S. Varga Pál
Vilmos Eszter
Darabos Enikő
Radics Viktória
Miklósvölgyi Zsolt
Urbán Bálint
Fellegi Zsófia
Szabó Barbara

LITERATURA

2020

Megjelenik negyedévenként

Az egyes számok megvásárolhatóak, illetve megrendelhetőek:

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet
1097 Budapest, Tóth Kálmán u. 4., B épület 4.44-es iroda
Telefon: +36-1-224-6700/4624, 4626-os mellék
E-mail: bardi.erzsebet@btk.mta.hu, terjesztes@mta.btk.hu

Penna Bölcsész Könyvesbolt
(hétköznapokon, 13 és 17 óra között)
1053 Budapest, Magyar u. 40.
Telefon: +36-30-203-1769
E-mail: info@pennakonyvesbolt.hu

Főszerkesztő:
Kappanyos András

Felelős szerkesztő:
Szolláth Dávid

Szerkesztőbizottság:
Kálmán C. György
Kiss Margit

Tanácsadó testület:
Bezeczky Gábor
Kulcsár Szabó Ernő
Pomogáts Béla
Szili József
Veres András

Szerkesztőségi munkatárs:
Dóbék Ágnes

Technikai szerkesztő:
Márjánovics Diána
Bucsics Katalin

A szerkesztőség címe:
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.

A 2020-as évfolyam megjelentetését
a Magyar Tudományos Akadémia
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatja

Nemzeti Kulturális Alap

ISSN 0133-2368

LITERATURA

Tartalom
XLVI. évf. 2020/1

Tanulmány

S. Varga Pál
A romantika fogalma a 19. századi magyar irodalomkritikai gondolkodásban 3

Vilmos Eszter
Kanadától Kanadáig – Bernice Eisenstein és a másodgenerációs holokausztemlékezet-irodalom – 23

Műhely

Darabos Enikő
A jelentés válsága – Az animális poétika hatásai az *Egy családregény vége*ben – 38

Radics Viktória
A *Világló részletek* architextuális hálózata 62

Miklósvölgyi Zsolt
A nemzetszocialista biopolitika színterei Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényében 79

Szemle

Urbán Bálint
Elfelejtett kannibalizmus. A brazil irodalom és a világirodalom viszonyáról – Eduardo F. Coutinho (szerk.). *Brazilian Literature as World Literature*. New York–London: Bloomsbury Publishing, 2018 – 100

Fellegi Zsófia
Rövid bevezető a digitális bölcsészetbe (inkább) diákok, (mint) kutatók számára – Eileen Gardiner and Ronald G. Musto. *The Digital Humanities: A Primer for Students and Scholars*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015 – 109

Szabó Barbara
Újragondolt fantasztikum
– José Miguel Sardiñas (vál.), Báder Petra
és Menczel Gabriella (szerk.).
A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában.
Budapest: ELTE BTK Spanyol Nyelvi és Irodalmi
Tanszék, 2019 – 115

Summaries 120

Tanulmány

S. Varga Pál[1]

A ROMANTIKA FOGALMA A 19. SZÁZADI MAGYAR IRODALOMKRITIKAI GONDOLKODÁSBAN

A romantikával kapcsolatos viták rendszerint a korszakképzés keretén belül zajlanak. Függetlenül attól, „van"-e romantika (realista álláspont), vagy csupán ezen a néven kapcsoljuk össze az európai kultúrtörténet egy korszakának bizonyos jelenségeit a rendszerezés kedvéért (nominalista álláspont), egyetértés mutatkozik abban, hogy romantikáról a 18. század utolsó évtizedétől (nagyjából) a 19. század közepéig terjedő időszak kapcsán lehet szó. Fő szempontjaikat tekintve e keretek között zajlott a nevezetes Lovejoy–Wellek-„vita" is,[2] amely még sokáig meghatározta a romantika-diskurzust. A nézeteltérés abban mutatkozott köztük, vajon közös nevezőre lehet-e hozni a korszak „romantikus" címkével illethető irodalmának szerteágazó előfeltevéseit. Bármennyire vélekedtek is ellenkezőleg az alapkérdésben, abban megegyezett álláspontjuk, hogy a romantikának volt egy, a korszakon túlmutató, tágabb jelentése. Lovejoy szerint a kora romantika vezető teoretikusa, Friedrich Schlegel „hamar észrevette", „hogy a modern és klasszikus művészet feltételezett radikális különbözőségének történeti oka elsősorban a kereszténység hatásában rejlik". „A »romantikus« művészet […] innentől kezdve elsősorban olyan művészetet jelentett, amely egy a kereszténységnek tulajdonított eszmét vagy etikai beállítódást fejez ki, vagy amelyet ez utóbbi ihletett." A klasszicizmussal szembeni fellépés tehát eredendően a tőle elválaszthatatlan pogányság ellen irányult; a klasszikus harmónia az evilági létre irányuló, végtelen távlatokat nélkülöző pogány életfelfogás termékének bizonyult.[3] Wellek, a klasszicizmus-ellenességre helyezve a hangsúlyt, megállapítja, hogy a kora romantika felfogásában „[m]indenfajta irodalom »romantikus«, amely a klasszikus ókorból származó hagyománytól eltérő tradíció szülötte"; eszerint „nemcsak a középkor irodalma, Ariosto és Tasso, hanem Shakespeare, Cervantes

---

[1] A szerző a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének egyetemi tanára.

[2] Jelen írás a 2016. október 17-én elhangzott akadémiai székfoglaló előadás szerkesztett, bővített változata. Arthur O. Lovejoy, „A romantikák megkülönböztetéséről" [On the Discrimination of Romanticisms, 1924], ford. Elekes Dóra, in *Újragondolni a romantikát*, szerk. Hansági Ágnes és Hermann Zoltán (Budapest: Kijárat Kiadó, 2003), 83–105.; René Wellek, „A romantika fogalma az irodalomtörténetben" [The Concept of "*Romanticism*" in Literary History, 1949], ford. Elekes Dóra, in *Újragondolni*…, 106–156.

[3] Lovejoy, „A romantikák…", 95–97.

és Calderón is »romantikus«".[4] Wellek „történeti-tipológiai modell"-nek nevezi a romantikának ezt a felfogását;[5] valójában ez sincs messze Lovejoy elgondolásától, aki szerint Friedrich Schlegel azért cserélte fel a „modern" fogalmát a „romantikus"-sal, mert nem a kronológiai szempont volt fontos számára, hanem az általa kitüntetett irodalom „posztklasszikus" jellege – tekintet nélkül arra, hogy ez az antik vagy a „pszeudoklasszikus" újkori irodalom meghaladását jelenti.[6] Ez a megoldás azt is lehetővé tette Schlegel számára, úgymond, hogy különbséget tegyen a „modern" irodalmon belül; az *Emilia Galotti* Lessingtől például modern, de nem romantikus.[7]

Ha nem is minden „modern" irodalmi jelenség „romantikus", ezek a fogalmak, beleértve a romantika tágabb és szűkebb értelmezését, egyaránt abból fakadnak, hogy a 18. század végén kibontakozó episztémé-váltás, amely az irodalomban is mélyreható változásokat eredményezett, a történetiség közegébe helyezte az európai gondolkodást, s így „régi" és „új" ellentéte vált meghatározóvá. A temporalitás elvének paradigmatikus jelentőségét egyrészt a történelem modern fogalmának kialakulása,[8] másrészt a hermeneutikai szemlélet megszületése[9] mutatja leginkább.

Friedrich Bouterwek monumentális költészet- és retorikatörténeti áttekintésének 1801-ben megjelent bevezetője az európai szellemi élet két nagy korszakának szembeállításával kezdődik. Az új korszakban, úgymond, a görög-római világnak alig maradtak nyomai, s „valamennyi viszony megváltozott". A változások leírását azzal indítja, hogy „[e]gészen más emberek imádkoztak egészen más istenekhez";

---

[4] Wellek, „A romantika fogalma…", 109.

[5] Uo., 110.

[6] Lovejoy, „On the Meaning of 'Romantic' in Early German Romanticism", Part II, *Modern Language Notes* 32, 2. sz. (1917): 65–77, 76.

[7] Lovejoy, „On the Meaning of 'Romantic' in Early German Romanticism", Part I, *Modern Langue Notes* 31, 7. sz. (1916): 385–396, 389. Friedrich Schlegel ezt a „Gespräch über die Poesie" (1800) *Brief über den Roman* című szakaszában fejti ki. Lásd Friedrich Schlegel's *Sämmtliche Werke*, Neue Original-Gesammtausgabe in fünfzehn Bänden. Mit Biographie, Porträt und Facsimile, Fünfter Band (Wien: Verlag von Ignaz Klang, Buchhändler, 1846), 165–246, 221.; magyarul: „Beszélgetés a költészetről", *Levél a regényről*, ford. Tandori Dezső, in August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel, *Válogatott esztétikai írásai*, vál., szerk., bev. és a jegyzeteket írta Zoltai Dénes (Budapest: Gondolat Kiadó), 370–382, 378.

[8] Lásd Reinhart Koselleck, *Elmúlt jövő: A történeti idők szemantikájához* [Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, 1979], ford. Hidas Zoltán (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2003.)

[9] A történeti megértés természetét Friedrich Schiller fogalmazta meg 1789-ben: „A fejlemények […] összegéből az egyetemes történész azokat emeli ki, melyek a világ *mai* alakjára s a ma élő nemzedék állapotára lényeges […] befolyással voltak." Friedrich Schiller, „Mi az egyetemes történelem, s mi végre is tanulmányozzuk?" [Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? 1789], ford. Mesterházi Miklós, in Friedrich Schiller, *Művészet- és történelemfilozófiai írások* (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2005), 383–401, 396. Kiemelés az eredetiben.

mások lettek a társadalmi szabályok, a gondolkodásmód, a szokások, s így „egy másik világ" állt elő.[10]

„Ha tehát azokat az érdemeket helyesen akarjuk értékelni, amelyekre a legújabb nemzetek a szó művészete terén szert tettek, először is a vallási, társadalmi és irodalmi viszonyokra kell emlékeztetnünk, amelyek által az újabb idők a művészet újraéledése óta a klasszikus ókortól egyáltalán különböznek."[11] E szempontok közt Bouterwek kiemelt jelentőséget tulajdonít a vallásnak: „Európát keresztény hitre térítették. És aligha különbözhet inkább két vallásfajta az esztétikai műveltség és a szellem tevékenysége vonatkozásában, mint a keresztény kinyilatkoztatáshit és a görög mítoszhit."[12] Szembetűnő a fenti megállapításokban, hogy Bouterwek nemcsak a szellem működésének korszakok szerinti elkülönülését, hanem – a göttingeni neohumanizmus holisztikus szemléletének megfelelően – különféle területeinek strukturális egységét is hangsúlyozza; a vallás ebben az összefüggésben a különböző szellemi tevékenységek jellegadó mozzanataként kap szerepet.[13]

---

[10] Friedrich Bouterwek, „Allgemeine Einleitung in die Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit" [Általános bevezetés az újabb költészet és ékesszólás történetébe], in Friedrich Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts* [A költészet és ékesszólás története a 13. század végétől kezdve], Erster Band (Göttingen: Johann Friedrich Römer, 1801), 1–40, 1. („Alle Verhältnisse hatten sich geändert"; „Ganz andere Menschen beteten zu ganz anderen Göttern. Herrscher und Unterthanen regierten und horchten nach ganz anderen Regeln. Denkart und Sitten aller Stände trugen ein neues Gepräge. Es war eine andere Welt." Amennyiben az idegen nyelvű szövegidézetek saját fordításaim, eredetijüket is megadom.)

[11] Uo., 3. („Wollen wir also die Verdienste, die sich die neuesten Nationen um die redende Kunst erworben haben, richtig schätzen, so müssen wir uns vorläufig an die religiösen, gesellschaftlichen und litterarischen Verhältnisse erinnern, durch die sich die neueren Zeiten seit der Wiederentstehung der Kunst von dem classischen Alterthum überhaupt unterscheiden." Ha Bouterwek nemzeti keretek közt írja le a művészetek antikvitás utáni újraéledését, ezzel Friedrich Schlegel fordulatot hozó bécsi előadásainak válik előzményévé, lásd Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur: Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812* [A régi és új irodalom története, Bécsben 1812-ben tartott előadások] (Wien: Schaumburg und Comp., 1815.)

[12] Bouterwek, „Allgemeine Einleitung…", 4. („Europa war zum Christentum bekehrt worden. Und nicht leicht können zwei Religionsarten in ihrem Bezuge auf ästhetische Bildung und Thätigkeit des Geistes verschiedener seyn, als der christliche Offenbahrungsglaube und der griechische Mythenglaube.")

[13] A holisztikus módszertani eljárást – amely a különböző tudományterületek tárgyának egységes elvek szerinti vizsgálatát és összekapcsolását jelenti – a kultúra tekintetében Martin Gottfried Hermann (a göttingeni klasszika-filológus professzor, Christian Gottlieb Heyne tanítványa) fogalmazta meg 1787-ben. Luigi Marino összefoglalásában: „A vallások történetének kéz a kézben kellene járnia az egész kultúra kutatásával, amelyből származnak" [„Die Geschichte der Religionen hatte mit der Erforschung der gesamten Kultur, aus der sie hervogegangen waren, Hand in Hand zu gehen."] Luigi Marino, *Praeceptores Germaniae: Göttingen 1770–1820*, aus dem italienischen übersetzt von Brigitte Szabó-Bechstein (Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht, 1995 [1975]), 295. Az ismertetett hely: Martin Gottfried Hermann, *Handbuch der Mythologie, aus Homer und Hesiod als Grundlage zu einer richtigen Fabellehre des Alterthums mit*

Bouterwek munkája szinte valamennyi fontos kritériumot tartalmazza, amelyek alapján később a 13. századdal kezdődő európai irodalmat romantikusként értelmezték (a romantika szélesebb fogalmának kialakulásában Wellek is fontos szerepet tulajdonít neki).[14]

Az európai művelődés nagy korszakai közti viszony hermeneutikai szempontú megítélése és a szellemi élet ágainak holisztikus szemlélete – benne a vallás meghatározó szerepével – nem kevésbé jellemzi Bouterwek göttingeni tanítványát és barátját, August Wilhelm Schlegelt.[15] Már a műveltség korszakainak megkülönböztetése is közös álláspontjukban; ahogy Schlegel a drámai művészetről és irodalomról tartott 1809-es előadásaiban fogalmaz, „az egyes koroknak és népeknek nincs költészeti monopóliumuk; következésképpen az az ízlésdespotizmus, amellyel bizonyos, általuk talán egészen önkényesen megállapított szabályokat általános érvényességgel akarnak felruházni, mindig jogosulatlan".[16] Ami aztán az ember szellemi életének holisztikus felfogását illeti, Schlegel úgy ítéli meg, hogy „a szépművészet iránti igény és az általa keltett tetszés az emberi természet adottságából fakad, amelyet a filozófusnak kutatnia kell, s meg kell állapítania valódi viszonyát az ember többi képességeivel".[17] S ha a kutatónak e képességeket „jelenvalólétünk gyökeréhez kell visszavezetnie", abból kell kiindulnia, hogy „az emberi jelenvalólét gyökere a

erläuternden Erklärungen begleitet. Nebst einer Vorrede des Hofrath Heyne [A mitológia kézikönyve az ókori mítoszok helyes tanához, Homérosz és Hésziodosz alapján, magyarázó megjegyzésekkel ellátva. Heyne udvari tanácsos előszavával] (Berlin und Stettin: Nicolai, 1787), 2. Az előszót jegyző Heyne szerint az antik mítoszokban strukturális identitás mutatkozott az erkölcsi, vallási, politikai és más területeken tanúsított viselkedés között (Hermann, *Handbuch der Mythologie…*, IV., ill. Marino, *Praeceptores Germaniae…*, 296.).
A „göttingai paradigmá"- ról, illetve a paradigma és a romantika viszonyáról részletesebben lásd Békés Vera, *A hiányzó paradigma* (Debrecen: Latin betűk, 1997), 50–76.

[14] Wellek, „A romantika fogalma…", 108–109.

[15] Kapcsolatukról lásd Stefanie Roth, „Der Einfluß des Göttinger Neuhumanismus und Universität auf die frühromantische Bewegung" [A göttingeni neohumanizmus és egyetem befolyása a kora romantikus mozgalomra], in *Romantik in Niedersachsen*, Hg., Silvio Vietta (Hildesheim–Zürich–New York: Georg Olms Verlag, 1986), 133–173, 151.

[16] A. W. Schlegel, „Erste Vorlesung" [Első előadás], in *Ueber dramatische Kunst und Litteratur*: Vorlesungen von August Wilhelm Schlegel [A drámai művészetről és irodalomról, A. W. Schlegel előadásai], Erster Theil (Heidelberg: bey Mohr und Zimmer, 1809), 6. [„Es giebt kein Monopol der Poesie für gewisse Zeitalter und Völker; folglich ist auch der Despotismus des Geschmacks, womit diese, gewisse vielleicht ganz willkührlich bey ihnen festgestellte Regeln allgemein durchsetzen wollen, immer eine ungültige Anmaßung." (A „népeknek" kifejezés itt elsősorban a klasszicitás esztétikájának kortól és nemzettől független egyetemességét hirdető francia felfogásra utal.)] Lehetőség szerint azokat a kiadásokat idézem, amelyeket az alább említendő magyar szerzők olvashattak.

[17] Uo., 3–4. [„Das Bedürfnis schöner Kunst und Wohlgefallen daran entspringt aus einer Anlage der menschlichen Natur, welche der Philosoph zu erforschen und in ihr wahres Verhältniß mit den übrigen Fähigkeiten des Menschen zu stellen hat."]

vallás".[18] A vallás itt természetesen nem hitbuzgalmi gyakorlatként értendő; ember és világ alapvető viszonya ez, amely meghatározza egy-egy kultúra jellegét, gondolkodásmódját – ezért alapvető és megkerülhetetlen.

A korszakváltás lényege eszerint a vallás megváltozásában áll – a kereszténység „szülte újjá a kimerült és elsüllyedt régi világot"; ez a vallás „az újabb népek történelmének vezérelvévé vált, és még most is, amikor sokan azt hiszik, hogy kinőttek nevelése alól, sokkal inkább a befolyása alatt állnak minden rendű emberi dolgok megítélésében, mint azt maguk vélik".[19] Jegyezzük meg: ezt az elvet utóbb Mayer H. Abrams a szűkebb – 18–19. századi korszakmegjelölésként értett – romantikafogalomra is érvényesnek tekintette. „A világi írók – úgymond – ugyanúgy nem tudtak elszakadni a sok évszázados zsidó-keresztény kultúrától, ahogy a keresztény teológusok sem a klasszikus és pogány gondolkodás örökségétől. A romantikus írók, akár volt vallásos hitük, akár nem, arra vállalkoztak, hogy megőrizzék a hagyományos koncepciókat, sémákat és értékeket, amelyek a Teremtőnek teremtményéhez és a teremtéshez fűződő viszonyán alapulnak […]. Annak ellenére, hogy ezeket természetfeletti vonatkozási keretek közül természetiek közé helyezték át, a régi problémák, a régi terminológia, az emberi természetről és történelemről való gondolkodás régi módjai tovább éltek mint rejtett megkülönböztetések és kategóriák, amelyeken át akár a radikálisan szekularizált írók is látták magukat és világukat."[20]

A kereszténységben gyökerező új művelődéstörténeti korszakot Jean Paul, a *Vorschule der Ästhetik* szerzője azonosította definitív módon a romantikával, 1804-ben: „[a]z egész újabb költészet eredetét és jellegét oly könnyen le lehet vezetni a kereszténységből, hogy a romantikust éppen ennyire kereszténynek is nevezhetnénk.

---

[18] Uo., 6., 19. [„Auf die Wurzel unsers Daseyns muß alles zurückgeführt werden", „Die Religion ist die Wurzel des menschlichen Daseins".]

[19] Uo., 20. [„Diese […] Religion hat die erschöpfte und versunkene alte Welt wiedergebohren, sie ist das lenkende Prinzip in der Geschichte der neueren Völker geworden, und noch jetzt, da viele ihrer Erziehung entwachsen zu seyn wähnen, werden sie in der Ansicht aller menschlichen Dinge weit mehr durch deren Einfluß bestimmt, als sie selbst wissen."]

[20] Meyer H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* [Természetes természetfölötti: Hagyomány és forradalom a romantikus irodalomban] (New York–London: W. W. Norton & Company, 1973), 13. ("Secular thinkers have no more been able to work free of the centuries-old Judeo-Christian culture, than Christian theologians were able to work free of their inheritance of classical and pagan thought. Writers I call »Romantic« […] undertook, whatever their religious creed or lack of creed, to save traditional concepts, schemes, and values which had been based on the relation of the Creator to his creature and creation; […] Despite their displacement from a supernatural to a natural frame of reference, however, the ancient problems, terminology, and ways of thinking about human nature and history survived, as the implicit distinctions and categories through which even radically secular writers saw themselves and their world".)

A kereszténység, mint egy utolsó ítélet, eltörölte az egész érzéki világot, ingereivel együtt […], és egy új, szellemi világot állított helyébe."[21]

Madame de Staël aztán, aki közeli kapcsolatban állt a vallás alapvető kulturális szerepét hangsúlyozó August Wilhelm Schlegellel, 1810-ben így fogalmazott:

> „az antikok költészetét nevezem klasszikusnak, romantikusnak pedig azt, amely valamilyen módon a lovagi hagyományokhoz kapcsolódik. Vonatkozik e felosztás a világ két korszakára is: arra, amely megelőzte a kereszténység megjelenését, és arra, amely követte."
>
> „Ma már egyedül csak a romantikus irodalom képes rá, hogy tökéletesedjék; egyedül ez képes növekedni és megújhodni, mert gyökerei saját talajunkba nyúlnak; a mi vallásunkat fejezi ki, a mi történelmünket idézi; régi, de nem antik eredetű.
> A klasszikus költészet csak a pogányság emlékein át ér el hozzánk; a germánok költészete a művészetek keresztény korszaka: a mi személyes benyomásainkkal indít meg minket, ihlető géniusza közvetlenül a mi szívünkhöz szól."[22]

Ha a fenti megfogalmazások mintegy egyenlőségjelet tesznek keresztény és romantikus közé, Jean Paul szerint bizonyos kultúrák vallási gyökerének rokon vonásai azt is indokolják, hogy a romantika fogalmát ne csak a keresztény Európára vonatkoztassuk; a túlvilágra való beállítódás folytán a pogány északi (Osszián, az *Edda*, a *Nibelung-ének*) és a hindu költészet is romantikusnak bizonyul a földi világra összpontosító antikhoz képest. A romantika ilyenfajta kiterjesztését tehát nem valamiféle „romantikus egzotizmus" idézte elő, hanem az a fogékonyság, amely a különböző kultúrák vallási gyökérzete közötti hasonlóság iránt mutatkozott.[23]

---

[21] Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, *V. Programm*, *Über die romantische Poesie*, § 23, *Quelle der romantischen Poesie* [Az esztétika előiskolája, V. Program, A romantikus költészetről, § 23, A romantikus költészet forrása], in Jean Paul, *Sämtliche Werke*, Abteilung I, Band 5, Hrsg. Von Norbert Miller (München: Carl Hanser Verlag, 1996), 93. („Ursprung und Charakter der ganzen neuern Poesie lässet sich so leicht aus dem Christentum ableiten, daß man die romantische ebensogut die christliche nennen könnte. Das Christentum vertilgte, wie ein Jüngster Tag, die ganze Sinnenwelt mit allen ihrer Reizen […] und setzte eine neue Geister-Welt an die Stelle.")

[22] Madame de Staël, „A költészetről: Részletek *Németországról* című könyvéből, 1810", ford. Rónay György, in *A romantika*, bev. és vál. Horváth Károly (Budapest: Gondolat Kiadó, 1965), 161–166, 164, 166. Eredetileg: Madame de Staël Holstein, *De l'Allemagne*, Tome premier, Chap. II, 11: *De la poésie classique et de la poésie romantique,* second edition (Paris: H. Nicolle, Libraire Stéréotype, 1814 [1810/1813]), 271–278, 271–272, 277–278.

[23] Lásd: „Kicsoda hát e romantika szülőanyja? Nem feltétlenül minden országban és évszázadban a keresztény vallás; de az összes többi is rokonságban áll ezzel az istenanyával. Két romantikus fajta kereszténység nélkül, amelyek egymástól mind műveltségükben, mind klímájukban idegenek, az indiai és az *Edda*." [„Wer ist nun die Mutter dieser Romantik? – Allerdings nicht in jedem Lande und Jahrhunderte die christliche Religion; aber jede andere steht mit dieser Gottes-

Mindebből az a következtetés adódik, hogy a romantika mint 18–19. századi korszakmegnevezés akkor is elválaszthatatlan a tágabb, kultúrantropológiai megalapozottságú történeti-tipológiai romantikafogalomtól, ha ez közvetlenül nem tükröződik a korszak műveiben és elméleti-kritikai önreflexiójában; „Vollendung" és „Unendlichkeit" (bevégzettség és végtelenség) – a német romantika korát meghatározó fogalompár Fritz Strich alapvető elemzésében[24] – csak a tágabban értett fogalom előterében értelmezhető.

René Wellek azt is kimutatta, hogy e tágabb romantikafogalom – mindenekelőtt Madame de Staël közvetítő szerepének köszönhetően – a század első két évtizedében, de főleg az 1810-es években széles körben elterjedt Németországon kívül – Dániában, Svédországban, Hollandiában, Itáliában, Spanyolországban, Portugáliában, a „szláv államok"-ban, Angliában s persze Franciaországban is. A magyar fejlemények (bár Wellek nem említi) ugyancsak ebbe a folyamatba tartoznak.[25] A történeti-tipológiai romantikafogalom jelenléte a magyar irodalomkritikai gondolkodásban különösen tartósnak mutatkozott – ennek azonban alig van nyoma a magyar romantika kiterjedt szakirodalmában.[26] Sőtér István egyenesen úgy fogalmazott, hogy „az »általános«, »örök« vagy legalábbis »keresztény románosság«" (Teleki József

---

Mutter in Verwandtschaft. Zwei romantische Gattungen ohne Christentum, einander in Ausbildung wie in Klima fremd, sind die *indische* und die der *Edda*."] Jean Paul, *Vorschule…*, *V. Programm*, *Über die romantische Poesie*, § 22, *Wesen der romantischen Dichtkunst, Verschiedenheiten der südlichen und der nordischen* [V. Program, A romantikus költészetről, 22. §, A romantikus költészet lényege, a déli és az északi különbségei], 89.

[24] Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit: Ein Vergleich* (München: Meyer und Jessen, 1922)

[25] Wellek, „A romantika fogalma…", 111–118. A Wellek romantikaelemzésére támaszkodó Szegedy-Maszák Mihály teszi szóvá, hogy a szerzőnek nincs tudomása a magyar romantikáról, Szegedy-Maszák Mihály, „A magyar irodalmi romantika sajátosságai", in Szegedy-Maszák Mihály, *Minta a szőnyegen: A műértelmezés esélyei* (Budapest: Balassi Kiadó, 1995), 119–128, 119.

[26] Lásd főleg Zlinszky Aladár, *Klasszicizmus és romanticizmus* (Budapest: Stephanum, 1924); Farkas Gyula, *A magyar romantika*: *Fejezet a magyar irodalmi fejlődés történetéből* (Budapest: MTA, 1930); Sík Sándor, „A magyar romantika kérdése", *Irodalomtörténet* 32, 2. sz. (1943): 49–67.; Sőtér István, „A magyar romantika", in Sőtér István, *Romantika és realizmus: Válogatott irodalmi tanulmányok* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1956), 5–92.; Szauder József, „A magyar romantika kezdeteiről (vázlat)", in Szauder József, *A romantika útján* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961), 7–49.; Fenyő István, *Az irodalom respublikájáért: Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1817–1830* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976); Szegedy-Maszák, „A magyar irodalmi romantika…"; Horváth Károly, *A romantika értékrendszere* (Budapest: Balassi Kiadó, 1997; különösen „A romantika fogalma", illetve „A romantika műfaji rendje és korszakai" című tanulmányok); Rohonyi Zoltán, *A romantikus korszakküszöb* (Budapest: Janus–Osiris, 2001); „*Mit jelent a suttogásod?" A romantika: eszmék, világkép, poétika*, szerk. Nagy Imre és Merényi Annamária (Pécs: Pannónia Könyvek, 2002; főként Szegedy-Maszák Mihály, Rohonyi Zoltán és Hansági Ágnes tanulmánya). A romantika kultúratipológiai megközelítésére Milbacher Róbert tett kezdeményező lépést *A pályakezdő Petőfi, Vörösmarty és a magyar irodalom „romántos" hagyománya* című habilitációs előadásában (Debrecen, 2009).

által 1818-ban használt) fogalmát az 1830-as évektől a 18–19. századi korstílust jelölő, „differenciáltabb, tudatosabb, kritikaibb" – *„korszerű"* – értelmezés váltotta fel.[27] Nos, az alábbiak tükrében ez a megállapítás nemcsak minősítését tekintve félrevezető, de tényszerűen sem állja meg a helyét.

A magyar irodalomkritikai gondolkodásba Teleki József 1818-ban megjelent *A' régi és új költés' különbségeiről* című írása vezeti be a romantika tágabb fogalmát.[28] A tanulmányait 1812 és 1815 között Göttingenben folytató Teleki írásának főbb forrásai August Wilhelm Schlegel fentebb idézett előadása a drámai művészetről és irodalomról, Jean Paul *Előiskolá*jának romantikával foglalkozó fejezetei, illetve Friedrich Bouterwek művei – esztétikája, valamint *A költészet és ékesszólás történetének* (fentebb ugyancsak idézett) általános bevezetője, az 1801-es első kötetből.

Teleki gondolatmenetét a két korszak civilizációtörténeti alapú szembeállítására alapozza; szóhasználatában – Jean Paul nyomán – megfelelteti egymásnak a romantikus és a keresztény költészetet. A görög és keresztény költés között ő is a szélesebb, társadalmi-kulturális kontextust, illetve a holisztikus szemléletet érvényesítve tesz különbséget; klasszika és romantika között, úgymond, „a' külömbség szint olly nagy, mint a' két időszak szokásai, polgári állapotja, és gondolkozása modja között".[29] Megtaláljuk a romantika fogalmának kiterjesztését a pogány északi és hindu költészetre is: „Mely nagyon külömbözik az *Edda* régi kőlteményje az *Indiai poezistól,* még is mind a' kettő romántos".[30]

Teleki, német példáit követve, az antik görög költészet esztétikai karakterét a görög vallásból vezeti le; görögségképe ugyanakkor alig különbözik Winckelmannétól (akire hivatkozik is). „A' Görög istenek tsupán hatalmas emberek voltak",[31] vagyis nem képeztek a határolt emberi léttől elkülönülő szférát; a görög mitológia így a végtelen hozzáigazítása a véges emberhez, a művészet pedig egyenes folytatása a mitológia alkotta emberarcú természetnek. A görög művészet különös képessége, hogy a mégoly ellentmondó elemeket harmonikus egészbe rendezi, s hogy bármilyen emelkedetté váljék is, soha nem lépi át a természet határait, nem válik „fellengező"-vé.

A keresztény vallás művészetre gyakorolt hatásának kiindulópontja, hogy benne Isten mint fő Valóság kívül esik a véges lét határain, a földi léttel szemben elutasító álláspontot foglal el, s az embert folytonos önvizsgálatra készteti. A „romántos" költészet fő sajátossága így, hogy a végtelenhez igazítja a véges embert – „a' természettől mind jobban jobban eltávozván, az ideálok országába elveszti magát, fellengező

[27] Sőtér, „A magyar romantika", 24–25.; a tárgyszerűbb nómenklatúrában – a történeti-tipológiai romantikafogalommal hallgatólagosan szembeállítva – a „szigorúan történeti értelemben vett romantika" fogalma áll, lásd Rohonyi, *A romantikus korszakküszöb*, 57.

[28] T. J. [Teleki József], „A' régi és új költés' különbségeiről", *Tudományos Gyűjtemény*, 1818, II. köt., 48–73.

[29] Uo., 48.

[30] Uo., 62.

[31] Uo., 58.

lesz"[32] –, a külső tárgyak helyett pedig a személyiség belső világára fordítja figyelmét. A későbbi századok művelődése – itt Schiller naiv és szentimentális költészetről írt tanulmányának hatása érvényesül – csak fokozza a természettől való eltávolodást, s az elvesztett természet utáni vágyakozás maga is „fellengezés"-be csap át. A harmónia és a lét birtoklása helyébe az egymást kizáró ellentétek összekapcsolása és a végtelenbe való elvágyódás lép; a romantikának e sajátosságaiból adódnak végletei – „az epesztő szerelem, a' kimondhatatlan üdvösség, az idő és határ nélkűl való kárhozás"[33] – s innen ered a fantázia elszabadulása, az egyén és az eredetiség kultusza is.

A magyar romantikára később is jellemző (Fenyő István által leírt) kiegyenlítő törekvés[34] érvényesül abban, ahogyan Teleki az itáliai reneszánsz költőit megítéli; az *Isteni színjáték*ról állapítja meg, hogy benne Dante „nagy mérészséggel eggybekötötte a' tiszta romántosságot a' régi természetes velősséggel",[35] Petrarca pedig „lágyan foglalta együvé a' Spanyol romántosság rendetlenségét a' Görögök bájoló természetességével".[36] Az újabb időkből Schiller *Don Carlos*át méltatja hasonlóan.[37]

Az északi romantika legsajátosabb jelenségének – Jean Paul nyomán – a humort látja (Jean Paul szerint a humor egyenes folyománya annak, hogy a tekintet a végtelenbe irányul, ám minduntalan véges dolgokba ütközik); úgy véli, Shakespeare a humornak köszönhette, hogy az emberi lélek legellentmondóbb indulatait tudta egységbe olvasztani.[38]

Teleki a francia irodalom kritikus megítélésében érvényesíti a hermeneutikai elvet. Már a régiek és az újak 17. századi vitájáról úgy ítél, hogy a franciák „minden költeményeikben rabszolgai módon követték a' Görögököt" – elfeledkezvén arról az alapvető körülményről, hogy „a' régi költés az újjabb nemzetek gondolkozások módjával nem eggyez meg".[39] Elégedetten nyugtázza, hogy „hazai költésünk" felszabadult „a' Frantzia járom alol, mely alatt több más nemzetek példája szerént hosszason nyögött".[40] Nem rejti véka alá a görög szépség iránti vonzalmát, ám a folyamatot visszafordíthatatlannak tartja, s (Madame de Staëlhoz vagy Friedrich Schlegelhez hasonlóan) csak a romantikus költészetet tekinti fejlődőképesnek – amely még ezután juthat el a göröghöz hasonló tökéletességig. A fejlődésnek ezt az irányát vetíti előre az életkor-metaforika is: ha a harmonikus görög költészet a gyermek-emberiség műve, az emberi nem felnőtté válása a „romántos" költészet kiteljesedését, egy-

[32] Uo., 60.
[33] Uo., 65.
[34] *A hazai romantika diadala és önkorlátozása* című fejezet, Fenyő, *Az irodalom respublikájáért…*, 118–123.
[35] Teleki, „A' régi és új költés'…", 68.
[36] Uo., 69.
[37] „*Don Karlos*-ban a' Görög velős előadást a' legbájolóbb fellengezéssel eggybe olvadva tsudáljuk", uo., 70.
[38] Uo., 69.
[39] Uo., 69–70.
[40] Uo., 70–71.

úttal nemesítő hatásának erősbödését hozza magával. Megjegyzendő, hogy Teleki nem az „utile et dulce" klasszicista elvéből vezeti le az irodalom erkölcsi-társadalmi funkcióját; ez a funkció az egyik szála annak a hálózatnak, amely a kultúra, a társadalom alrendszereit összeszövi. Az irodalom esztétikai önállósága így nem ellentéte, hanem egyenesen feltétele annak, hogy nemesítő hatást fejtsen ki. (Ez a komplementer viszony később a regény – mint romantikus műfaj – szempontjából különösen fontos lesz.)

Teleki írásának korabeli hatásáról tanúskodik Mokry Benjámin *A' régi, és mai Poésis között való külömbségről közönségesen* című cikke, amely a klasszicizmus utóvédharcosaként fellépő Felsőmagyarországi *Minerv*ában jelent meg, 1825-ben.[41] A szintén göttingeni iskolázottságú Mokry egyenesen két külön civilizációnak tekinti a görögökét és a „Német-eredetű népek"-ét;[42] a holisztikus elv és a történetiség jegyében aztán módszertani előfeltevésként fogalmazza meg, hogy „Valamint a' Poésis mindég a' társaságnak [értsd: társadalomnak] bizonyos grádusú pallérozódását mutatja; úgy szintén, ha valamelly század', vagy akármelly Nemzet' Poésisének charakteri-vonásait akarom tudni, és meg-esmérni, erre nézve megkívántatik, hogy elébb, az említett pallérozódás', vagy civilizátzió' grádicsait esmérjem és tudjam".[43]

Három tényezőt – a vallást, a „társaságos élet"-et, és az „asszonyok állapotjá"-t vizsgálva jut a régi és újabb költés megkülönböztetéséhez – anélkül, hogy a klasszikus–romantikus fogalompárt egyáltalán használná; ami az első helyre sorolt vallást illeti, a görög és keresztény vallás különbségét és költészetre gyakorolt hatását Telekihez hasonlóan írja le. Saját korának romantikájával szembeni fenntartása abban jut kifejezésre, hogy az újabb költés virágkorának a lovagkort tekinti, s a 18. század kezdetétől olyan morális hanyatlást állapít meg, amely a költészetre is káros befolyással volt.[44]

Teleki szemléletének jelenlétéről tanúskodik a *Tudománytár* 1835-ös értekezése is. A szerkesztő (Toldy Ferenc) egy olyan francia cikk közlését találta aktuálisnak, amely a költészet társadalmi-kulturális beágyazottságát és a történetiség elvét választja kiindulásul, s a hermeneutikai szempontot is érvényesíti:

> „Mivészség, literatura, szóval az értelem kifejezése nem tarthat számot állandóságra, hanemha a' népek' létéhez legszorosabb kötelékekkel csatlakozik; a' mivészség' virágzására szükség, hogy a' korabeli társasághoz [értsd: társadalomhoz] kapcsolódjék, vele haladjon, 's ne legyen többé görög vagy

[41] Mokry Benjámin, „A' régi, és mai Poésis között való külömbségről közönségesen", *Felső Magyar Országi Minerva*, 1825, 3. Negyed, Augusztusz, 323–334.

[42] Uo., 323.

[43] Uo., 324.

[44] Fenyő István a cikk paradox voltára hívja fel a figyelmet; Mokry romantikus elveket részesít előnyben, ugyanakkor „az antikvitás poézise szolgál romantikus példatárul" neki; Fenyő, *Az irodalom respublikájáért…*, 120.

> romai, midőn minden franczia. Távol legyen azonban azon gondolat, mint ha a' hajdankori mivészség' terményit gúnyolni akarnók: csak hogy nem ismerjük őket kortársainknak; vallásos emlékezettel tiszteljük őket, de nem kívánunk nekik köztünk polgári jogot engedni, 's csak ugy tekintjük, mint mult idők' becses maradványit."[45]

A fogalomtörténetben Kölcsey Ferenc *Nemzeti hagyományok* címen ismert 1826-os munkája jelenti a következő fontos állomást.[46] Kölcsey rövid civilizációtörténeti elemzését adja a középkori romantika keletkezésének. Annak a keveredésnek a következményeit értelmezi itt újra, amelyet August Wilhelm Schlegel is érintett, mondván, „az északi hódítók [= germánok] nyers, de hűséges hősi szelleméből keresztény érzületek hozzákeveredésével jött létre a lovagság".[47] Ha Schlegel úgy ítélte meg, hogy a kereszténység minden pogány elemet magába olvasztott, a magyar szerző kritikusabban ítéli meg a Nyugatrómai Birodalom bukása után kialakult helyzetet. Herdertől elsajátított antropológiai felfogása szerint minden egyes népnek megvannak az életkorai, így a kora középkor viszonyait az az ellentmondás határozta meg, amely az elaggott római és a fiatal, vad barbár népek találkozásából adódott. „Vad nép közelített a míveltség hosszú századaiban elpuhult nemzethez, mely már minden poétai szellem s lelkesedés nélkül, még csak a vallásban találhata hevűletet, azon vallásban, mely a földiektől elvon, s útat ugyan az ég felé mutat, de egyszersmind az emberi lelket romlottságának s kicsiny voltának hathatós éreztetése által poriglan nyomja le."[48] A fiatal népek e kölcsönhatás következtében elvesztették saját vallásukat, mitológiájukat (sokan még nyelvüket is), csapongásaiknak az „exaltált szerelemérzés" és a „rittervilági hőskor" nyithatott teret, a mitológiát pedig babonás tündérvilág pótolta; „s így tündérezés, ritterség és szerelem vallási buzgósággal és köznépi babonával elvegyülve rendkivül való, bizarr világításban tüntették

[45] Oroszi [Bajza József], „Classica és románo iskola a franciáknál", *Tudománytár*, 8. sz. (1835): 141–165, 142. [Eredeti szövege: L. C. de Belleval, „Des Causes du peu du Nationalité de l'Art en France" (A francia művészet csekély nemzeti jellegének okairól), *La France Litteraire*, tome dix-huitième (1835), 78–106.; az idézett hely: 80.] [Az Oroszi nevet Fenyő István azonosította Bajza Józseffel – bár úgy vélte, hogy ő maga a cikk szerzője, lásd Fenyő István, *Valóságábrázolás és eszményítés: Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1830–1842* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 172.]

[46] Kölcsey Ferenc, „Nemzeti hagyományok", in Kölcsey Ferenc *Összes művei*, szerk. Szauder József és Szauder Józsefné (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960), I., 490–523.; megjegyzendő, hogy az írásban szerepel a „régi és új poézis különbségeiről" kifejezés (504.); a kontextus valószínűsíti, hogy Kölcsey Teleki írására céloz.

[47] „Aus dem rauhen aber treuen Heldenmuth der nordischen Eroberer [= Germanen] entstand durch Beymischung christlicher Gesinnungen das Ritterthum", A. W. Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur*, 21.

[48] Kölcsey, „Nemzeti hagyományok", 500.

fel a romantikát".[49] Kölcsey, Telekivel ellentétben, a reneszánszot nem a „romántos" és a „klasszikai" szerencsés kiegyenlítődéseként írja le; megítélése szerint a klasszikus költészet feleleventését meghatározta, hogy a romantika a maga bizarrságával „az európai poézisre még akkor sem szűnt meg fő behatással munkálni, mikor a görög és római művek új életre hozatván, követés tárgyaivá tétettek".[50] A későbbi századok európai irodalmait szerinte ez a felemás helyzet határozta meg. Tudjuk, Kölcsey – Herder, illetve Friedrich Schlegel 1815-ös európai irodalomtörténete nyomán – csak a görög típusú, szerves fejlődésű kultúrától remélt magas színvonalú nemzeti irodalmat. A kultúrák keveredéséből származó romantika azonban nemcsak a saját kultúra szerves fejlődése elől zárta el az utat Európa nemzetei számára, de még azt is meggátolta, hogy zavartalanul átvegyék az antik kultúrát, ahogyan a rómaiak a görögökét.

Toldy Ferenc fiatalkori műve, az 1827-ban megjelent *Aesthetikai levelek Vörösmarty Mihály' épikus munkájiról*[51] visszatér klasszika és romantika kibékítésének lehetőségéhez, de megfordítja viszonyukat. Mivel Toldy szerint a klasszikus örökség továbbra is a nyugati kultúra alapját képezi, nemhogy leváltásáról nem lehet szó, de még arról sem, hogy csupán kiegyensúlyozó szerepet játsszon egy immár romantikus jellegű irodalomban. A hermeneutikai elv így abban az elvárásban ölt testet, hogy a klasszikus eposzhagyományt ki kell egészíteni a romantikával, amely a modern ember viszonyainak kifejezője; úgy is mondhatnánk, hogy – Telekivel ellentétben – nem a romantika klasszicizálását, hanem a klasszika romantizálását sürgeti. A romantizálás egyik mozzanata a szubjektivitás érvényesítése. A *Zalán futása* elbeszélői „kitérései"-t és azok „tónusá"-t (hangnemét) méltatja azzal, hogy ezek „az új költőt bélyegzik, ki nevelésénél fogva hajlik a subjectivitás felé". Ennek folytán Vörösmarty „az agg Görögtől […] tökéletesen eltávozik"; s bár „szelleme még az antikk és románo közt látszik lebegni, de tendentiája világosan Tasszó felé van" – vagyis romantikus. „Én azt hiszem – zárja a gondolatmenetet Toldy –, hogy soha tiszta nemzeti 's korunknak egészen megfelelő époszt ezen tendentia nélkűl nem fogunk bírhatni."[52]

A romantika érvényesítésének másik mozzanata a nemzeti-vallási vonatkozás. A szélesebb értelemben vett romantikafogalom jelenlétét az mutatja itt, hogy Toldy a *Zalán futása* (magyar) vallási vonatkozásait a keleti vallások kontextusában helyezi – bár nem kifejezetten túlvilági, inkább fantasztikus jellege révén; idesorolja azonban a kereszténységet is:

[49] Uo., 503.

[50] Uo.

[51] „Aesthetikai levelek Vörösmarty Mihály' épikus munkájiról, némelly bévezető észrevételekkel", Irta Toldy Ferencz, *Tudományos Gyűjtemény*, VII. kötet (1826), 73–111, VIII. kötet (1826), 105–127, III. kötet (1827), 64–100., V. kötet (1827), 89–100.

[52] Uo., III. kötet (1827), 85.

> „Nemzetünk napkeleti – úgymond –, 's minden többi napkeleti mivelt és miveletlen nemzetekkel szoros contactusban élt […]. Lehetett e' hát vallyon religióját okkal más kútfőből meríteni, mint az orientalismusból?"[53]

> „A' Hadúrt uralló [értsd: tisztelő] 's szolgáló Szellemek […] napkeleti eredetökre 's jelentésökre visszamutatnak. Első szemre azt vélnéd, hogy a' költő a' közép-évi [értsd: középkori] Európának romantikájába tévedt-el. De, kérdem, mellyik földrészé az a' máguszi kosmológia? az a' bájoló tündér-világ? Nemde nap-keleté; nem napkeleti e a' keresztyén vallás is, nem az é ennek egész angyal-országa is?"[54]

A tágabb romantikafogalomnak az 1830-as évek közepéig van nyoma Toldynál; igaz, az *Aesthetikai levelek* után már nem Tasso, hanem Zrínyi lesz Vörösmarty romantikus előfutára – s ennek hatása van a fogalom jelentésére is. Toldy 1828-as magyar költészettörténeti kézikönyvének korszakolásában Zrínyit *A magyarok első romantikus költője* fejezetcím alatt tárgyalja,[55] s 1836-ban is azt állapítja meg, hogy Vörösmarty „lőn […] a' romántos iskolának, mellynek mind eddig az egy Zrínyi volt művészetünk mezején képviselője […], feltámasztója, vagy inkább újra és szebb fényben alkotója".[56] A hangsúlyeltolódás összefügg azzal, hogy a romantika értelmezésében egyre nagyobb teret kapott a nemzeti eredetiség szempontja. Későbbi irodalomtörténeteiben Toldy a Zrínyi–Vörösmarty-folytonosság fenntartása ellenére sem illeti már az előbbit a romantikus minősítéssel.[57] A „romantizált eposz" programját ugyanakkor – a verses regényig meghosszabbítva – Gyulai Pál és Arany János is magáévá tette.[58]

A romantika szélesebb jelentéskörű fogalmának első komoly jelentésmódosulására – bővülésére – a magyar fogalomtörténetben a szó etimológiájának felfejtése nyomán került sor. Már August Wilhelm Schlegel is jelentőséget tulajdonított an-

---

[53] Uo., VIII. kötet (1826), 118.

[54] Uo., VIII. kötet (1826), 122–123.

[55] Franz Toldy, „Der erste romantische Dicher der Ungern", in *Handbuch der ungrischen Poesie*, in Verbindung mit Julius Fenyéry herausgegeben von Franz Toldy, Erster Band (Pesth und Wien: Kilian und Gerold, 1828), xxviii.

[56] Békefy [Toldy Ferenc], „Az 1833-iki nagy jutalom' felosztása: Felelet Gr. Dessewffy Józsefnek", *Kritikai Lapok*, VI. (1836), 152–174, 161.

[57] A kérdésről részletesen lásd Gere Zsolt, *Szebb idők: Vörösmarty epikus korszakának rétegei* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2013), 33–35.

[58] Lásd Gyulai Pál, „Szépirodalmi Szemle" [1855], in Gyulai Pál, *Kritikai dolgozatok 1854–1861* (Budapest: MTA, 1908), 69–240, 95–98., illetve Arany János, „Dózsa Dániel: Zandirhám" [1859?], in Arany János, *Összes művei* (kritikai kiadás), szerk. Keresztury Dezső, XI., *Prózai művek 2, 1860–1882*, kiad. Németh G. Béla (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968), 7–13, 9.

nak, hogy az elnevezés az újlatin nyelvek nevével van kapcsolatban,[59] és már Teleki József is utalt a romantika és a spanyol románc összefüggésére.[60] Az etimológiából fakadó következmények jelentősége ugyanakkor a *Tudománytár* 1835. évfolyamában megjelent értekezésben tárul fel először, amely a *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* cikke nyomán mutatja be Don Ángel de Saavedra *A mór lelenc, avagy Córdoba és Burgos a tizedik században* című, 1834-ben megjelent elbeszélő költeményét.[61] Szempontunkból nem magának a műnek és ismertetésének, hanem az Alcalá Galiano által írt előszónak van jelentősége, amely egyébként rövidesen a spanyol romantika kiáltványává vált. Az előszó (amely, a kivonatoló szerint, „megérdemelné, hogy […] egészen adathatnék") abban áll, hogy a „classicum"-ot és a „romántos"-t *kulturális regiszterek különbsége* alapján állítja szembe. A két fogalom által, úgymond, „a' népi költést a' tudós, az antikkot mímelő költéstől kívánjuk elválasztani". Ugyanúgy érvényesül itt a pogány–keresztény ellentét, mint a fentebb idézett szerzőknél („a' pogány-anyagi obiectivitas és keresztyén-ideális subiectivitas közti különbség"), a hangsúly azonban a kulturális regiszterek különbségén van; a keresztény szellem, úgymond, „a fris, és kitünő népiséggel" föllépő „germánoknál és román-germánoknál" nyilatkozott meg.[62] A romantika eszerint „nem egyéb, mint *a' természetszerü, népszerinti felfogás' és előadás' módja a költészetben*" – művei „nem csupa elmélkedés' termékei, vagy épen idegennemü, conventiói typus utánzatai, hanem idő- 's népszerü felfogó és gondolkodó mód kifejezése". Az ismertetés ezt a megkülönböztetést Jámbor Lajos frank császár egykori szóhasználatával is alátámasztja; ő „»carmina gentilitia«, azaz *népénekeknek* nevezte" azokat a költeményeket, melyeknek a *lingua romana* vagy *rustica* – a népnyelv – volt a nyelve.[63] Népi és

[59] A. W. Schlegel azért tekinti találónak a *romantikus* elnevezést, mert „a szó a *romance*-ból származik, azoknak a népi nyelveknek az elnevezéséből, amelyek a latinnak az ónémet nyelvjárásokkal való elvegyülése révén képződtek", „A drámai művészetről és irodalomról" [részletek], ford. Rónay György, in *A romantika*, 175–185, 176. Eredetileg: A. W. Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur*, 9.

[60] Teleki, „A' régi és új költés'…", 68.

[61] „El moro expósito ó Córdoba y Búrgos en el siglo décimo. Leyenda e doce romances por Don Angel de Saavedra stb. (A' kitett mór, vagy Cordova és Burgos a' tizedik században. Legenda tiz románczban, Don Angel de Saavedra által, Hozzá járul Florinda, 's némelly edig ismeretlen dolgozásai ugyan azon szerzőnek. Párizs, 1834, a' spanyol–americai könyvkereskedésben. 2 kötet, 8. rét. a' szerző/képével)", *Tudománytár*, 8. sz. (1835): 217–223. Eredeti szövege: Ferdinand Wolf, „El moro expósito ó Córdoba y Búrgos en el siglo décimo. Leyenda e doce romances por Don Angel de Saavedra. En un Apendice se anaden la Florinda y algunas otras composiciones inéditas del mismo autor. París, 1834. en *Libería Hispano-Americana*. 2 Vols. 8. Vol I. XXXI y 462 pag. Vol. II. 498 pag. Mit dem Porträt des Verf[asser]s", *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*, Zweiter Band (October, 1835) N°. 70, 563–568., N°. 71, 569–576.

[62] Uo., 219. (Az eredetiben a „classicum": „das Klassische", a „romántos": „das Romantische"; a népi: „volksthümlich", a tudós: „gelehrte", lásd Wolf, „El moro expósito…", 568.)

[63] Uo., 220. Kiemelések az eredetiben. Nota bene, Lajos, aki fiatal korában lelkesen énekelte ezeket a dalokat, később megtagadta őket, lásd Christoph Martin Wieland, „Über das romantische

romántos ettől kezdve szinonimaként szerepel az okfejtésben; korokon átívelve különbözteti meg a népi és a magas regiszter költőit, s tünteti ki a „nemzeti individualitas"-t, annak nyelvi, mentalitásbeli és poétikai sajátosságaival együtt. Shakespeare ugyanúgy romántos, mint Homérosz, s a Homéroszt követő ciklikusok, az alexandriai és római epikusok ugyanúgy klasszikusok, mint a Shakespeare után fellépő francia drámaírók. A cikk nem kevésbé jelentős fogalmi distinkciója a *románosság* és a *romanticizmus* megkülönböztetése; ahogyan a klasszicizmus a klasszikus modoros érvényesítése, úgy a romanticizmus is a „romántos" elv túlhajtásából fakad.[64] Az érvelés a romantika klasszicizálásának – már Jean Paulnál, illetve Telekinél feltűnő – óhajával zárul: „Az új művészi költészeť legfőbb feladása tehát: a' romántos szellemet (azaz eredetiséget és természetességet) a' forma classicitásával (melly alatt azonban nem az óclassicus, vagyis leginkább antikk formákat értjük) összekötni."[65] Az értekezés legfontosabb hatása abban áll, hogy teret nyitott a romantika fogalmának a népi kultúra, népköltészet alapján történő újraértelmezésének.

Ezt a műveletet nálunk Erdélyi János végezte el. 1847-es, *Valami a romanticizmusról* című vázlatában írja: „ez a kifejezés: »római nyelv« hazai nyelvet jelente mindenütt, azaz midőn a francia, spanyol, portugál és olasz római nyelvűnek mondotta magát, értette alatta önnön (rómaiból) hazaivá lett nyelvét."[66] A népnyelv, a népi kultúra mint a romantika alapja nemcsak a kulturális regiszterek közötti viszonyt érintette. Erdélyi – Kölcsey felvetését továbbgondolva – azt sem tartja magától értetődőnek, hogy a *lingua romanát* vagy más, nem latin nyelvet beszélő barbár népek elsajátították a kereszténységet. Kölcsey, mint láttuk, szkeptikus volt; a vallás- és nyelvcserében a szerves kulturális fejlődés lehetőségének meghiúsulását látta. Erdélyi 1843-as, *Népköltészetről* szóló írásában másként érvel; „ha adott vallásra fogják a népet, ez hosszadalmas küzdés után és szép szóra beveszi ugyan azt, de véréhez, jelleméhez alkalmaztatva, sajátítva. Igy ölelte be Európát a keresztyén világnézlet, s a külön népek és nemzetek sajátságaival párosulva szülé ama nevezetes jelenetet, mely az ó- és uj idő művészete közé örökre elválasztó mélységet vont, s előállt a romanticismus."[67] Ez nemcsak Kölcsey álláspontját finomítja, de a romantika és a kereszténység közé egyenlőségjelet tévő korábbi meghatározásokat is. Erdélyi elődeinél is következetesebben érvényesítette a hermeneutikai elv alapjául szolgáló idegen–saját oppozíciót, így azt is látta, hogy az egyes nyelvek nemcsak a gondolkodásmódjukban különböznek, de abban is, ahogyan a keresztény vallást

Epos" [A romantikus eposzról], in Christoph Martin Wieland, *Sämmtliche Werke*, Vierundzwanzigster Band, Poetische Werke, Oberon, Zweyter Teil, nebst einer Abhandlung über das romantische Epos, Hg., J. G. Gruber (Leipzig: bey Georg Joachim Göschen, 1821), 302.

[64] Wolf, „El moro expósito…", 219.

[65] Uo., 220.

[66] Erdélyi János, „Valami a romanticizmusról" [1847], in Erdélyi János, *Filozófiai és esztétikai írások*, kiad. T. Erdélyi Ilona (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981), 598–599, 599.

[67] Erdélyi, „Népköltészetről" [1842–43], in Erdélyi János, *Nyelvészeti és népköltészeti, népzenei írások*, kiad. T. Erdélyi Ilona (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991), 101–109, 105.

asszimilálták – így válhatott a vallás a nemzeti kultúra meghatározó elemévé; „Nemzetiségünk valaha mélyen egybe volt forrva a vallással: ez abban s az ebben látta fődicsőségét."[68]

Ez az újszerű értelmezés Hegel romantika-koncepciójára is hatással van. Erdélyi, aki Hegel követője volt, átvette mesterétől a nagy művészeti korszakok hármas tagolását. E modell szerint a klasszikus kor valósítja meg a művészet érzéki és szellemi oldalának egységét, az eszményit; a megelőző – szimbolikus – kor még az érzéki elem uralma alatt áll, a következő – romantikus – kor művészetében viszont a szellem már elhagyni készül az eszme érzéki hordozóját, ezért itt az eszmei elem túlsúlyba kerül az érzékihez képest. A szimbolikus és klasszikus kor műalkotásai így nem is szólnak már közvetlenül a ma emberéhez. Ha Hegel csupán arra volt tekintettel (akárcsak korábban Madame de Staël), hogy az időben távoli művészet idegenné válik a jelenkor számára, Erdélyi úgy látja, hogy a nyelvi-kulturális távolság sem közömbös; a költői eszme csak akkor élvezhet elsőbbséget az érzéki formával szemben, ha a forma szinte átlátszóvá válik, mert a befogadó anyanyelve hordozza. Már 1847-es vázlatában úgy ítélt az újlatin nyelvek felől, hogy „Romance szerint beszélni egy jelentésű volt az érthető, világos előadással, mi hazai nyelven képzelhető csak".[69] A népköltészet azzal kínál példát a jelen költészete számára, úgymond, hogy – saját bensőséges nyelvi-kulturális közegében mozogván – a közlés minimuma mellett a benső megértésének maximumát nyújtja. A népi kultúrán, illetve a szellem hegeli fejlődésén alapuló romantikafogalom szintézisét *Egy századnegyed a magyar szépirodalomból* című, 1855-ös írásában fejtette ki Erdélyi – azt is érzékeltetve, miért vesztették el jelentőségüket a klasszikus formaelvek. A „regényes" forma előnye eszerint az, hogy

> „a kevésbé költői forma mellett is, hamarább lehet eljutni vele a művészetben átlátszandó eszméhez, gondolathoz, aminthogy éppen ezért nevezte romance-nak a spanyol mindazt, mit a lingua romana vagy rustica, azaz népi nyelven kapott a művészetből; és itt van megalapítva egyfelől a regényes műalkat népszerűsége, hazaisága; másfelől a gondolathozi lepletlen viszonya, s mindamellett érthetősége, mely szerint a formai veszteséget a kedély pótolja ki magának azon hatással, mely mindenkinek lelkébe mint villanyütés száll, valahányszor hazai tárgyakat […] ad elő a költő, idegenek helyett."[70]

A „regényes műalkat" „gondolathozi lepletlen viszonya", amely hozzásegíti a befogadót a „formai veszteség" kipótlásához, a regény műfajának Kemény Zsigmondtól származó leírásában fog kulcsszerepet kapni. Kemény többek közt azzal védi a

[68] Erdélyi, „A magyar népdalok" [1847], in Erdélyi, *Nyelvészeti…*, 109–171, 141.

[69] Erdélyi, „Valami a romanticizmusról", 599.

[70] Erdélyi, „Egy századnegyed a magyar szépirodalomból" [1855], in Erdélyi János, *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*, kiad. T. Erdélyi Ilona (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991), 183–255, 205.

regényt mint kevésbé költői műfajt a – klasszicista műfajkánonban kiemelkedő szerepű – drámával és eposszal szemben, hogy „a regény költői, bölcselmi és politikai elemek vegyületéből áll, hol az egyiknek, hol pedig a másiknak túlsúlyával. A regény közép-nem, átmenet a költészetből egészen más régiókba".[71] Bár a regényt nem lehet kapcsolatba hozni a népköltészettel,[72] Kemény regényfelfogásában – mint ezt saját művei mutatják – a hazai közeg meghatározó szerepet kapott.

Kemény, aki 1853-ban Zrínyiről szólva Toldy korai értelmezéséhez csatlakozott („*Szigetvár ostroma*" az „egyetlen keresztény és romantikus eposzunk", amely „Vörösmarty *Zalán futásá*ig versenytárs nélkül állott"),[73] 1864-ben megjelent, *Klassicismus és romanticismus* című esszéjével amellett foglalt állást, hogy a romantika civilizációtörténeti beágyazottságú fogalma nem valamiféle atavizmus, amely a fogalom modernizálódása folytán kikopott a használatból. Az esszét folyóiratában közreadó Arany János megjegyzése arra utal, hogy még az 1860-as években is inkább a fogalom jelentésének szóródásáról, mint (szűkebb értelemben való) rögzüléséről beszélhetünk; Arany szerkesztői jegyzetében megemlíti, hogy e kérdést „még iróink sem igen látszanak eléggé érteni".[74] Saját álláspontjára enged következtetni Fejes István költeményeiről írt kritikájának (1861) az a kitétele, amelyben a klasszikust és a romantikust mint pogányt és keresztényt költészettipológiai alapon állítja szembe egymással.[75] *A hindu dráma* című angol cikkben (amelyet szintén 1861-ben fordított le folyóirata számára) a romantika Jean Paul-féle kiterjesztésével találkozhatott, amennyiben a cikk a hindu dráma kapcsán használja a romantika fogalmát.[76]

---

[71] Kemény Zsigmond, „Szellemi tér" [1853], in Kemény Zsigmond, *Élet és irodalom*, szerk. Tóth Gyula (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 225–261, 247.

[72] Arany János, a népiesség vezető teoretikusa szerint „Regény, novella népiessége igen mondva csinált dolog"; „Népiességünk a költészetben", in Arany, *Összes művei*, XI., 380–382, 382.

[73] Kemény, „Az újabb nemzeti könyvtár iránt" [1853], in Kemény Zsigmond, *Élet és irodalom*, 213–224, 214–215.

[74] Koszorú, II. évf., 1. félév, 1. sz. (1864. jan. 3.), 1., lásd Arany János, *Összes művei* (kritikai kiadás), szerk. Keresztury Dezső, XII., *Prózai művek* 3, *Glosszák: Szerkesztői üzenetek: Szerkesztői megjegyzések, előfizetői felhívások*, kiad. Németh G. Béla (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963), 314. (Az esszé bevezetés lett volna Kemény tervezett, de meg nem írt Vörösmarty-tanulmányához.)

[75] „A költő […] – s általában a művész – eszméje megtestesítésében két fő útat – úgyszólván rendszert követhet: vagy *az ideát a nemben s az egyént is a nemben* fejezvén ki; vagy *az ideát az egyénben s a nemet is az egyénben.* Amaz a szűkebb értelemben vett *eszményi,* ez az *egyéni:* amaz classicizmus, ez romantismus; amaz pogány, mert a nemben elvész, vagy legalább nem juthat teljes érvényre az egyén, ez keresztyén, mert felszabadítja az egyént." Lásd „Fejes István költeményei", in Arany, *Összes művei*, XI., 290–299.: 290–291. Kiemelések az eredetiben.

[76] „A hindu dráma cseppet sem gondol az egységekkel, mint akármely igaz leánya a romantikai iskolának". A cikkíró maga is jelzi a fogalomhasználat bizonytalanságát, amikor megállapítja, hogy a hinduk drámái, „mint a classicainak ellentéte, lehet, hogy a romanticaihoz sorolhatók; de valósággal majdnem azt mondhatni rólok, hogy magokban egész külön osztályt képeznek". Lásd „A hindu dráma" [1861], in Arany, *Összes művei*, XI., 258–277, 274, 259.

Ami Kemény esszéjét illeti, ez eredeti módon fejleszti tovább a civilizációs korszakok ellentéteként felfogott fogalompárt – hogy aztán ennek alapján ítéljen a magyar irodalomra jelentős hatást gyakorló francia romantikáról. Ő is a szellemi élet egészének összefüggésében, a vallás szerepének kiemelésével tárgyalja a költészetet; a vallási tapasztalat, egy-egy adott vallási mintázat *társadalmi érvényesítésében* azonban a költészetnek tulajdonít kulcsszerepet. A görögök, úgymond, nem vallási gyakorlatukban szembesültek a lét rejtett törvényeivel; „azon titkoknak, melyeket az emberi kebel és a menny boltozata takar, s a véges és végtelen egymásközti viszonyának fölleplezését először a költői sugalmazás kísértette meg"; az emberi lét erkölcsi struktúráját a tragédia építette fel a görögök számára.[77] Az értekezés előfeltevését az a meggyőződés adja, hogy nemcsak „a hellén költészetnek volt […] ily temérdek befolyása az erkölcsi fogalmakra, a közszellemre és közérzületre"; a költészetnek ez a szerepe – legalábbis elvileg – más korokban is meghatározó[78] – a szellemi élet változásainak további menetét vallás és költészet eme dialektikája határozza meg. Kemény itt a *verbális valóság* (Jeremy Bentham által megalkotott) fogalmához kerül közel;[79] a fikciós művek eszerint nem a valóság ellentétei, hanem egy olyan, fizikai, vallási, erkölcsi tapasztalatokat rögzítő nyelvi konstrukció reprezentációi, amelyet egy nagyközösség a valósággal azonosít. A költői műveknek addig van hatásuk a társadalmi életre, amíg befogadóik a verbális valóságra vonatkoztatják őket. A keresztény vallás elterjedésével – mondjuk úgy: egy új verbális valóság megszületésével – a latin nyelvhez kötött (klasszikus) műveltségnek le kellett hanyatlania; szerepét az a *román* tájnyelveken művelt költészet vette át, amely, „keveset tudván Olympról és régi isteneiről, a keresztyén eszmekörhöz csatlakozék". A trubadúrok, romancerók költészete, az aktuálisan érvényes verbális valósággal lévén eleven kapcsolatban, érdemi befolyást tudott gyakorolni „a szellemre és az erkölcsökre", így lett a költők rendje „egyik tényező a polgárisodás [értsd: civilizáció] főalapitói közt". Ennek a folyamatnak jelenti csúcspontját Dante *Isteni színjáték*a, a Cid-mondakör és *Nibelung-ének*.[80]

Amikor a lovagkor eszméi az állami-erkölcsi rend megszilárdulása folytán elvesztették mértékadó szerepüket, szükségképpen váltak nevetség tárgyává a „lángeszű romantikus", Cervantes tollán.[81] Az így támadt űrt a reneszánsz töltötte be; a változást Kemény igencsak felemásnak ítéli. Bármilyen jelentős hatást gyakorolt is a felélesztett klasszikus műveltség (Kemény részletesen kifejti, hogyan változott meg Itália önmagáról alkotott képe) – a háttérben ott érezzük Madame de Staël hermeneutikai alapelvét („A klasszikus költészet csak a pogányság emlékein át ér el hozzánk") – az antik

[77] Kemény, „Klasszicizmus és romanticizmus", in Kemény, *Élet és Irodalom*, 399–417, 399.

[78] Uo., 400.

[79] A verbális valóság fogalmáról lásd Aleida Assmann, *Die Legitimität der Fiktion* (München: Wilhelm Finck Verlag, 1980), 16.

[80] Kemény, „Klasszicizmus és romanticizmus", 401.

[81] Uo., 402.

vallási képzeteknek a keresztény verbális valósággal való összeegyeztethetetlensége eleve korlátozta az antik eszmekör hatását:

> „A költészetben ismét Aphrodité ült a szépség trónjára, Erósz tölté be hév ösztönökkel a szeretők szíveit, a kicserélt érzelmeknek a nimfák, driádok, faunok lettek tanúi, a menny Olymppá változott át, a meghalt árnyéka a Léthé vizéből ivott feledést, s a hátrahagyott özvegy mármost férjének nem koporsójára, hanem hamvvedrére ejté könnyeit, a gondviselés helyett pedig az ádáz végzet ragadta magához a világrend intézését.
> Természetes, hogy a politeizmus tana csak játékként űzetett e költészetben, s nem bírt komoly jelentőséggel; de azt mégsem lehet állítani, hogy a fogalmaknak adott nevek és jelvek [értsd: jelképek] éppen semmi hatással ne volnának a tartalom szélesbítésére vagy összébbszorítására."[82]

> „Lehetlen volt ugyan, hogy az antik világnézet azon költői iskolát, mely a hellén és a latin mintaképek után alakult, annyira áthathassa, hogy miatta a keresztyén hiterkölcsi nézetek veszélyben foroghattak volna; de mégis a kedélyek kevésbé lőnek arra hangolva, hogy a földet csak a megpróbáltatás helyének tekintsék, és a magasabb kielégíttetést magában az életben is ne keressék."[83]

A verbális valóság és a fikció széttartása végül megpecsételte az antik gyökerű költészet sorsát; hogy a fentebb említett megkülönböztetéssel éljünk, a klasszikusból klasszicista lett, vagyis eluralkodott rajta a modorosság. A francia klasszicizmus a hármas egység oltárán feláldozta a valószerűséget, elutasította a nemzeti tematikát; ami francia volt benne, a felsőbb körök erkölcse és illeme. Bármekkora volt is a francia klasszicizmus kisugárzása Európában, nem a (verbális) valóságra, hanem a műveltebb körök etikettjére lehetett csak hatással, s a nemzeti irodalmak kibontakozását is gátolta. Kemény a „romantikus" Shakespeare és Milton tartós hatásának tulajdonítja, hogy „az angol irodalom hamar kiépült" a francia klasszicizmus keltette „beteg hangulatból", a német irodalom felemelkedése és a franciával szembeni emancipációja pedig végleg lezárta a klasszicista korszakot.[84] Szerzőnk kulcsszerepet tulajdonít annak, hogy Madame de Staël német hatásra kezdte népszerűsíteni Franciaországban a romantikát: a kör bezárult, német hatásra maga a francia irodalom is túllépett a klaszszicizmuson. Az esszé záró szakasza valójában azt vizsgálja, mennyire sikerült ez a túllépés. Eszerint a francia romantika, a klasszicizmus modorosságait elutasítva maga is modorossá vált; az eszméket hirdető klasszicizmussal viaskodva maga is eszmék szolgálatába szegődött. A francia romantikusok legnagyobb hibája úgymond, hogy

[82] Uo., 403–404.
[83] Uo., 404.
[84] Uo., 408–409.

„a művészet múzsáját a célzatosnak szolgaleányává szegődtették", s ezzel megbontották a verbális valóság és a fikció hatékony viszonyát; amikor a valószerűséget ideológiai ráhatásokkal helyettesítették, a műalkotás elvesztette azt a képességét, hogy a verbális valóság meghosszabbításaként lehessen befogadni – ezzel pedig *mint költészet* elvesztette „befolyását az erkölcsi fogalmakra, a közszellemre és közérzületre".[85]

Ha a civilizációtörténeti alapokon nyugvó történeti-tipológiai romantikafogalom kiszorult az európai közgondolkodásból, ez bizonyára összefügg azzal, hogy a „göttingai paradigma" feledésbe merült.[86] E romantikaértelmezés jelenléte ugyanúgy zavart keltő zárvány lett a stílustörténeti gondolkodásban, mint például a humboldti nyelvfelfogás a későbbi nyelvtudományban.[87] Bár a feledésre ítélt paradigma elvileg összemérhetetlen a fennállóval – ez jut kifejezésre a történeti-tipológiai romantikafogalom későbbi elutasításában –, a 19. századi magyar irodalomkritikai gondolkodásban még más a helyzet. Ha az 1830-as években fellendülő kritikai életben egyre nagyobb szerepet kapott is a romantika szűkebb értelmezése, amelyik a kortárs irodalmi jelenségek esztétikai jellegére vonatkoztatta a fogalmat, ennek még nem alakult ki saját, önálló paradigmatikus kontextusa, s az 1860-as évekig a göttingeni gyökerű történeti-tipológiai romantikafogalom befolyása alatt állt. Ez nemcsak a „romantika" megjelölést használó kritika egészét helyezi más megvilágításba, de a korszak első vonalának irodalmi termését is. Könnyű tetten érni Petőfi és Vörösmarty lírájában a „vallási hagyományban gyökerező koncepciókat, sémákat és értékeket"[88] (elég olyan verseikre gondolni, mint *A XIX. század költői* és *Az ítélet*, vagy az *Előszó* és *A vén cigány).* Arany János epikus költészete pedig abban az értelemben romantikus, hogy a *Toldi* keresztény, lovagi és népi elemet egyesít, illetve a *Buda halála* és a *Bolond Istók* a klasszikus eposz Zrínyivel kezdődő és a *Zalán futásá*val folytatódó romantizálásának folyamatába illeszkedik. A szélesebb romantikafelfogás nyitott teret Kemény Zsigmond történelmi regényei előtt is, amelyek a kereszténység verbális valóságának keretei közt kísérelték meg a modern olvasó számára „visszateremteni" a századokkal korábbi magyar világot. Ami pedig a kritikát illeti, felvetődik, hogy mindaz, amit eddig a romantikával szembeni állásfoglalásnak tekintettünk, nem is magát a romantikát, hanem annak modoros, túlhajtott változatát, a „romanticizmus"-t illeti.

Ha az irodalomtörténet-írás komolyan veszi, hogy immár kultúratudományi keretek közt határozza meg önmagát, a romantikát illetően bizonyosan a göttingeni neohumanizmus holisztikus szemléletén alapuló történeti-tipológiai romantikafogalomból kell kiindulnia. Ennek jegyében lenne érdemes – hogy a fentebb már említett tanulmánygyűjtemény címére utaljak: – „újragondolni a (magyar) romantikát".

---

[85] Uo., 417, illetve lásd a 79. lábjegyzetet.

[86] Békés, *A hiányzó paradigma*, 73–74.

[87] Uo., a *Zárványtipológia* című fejezet, 76–91.

[88] Lásd a 20. lábjegyzetet.

Vilmos Eszter[1]

KANADÁTÓL KANADÁIG
– Bernice Eisenstein és a másodgenerációs holokausztemlékezet-irodalom –

A holokauszt irodalma mára körvonalazható, transznacionális irodalomtörténeti kategóriává vált kanonikus szerzőkkel, valamint saját, jellemző műfajával, a tanúságtétellel. Ha állandó poétikai jegyeket nem is, központi problémákat mindenképpen meg tudunk nevezni az idetartozó művekben és a róluk szóló diskurzusban. Az alapvetően közös tapasztalat mellett hangsúlyosan felmerül a történelembe, illetve nyelvbe ágyazhatóság kérdése, a szerzői autoritás problémája és a reprezentálhatóság, valamint a fikcionalizálhatóság örök dilemmái. Úgy tűnik, a másodgenerációs irodalomra is egyre inkább tekinthetünk a tanúságtételekhez hasonlóan szerteágazó, mégis meghatározható közös tematikai és poétikai hasonlóságokat felvonultató, transznacionális irodalmi irányként. A tény, hogy napjainkban egyre nagyobb számban születnek alkotások az őket követő, harmadik generáció képviselőitől, lassan a tanúságtételekhez hasonló irodalom- és művészettörténeti kontextusba helyezi a másodgenerációs műveket. Ahogy Susan Rubin Suleiman is megjegyzi, „[a] másodgeneráció fogalma mára már bevett fogalom a holokausztkutatásban: a holokauszt túlélőinek gyermekeire vonatkozik, akik a háború után születtek, mégis az életük megkerülhetetlen részévé vált a szülők traumatikus tapasztalata, noha nekik maguknak nincsenek személyes emlékeik a háborúról".[2]

Irene Kacandes *When facts are scarse: Authenticating Strategies in Writing by Children of Survivors*[3] című tanulmányában arra keresi a választ, milyen közös jegyek jellemzők a túlélők gyermekei által írt szövegekre, és ezeknek a félig önéletrajzi munkáknak a megnevezésére bevezeti az *autobiograpy once removed* fogalmát – a családi kapcsolatok angolszász terminológiájának mintájára, ahol ez a kifejezés az adott viszonylat eltolását jelenti egy generációval, például az unokatestvérem gyermeke: „first cousin once removed".

---

[1] A szerző a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója.

[2] Susan Rubin Suleiman, *Crises of Memory* (Cambridge–Massachusetts: Harvard University Press, 2006), 189. Saját fordítás.

[3] Irene Kacandes, „When facts are scarse: Authenticating Strategies in Writing by Children of Survivors", in Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman and James Phelan eds., *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future* (Columbus: Ohio State University Press, 2012), 179–197.

Másodgenerációs jellegzetességek

Bernice Eisenstein *I Was a Child of Holocaust Survivors* (*Holokausztt túlélők gyermeke voltam*) című, 2006-ban megjelent, rajzokkal ellátott önéletrajzi írása, noha hazánkban nem hozzáférhető, megkerülhetetlennek tűnik, ha a holokauszt második nemzedékének irodalmáról kívánunk állításokat tenni.[4] Nem rendhagyó, ám igen jelentőségteljes egybeesés, hogy a szerzőnő nem csupán a túlélők, de a bevándorlók második nemzedékéhez is tartozik. A kelet-európai, majd a második világháború után Kanadában letelepedett családból származó szerző/elbeszélő/rajzoló kötete alapján csoportosítani tudjuk a másodgenerációs tapasztalat és az ebből táplálkozó irodalom főbb jellemzőit. Ezek közé tartozik a korábbi nemzedékkel fenntartott folyamatos párbeszéd, amely elsősorban az autoritás problematikájához köthető. A kérdés, hogy írhat-e olyasvalaki a holokausztról, aki nem élte át, különös összetettséggel merül fel azoknál a szerzőknél, akik a történtek után születtek, tehát csupán közvetett hozzáférésük lehet a tapasztalathoz, viszont túlélők gyermekeként vagy az ő közvetlen közelségükben nőttek fel, így mégis saját életüket is nagyban befolyásoló jelenségként tudnak tekinteni a holokausztra. Bernice Eisenstein viszonya a túlélők nemzedékhez kétféle: egyrészt a lehető legszigorúbb értelemben véve személyes, hiszen a szüleiről és családtagjaiknak, valamint barátaiknak túlnyomó többségéről van szó; másrészt kulturális, hiszen az elbeszélő minduntalan hivatkozik saját irodalmi, film- és képzőművészeti élményeire, mely művek a holokauszt túlélőitől származnak. Ezt a kulturális hálót elsősorban nem rejtett intertextuális utalások formájában jeleníti meg a kötet, hanem a lehető legjobban előtérbe állítva.

Nagy hangsúlyt kap a nyelvváltás és az emigráció kérdése, ebből következően pedig a túlélők gyermekének közvetítő funkciója is a két (vagy három) nyelv és kultúra között, amely jelenség szintén a másodgenerációs holokausztemlékezet-irodalom homlokterében áll. Az *I Was a Child…* látványosan beemeli a fénykép médiumát is, amelyet a szemtanúk és az utógenerációk közti tapasztalatcsere egyik legfontosabb elemeként tart számon a szakirodalom. „Az utóemlékezet a kulturális vagy kollektív traumát túlélők gyermekeinek a szüleik tapasztalatához fűződő viszonya, amely tapasztalatokra a leszármazottak csupán a növekedésüket végigkísérő elbeszéléseken és képeken keresztül »emlékeznek«" – írja Marianne Hirsch.[5] Irene Kacandes azt állítja a másodgenerációs művekről, hogy ezekben „a fotók és dokumentumok nem csupán paratextusként játszanak szerepet, de gyakran a főszö-

[4] Bernice Eisenstein, *I Was a Child of Holocaust Survivors* (Toronto: McClelland & Stewart, 2006). A fejezet további részeiben a könyvből származó részleteket saját fordításomban fogom idézni, a citátumok után pedig a főszövegben jelölöm az ebben a kiadásban található oldalszámokat.

[5] Marianne Hirsch, „Túlélő képek: Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája", ford. Pintér Ádám, in Szász Anna Lujza és Zombory Máté, szerk., *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezettörténete* (Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014), 185–213, 190.

vegnek is szerves részét képezik; segítenek elmondani a történetet […] vagy magyarázatot adni arra, miként jött rá valamire a szerző"[6] (187).

A fényképek felhasználása szintén kettős, amiként a legtöbb másodgenerációs műben, úgy Eisenstein kötetében is. Egyrészt a háború után megmaradt családi fényképek, másrészt pedig az emblematikussá vált holokausztfotók játszanak jelentős szerepet. Utóbbiak „túl azon, hogy a »pusztulás ikonjaivá« váltak, a holokausztról való emlékezés toposzaiként is elkezdtek működni."[7]

Eisenstein műve emlékezetes szöveghelyek és rajzok segítségével tárgyalja a zsidó identitáshoz fűződő összetett viszonyt, amely szintén létfontosságú kérdés mind a tanúságtevők, mind a másodgenerációs túlélők szövegeiben. Fókuszba kerülnek a holokauszt után született nemzedék olyan identitásformáló momentumai, mint a gyerekkori szembesülés a soa megtörténtével, valamint a huszadik század második felében zajló, emlékezetpolitikailag jelentős események, például Izrael állam megalapítása vagy Eichmann tárgyalása Jeruzsálemben.

Transznacionalitás és posztmigráns irodalom

„A holocaust világélmény" – írja Kertész Imre sokat idézett esszéjében, *A holocaust mint kultúrá*ban.[8] Alvin Rosenfeld *Kettős halál* című monográfiájában ehhez kapcsolódó kijelentést tesz, mikor azt állítja: „az első dolog, amit a holokausztirodalommal kapcsolatban fel kell ismernünk, hogy ez nemzetközi irodalom."[9] Marita Grimwood *Holocaust Writing of the Second Generation* című monográfiájában felhívja rá a figyelmet, hogy „a másodgenerációs írás természetéből adódóan nemzetközi terep. Miközben nem kívánjuk figyelmen kívül hagyni a bevándorlók tapasztalatait és emlékezethagyományait, nyilvánvaló, hogy ez esetben merev határokat húzni a nemzeti irodalmak közé egyszerre lenne önhatalmú és túlságosan korlátozó."[10]

Az iménti állítások tekintetében a *nemzetközi* jelző helyett érdemesebb a *transznacionalitás* fogalmát használnunk, hiszen itt kevésbé a különböző országok jól elkülöníthető irodalmai közötti dialógusról van szó; sokkal inkább egy olyan immanensen soknyelvű, multikulturális tapasztalatról és annak szövegszerű megnyilvánulásairól, amely kapcsán a *nemzet* redukáló fogalma reduktívvá és félrevezetővé válik.

Ahogy a klasszikus holokausztirodalom, úgy az utógenerációk irodalma (a következőkben: holokausztemlékezet-irodalom) is kezdettől fogva transznacionális.

---

[6] Kacandes, „When facts are scares", 187. Saját fordítás.

[7] Hirsch, „Túlélő képek", 198.

[8] Kertész Imre, „Hosszú, sötét árnyék", in Kertész Imre, *A holocaust mint kultúra* (Budapest: Századvég, 1993), 27.

[9] Alvin H. Rosenfeld, *Kettős halál: Elmélkedések a holokausztirodalomról*, ford. Peremiczky Szilvia (Budapest: Gondolat Kiadó, 2010), 33.

[10] Marita Grimwood, *Holocaust Writing of the Second Generation* (New York: Palgrave Macmillan), 2007, 7. Saját fordítás.

Valójában még inkább az, hiszen a tömeges elvándorlás, amelyet a túlélők kezdtek meg, a következő generáció tagjainak születésével nem csillapodott, hanem egyre inkább szerteágazott. Azon a néhány közép- és kelet-európai országon kívül, ahol a holokauszt eseményei valójában történtek, földrajzilag egészen távoli helyek kapcsolódtak be óriási lendülettel a holokauszt utóéletébe, emlékezetébe és a holokauszt utáni művészetbe. Nem csupán a kézenfekvő módon ideértendő Izrael, de az amerikai kontinensnek megannyi szeglete: az Egyesült Államok, Dél-Amerika és Kanada is otthona lett a főként Kelet-Európából származó túlélők családjának, ezáltal pedig a másod- és harmadgenerációs holokausztemlékezet-irodalomnak (és más művészeti ágaknak) is. Ahhoz, hogy ebben felfedezzük a transznacionalitást, nem is kell komparatív vizsgálatokhoz folyamodnunk, hiszen egy-egy ilyen mű önmagában is több nyelvhez és kulturális közeghez tartozik. Az *I Was a Child of Holocaust Survivors* látványos példája ennek a jelenségnek.

A már Torontóban született főszereplő, akinek lengyel-zsidó szülei a bergen-belseni koncentrációs tábor helyén kialakított menekülttáborban találkoztak, majd 1948-ban Kanadába emigráltak, egyszerre nő fel a kelet-európai, a zsidó és a kanadai kultúra, illetve a lengyel, jiddis és angol nyelv közegében. Mikor a kötetben felmerül a nyelv kérdése, azt írja: „a jiddis volt az otthonunk" (62). Ezáltal nem csupán a család tagjainak kommunikációs eszközét nevezi meg, de azt is érzékletesen megmutatja, hogy az otthont – kiváltképp a kivándorlók speciális körülményei között – nem feltétlenül földrajzi terek és nemzetek függvényében tudjuk meghatározni. Erről ismételten eszünkbe juthatnak Kertész mondatai, aki saját otthonát úgy definiálja: „a magyar nyelv, amelyben élek".[11]

Eisenstein könyvében azonban a nyelv sem állandó, egyértelműen körülhatárolható jelenség. „Nem emlékszem, hogy hallottam volna az angol nyelvet, mielőtt iskolába mentem" – írja. „Ahogy a szüleim angol szókincse nőtt, úgy illesztették be ezeket a szavakat a jidddisbe, jóllehet, abban az időben én ezt egyetlen, harmonikus nyelvként érzékeltem" (62–63).

Thomka Beáta *Regénytapasztalat* című monográfiájában a posztmigráns irodalom kontextusában említi a nyelvváltás gesztusát, és felhívja rá a figyelmet, hogy az ehhez vezető folyamat gyakran külső kényszer hatására kezdődik, és traumatikus tapasztalatokhoz kapcsolódik. A holokausztemlékezet irodalmánál kétségkívül erről van szó.

> „A nyelvváltás a migráns írók azon régebbi nemzedékei számára megrendítő, akik üldözöttként vagy kényszerűségből váltak menekültté. A nyelvmegtartás és a nyelvváltás alternatívái közötti döntés tehát egyénenként és korszakonként változó, és nem független az alkotói életkortól, a külső körülményektől és a művészi szándéktól. A második nyelv nem feltétlenül

[11] Kertész Imre, „Előszó", in Kertész Imre, *A száműzött nyelv*, hozzáférés: 2020.03.10, http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/KERTESZ/kertesz00032_kv.html.

> beleszületés, hanem benne fejlődés következtében válik sajáttá. E tényhez negatív módon is viszonyulhat az alkotó, ám helyzeti előnyként is megélheti azt" – írja.[12]

Eisenstein kötetét éppen a nyelvmegtartás és a nyelvváltás határán helyezhetjük el. Angolul írt szövegében gyakran bukkannak fel – hol reflektáltan, hol reflektálatlanul – jiddis szavak és kifejezések, a retrospektív gyermeki nézőpontban pedig előfordul, hogy ezek összekeveredjenek vagy kölcsönhatásba lépnek egymással.

Kanada

Eisenstein kötetét, amiként a benne tárgyalt gyermekkorát is nagyban meghatározza az otthonául szolgáló Kanada és a szülők által hátrahagyott, ám más formában újra megtalált kelet-európai zsidó közeg kettőssége. Adara Goldberg *Holocaust Survivors in Canada: Exclusion, Inclusion, Transformation, 1947–1955* című monográfiájában behatóan elemzi a kanadai zsidóság helyzetét a huszadik század első felének különböző migrációs hullámain keresztül. Goldberg azt állítja „[a] kanadai zsidóságot drámai mértékben átformálta az 1947 és 1955 között az országba érkező több mint 35 000 holokauszttúlélő és hozzátartozóik".[13]

Közéjük tartozott az elbeszélő Bernice családja is, ők egyenesen a bergen-belseni menekülttáborból érkeztek az óceán túloldalára. „A szüleim 1948-ban keltek útra Kanada felé, miután három évet töltöttek Bergen Belsenben. Két évvel később a nagyszüleim is megérkeztek Torontóba, őket pedig a nagynéném és a nagybátyám követte immár a fiukkal, Michaellel együtt" – írja Eisenstein (136).

Az érkező túlélők, noha a kanadai állam igyekezett elősegíteni asszimilációjukat, inkább egymás között maradtak, és kialakították saját, otthonos mikrotársadalmukat. Goldberg is megjegyzi, hogy a tárgyalt időszakban „minimális interakció volt a túlélők és a nem-zsidó kanadaiak között".[14] Az újonnan érkezőket a *greeners* (zöldfülű) gúnynévvel illették mind a tősgyökeres kanadaiak, mind a korábban letelepedett zsidó bevándorlók.

Figyelemreméltó, hogy mikor Bernice saját életnarratívája kezdeteként leírja, mikor és hol született, nem csupán a szülővárosát nevezi meg, hanem térképészeti pontossággal meghatározza a konkrét városnegyedet is.

---

[12] Thomka Beáta, *Regénytapasztalat: Korélmény, hovatartozás, nyelvváltás* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2018), 35.

[13] Adara Goldberg, *Holocaust Survivors in Canada: Exclusion, Inclusion, Transformation, 1947–1955* (Winnipeg: University of Manitoba Press, 2015), 2. Saját fordítás.

[14] Golberg, *Holocaust Survivors in Canada*, 65.

> „1949 októberében születtem Torontó belvárosának Kensigton Market nevű városrészében, melyet a Spadina Avenue, a város egyik Észak-Dél-irányú artériája határol. […] A huszadik század első évtizedeiben kelet-európai zsidó bevándorlók érkeztek ide, és alakították ki első otthonaikat. […] A háború után helyet szorítottak a menekültek következő hullámának, akik átültették ide a végül gyökeret vert *shtetl* életet is" (56).

Egyértelmű, hogy az elbeszélő számára a környék nem puszta lakóhely, hanem intim, biztonságos közeg. „A Kensigton Market az én bébiszitterem" – írja az 57. oldalon.

Az elbeszélésben gyakran előkerül az egyszerűen „The Group"-ként aposztrofált, kizárólag európai bevándorlókból álló társaság, akik a szülők szinte egyedüli szociális közegeként funkcionálnak.

> „A szüleim baráti köre – a Csapat – állandóan együtt volt: szombat esténként römiztek és pókereztek, nyári hétvégéken piknikeztek a parkban, bar-micvókon, esküvőkön, körülmetélési szertartásokon ünnepeltek, ebédeltek, teáztak, jótékonysági bálokat szerveztek, nyaraltak – amit csak lehet, azt együtt csinálták. Mind ismerték egymást Európában. A legtöbben azokból a városokból származtak, mint a szüleim, vagy csak a környékről, de mindegyiküket ugyanaz a múlt kapcsolta össze; egyazon történelmen osztozott a túlélőknek ez a töretlen lánca. […] Olyan szoros kapocs tartotta őket össze, amihez semmilyen viszony nem hasonlítható, néha úgy tűnt, még a saját gyerekeikhez fűződő sem" (157–158). „A szüleimet és a barátaikat elválaszthatatlanul összekötötték a közösen megélt múltbéli események és a jövő, amit építeni jöttek" (167).

A másodgenerációs tapasztalat igen speciális ebben a közegben. A Torontó többi részétől jóformán elzárt mikrotársadalomban felnövés hatására bizonyos mértékig elkerülhetetlenül kívülállóvá válik az országban, ahol született. Ám olykor még a szüleinek hermetikusan elzárt közösségéből is kiszorul, amelyet éppen az a túlélőtapasztalat tart össze, amellyel a gyermek, minthogy a holokauszt után született, nem rendelkezik. A traumától viszont – mint tudjuk – mégsem mentesül teljes mértékben. „A szüleim és a barátaik amint az új földre érkeztek, nem is gondolták, hogy a múltjuk láthatatlan árnyékot vet majd az új életekre, amelyeket a világra hoznak" – írja Eisenstein (72).

Dialógus a túlélők nemzedékével

Eisenstein kettős kapcsolódását a túlélők nemzedékéhez látványosan példázza az *I Was a Child of Holocaust Survivors*. A soa után született szerzők önéletrajzi narratíváiban központi jelentőségű az ott-nem-lét ambivalens szituációja. Ez a hiánytapasztalat összetett morális-esztétikai kérdéssé válik, mikor az utógenerációk alkotnak (részben vagy egészen) holokausztról szóló műveket. A problémát, hogy írhat-e olyasvalaki a holokausztról, aki nemcsak hogy nem élte át annak eseményeit, de még csak nem is volt a világon azok megtörténtekor, a másod- és harmadgenerációs alkotások gyakran úgy oldják fel, hogy valamilyen formában hivatkoznak a szemtanúk és túlélők által írt, dokumentumértékű szövegekre. Ez egyrészt tiszteletteljes főhajtás az áldozatok emléke és a túlélők szenvedése előtt, másrészt viszont körültekintő önlegitimációs gesztus. Annak, hogy milyen módon tudják felhasználni irodalmi, filmművészeti vagy más vizuális műfajok a túlélők nemzedékének írásos vagy képi dokumentumait, számtalan formája lehet.[15]

Az itt elemzett kötetnek nem csupán hivatkozási alapja, de egyik központi témája a tanúságtétel-irodalom és a túlélő művészek kánonja. Saját küldetésének nehézségeit az alábbiakban ragadja meg az *I Was a Child…* narrátora: „Már az is elég bonyolult, hogy megtaláljuk a helyes szavakat arra vonatkozóan, hogy mire kell emlékeznünk, de ez még nehezebb, amikor minden szó az után sóvárog, hogy menedéket nyújtson, és megőrizze az emlékét egy idős, éppen haldokló generációnak" (55–56).

A kötetet vizuálisan is a túlélők, valamint az áldozatok nemzedékének művészei és gondolkodói keretezik. A belső címlap előtti oldalon található egész oldalas rajzon ötszögű asztalt láthatunk, melynek oldalainál a következők foglalnak helyet: Charlotte Salomon, Bruno Schultz, Hannah Arendt, Elie Wiesel és Primo Levi. Mindegyikükhöz képregényekből ismert beszédbuborékok tartoznak, amelyekben az adott szerző egy-egy jellemző mondata olvasható. Az ötszög közepén különböző társasjátékok kellékeire emlékeztető, pörgethető nyíl helyezkedik el, mely nagyjából az állóhelyzetben tartott könyv tetején lévő Salomonra mutat, akinek megszólalását Eisenstein önéletrajzi kötete kiindulópontjaként is értelmezhetjük: „Először magadba – a gyermekkorodba – kell belépned, hogy képes legyél kilépni önmagadból" (7). A saját identitás kereséséről szóló *I Was a Child…* címében szereplő *child* szónak ugyanis mindkét, egymáshoz szemantikailag igen közel lévő jelentése hangsúlyos. A 'gyerek'-en kívül a szónak az adott szövegkörnyezetben az elsődleges konnotációja az 'utód, leszármazott' jelentés. Ezáltal kerül a kötet a másodgeneráció kontextusába, amelyből legfőbb kérdésfeltevései következnek, ezek pedig az elbeszélés jelenére, a narrátor felnőttkorára is ugyanannyira vonatkoznak. A 'gyerek'

[15] Ezeket a korábbiakban már megkíséreltem összegyűjteni, lásd pl.: Vilmos Eszter, „Holokauszt-emlékezet a kortárs magyar irodalomban", in Kisantal Tamás és Mekis János, szerk., *A holokauszt témája az irodalomban* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2018), 132–145.

szót emellett érthetjük úgy is, mint ami egyszerűen az adott ember életkorát jelöli. Erre az értelmezésre már a kötet borítóján szereplő rajz is bátorít, amely egy kislányt ábrázol, a fiatal Bernice-t. Az elbeszélés végig retrospektív jellegű, ám előfordul, hogy a felidézett történetfoszlányok már Bernice felnőttkorából (a válása, apja halála vagy gyermekei születése utáni időszakból) származnak, a kötetben található hol illusztráló, hol narratív jellegű rajzokon azonban kivétel nélkül gyerekként szerepel, változatlan öltözékben és frizurával. Termékeny feszültséget teremt az a vizuális-poétikai megoldás, hogy a kislányhoz kapcsolt szövegbuborékokban olvasható mondatok gyakran egyértelműen a felnőtt elbeszélő tudáshorizontjából hangzanak el. A ragaszkodás a gyermekelbeszélőhöz amellett, hogy hangsúlyossá teszi, egész életre meghatározó túlélők gyermekének lenni, visszautal a túlélők nemzedékének irodalmára, amelyben igen gyakori poétikai megoldás a kiskorú narrátor alkalmazása – gondoljunk csak Kertész Imre *Sorstalanság*ára, Aharon Appelfeld *Cili* című regényére vagy Binjamin Wilkomirski nagy botrányt kiváltó, *Töredékek* című fikciós művére. A gyermekelbeszélők (az egyértelmű életrajzi indokok mellett) azért is olyan gyakoriak a holokausztról szóló irodalmi művekben, mert különleges nézőpontjuk jól tükrözi az áldozatok kiszolgáltatottságát és a soa érthetetlenségét. Eisenstein tehát azzal a döntéssel, hogy egyes szám első személyű elbeszélőjét vizuálisan is gyermekként ábrázolja, nem csupán a szüleihez fűződő viszonyát helyezi előtérbe, de folytatójává is válik egy olyan hagyománynak, amely az őt megelőző, első és „másfeledik" generáció irodalma teremtett meg.[16]

A holokauszt íróira korántsem csak irodalmi elődként vagy legitimáló eszközként tekint az elbeszélő. Folyamatosan hangsúlyozza, hogy szülei múltjához és ezáltal saját történetéhez, örökségéhez és identitásához sokkal inkább az olvasott könyvek és egyéb művészeti alkotások befogadása révén tud közel férkőzni, mint a közvetlen családi kommunikáció által. Az *I Was a Child…* kötet tehát legalább annyira szól az első generáció kanonikus szerzőiről (és szerzőihez), mint a korábbi nemzedéket legegyértelműbben képviselő szülőkről. A holokauszt alkotóinak tevékenysége, akiknek munkái a könyvespolcon sorakoznak, motiválja és inspirálja Bernice-t, hogy megértse, elfogadja és verbalizálja a túlélő szülők által ráhagyott traumatikus örökséget.

[16] A „másfeledik" generáció azokra értendő, akik az esemény bekövetkeztekor már éltek, de túlságosan fiatal koruk miatt alig rendelkeznek róla saját emlékekkel. A jelenségre Susan Suleiman hívja fel a figyelmet *Crises of Memory and the Second World War* című monográfiájában, ahol egyúttal be is vezeti a fogalmat: „I want to focus on a different, as yet undertheorized generation that I call '1.5'. I mean child survivors of the Holocaust, too young to have had an adult understanding of what was happening to them, and sometimes too young to have any memory of it at all, but old enough to have *been there* during the Nazi persecution of Jews. I call this generation undertheorized because only relatively recently, in historical terms, has the concept of 'child survivor of the Holocaust' emerged as a separate category for scholarly attention, just as it is relatively recently that child survivors themselves have integrated it into their consciousness." (Suleiman, *Crises of Memory*, 179–180.)

> „Tényleg, úgy érzem magam, mint egy lázadó gyerek; oda akarok állni a szüleim elé, és azt mondani nekik: tessék, vigyétek, ez a tiétek, nekem nem kell. De csak fel kell néznem, és megpillantanom Primo Levit és Elie Wieselt, az Emlékezet Alapító Atyjait a legmagasabb polcra helyezve, hogy ráeszméljek, milyen bolond vagyok. Nézd, nekik min kellett átesniük, hogy megtalálják a megfelelő szavakat" (53–54).

A kötet egész fejezetet szentel az íróelődöknek és a klasszikus holokausztirodalomnak *The Meaning of Books* címmel. Ezt megelőzi egy rajz, amelyet részleteiben a könyv elején, a címlap után is láthatunk. A képen a fiatal Bernice egy hatalmas könyvkupacon ül meztelenül, és a gondolatbuborék szerint azt fájlalja, hogy a szülei nem olvastak neki lefekvés előtt. A könyvek gerincén csupán a címeket olvashatjuk, a szerzőket nem. A kislány figurája az alatta tornyosuló könyvekhez képest aránytalanul kicsi; mind az átméretezés, mind a meztelenség a kiszolgáltatottságot hangsúlyozza, azt, hogy a személy akaratlanul is az itt megemlített alkotások és a bennük tárgyalt esemény hatása alatt áll. A szülei említésével szembeállítja egymással a kétféle örökséget: azt a hallgatással és traumával terhes személyes viszonyt, amely a szüleihez kapcsolódik, és azt a műalkotásokban manifesztálódó kulturális hálót, amelyet a túlélő generáció szerzői hoztak létre. „Amint nekiláttam az olvasásnak, követni kezdtem az írók által hagyott nyomok végtelen sorát, hogy megpróbáljam megérteni azt, amit felfogni nem tudtam" (94) – definiálja befogadói státuszát az elbeszélő.

A könyv utolsó lapján a nyitóoldaléra emlékeztető rajz található: szintén az asztalt körülvevő figurákat és hozzá tartozó szöveget látunk, a holokausztirodalom szerzői helyett azonban a narrátor (korábbi rajzokról felismerhető) családja üli körül az asztalt. A középen olvasható Celan-idézet segítségével összekapcsolódik a kétféle generációs viszonyulás: a személyes/családi, illetve a kulturális/irodalmi; ahelyett, hogy a családtagok szólamaival találnánk szembe magunkat, a korábbi oldalakon oly közlékeny szereplők szótlanul ülnek, egymáshoz szorosan közel, és a közöttük húzódó, tárgyaktól mentes asztal közepén a kanonikus román–német–zsidó költő sorai törik meg a hallgatást: „Te ásol s én ások, ó ásóm visz feléd / és ujjunkon ébred a gyűrű."[17] A könyvben tapasztalható két irányból induló mélyreható ásás, amely a családi emlékezet szorgos felkutatásában és a holokausztról szóló kulturális alkotások megszállott mértékű befogadásában manifesztálódik, ezáltal látszik összeérni a kötet végén.

[17] Paul Celan, *Ástak*, ford. Hajnal Gábor, hozzáférés: 2019.06.11, http://www.magyarulbabelben.net/works/de/Celan,_Paul-1920/Es_war_Erde_in_ihnen?interfaceLang=en.

Tárgyak mint az emlékezés katalizátorai

A Celan-versben megidézett gyűrű szintén a keretes – vagy inkább körkörös – szerkezet fontos eleme, hiszen visszautal Eisenstein könyvének egyik kulcsmotívumára, nevezetesen az első fejezet címéül is szolgáló gyűrűre. A *The Ring* című nyitányban megismerjük egy arany karikagyűrű történetét, amely, túllépve minden jegygyűrű alapvető szimbolikus jellegén, allegóriája lesz Bernice szülei kapcsolatának, a holokauszt során megélt szenvedéseiknek, megmenekülésüknek, az apa elvesztésének, továbbá az elbeszélőre hagyott örökségnek is. Az említett gyűrűt Bernice évekkel apja halála után kapja meg édesanyjától. Miként oly sok memoárban és holokauszt-szövegben, bizonyos tárgyak puszta materialitásukon jócskán túlmutatva történetek hordozóiként és az emlékezés katalizátoraiként is funkcionálnak. Az ajándékozás gesztusában legalább akkora szerep jut a tárgyhoz kapcsolódó történet átadásának, mint magának az ékszernek. „Most pedig elmesélem a történetét" (14) – mondja Regina Eisenstein a lányának az üres konyhaasztalnál, amelyen csupán a gyűrű van – és amelyről eszünkbe juthat az imént említett kötetzáró rajz, ahol a családtagok által körülvett üres asztalon nincs más, mint a gyűrűről szóló sorok. Az anya tehát belekezd meséjébe, ami az elbeszélő perspektívájából genezistörténetté is válik. Az idézőjelbe tett, Reginának tulajdonított mondat után már egyes szám harmadik személyben folytatódik az elbeszélés, tehát hamar visszatérünk az eredeti narrátor, Bernice szólamához, mintegy példaként szolgálva Irene Kacandes „autobiography once removed" műfaji kategóriájára, tehát arra az önéletrajzra, amelyet nem(csak) önmagáról, hanem közvetlen felmenőiről ír a szerző.

Az aranygyűrű története a következő: mikor Regina a birkenaui koncentrációs tábor Kanada nevű[18] részlegében volt fogoly, ahol az anya egy hideg napon engedélyt kért az őrtől, hogy aznapra kölcsönvegyen egy kabátot a halomból. Ennek a kabátnak a zsebébe volt varrva a gyűrű, amelyet Regina onnantól kezdve a cipőjében rejtegetett. Ezt a gyűrűt adta Bennek, Bernice apjának, mikor – nem sokkal a felszabadulás után – összeházasodtak, és az apa élete végéig viselte azt. „Ezt a gyűrűt keserédes örökségként hordom" (16) – mondja az elbeszélő, és később hozzáteszi: „Ez a gyűrű hordozza mindazt, ahonnan jöttem" (16).

Az *I Was a Child…* folyamatosan visszatérő motívuma, hogy egyes tárgyak elválaszthatatlanul kapcsolódnak bizonyos történetekhez, és megpillantásuk vagy meg-

[18] Kanadának hívták az Auschwitz-Birkenau tábor azon részét, ahol a raboktól elkobzott maradék tárgyakat, elsősorban ruhaneműket tárolták. Az elnevezés – némiképp ironikusan – a gazdagságot volt hivatott érzékeltetni. A tábor hierarchiáján belül „szerencsésnek" számítottak azok, akik a Kanada-kommandóban kaptak helyet. Eisenstein így ír az ottani foglyok tevékenységéről: „régészekké váltak, akik a haldokló kultúrájuk maradékait katalogizálták" (14). A szerző természetesen nem hagyja említés nélkül a szülei történetében megkerülhetetlen szerepet játszó, auschwitzi Kanada és a később otthonukká váló Kanada állam tulajdonneveinek poétikus egybecsengését: „Az anyám jóval azelőtt érkezett Kanadába, minthogy az ország az otthonává vált volna" (14).

érintésük olykor előhívja ezeket a narratívákat, és arra készteti a történetek birtokosait, hogy évtizedes hallgatásokat megtörve megosszák ezeket környezetükkel. Így történik a következő szövegrészben is: „[az apám] felvette a női alakot mintázó porcelánfigurát, és amíg nézte, egy régmúlt időre emlékezett. Elkezdett beszélni a háború és a felszabadítás utáni életéről, amikor ő és az anyám a bergen-belseni menekülttáborban éltek" (151). A tárgyak és a történetek efféle összefonódása, amely igen gyakori a holokausztemlékezetet tárgyaló diskurzusban vagy az azt ábrázolni kívánó művekben, visszautal az anya tevékenységére a Kanada-kommandóban, ahol fogolytársai tárgyait, „haldokló kultúrájuk maradékait" kellett katalogizálnia. Óhatatlanul eszünkbe jut a holokauszt egyik szimbólumává vált auschwitzi tárgykupac: a meggyilkolt áldozatoktól életük utolsó perceiben elkobzott szemüvegek, bőröndök, cipők végtelen tornyai, amelyek az auschwitzi haláltábor helyén felállított kiállítás mellett megannyi holokausztmúzeum anyagában szerepelnek.

Közvetett narratíva

A másodgeneráció szövegei éppen ezeknek a közvetítő médiumoknak a jelentőségére hívják fel a figyelmet. Narratíváik elsősorban arra a belátásra épülnek, hogy az előző nemzedék emlékezete csupán sokszoros közvetítésen keresztül hozzáférhető, így műveik középpontjába gyakran maguk a hordozók kerülnek: a féltve őrzött fényképek, naplójegyzetek és egyéb tárgyak.

Eisenstein kötetéből számos helyre utalhatunk, ahol efféle emlékezetközvetítő médiumokra lehet bukkanni, egy azonban nagyobb jelentőséggel bír, mint a többi: az anya audiovizuális tanúságtétele. Regina Eisenstein 1995-ben interjút adott Stephen Spielberg Shoah Alapítványának az „Archives of the Holocaust Project" keretében. Ennek az eredménye egy többórás (nyolcszor harminc perces) videofelvétel, amely a mai napig hozzáférhető a USC Shoah Foundation internetes adatbázisában.[19] Lánya külön fejezetet szentel könyvében ennek az anyagnak *My Mother on Tape* címmel (99).

A kötet ezen részében az édesanya történetét olvashatjuk, ám nem a megszokott narrációban, melynek során Bernice egyes szám harmadik személyben ír szüleinek az ő saját jelenét is meghatározó múltjáról. Miután egy gyermekkori emlék visszaidézését követően az elbeszélő megjegyzi, hogy édesanyja beleegyezett a fent említett interjúba, új bekezdés indul, melyben egyes szám első személyben, kurzívval szedve olvassuk: „*Regina Eisenstein vagyok.*" (101). Ettől kezdve tizenegy oldalon keresztül követhetjük végig az anya holokaussztörténetét onnan kezdve, hogy szülővárosát, a német határ mellett lévő lengyel Bedzint elfoglalják a nácik, mikor ő tizennégy éves, majd az auschwitzi éveken keresztül egészen a tábor felszabadításáig, ahonnan Regina Krakkóba, majd Katowicébe megy, utána pedig újra találkozik anyjával és húgával. Az ezt elbeszélő tizenegy oldalon egyszer sem vált át az elbeszélés

[19] USC Shoah Foundation, hozzáférés: 2019.10.29, http://vhaonline.usc.edu/viewingPage?testimonyID=57700&returnIndex=0.

függő beszédbe. Az anya szólamának tulajdonítható szöveg felismerhető, tömörített változata annak az interjúnak, amelyet Regina Eisenstein adott 1995-ben.

Bernice Eisenstein azzal a gesztussal, hogy a saját édesanyja történetét vállaltan egy hivatalos videofelvétel alapján írja meg a könyvben, amelyet a túlélő szülők és gyermekeik holokauszttapasztalatainak szentel, erőteljesen előtérbe helyezi az emlékek hozzáférhetőségének közvetett jellegét. Felhívja a figyelmet arra, hogy minden évtizedekkel később felidézett történet óhatatlanul az időközben ismertté vált narratívák hatása alá kerül, és a lehető legszószerintibb módon világít rá az emlékezet mediatizáltságára. E módszerrel – hogy egy bárki által megtekinthető videóra hivatkozva tárja elénk, min ment keresztül az édesanyja Auschwitzban – lemond a túlélők gyermekeinek tulajdonított ambivalens privilégiumról, arról, hogy első kézből tudja meg, kapja örökül a szülő történetét. Eisenstein a következőképpen ír anyja önelbeszéléséről: „Története, amit én csupán részleteiben hallottam gyerekkoromban, most annyira rendszerezve volt, amennyire csak az emlékezete engedte" (101).

A közvetettség hangsúlyozásán túl az anya tanúságtételének szinte szó szerinti átemelése egy másik hivatkozott forrásból a másodgenerációs szerző kétes autenticitásának feloldásaként is szolgál. Irene Kacandes *When facts are scarse: Authenticating Strategies in Writing by Children of Survivors* című tanulmányában külön kitér azokra a könyvekre, amelyek nem csupán a szülők történetére fókuszálnak, hanem arra, miként jutottak hozzá a leszármazottak ezekhez a történetekhez: „the story of getting the story".[20]

Mindazonáltal Eisenstein egyértelművé teszi, hogy az anya tanúságtételének effajta feldolgozása nem csupán egyszerű újrahasznosítás. Az elbeszélő megvallja, hogy miután az édesanyjától kapott egy példányt a videóból, újra és újra megnézte, hogy éppen úgy tudja megírni az anyjával történteket, ahogyan ő elmondta azt (100). A gyermek tehát, amennyire lehetséges, internalizálja a szülő történetét, és noha eközben erőteljes személyes viszonyt alakít ki vele, az ábrázolás során ragaszkodik ahhoz, hogy a lehető leginkább áttetsző módon közvetítse, nem kommentálva, nem kiegészítve és nem átfogalmazva a tanúságtevő szavait. Mivel a könyvben olvasható mondatok nem egészen az elhangzott szöveg írott változatai, valóban az a benyomásunk támadhat, hogy a narrátor/szerző emlékezetből írja a sorokat.

A holokauszt mint drog – a saját viszony megszállott keresése

Jóllehet, az anyának tulajdonított monológszerű szövegrészben az elsődleges elbeszélő a lehető legjobban próbálja háttérbe szorítani saját kapcsolatát a felidézett történetekkel, a kötet többi részének fókuszában éppen Bernice sokrétű, nehezen megragadható, olykor perverznek tűnő viszonya áll a holokaussthoz.

[20] Kacandes, „When facts are scares", 193.

> „A holokauszt kábítószer, és én egy ópiumbarlangba csöppentem, amint megkaptam az első ingyen kóstolómat ártatlanul, mindenkitől, aki körülvett. A szüleimnek fel sem tűnik, hogy drogdílerek. El sem tudnák képzelni azt a bódulatot, amit a H okoz. Azt, ahogy a hatása alatt le akarok merülni a végtelen mélységeibe, és ahogy kizavar az otthonomból, hogy egyedül moziba és könyvtárba menjek, hogy megnézzem az összes filmet és elolvassak minden könyvet, ami a holokausztról szól" (20) – írja a második, *Without the Holocaust* című fejezetben.

Ez az emlékezetes kép az egyik központi jelenete a kötet alapján készült rövidfilmnek is. A rendhagyó, tabudöntögető hasonlat, akármennyire visszatetsző is, látványosan ragadja meg a másodgenerációs alkotó viszonyát az eseményhez, amelynek hatásköréből sehogy sem tud kilépni, annak ellenére, hogy csak megtörténte után született.

Hasonlóan határsértőnek és legalább annyira erőteljesnek érezhetjük Eisensteinnél azt a szakaszt, amelyben arról számol be a narrátor, hogyan tudott a helyzetéből társadalmi tőkét kovácsolni, tehát milyen vélt vagy valós privilégiumai származtak abból, hogy szülei holokauszttúlélők. A korábban megjelent írások, amelyeknek fókuszában a túlélők leszármazottai vannak, kezdve Helen Epstein *Children of the Holocaust* című riportkötetével, behatóan elemzik, milyen pszichológiai-pszichiátriai, társadalmi, nyelvi és egyéb hatással vannak a másodgenerációra a szülők traumái, nevelési stratégiái, elvárásai és a puszta tény, hogy ők valamilyen módon túlélték a holokausztot. Ezek közül több is megjelenik Eisenstein kötetében, ám ami igazán újszerűnek hat a diskurzusban, az a kényelmetlenül őszinte vallomás, miszerint a túlélők gyermekei valamiféle előnyt is kovácsolhatnak szerencsétlen helyzetükből.

> „Mert a ti gyereketek vagyok – olyasvalaki, aki rájött, hogy nincsenek határai annak, mennyit lehet ezen a cuccon nyerészkedni társadalmilag: Hé, haver, én más vagyok, mint te. A szüleim Auschwitzban voltak. Na, ezt próbáld meg felülmúlni! Tudtam, hogy ezt bármikor, bárhol bedobhatom – a homokozóban, például. Játszhatok a vödröddel és a lapátoddal? Nem? Pedig a szüleim Auschwitzban voltak… A nagyszünetben: Ne húzd már a hajam, a szüleim Auschwitzban voltak… […] Mikor hátizsákkal körbeutaztam Európát, a legnehezebb csomagom a szüleim múltja volt, és az európaiak, akikkel találkoztam, odaadó figyelemmel fogadták minden egyes alkalommal, mikor kipakoltam nekik. Randikon: Én nem olyan vagyok, mint a többi lány, mert a szüleim… A barátaimmal azt éreztettem, hogy kiváltságosak, amiért ismerhetnek engem, mikor megosztottam velük, hogy – és itt már jöhet is a refrén… Aztán belépve egy házasságba, majd kilépve belőle, és újra be egy másikba, azzal a kimondatlan igénnyel, hogy engem még jobban kell szeretni, mert a szüleim Auschwitzban voltak" (21–22).

Az Eisenstein által megrajzolt gyerekkarakter folyamatosan reflektál a saját helyzetére; gyakran önironikus párbeszédbe elegyedve saját magával vagy az olvasóval azt illetően, miként kellene kezelnie és verbalizálnia a különös szituációt, amelybe szülei múltja miatt került. „Ez most elég vicces, ez most elég szomorú? Túl hisztis vagyok, túl mérges, túl sértődékeny? Hüpp-hüpp, szegény kicsi túlélőgyerek. Sikerült elkerülnöm minden holokaussztal kapcsolatos klisét? Nézd, van ez a problémám – a szüleim házában felnőni nem volt tragikus, de a múltjuk az volt" (53).

Ez a szüntelen önreflexió szintén gyakori jellegzetesség a másodgenerációs alkotók műveiben, hiszen a legtöbben arra tesznek kísérletet, hogy definiáljanak valamit, ami éppen a semmiből, az ott-nem-létből származik. Az évtizedek során a túlélők gyermekei folyamatos öndiagnózisra kényszerülnek, kezdetekben (a nyolcvanas éveket megelőző időszakban) azért, mert a pszichológia és a társadalomtudományok nem veszik komolyan, hogy a szüleik életében bekövetkezett szisztematikus népirtás az ő mentális egészségükre is hatást gyakorolhat, később pedig, amikor tudományos bizonyítást nyer a trauma generációkon átívelő átörökítése, éppen azért, mert az orvos- és társadalomtudományok egyszerre addig példátlan figyelmet kezdenek szentelni a túlélők leszármazottainak, reflektorfénybe állítják, és előfordulhat, hogy a kelleténél jobban patologizálják őket.

Eisenstein a könyvében olvasható, tudatfolyamszerűen hömpölygő eszmefuttatásában arra jut, hogy a holokauszt olyannyira integráns részévé vált a személyiségének, hogy ha valahogy eltörölnék azt, egészen más ember lenne. „Se vége, se hossza, milyen messzire tud merészkedni a megszállott képzelet ezzel az egésszel. Márpedig, hogy megszabaduljak ettől a szokásomtól, ettől a hivatástól, be kéne hunynom a szemem, befognom a fülem, beragasztanom a szám, és eltörölni az igazságot, hogy a holokauszt nélkül nem az lennék, aki vagyok" (25).

Az elbeszélő úgy pozicionálja magát, mint aki nem csupán a szüleinek, de a túlélők egész generációjának az örököse, ennek következtében pedig elháríthatatlan felelőssége, hogy a történeteik befogadójává váljon: „Egy nemzedék kollektív emlékezete beszél, és nekem kötelességem, hogy hallgassam, lássam a szörnyűségeit és átérezzem a felháborodásukat" (25).

Eisenstein azzal a gesztussal, hogy megírja az *I Was a Child of Holocaust Survivors* című kötetet, nem csupán passzív befogadója, de aktív közvetítője is lesz az őt megelőző generáció emlékezetének és tapasztalatának.

Összegzés

Az *I Was a Child of Holocaust Survivors* című kötet a másodgenerációs irodalom egyik leginkább figyelemre méltó alkotása. Nem csupán a próza és grafika invenciózus keresztezése miatt, hanem azért is, mert a könyvben megtalálható majdnem minden eleme a másodgenerációs tapasztalat és művészet jellegzetességeinek. Formai jegyei alapján látványosan kapcsolódik az ezt a nemzedéket nagyban meghatározó kísérletező, műfaji, mediális és tematikai határokat feszegető törekvésekhez.

Eisenstein könyvében jelentős szerepet kap a túlélők generációjához fűződő összetett viszony mind a családi kapcsolatok, mind a kulturális elődök tekintetében. Az egész szöveget meghatározza az elvándorolt túlélők leszármazottainak tapasztalatára jellemző speciális többnyelvűség és multikulturalizmus, így a mű a transznacionális irodalmi vizsgálódások számára is tanulsággal szolgálhat. Bernice Eisenstein narratívájában hangsúlyossá válik az identitáskeresés mind a holokauszt eseményéhez, mind a zsidó hagyományokhoz fűződő viszony problematizálása által. A folyamatos önreflexióra építő szöveg rendhagyó és gyakran tabudöntögető eszközökkel ragadja meg az ott-nem-lét, az utóemlékezet és a másodgeneráció tapasztalatait.

Műhely

Darabos Enikő[1]

A JELENTÉS VÁLSÁGA[2]

– Az animális poétika hatásai az *Egy családregény vége*ben –

„nem (unalmas) üvegház vagyunk, hanem izgalmas trágya"
Mészöly Miklós

Kritikai dilemmák

Alighogy 1977-ben végre könyv alakban is megjelent Nádas kisregénye, az *Egy családregény vége*, melynek prózapoétikája jobbára minden aspektusból kihívás nemcsak a kritika, hanem a korabeli olvasók számára is, egyre erőteljesebbek lettek a magyar próza megújulását problematizáló hangok. Nemcsak az irodalmiság átpolitizált intézményrendszerét elavultnak és működésképtelennek tartó, progresszív irodalomkritika hangja, hanem a megváltozott prózaeszmény mellett fellépő íróké, alkotóké is felerősödött abban a törekvésben, hogy műveik számára nagyobb mozgásteret és új fórumokat követeljenek.

1978-ban Mészöly „hiányzó nagyepikánk hangvétele" kapcsán olyan prózaeszményt fogalmaz meg, amely „képes rá, hogy belevesse magát az elemek szétrajzásába, a folytonos szétrajzás állapotába, s folyton menetközben, és nem mindentudóan előlegezve: megteremtse az éppen lehetséges epikus kohéziót, a törékeny alkalmitablót, az egymásra következő széthullás-fázisok együttesét – mint a valóban nagy mesék, mítoszok. S ami végül mégis kiad valami végletesen nem-alkalmit, végletesen véglegest".[3] Ebbe a kontextusba vonja bele Nádas *Egy családregény vége* című regényét, amelyről azt írja, hogy „ezt érzi jól, s nyújt sokkal többet, mint ígéretet". Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy „[e]gy jó mű minden szálat felhasznál, hogy a világba és az alkotóba horgonyozza magát, és mégsincs semmire tekintettel", ami viszont a Nádas-életmű kapcsán oly sokszor felmerülő „külső-biográfikus megközelítés"[4] (BP. 107.) kapcsán hajt végre valami nagyon fontosat, mégpedig – legalábbis Mészöly szerint – „[i]gazolja az örvendetes tényt, hogy nem (unalmas) üvegház

[1] A szerző a tanulmány megírása idején Bolyai János Kutatási Ösztöndíjban részesült.
[2] A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.
[3] Mészöly Miklós, „Céline ürügyén", *Alföld* 29, 7. sz. (1978): 39–42, 39.
[4] Balassa Péter, *Nádas Péter* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1997), 107. A továbbiakban: BP.

vagyunk, hanem izgalmas trágya".[5] A trágya metaforája nemcsak a műve fölött korlátlan hatalmat élvező auktoriális tekintélyt kezdi ki, hanem azt is elutasítja, hogy közvetlenül megfeleltethető lenne mű és alkotója. Továbbá, és ez kiemelten fontos, érvényesíti az individualitás szempontját a kortárs irodalmi közbeszédben, mely elődlegesen a nemzedéki kérdéskörrel („fiatal irodalom") próbálja ezt mindenáron elfedni.

Egy 1969-es interjúban Nádas a következőképp nyilatkozik: „Éppen a határon vagyok. Huszonhét éves. Fiatal író – mondják. Már nem sorolom a fiatal élők közé magam."[6] Így, ötven év elteltével talán nem is értjük, miért e különösen éles hangú elhatárolódás, amit az „önálló folyóiratok" meglétét sürgető követelés tesz még hangsúlyosabbá. És jóllehet 1971-től már megjelenik a *Mozgó Világ* – van tehát saját fóruma a kortárs irodalom művelőinek –, Szilágyi Ákos 1981-es cikke, *A „fiatal irodalom" mint megtévesztés és hamis tudat*[7] élesen teszi szóvá, hogy az eltelt tíz évben sem sikerült valamiért ennek a „fiatal irodalomnak" „felnőnie", és hogy „fiatalságuk" amolyan rafinált retorikai stigma, mely az irodalmi intézményrendszer potentátjait megvédi felnőttségük tudomásulvételének rizikóitól.

> „»Fiatal írónak« lenni ma Magyarországon – foglalkozás, életpálya, küldetés, sőt emberi sors. Tovább megyek: sorscsapás, életre szóló megbízatás, örökös inkognito, amely tökéletesen független életkortól, lelkülettől, teljesítménytől. »Fiatal« – ez ma, az irodalomra vonatkoztatva merőben ideológiai meghatározás, s annál hatékonyabb, minél kevésbé látszik annak. […] A »fiatal« – mostantól nem az »újra«, »újjászületőre«, nem a »másra«, »eltérőre«, »kihívóra«, nem az »egyénire«, »eredetire«, »váratlanra« stb., hanem a »kiskorúra«, »éretlenre«, »kezdetlegesre«, »tömegesre«, »szürkére«, »átlagosra« utal".[8]

Az idézőjel használata nemcsak a megnövekedett nyelvi reflektivitást jelöli, hanem az indulatot is, ami Szilágyi szövegét áthatja, és amelynek intenzitása az *Élet és irodalom* hasábjain folyó vitát sok tekintetben meg fogja határozni.[9]

Most nem célom aprólékosan elemezni a vita résztvevőinek álláspontját, csupán arra szeretnék kitérni, hogyan pozicionálta magát egy teljes mértékben átpolitizált irodalmi intézményrendszerrel való konfrontálódásában ez a nagyobb reflektivitással bíró és a különbségek arcadó fontosságát hangsúlyozó kritikai megszólalásmód.

---

[5] Mészöly, „Céline ürügyén", 39.

[6] Nádas Péter, „Fiatal írók vallomásai", *Új Írás* 9, 8. sz. (1969): 63–99, 79.

[7] Szilágyi Ákos, „A »fiatal irodalom«, mint megtévesztés és hamis tudat", *Kritika* 10, 1. sz. (1981): 23–25.

[8] Uo., 24.

[9] Erről lásd Dérczy Péter, szerk., *Fasírt avagy viták a »fiatal irodalomról«* (Budapest: Magvető Kiadó, 1982).

Az már a fentiekből is világos, hogy olyan markáns kritikai vélemény kap hangot Szilágyi Ákos soraiban, melynek létjogosultságát azzal az erőszakos – de ugyanakkor a cikk írója szerint furmányos módon engedékeny – intézményes eljárással való szembenállása adja, hogy „az új vagy egyszerűen *épp most* írni kezdő egyéneket, műveikkel együtt a szociológia és nem az esztétika alá sorolták be".[10] A „fiatal" tehát a hetvenes években szociológiai kategóriaként működött az irodalmi intézményrendszer felülről irányított diskurzusában, és mint ilyen, sikeresen elfedte a kortárs prózaírók írásmódja közötti egyéni különbségeket, melyek esztétikai relevanciájuk felől lehettek volna értékelhetők egy alapvetően művészetszempontú irodalmi recepcióban. Ez utóbbit követeli Szilágyi Ákos cikke, és ezt a jogos elvárást szeretnék lesöpörni – de élét mindenképp tompítani – vitapartnerei, például „a szocialista társadalmi berendezkedés" inherens fejlődéselvének joviális hangsúlyozásával.[11] Az előbb idézett Nádas-interjú ebben a kontextusban a „fiatalság" szociográfiai ideologémájától való szabadulásvágy kifejeződéseként követeli az irodalom autonómiáját, és a Szilágyi által is vélelmezett esztétikai szempontrendszer alkalmazhatóságát.

A korabeli irodalomtörténeti gondolkodás által kidolgozott és ideológiától mélyen áthatott „nagy történetben" a hetvenes évekkel érkezett el az elbizonytalanodás, a jól bejáratott klisék kiüresedésének ideje. Az ötvenes években erőltetett szocialista sikertörténetet, melyet az ifjak által teremtett „új irodalom" kellett, hogy beteljesítsen, a hatvanas években a társadalmi kérdéseket szociografikus-realista igénnyel „kihordó" parabolikus művek sora[12] váltotta fel. A szociográfia és a riportregény irodalmon kívüli szempontok alapján erőltetett primátusa a hetvenes évekre ingott meg végérvényesen, olyan regények megjelenésével, mint Beréményi Géza *Legendárium*, Lengyel Péter *Cseréptörés*, Esterházy Péter *Termelési-regény* és Nádas Péter *Egy családregény vége*.

Jóllehet voltak kritikusok, akik ezt a próza anyagszövésében jelentkező változást társadalmi mozgásokra próbálták visszavezetni,[13] mások tematikusan, a „történelmi önismeret-igény" kifejeződéseként olvassák ezeket a műveket,[14] egyre határozottab-

[10] Szilágyi, „A »fiatal irodalom«…", 24. Kiemelés az eredetiben.

[11] Mindjárt maga Szerdahelyi István, aki a *Kritika* akkori főszerkesztőjeként – miként Szilágyi Márton írja – „a hivatalos, pártállami kultúrpolitika állásfoglalásának szerepét" vállalja válaszában. Szilágyi Márton, „Összeköt vagy elválaszt? A generáció mint irodalomtörténeti magyarázóelv", *Híd* 71, 10. sz. (2007): 53–65.

[12] „Ügyekben gondolkodó epika" – írja erről Kulcsár Szabó Ernő. Erről bővebben lásd Kulcsár Szabó Ernő, „Új jelszerűség felé: tendenciák a hetvenes évek magyar irodalmában", *Alföld* 33, 7. sz. (1982): 48–53, 50.

[13] Például Almási Miklós, aki azt írta, hogy „a hetvenes évek magyar társadalma nagyot változott a hatvanas évek óta, s ma újra kell tájékozódni, új folyamatok jövőjét kell bemérnie az írónak, ami hihetetlenül nehéz feladat". Almási Miklós, „Fiatal írók a hetvenes években", *Népszabadság* 35, 285. sz. (1977): 11.

[14] Agárdi Péter, „Kettős tükörben", *Kortárs* 21, 6. sz. (1977): 945–952, 950.

ban jelentkezik az a kritikai hang, mely a forma, a műfaj, a textus szerveződésének kortárs változásai felől közelít a művekhez.

Ezt a szemléletmódbeli változást jelzi Béládi Miklós kijelentése is, aki úgy véli, hogy „a legújabb magyar próza »köpönyege« a *Film* volt, sokminden belőle bújt ki, erre a regényre vezethető vissza".[15] Megfigyelhető, hogy ez az érvelés már nem külső, nemzedéki törekvések „lecsapódásaként" érti az irodalmat, hanem prózatechnikai eljárásmódok felől közelíti meg a műveket. Meghatározó szempont azonban a korabeli kritikában az az Almási Miklós által is képviselt nézet, mely a nemzedéki jellemzők közös nevezőjét keresi az egyes művekben, amikor olyasmit állít, hogy a hetvenes évek irodalmában felismerhető az „összegzést kereső törekvés".[16] A kritika jellegzetes toposzai, témái és zavaros összegzései a nyolcvanas évekre lassan átadják helyüket egy olyan szemléletmódnak, mely az irodalmi formák változásai felől, azaz az irodalom „belső ügyeit" érintően kívánja értelmezni az egyes műveket.

Kortárs olvasatok

Amikor elkészülte után öt évvel végre megjelent[17] az *Egy családregény vége*, a korabeli kritika viszonylag gyorsan felismerte, hogy valami teljesen szokatlan struktúrával és témával áll szemben. Ennek megfelelően a regény szinte egyöntetűen elismerő kritikai fogadtatása mellett volt olyan kritikus, aki az epikai egység és egészlegesség hiányát rótta fel,[18] és volt, aki azt nehezményezte, hogy „tudatkritika" helyett nem az ötvenes évek realista kritikáját végzi el.[19]

---

[15] Béládi Miklós, „Helyzetkép: Jegyzetek a mai magyar prózáról. 2.", *Jelenkor* 25, 4. sz. (1982): 389–397, 391.

[16] „Magyar irodalom, kritika, valóság a hetvenes években. Almási Miklós hozzászólása", *Tiszatáj* 32, 10. sz. (1978): 54–56, 55.

[17] A regény keletkezése és egyre eltolódó kiadása körül valóságos legendák keringenek, ezek közül az egyik a következő: „Az *Egy családregény vége* megjelentetésére a Magvető 1969 októberében szerződésben vállalt kötelezettséget, s az író 1973 januárjában át is adta a kiadónak a kéziratot. A művet »problematikusnak« találták, sorsának megtárgyalására az írót is meghívták, a megbeszélés azonban eredménytelennek bizonyult, mert a kiadó hivatalos álláspontját képviselő két munkatárs homlokegyenest ellenkező véleménynek adott hangot, valósággal hajba kapva a szerző jelenlétében". Domokos Mátyás, „Leletmentés", *Forrás* 28, 4. sz. (1996): 63–68, 67.

[18] „Az egységnek, a hibátlanságnak az élményét azonban Nádas Péter regénye nem adja. Ez okból, ha friss és meglepő is, nem mindig meggyőző. Felfedező és eszméltető, de nem mindig magával ragadó." Lásd Varga Lajos Márton, „Nádas Péter, *Egy családregény vége*", *Tiszatáj* 31, 11. sz. (1977): 91–93, 92.; „egységesebb lett volna a regény, ha a nagyapa mítoszai jobban beleolvadnak a talán mértéktartóbbra fogott gyermeki világképbe". Lásd Szász Imre, „*Egy családregény vége*: Nádas Péter regénye", *Új Tükör* 14, 36. sz. (1977): 2.

[19] „a több szólamú, rendkívül dinamikus regényszerkezet megvalósítása Nádas Pétert nemzedékének élvonala fölé emeli, a konklúzió írói irányítottsága, a regény világképének filozófiai tartalma azonban nem haladja meg legújabb kori epikánk bölcseleti színvonalának átlagát". […] „Hősválasztása"

Még Fogarassy Miklós is – aki Szörényi László *Mozgó Világ*-beli Nádas-elemzése mellett a hetvenes évek kritikai recepciójának egyik kiemelkedően részletes elemzését jegyzi – különös óvatosságról tesz tanúbizonyságot, amikor a regénnyel kapcsolatban azzal kezdi gondolatmenetét, hogy „ezt a harmadik Nádas-könyvet […] jómagam nem ítélem remekműnek. De kitüntetett figyelemre méltónak – igen."[20] Nádas kertjeinek értelmezése mellett Fogarassy elismeréssel adózik a regény „bensőségesen dimenzionált epikai terének" művészi kialakítását illetően ugyanakkor kifogásolja, hogy Nádas „a gyermeki, archaikus, misztikus képzeletvilágot összenyitja az emberiség ősi alapmítoszaival […], a gyermekhős sorsának tragikus kifejtését egyetemes erkölcsi vetületbe kívánja fogni".[21] A könyvet a korábbi Nádas-epika összegzéseként felfogó kritikus a regény „etikai értelmű törekvésével" jelentkező „léptéknövelés, vonatkozás-tágítás"-t mégis olyan „beavatkozásnak" tekinti, ami „nélkül tán kerekebb, problémátlanul formás lenne a mű, így viszont, bár mesterséges jelleget is kap, de lélegzete tágasabb".[22]

Szörényi László írása, mely a gnózis erejét kívánja értelmezni Nádas prózájában, elsősorban a diskurzusformák regénybeli összetettségét tartja fontosnak kiemelni, amikor úgy elemzi a regényben megszólaló három nemzedék (fiú, apa, nagyapa) hangját, mint akiknek

> „három különféle epikai réteg jutott jellemzőül. A világot a fölfedezés elemi szintjén érzékelő és az elvont összefüggéseket nem ismerő gyereknek a mesék és babonák kusza mitológiája, az erőt és hatalmat vulgáris ideológiával szolgáló, a mindennapi absztrakció szintjén mozgó apának az anekdota, a befejezetlen mese, az oratio recta, végül a saját életét a Történelem hatalmas arányú látomásába beleépítő nagyapának a filozófiai-teológiai eszmefuttatás és a világ, a történelem, meg a család eredetét elmesélő monda."[23]

Azzal, hogy Szörényi a zsidó hagyomány két műfajelnevezését (haláka, haggáda) is bevonja kritikai diskurzusába, nemcsak az európai elbeszéléshagyomány Thomas Mann-i vonulatába köti bele a regényt, hanem a zsidó hagyomány szövegszervező szerepének vizsgálatát is előkészíti.

„a világ objektív megismerésének lehetetlenségét s a történelembe avatkozás reménytelenségét sugallja". Lásd Kulin Ferenc, „Nádas Péter: *Egy családregény vége*", *Kritika* 6, 10. sz. (1977): 27.

[20] Fogarassy Miklós, „Világosság/sötétség. Nádas Péter prózájáról", *Életünk* 16, 2. sz. (1978): 147–154, 148.

[21] Uo., 148.

[22] Uo., 154.

[23] Szörényi László, „Nádas Péter", *Mozgó Világ* 4, 1. sz. (1978): 53–58, 55.

Ezt fogja majd elvégezni a nyolcvanas években Rugási Gyula, aki Kürénéi Simon „apokrif történeteként"[24] olvassa Nádas kisregényét, és ezt a kérdést tárgyalja Vári György Nádas-tanulmánya is. Rugási a zsidó hagyomány „elrendelés" alapján meghatározott leszármazotti sorsértelmezését olvassa rá Nádas regényére, és azt állítja, hogy „[a]z egész mű kifejezte üdvtörténet kontinuum és diszkontinuum egyszerre. Kontinuum a nagyapák és az unokák közös világában, diszkontinuum, megszakítottság az apák és a fiúk külön világában".[25] „A hallomás korát", mely Rugási olvasatában a nagyapa sorshagyományozó diskurzusának idejét jelzi, „a látás korával" egészíti ki, mely „Simon Péter beavatásának misztériumában" a kisfiú „látványra épülő" gondolkodásmódját jelöli. A korban teljesen szokatlan kritikai nyelvhasználatával és magával a kérdésfelvetéssel Rugási az irodalmi szöveget egy üdvtörténeti hagyományba írja bele, és a regénybeli történet zsidó hagyományhoz való viszonya – a kritikus által mintegy ritualizálva – a szerző viszonyulásának allegóriájaként olvasódik.

Rugási kritikájához képest mindenképp elmozdulást jelez ebben a diskurzusban Vári György tanulmánya,[26] aki az *Egy családregény vége*ben megkonstruált lineáris-üdvtörténeti időszerkezetet a világirodalmi elbeszéléshagyomány Thomas Mann-i paradigmájából ismert „hanyatlástörténeti narratívához" kapcsolja. Vári a zsidóság „ciklikus időszemléletét" az időszerkezet dél-amerikai, egészen pontosan: márquezi felfogásával hozza összefüggésbe, és noha az ősökhöz és a törvényhez való viszony értelmezését látja fontosnak a regényben, az időszerkezet kérdéskörében maga is a rituális hangfekvés érvényességét akarja erősíteni.

Ami ennek kifejezett érvénytelenségét illeti, a kérdéskör vizsgálata Pályi András kritikájában leli eredetét, aki prózájával maga is sokat tett a rítusok és rituálék dekonstrukciójának művészi kibontakozásáért. Pályi ugyanis *A családregény megírhatatlansága* című, 1979-es kritikájában a kisfiú diskurzusának – a rítusok értelme felől érkező – metareflektív kiszólásaként tételezi a sokszor idézett sort: „PATYA RATYA TYATYA RA ARA TYATYA TYARA PA!". A szövegben érzékeny palimpszesztként működő sor,[27] mely a nagyapa gyerekkori anekdotájára íródik rá a történet jelen (vagyis ötvenes évekbeli) idősíkjában úgy, hogy a jelentés eltűnésének eseményét avatja szöveggé. Ebbe a nyelvi aktusba látták bele a kritikusok[28] azt, hogy a rítusok kiüresedése Simon Péter életében teljesedik be. Miként Pályi András írja:

---

[24] „[A]z *Egy családregény vége* Kűrénéi Simon »széfer tóldót«-ja, azaz »leszármazási könyve« avagy »nemzetségi könyve«". Erről bővebben lásd Rugási Gyula, „Apokrif történet (Nádas Péter: *Egy családregény vége*)", *Vigilia* 52, 5. sz. (1987): 338–345, 339.

[25] Uo., 340.

[26] Vári György, „És beszéld el fiaidnak", *Kalligram* 11, 10. sz. (2002): 82–91.

[27] Bár a grammelot szatirikus színházbeli halandzsáját is megidézheti.

[28] Pályi legalábbis biztosan, de Kálmán C. György 2002-es újraolvasása is a mondóka ilyesfajta „jelentés nélküliségével" állítja szembe a nagyapa „erőszakos" hagyományozó igyekezetét. Erről lásd Kálmán C. György, „Csalárd regény: Újraolvasás", *Jelenkor* 45, 10. sz. (2002): 1051–1055.

> „Ahogy a gyerekmondóka nyelvi leleményéből eltűnik az értelem, akképpen a nagypapa sem lehet több, mint az ősök visszfénye […], hasonlóképp tiszt-fia számára, aki az említett kémperben szolgáltatott hamis tanúskodásával a szó szoros értelmében a sírba küldi őt (azzal, hogy rá hivatkozik), már az ősök elleni vétkezés rítusa is kiüresedik, hogy aztán az unoka, aki neve szerint (Simon Péter) a hit kősziklája, már magát a hamis tanúskodás »rítusát« is csak »kiüresedve«, egy gyereknevelő intézet »koncepciós perében«, mintegy »utánjátszásban« érzékelje (a valódi perről csak utalásszerű információkat kapva). A Simon család történetének »hetedik köre« tehát egyszerűen elmarad. A mítosz szétforgácsolódik: már a mítosz tagadása sem igaz, sőt a tagadás tagadása sem. A családregény megírhatatlan."[29]

Az „új próza" konstitutív jellemzőinek felismerésével és elismerésével az 1980-as évek recepciójában egyre inkább a prózapoétikai szempontok kapnak kiemelt szerepet. Ez olvasható ki a „lehetséges világok" teoretikusának, Bernáth Árpádnak a kritikájából is, aki a regény idő- és térszerkezeti megoldásait „[a] klasszikus családregénytípustól való eltérés"[30] műfajelméleti szempontja felől vizsgálja.

A Nádas-kisregény kapcsán megjelent írások fényében elmondható, hogy ez az évtized saját kritikai feladatának látta a szociografikus szempontú kritikai szempontrendszer esztétikai ismérvek általi leváltását, és olyan szövegközeli értelmezések megírását, melyek segítenek megérteni a „prózafordulat" irodalomtörténeti kontextusának irodalmi „eseményeit". A hetvenes években indult „fordulat" „családregényeiről" írva Jankovics József azt állítja, hogy azok

> „[a] családregény-hagyományból keveset vállalnak, hozzá való viszonyuk a tagadásé. Tartalmi-gondolati síkon azonos konzekvenciához jutnak el, ám a szakítás a polgári családregénnyel a szerkezet, az időkezelés és az elbeszélőtechnika, illetve az elbeszélésviszonyok másságának formateremtő hatásában eltérően realizálják. Legfőbb közös jellemzőjükként azt mondhatnánk: kvázi családregények. Egyrészt azért, mert intenciójuk ugyan a családregényre jellemző két-három generáció életének felvázolása, ám a család mint szociális formáció szétesését konstatálják. Másrészt azért kvázi családregények, mert a felbomló, a szétesőfélben levő hagyományos család műbeli megjelenítésére már nem tartják adekvát formának a családregény hagyományosan preformált keretét, amelyben a legfőbb formaszervező elv a metonimikus és időbeli folyamatszerűség és az írói mindentudás."[31]

---

[29] Pályi András, „A családregény megírhatatlansága", *Kortárs* 23, 2. sz. (1979): 318–320, 320.

[30] Bernáth Árpád, „*Egy családregény vége*. Nádas Péter regényéről", *Új Írás* 25, 12. sz. (1985): 95–102.

[31] Jankovics József, „Új jelenség a magyar prózában: az 1970-es évek kvázi családregényei", *Életünk* 24, 5. sz. (1986): 462–466, 463. Jóllehet teoretikus meglátásai összefoglalják a műfaji kérdéseket, nem gondolom, hogy széles körű konszenzust alakítana ki azzal a nézetével, hogy Nádas

Ez az az időszak, amikor Thomka Beáta az „új regény" kapcsán egy nagyon jellegzetes „*regényközérzet*ről" beszél, melynek lényege „a szenzuálissá tett világérzékelés, az érzékivé tett magány, félelem, idegenség, a létélmény perzselő hidegsége".[32] Jóllehet a kortárs kritika nyomokban tartalmaz még valamit az ideológia-vezérelt szólamokból,[33] jól érzékelhető a szemléletben, szempontrendszerben és retorikában is bekövetkező paradigmaváltás.

Ennek egyik különös kiszögellése B. Gáspár Judit pszichológiai-pszichoanalitikus ihletésű kritikája,[34] melynek egy nagyon izgalmas megjegyzésére hívnám fel itt a figyelmet, mivel ez a regény „női olvasatának" paradigmateremtő aktusaként is felfogható, amennyiben „[n]ekünk, olvasóknak is meg kell harcolnunk saját harcunkat szellemi-morális lustaságunkkal, melyet a könyvben legpregnánsabban a *nagymama* képvisel".[35] A recepcióban egyedül B. Gáspár Judit beszél a katolikus nagymama és a zsidó nagymama „két pregnánsan női tanításáról", mely „egyfajta pragmatikus vallásosságnak megfelelően szellemellenes".[36] A női hang és a hiányzó anya negativitásként ható kompozíciós aspektusának kifejtésével még adós a magyar irodalomkritikai diskurzus.[37]

Az újraolvasás kérdései

A kétezres években a regény recepciójában megjelent a traumairodalom és traumanyelv kérdésköre,[38] a Szilágyi Zsófia által felvetett önéletrajziság és „fikciós önéletrajz" újragondolása (melyről a későbbiekben lesz még szó), de olvasták a regényt

„kvázi-családregényében" „a nagyapa fikciós családtörténete nemcsak időbeli távlatot, mélységet ad a jelennek […], hanem a szerző történelemszemléletét, történelmi determinizmusát is – Bereményi történelmi relativizmusával ellentétben – megjeleníti metaforikusan." Uo., 465.

[32] Thomka Beáta, „A regény öntudata. Tézisek az új regényről", *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei* 14, 53. sz. (1982): 465–469. Kiemelés az eredetiben.

[33] Ennek egyik kimondottan lírai példája olvasható Agárdi Péter tollából az *Egy családregény vége* bibliai tematikáját illetően: Agárdi Péter, „Korszakváltás és értékrend: Jegyzetek a »hetvenes évek« magyar irodalmáról", *Literatura* 10, 1–4 sz. (1983): 360–381.

[34] B. Gáspár Judit, „»…Paradoxon vagy önmagad szemében…«: Nádas Péter családregényének lélektani elemzése", *Mozgó Világ* 9, 11. sz. (1983): 50–61.

[35] Uo., 56.

[36] Uo.

[37] Noha Szűcs Teri későbbiekben idézett tanulmánya az emlékezet–emlékezés–felejtés viszonyrendszerében hasonlóképpen a „személyiség archeológiáját" keresi, és az anya mint hiány jelenlétét az atyák világát átható logocentrizmussal hozza összefüggésbe.

[38] Izsák-Somogyi Katalin, „A tanúságtétel jogi, etikai és irodalmi nehézségei a magyar holokausztirodalom tükrében", in Bodnár Kriszta, Fekete Balázs, szerk., *Iustitia meghallgat* (Budapest: MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont Jogtudományi Intézet, 2018), 127–140.

Jakobson felől,[39] értékorientációs szempontok alapján,[40] illetve „aparegényként"[41] is. Az *Egy családregény vége* újraolvasásai közül az egyik legerősebb interpretáció azonban Balassa Péteré, aki a kilencvenes évek közepén kezdi megjelentetni Nádasról szóló monográfiájának részleteit a folyóiratok hasábjain. A monográfus 1994-ben így tekint vissza a „prózafordulat" paradigmatikus változásaira *Eszéktől északra* című előadásában:

> „[a] magyar prózairodalom a hetvenes évek végétől a nyolcvanas évek utolsó harmadáig, szűk tíz év alatt elvégzett önmagán egy bizonyos belső munkát […]. Megdolgoztunk valamiért, ami meg is lett, úgy és ahogy. Megpróbálom összefoglalni, mai eszemmel és szememmel, miben is állt ez a munka. Mindenekelőtt az írói-nyelvi-etikai autonómia egymástól elválaszthatatlan természetének a visszaszerzésében. Az autonómia mint írói, textuális magatartás, közvetett, de radikális kritikája volt a hatalom védte bensőség irodalmának és a hatalom autonómia-ellenes törekvéseinek, mely akkor bármennyire puha volt is már, időben végtelennek látszott: ki lehet cselezni, de ennek sose lesz vége…".[42]

Balassa értelmezői attitűdjének máig megfejtetlen-megfejthetetlen vonása, hogy hogyan válik nála az írói „textuális magatartás" egyidejűleg az „etikai autonómia" kívánalmává. Vallomása szerint „a kölcsönös szolidaritás szövegszervező ereje"[43] volt az, ami őt ebben a „munkában" érdekeltté tette, és ennek elvesztése miatt egy időre abbahagyta a kritikaírást:

> „egy bizonyos közeg elveszett, az irodalmi »élet« megmaradt. […] Engem azonban az irodalom, mint önértékelési zavarok leküzdésének, a társadalmi felemelkedés és pozíciók szerzésének eszköze, – az egésznek ez a polgári oldala – kevéssé érdekel, sőt inkább menekülök tőle. Nem félelemben, hanem unalmamban. Engem az irodalom hatalmi, üzemi és társasági kérdései, melyek pedig, elismerem, fontos kérdések, nem érdekelnek."[44]

---

[39] Simonffy Zsuzsa, „Az emlékezési mechanizmus mint alkotási folyamat szinkron és diakron vetületben: Nádas Péter: *Egy családregény vége* című művének elemzése", *Bölcsész* (1979): 52–72, hozzáférés: 2020.04.21, http://acta.bibl.u-szeged.hu/8002/1/bolcsesz_1979_052-072.pdf.

[40] Erdődy Edit, „Az értékorientációs elemzések I–III. sorozatának néhány tanulsága", *Literatura* 7, 3–4. sz. (1980): 518–534.

[41] Kránicz Gábor, „Az apa mint hiány", *Újnautilu*s, hozzáférés: 2019.11.26, http://ujnautilus.info/az-apa-mint-hiany-nadas-peter-egy-csaladregeny-vege.

[42] Balassa Péter, „Eszéktől északra (Az újabb prózáról – tíz év múltán)", *Jelenkor* 37, 3. sz. (1994): 193–202, 194.

[43] Uo., 200.

[44] Balassa, „Eszéktől északra", 199–200. Mindez egyébként nagyon eklatáns megfogalmazása az intézményesülés lehetőségének és egyben kényszerének kitett irodalmiság korabeli etikai gond-

Ennek a veszteségérzésnek a leküzdésére születik meg a Nádas-monográfia, mely Czigány Ákos szerint a „kritikai írásmódok viszályába"[45] érkezik a gadameri hermeneutika művészetfilozófiája felől. Ő az, aki monumentális Balassa-tanulmányában a kritikus ironikusan (ha nem gúnyosan) a következőképpen ír ezzel kapcsolatban: „Nádas munkásságának megerősítése leendett a legalkalmasabb arra, hogy a szolidaritás értelmében igaz történetet kínáljon".[46]

Noha a kritikus kritikusa szerint „ez a Nádas-könyv a szétesés határáig egyenetlen", és „az esszényelv önvédelmét szolgáló, erősködő szólamok"[47] gyengítik az interpretációt, azt pedig Szirák Péter is elismeri, hogy „Balassa kimerítő motívumelemzései és erősen intuitív interpretációs ajánlatai nagymértékben hozzájárultak Nádas gyors és eredményes kanonizálásához, és hosszú időre meghatározták műveinek értésmódját".[48] Még akkor is, ha a magyar irodalomtudomány elméletorientált kilencvenes éveinek kontextusában (lásd az 1995–1996-os kritika-vitát) ez az „erősen intuitív" mint minősítés általában az elemzések tudományos hozadékait illető markáns kétellyel társult.

A Balassa-monográfia recepciójában mindenesetre teljesnek mondható konszenzus uralkodik a tekintetben, hogy „Balassa kezdettől fogva bírálattal illette a készen kapott, technicizált, elvileg bármire használható kritikaelméleti metanyelvet a műveken végzett munkából lepárlódó saját nyelvezet javára".[49] Kritikusai emellett gyanakvóan fogadták azt az interpretációs stratégiává dagadó törekvést is, melynek értelmében a kötet szövegolvasatai a művek egyedi, csak önmagukra vonatkozó művészetfilozófiai elméletének megmutatkozásaként állnának elő. Czigány Ákos ezt egyenesen „problematikus értelmezési hajlamnak" nevezte, és úgy látta, hogy „eredetvidéke még az *Egy családregény vége* elemzésére tehető".[50]

Mielőtt azonban rátérnék Balassa értelmezésére, a kötet előszavának alapvetéseit részletezném a monográfia körül kialakuló kritikai diskurzus pár meglátása alapján. Már a monográfia előszava alapján kétségtelen, hogy Balassa a visszatekintő kritikai szemlélet alapállását kénytelen monográfusként magáévá tenni, amikor „[e]lsőrendű feladatának e művek értelmezés útján történő újraolvasását, megszólal-

jainak, melyek többnyire vagy reflektálatlanok maradtak, vagy irrelevánssá minősítettek. Ez utóbbit végzi el Radnóti is, amikor azt írja Balassa szorongásával kapcsolatban, hogy „végtelenül szkeptikus antropológiájának megfelelően az indulatok zabolátlan elszabadulását, meztelen érdek-, pozíció- és hatalmi harcokat, félelemkeltő morális terrort *vizionált* a szellemi élet területén is". Bővebben lásd Radnóti Sándor, „Balassa Péter halálára (1947–2003)", *Holmi* 15, 8. sz. (2003): 1073–1082, 1080.

[45] Czigány Ákos, „Esszéktől északra", *Jelenkor* 41, 6. sz. (1998): 643–676, 674.

[46] Uo., 644, 648.

[47] Uo., 648.

[48] Szirák Péter, „Az ész reménye a sors ellenében: Nádas Péter prózájáról", *Jelenkor* 38, 2. sz. (1995): 125–137, 129.

[49] Czigány, „Esszéktől északra", 647.

[50] Uo., 652–653.

tatását tekinti" (BP. 8.). Az „újraolvasás" számára azt jelenti, hogy „a szövegek megszólaltatása egyúttal az önmagukat értelmező művek megszólaltatását is jelenti" (BP. 8.). Előszavának sokszor idézett, nagy hatású sorai az értelmezői hozzáállás kijelölését végzik el: a fenti idézetek is jelzik, hogy interpretációiban az alkotás nem műidegen teóriák applikációs felületeként tételeződik, sem történeti, sem pedig elméleti elveket nem kívánnak igazolni, hanem Balassa műimmanens megközelítéssel kívánja megszólaltatni az „önmagukat értelmező műveket". Ez a megközelítésmód Szolláth Dávid meglátása szerint azt is magával hozza, hogy a monográfiában

> „[a] szexualitás, a megjelenített történelmi időszak és a politikum […] pusztán téma, partikularitás, amelyet a művek kompozíciójának/formájának balassai elemzése és esztétikai értelmezése *megszüntet*. Az interpretáció ezzel szerintem ugyanazt a »kulturális szublimációt« végzi el, amelyet Balassa egyébként annak a polgári irodalmi hagyománynak tulajdonít, amelynek Nádas volna a dialektikus-emancipatórikus meghaladása."[51]

Szolláthnak igaza van: Balassának meghatározó szerepe van abban, hogy az *Emlékiratok könyvé*nek recepciója pusztán partikuláritásként kezeli a szexualitás kérdéskörét. Az azonban mindmáig megválaszolatlanul kísért a Nádas-recepcióban: vajon Nádas nem volt-e elég bátor ahhoz, hogy ezt ne tehessék meg regényével, vagy a korabeli kritika önvédelmi és öncenzurális késztetései miatt történhetett ez. Mindenesetre tény, hogy Balassa nem a szexualitás emancipatorikus irodalmi reprezentációja felől tartja kultúrakritikai szempontból erősnek Nádas prózáját, hanem a műveiből kiolvasható eszmetörténeti szubverzió miatt, amit az *Egy családregény vége* motívumhálójának értelmezésében a monográfus aprólékosan ki is fejt.[52]

A műimmanens szemlélet törekvéseinek felvállalásával egyidejűleg határolódik el Balassa a monográfiaírás biografikus kényszerétől, amikor a monográfiát a biográfiáról leválaszthatónak ítéli és kijelenti, hogy „nem biográfia volt a célja" (BP. 8.). A biográfia azonban, úgy látszik, makacs dolog, ugyanis épp az *Egy családregény végé*nek értelmezése során mégiscsak felmerül valamiért az értelmezőben a kérdés, hogy az „mennyiben tekinthető önéletrajzi műnek". Itt fejti ki aztán Balassa, mi mozgatja a szerzői életrajznak való szívós ellenállását, hogy tudniillik

---

[51] Szolláth Dávid, „»Halász a hálóban«. Az öntükröző regényről, a motívumelemzésről és Balassa Péter Nádas-monográfiájáról", *Kalligram* 11, 10. sz. (2002): 109–127, 125. Kiemelés tőlem: D. E.

[52] Czigány Ákos mindezt úgy látja, hogy Balassa elemzésében „a mégoly gazdagon érzékeltetett utalás-hálózat részletei kivehetetlen egésszé olvadnak, amelyből lazán […] asszociatív módon adódik a teológiai, lélektani, mítoszi szálakból szőtt kultúrakritikai »szintézis« (147. o.)". Czigány, „Esszéktől északra", 648.

> „a tények éppenséggel a mű *saját* világának alakulásáról, az átformáló, eltolásos munkáról, az eredmény lényegéről, a megalkotottságról (poiészisz) nem adhatnak hírt. S mivel jelen munka az œvre belsőleges, nem pedig külső-biográfikus megközelítését vállalhatja, ezért az írói portrét *műalkotások* sajátos arcaként-alkataként próbálja megrajzolni, tudván, hogy a művek »arca« sohasem szerzőjük arca, a »családregény« nem családregény." (BP. 107.)

Részben ezzel a „tabuval" szegül szembe Szilágyi Zsófia 2007-es Nádas-tanulmánya,[53] amely meggyőzően érzékelteti, hogyan vált ez az óvatos tartózkodás (ami a pozitivista irodalomkritika túlzásai felől még érthetőnek is bizonyult) afféle interpretációelméleti normává a magyar kritikában a nyolcvanas évektől kezdődően. Szilágyi Zsófia felvetése, miszerint – „az önéletrajzi regény vonulatába is beilleszthető művek" (Garaczi, Esterházy, Kukorelly) figyelembevételével a megváltozott diszkurzív játéktér és az „életrajzi fikció" Thomka Beáta javaslatára újraértelmezett terminológiája segítségével – legitim vizsgálati szempont lehetne egy újragondolt önéletrajziság, teljesen indokolt kritikai javaslattételnek minősül 2007-ben, egy, magát alternatív irodalomtörténetként aposztrofáló kötetben.[54] Más kérdés, hogy a tanulmánya nem elég meggyőző abbéli igyekezetében, hogy az *Egy családregény végé*t a mai „életrajzi fikciók" kanonikus elődjeként értelmezze újra, és nemcsak azért, mert a recepciótörténet a mű teljesen más esztétikai teljesítményeit értékelte nagyra, hanem mert Nádas regényének – mondjuk, a Garaczi- vagy az Esterházy-regényekkel szemben – nem az önéletrajziság újraértelmezése a legjelentősebb performatívuma.[55]

Visszatérve Balassa előszavához: a hermeneutikai interpretáció Balassa által művelt műimmanens értelmezői elköteleződésével és a biografikus olvasat tilalmával kapcsolatos kifogások mellett a monográfiával szemben felhozott másik gyakori érv, hogy túlságosan integratívnak tekinti a Nádas-életművet. Valóban, a monográfia

---

[53] Szilágyi Zsófia, „Az önéletrajzi regény módozatai", in Szegedy-Maszák Mihály és Veres András szerk., *A magyar irodalom történetei III.: 1920-tól napjainkig* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007), 718–729.

[54] Érdemes itt megemlíteni, hogy a Szegedy-Maszák- és Veres-féle alternatív irodalomtörténet képezi az alapját a *Villanyspenót* címen futó projektnek, mely célját tekintve ezt a kötetet az interaktivitás jegyében szerette volna megnyitni a külső olvasói-szakértői hozzászólások felé, hogy afféle virtuális tere legyen az irodalomnak. A *Villanyspenót* Wikipédia-oldala szerint 2010 óta a projekt „elhanyagoltnak tűnik". Hozzáférés: 2020.02.28, https://irodalom.oszk.hu/villanyspenot/#!/narrativak/543ac3c2035f66d02ce7278.

[55] Bár nagy örömömet leltem abban a szövegjátékban, ahogy a *Családregény* nagypapája eljátszik Nádas anyai ükapjának nevével (112) és foglalkozásával (32), és így a *Világló részletek*ben felbukkanó kocsmáros, a Grünfeld – Thomka Beáta terminusával élve – afféle „biotextuális szemcseként" kerül a fikciós szöveg idejének fogaskerekei közé. Thomka Beáta, „Életrajzi fikció, biotext, a szerző mint metalepszis", *Jelenkor* 49, 7–8. sz. (2006): 784–788, 784. És a nagymamák alakjában és szólamában is van egy-két biografikusan „világló részlet".

előszava azt sem rejti el olvasói elől, hogy „egy meghökkentően egységes, szervesen alakuló életmű" (BP. 10.) elemzéseit fogjuk olvasni a következő oldalakon, melyet Szolláth Dávid a balassai motívumelemzés eljárásmódjához köt, amikor azt írja, hogy „[a] motívumelemzés […] a jelek szekvenciáltságából és kontextusfüggőségéből adódó különbségét igyekszik megszüntetni a műjelentés egységének elérése érdekében".[56]

Innen nézve akár fel is tehetnénk a kérdést: abban, hogy Szirák kijelentheti, hogy a Nádas-prózának köszönhetően a kilencvenes években is „markánsan fennmaradt a *jelentésóvó* elbeszélés- és beszédforma",[57] vajon tényleg a szövegek játszanak szerepet vagy esetleg a monográfus a ludas. Bár Balassa már a maga korában is kifejezetten ritkán előforduló interpretátori erényekről tett tanúbizonyságot, amikor 2000-ben, válaszként Dávidházi Péter opponensi bírálatára kijelentette: „ma már alaposan gyengíteném az életmű belső egységére vonatkozó egykori állításaim erejét".[58] Utolsó *Emlékiratok*-olvasatában pedig véghez is vitte ezt, amikor a „nihilum" és a „megszakadás" terminológiája felől közelít a regény „sors- és bűnértelmezésének" kérdése felé.[59]

Az animalitás mint a jelentés veszélyeztetése az Egy családregény végé*ben*[60]

Az *Egy családregény vége* narrációjának egyik fontos aspektusa, hogy az elbeszélő diskurzus gyermeki szólama szokatlan reflektáltsággal követi a főszereplő-elbeszélő érzékelését, és ezekhez gyakran fűz analitikus megjegyzéseket. Ez a fokalizációs stratégia úgy értelmezhető, hogy a szubjektum alanyi mivoltának, azaz individuációs folyamatának kibontakoztatása során a regény kitüntetett jelentésgeneráló szerepet tulajdonít a szubjektum érzéki mozzanatainak, és ezzel áthágja azt a konvenciót, mely a nyugati kultúrában a tudati-racionális működések prioritását állítja a szubjektumról való gondolkodásban. Az érzékiség – különösen a „tisztátalan" test, a testnedvek, a seb stb. – azonban a huszadik század szubjektumelméleteiben úgy értelmeződik, mint ami a jelentés elbizonytalanodásának, összeomlásának veszélyét hordozza. Az a jelentés*generáló* szerep, amiről az előbb a narráció kapcsán beszéltem, miszerint érzéki alaptapasztalataink erősen meghatározóak lennének a szubjektum kialakulásának folyamatában, bizonyos elméletek – elsősorban a pszichoanalitikus nyelvelméleteken alapuló kultúra- és testelméleti diskurzus – szerint azt is jelenti, hogy a racionalitás és a tudatosság *leépít*ésében lennének érdekel-

[56] Szolláth, „Halász", 123.

[57] Szirák Péter, „A bizonytalanság szabadsága (Szempontok az évtizedforduló prózájának értelmezéséhez)", *Jelenkor* 37, 2. sz. (1994): 136–142, 138. Kiemelés tőlem: D. E.

[58] Dávidházi Péter és Balassa Péter, „Beszélgetés az életrajzi műértelmezés tabujáról", *Holmi* 12, 8. sz. (2000): 972–977, 977. Ezt igazolja egyébként utolsó elemzése az *Emlékiratok könyvé*ről, melyről a következőkben még szó lesz.

[59] Balassa Péter, „Sors- és bűnértelmezés az *Emlékiratok könyvé*ben", *Alföld* 51, 5. sz. (2000): 35–43.

[60] Nádas Péter, *Egy családregény vége* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2005). A szövegben megadott oldalszámok a továbbiakban ebből a kiadásból származnak.

tek, mintegy a freudi halálösztön destrukciós szöveghatásait elszabadítva. A test mindig az elvárt és elvárható rezonábilis jelentést, viselkedést, hozzáállást stb. kezdi ki, és kitaszítja a szubjektumot az értelem konstituálódásának határára.[61]

A regény a gyerekelbeszélő predikátum nélküli mondatával indul: „Orgonák és mogyoróbokrok között, egy bodza tövében" (7.), és egy „Nem"-mel ér véget. Olvasatom egy olyan temporalitás-felfogásban gyökerezik, melynek megfelelően a regénybeli kisfiú a zárlatban felhangzó „nem" után, a betegszobán/kórházi ágyon, retrospektív szemlélettel kezdi végtelenített monológját. Úgy vélem tehát, az elbeszélés mostja a „nem" kimondásának idejére (illetve utánjára) tehető, de mindenképp az ebben feltáruló perspektívából tekint vissza az elbeszélő korábbi életének szereplőire – egyrészt, hogy értelmezze sorsát, másrészt, hogy felmérje narratív identitása kialakításának esélyeit.

Ez a megközelítés azt feltételezi, hogy a gyerek szólama a „nem diskurzusa", a tagadásé, mely a hagyományos értelemben vett egységes szubjektumot – önmagát mint egységesülő értelemként megképződő narratív identitást – a negáció által elindított jelentésszóródás hatásának szolgáltatja ki. A recepcióban oly hangsúlyos allegóriát megalapozó fény-sötétség ellentétpár ilyen kontextusban az egységesülő jelentés és a káosz, azaz a jelentés összeomlásának konfliktusos, disszeminatív szemiózisát indítja el, ahol a korporealitás a stabil jelentés ellen ható jelölésmódként tételeződik. Értelmezésem ily módon a kisregény recepciójának azon diskurzusához közelíti magát, mely Kálmán C. György újraolvasásának kérdéssorozatában a nagyapai tekintély (hagyomány, üdvtörténet, logosz) megtagadását előlegezi meg,[62] és amely Szűcs Teri tanulmányában szenzualitás–esztétika–etika kérdéskörének összekapcsolódását állítja.

A helyszín kijelölése után a regény retrospektív diskurzusa mindjárt egy „család" felvázolásával indít: „Hárman voltunk a család: papa, mama és a gyerek. Én voltam a papa, Éva volt a mama" (7.). A familiáris szerepek mágikus-rituális ismétlése – és a családi viszonyok játékos reprodukálása –, melyet a gyermeki diskurzus elemezni próbál, egy közbevetésekkel szétszabdalt mese kontextusában a paradicsomi állapot reflektálásaként jelenik meg. A különleges fa meséje ugyanis művészetterápiás elemzésként metaforizálja a szüleiket játszó gyerekek helyzetét, akik a jelentéstől való megfosztottság egzisztenciális alaphelyzetét élik, melynek archetípusa a para-

[61] Ezeknek a posztstrukturalista elméleteknek precíz összefoglalóját adja: Kérchy Anna, „Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai", *Apertúra* 2009. tél, hozzáférés: 2019.11.27. http://uj.apertura.hu/2009/tel/kerchy-2/.

[62] „És ki tudja, mennyi az, amennyit valóban örökségül kapott [a nagypapa], és mennyit tesz hozzá? Mennyi a hagyomány, mennyi a koholmány? És egyáltalán: a hagyomány nem koholmány? A koholás hagyománya nem hagyomány? […] Miért ne gondoljuk inkább azt, hogy egy pihent agyú vénember fantáziálása?"; „Miért ne volnának Simon Péter fantáziái, játékai, félelmei, szenvedései és örömei igazabbak, igazibbak, jelentősebbek? És higgyük el a leszármazás, az öröklés, a vér legendáját? Ugyan miért? Nem a keresztény világba végül beolvadó zsidó bonyodalmasán önigazoló mítosza ez?" Kálmán C., „Csalárd regény", 1053, 1054.

dicsomból való kiűzetés. A mese olyan helyzetbe hozza a gyerekeket, hogy csak akkor maradhatnak[63] a boldogság kertjében, ha értik a különleges fa levelének beszédét: „a levél szólt hozzánk harmadszor is. Lassan kezdte, felgyorsult, majd egészen lelassította beszédét, hogy jól megérthessük. De nem értettük. El kellett innen menni, és meg kell keresni azt a varázsitalt. Ha értettük volna, ott maradhattunk volna a kertben, míg meg nem halunk" (17.).

Ha regénykezdetként tekintünk a szövegre, világosan érzékelhetőek benne a posztmodern textus szemiotikai belátásai: a narrátor a jelentés összeomlása utáni nyelvi állapotban szólal meg, ugyanakkor identitáskereső diskurzusával éppen a szubjektum kialakulása előtti fázis nyelvállapotáról ad hírt. Fragmentáltságát és többszólamúságát tekintve elmondhatjuk, hogy egy olyan episztemológiai állapotot tesz szóvá ez a narrátori diskurzus, melynek lényege, hogy a beszélő alany számára a világ nemrégiben még kerek volt, érthető és jelentésteli, mostanra azonban már nem az, a jövő prognosztizálására pedig nincsenek eszközök.

Ez a nemtudás szolgáltatja ki a gyerekelbeszélőt saját érzéki tapasztalatainak, melyeket regisztrál ugyan, ám értelmezésükhöz nem talál adekvát érték(?)szempontokat. Narrátorként ugyanakkor nem nevezhető naivnak – talán ezért is érzékelték a korabeli olvasók, hogy ez a mű nem a didaktikus-parabolikus vízió célzatosságával íródik. A narrátor – jobban mondva az a „virtuális, személytelen elbeszélő", akiről Kulcsár Szabó Ernő beszél[64] – felismeri saját nyelvi-episztemológiai szituáltságát, de nem képes belőle kilépni. Így értelmezem azt az örvénylő szövegmozgást, ahogy a gyerek világát kitevő tapasztalatok, események, hagyományok, természeti közegek, érzelmek, víziók egymásba hatolva alakítják a diskurzust, mely alapvetően mégis a szenzus szövege. Az önidentikus szubjektum létrehozását célzó retrospektív szemlélet nem tud és nem akar prioritásokat felállítani az emberi tudat, az emlékezés, az érzékelés és a fantázia dimenziói között, ugyanakkor világosan érzékelhető, hogy addig, amíg a nagyapa erőszakos üdvtörténeti elbeszélése bele nem hasít a kisfiú diskurzusába, a világból szerzett érzéki benyomások árasztják el: a szagok, a látvány, a női ruhák és cipők érzete, az éberálmok, az, hogy milyen lehet kutyának – vagy egyszerűen valaki másnak – lenni.[65]

Ilyen értelemben a tíz monológból álló szöveg első négy darabja az érzékiség magánbeszéde, mely a létezés síkjainak egybelátását célzó törekvés ellehetetlenülésével egyre ziláltabbá válik, és a narrátornak is nehezebb elvégeznie a „valóságpróbát":

[63] A saját, felnőttlétével meghasonló Klára asszony hasonlóképpen egy „beszélő" levéllel kerül szembe kertjében, ám ő végül is megelégeli, „gyorsan felállt, a gesztenyefa lehajló ágához lépett, és letépte a remegő levelet". Lásd Nádas Péter, „Klára asszony háza", in Nádas Péter, *Minotaurus*, 186–273. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997), 245.

[64] Kulcsár Szabó Ernő, „Elbeszélői magatartás és elbeszélésviszonyok. A narráció néhány kérdése fiatal íróink újabb regényeiben", *Kortárs* 23, 11. sz. (1979): 1803–1815, 1807.

[65] A zöld bársonyruha 22–23.; arany cipő 23.; éberálom 29.; kutyának lenni 46.

egyre kevésbé tudja, kicsoda is ő; másfelől növekszik benne a megértés kudarca miatt érzett feszültség, mely fonák módon, a pusztítás blaszfém vágyát hívja elő.

Ha így nézzük, az első nagybekezdés az elveszített paradicsom tényének felismerésével vezet át a nagypapa (2. nagybekezdés) és a nagymama (3. nagybekezdés) halálának bejelentéséhez. A 4. nagybekezdés (*Másnap, amikor fölébredtem…*) hallucinatorikus szövegmozgásával egymásra játszatja a regényvégi felébredést az orvosi szobában és a nagymama halálát követő felébredést.

Ezt a részt érdemes hosszabban értelmezni, mert úgy vélem, a nagyapa beavatkozása előtti gyermeki diskurzus *mise en abyme*-jaként működik, amennyiben színre viszi mindazokat a műveleteket, melyek meghatározóak a narrációban: az emlékezés mozgását, a törékeny hallucinációt összeengedi az erőszakosan betörő valóságelemekkel, miközben a jelentésképzés racionális műveletét az érzékiség radikális reflektálásával elbizonytalanítja.

A szövegrész a felébredést követő eseményeket részletezi: amennyiben az elbeszélt idő eseményeihez tartjuk magunkat, arra gondolhatunk, a nagymama halálát követő felébredésről van szó. Ezt erősíti a kisfiú magánya, melyben az üres kutyaház ellenére a kutyát hívja társul maga mellé, „de nem mozdult. Feje két elülső mancsán pihent, pislogott rám, és a farkával lustán csapkodott" (45.). A kutya valódiságának naiv elgondolását egy kicsapódó ablak zaja számolja fel, és a föld felásásának kísérteties tiltása olyan értelmezést indít el, mely a nagymama eltemetésének való ellenszegülés exteriorizációjaként fogja fel az előbbi tilalmat. Ez a komprehenzív szemlélet azonban kizárólag egy értelmező olvasat teljesítménye lehet, hiszen csak az utolsó rész közli azokat az információkat, hogy a nagymama temetetlenül feküdt napokig, míg két férfi meg nem jelenik a háznál, hogy intézetbe vigyék a kisfiút (45.). Ebből is látszik, hogy Nádas kisregénye jellemzően olyan ideális olvasót implikál, aki többszörös olvasásélmény alapján alkotja meg értelmezését.

Visszatérve a negyedik nagybekezdéshez sötétség és világosság váltakozása arra utalhat, hogy a nagymama halálának reggelén folytatja monológját a kisfiú, csakhogy észleletei egymásnak ellentmondó megfigyeléseket jeleznek: „Szerettem volna felnézni, hogy lássam végre, hol vagyok, de nem tudtam felnézni, mert *olyan világos volt az ég! Egészen sötét*. Ha fel tudnék nézni a világos égre! De le kellett hunynom a szemem. Sötétben. Ha tudnám! Mit kell csinálnom? És akkor már besötétedett" (45. Kiemelés tőlem: D. E.). A fény és a sötét olyan többértelmű alakzatként működik ezekben a sorokban, melyet lehetetlen egy jelentéssíkon értelmezni, ám a többszintű értelemlehetőségek szintézise valamiképpen ugyancsak meghaladja az értelmezői komprehenziót: az olvasó maga is elveszíti a jelentést, és nem lehet ura az értelmezésének. Fény és sötét ellentmondásos tapasztalata ugyanis azt sugallja, hogy egyfelől a kertben haladó kisfiú figuráját, másfelől a kórházi ágyon fekvő beteg szituációját kell egyazon szövegkontextusban megképeznünk, akinek ezen felül még ismeretelméleti pozícióját is metaforizálja fénynek és sötétnek ez a szóródó játéka. Ráadásul újból elhangzik a fejezetkezdő mondat: „Másnap, amikor fölébredtem".

Az újbóli felébredés bejelentése után a szöveg hallucinatorikus szemiózisa a kertet mint az emlékek terét hozza elő újra – a fiú lázálomszerű állapotában visszaidézi a kötet elejéről ismerős bokrok alatti kis „gyerekszobát", ahol „családot" játszott barátaival, akiket azóta számára értelmezhetetlen módon szintén elveszített (18.), és veszteségei indulatos számbavételeként feldúlja az intimitás gyerekkori helyszínét: „hallottam a lihegésem, mintha egy állat, valamilyen állat lihegett volna a bokorban, aki nem én vagyok, akit látok. És megfogtam a polcot és kirántottam a lábosok alól és a lábosok szétzörögtek a bokorban, s akkor egy pillanatra nem hallottam a lihegésem; de aztán hallottam újra. Ez az állat itt liheg a bokorban" (46.). A sorok retorikája úgy működik, hogy egy érzéki élmény (lihegés) átélése képes alakot adni az élménnyel szinekdochikus kapcsolatban levő létezőnek (kutya). Csakhogy ez a művelet az én alakzatán belül megy végbe – az én lesz a kutya, akivé válik, hogy ne kelljen szembenéznie a játszóhely elpusztítása miatt érzett bűntudatával, és ebben segíti az is, hogy harmadik személyben tud róla/önmagáról beszélni. „Kutya. Ugatott. A kutya feltúrta, összerontotta az egész lakást. Széttúrtam a szénaágyat, a lábosokat áthajigáltam a kerítésen, és minden puffanást jó volt hallani […]. És visszamásztam, és a kutya ugatott és lihegett. A kutyának lógott a nyelve. A kutya örült, hogy végre tönkretette a lakást és körülszaglászott" (46). A szövegrész színre viszi, hogyan jön létre az eltolás pszichés művelete a nyelvben, és teljes bizonytalanságban hagy afelől, hogy mindez a pusztítás emlékképének a felidézése, vagy pusztán a pusztítás visszamenőleg beiktatott vágyfantáziája, afféle bosszú az értelemegész elvesztése miatt.

Az én mindenesetre tobzódik az alakváltoztatás fikcióteremtő érzéki gyönyörében, még ha etikai szempontból ez olykor aggályos is. A kutya után a beszélő levél alakzatát újra felidéző zöld levelibékával néz szembe, miközben a levegő visszatartásával olyan légzéstechnikákat alkalmaz, melyek serkentik hallucinációit: „Lágyan ringatózott egy levél. A levélen két kicsi, nagyon fényes szem. A levél szeme figyel! […] és láttam, hogy nem a levélnek van szeme, hanem zöld levelibéka ül a levélen. Éppen olyan zöld, mint a levél. A háta mintha a levél domborulata lenne. Néztem a szemét, és ő nézte a szememet. Mintha nem élne" (47). A levél beszédének rémületes érthetetlenségét itt a halott szem tekintetének hátborzongató vizuális érzete helyettesíti, melyet horrorisztikussá tesz, hogy a gyermeki én valóságpróbái csődöt mondanak, és a realitás a hallucinatorikusba omlik: „Azt hittem, hogy én nagyobb vagyok a békánál, de a béka egészen nagyra nőtt és én egyre kisebbre zsugorodtam, mert hatalmas szemeivel engem figyelt, s minél jobban figyelt, annál kisebb és jelentéktelenebb lettem én" (47).

A gyermeki önelégtelenség érzése jut itt szóhoz egy olyan nyelvi kéj betetőzése érdekében, mely a kiszolgáltatottság és az önátadás rémületének megnevezéséhez társítja érzéki gyönyörét: „Le kellett hunynom a szemem, de hatalmas tokájában még így is ott lüktetett az erő, és csukott szemmel a sötétben várni, hogy rám ugorjon; bekapjon, mint egy bogarat" (47). Az élvezet pedig legalább kettős: ha emlék, akkor a felidézésével éri el az élmény újraélésének repetitív gyönyörét, ha fantazma,

akkor emlékként való konfabulációjának teremtő örömén túl annak érzéki hatásait is élvezheti. Miközben a tudattalan rémei és démonjai, egyáltalán nem a szépség és a kellemesség alakváltozatai, sokkal inkább a megsemmisülés és a pusztítás gyönyörének fikcionális betetőzései. Éppen ezért tudok csatlakozni ahhoz, amit Szűcs Teri ír, aki a „nem" kimondásának aktusában „az esztétikai-szenzitív-erotikus és az etikai elválasztásának visszautasítását"[66] látja. Azzal a kitétellel, hogy ez az én olvasatomban *megelőzi* a mondás aktusát, vagyis nem – miként Szűcs Teri állítja – ide jut el a gyerekelbeszélő, hanem jórészt ezeknek az együttállásában van, a mindenmost-van abszurd idejében, és ez *szervezi* retrospektív monológjait.

A különböző tudatsíkok, érzékletek és észleletek között csúszkáló diskurzus nyelvi képlékenysége nemcsak a freudi „kísérteties" szöveghatását hívja elő, hanem – a narráció bensőségességéből fakadóan – azt is eléri, hogy minden azonnal a psziché anyagává válik. Az érzetek, az érzékletek úgy találnak nyelvet maguknak, hogy az minden érzékiségével együtt, közvetlenül a psziché bőreként értelmeződhessen. Hasonlóképpen kísérteties hatást kelt a barack és a fehér kukac sorsa is az azonosítás minden különbséget felszámoló metaforikus művelete által:

> „Felvettem a földről egy hullott barackot és kétfelé nyitottam. A barack leve az ujjamra csurrant, a nedves mag domborulatán fehér kukac araszolt előre. A kukacot belenyomtam a barack húsába. Fészkelődött, vergődött, de olyan mélyre nyomtam ebbe a puha, édes ingoványba, hogy ne is lássam, és akkor vele együtt bekaptam, vigyázva, ne rágjam, lenyeltem a barackot" (48).

A leírás nemcsak érzékisége miatt lenyűgöző, hanem a játék miatt, amely a szövegben interiorizálódik a szép és az undor esztétikája – bekebeleződik az undor az ízletes barackkal együtt. „Most bennem van a sötétben és él, és nem tudja, merre?" (48.) Mármint a fehér kukac, természetesen, ami ezáltal a belsővé tétel által az elbeszélő én metaforájává válik, és felerősödik az önmagába záruló diskurzus labirintusjellegének elbizonytalanító értelmezői benyomása. Az értelmező éppolyan kevéssé ura saját értelmezésének, mint az elbeszélő hang a saját önazonosságának:

> „Mintha nem is én ülnék itt a fűben, hanem valaki más, akinek érzem a súlyosságát, de nem én vagyok, és olyan homályos minden. […] És amit nézek, azt nem én látom, és azért tűnik minden el, és soha nem tudom, mit láttam az előbb, mert azt már nem látom. Ez biztos csak velem van így, s ezért vagyok én rossz. De el kell titkolni előlük és úgy csinálni, mintha én is látnék mindent, amit ők" (48).

[66] Szűcs Teri, „Az emlékezés formái két regényben", *Beszélő* 16, 10. sz. (2011): 52–57, 56.

Az én önazonosságának megkérdőjelezése – akárcsak a *Leírás* című kötet szövegei estében – az őrület nyelvének szemiózisát működteti, amit a szorongás és az önelégtelenség gyermeki érzése tesz megrázó nyelvi tapasztalattá, ugyanakkor élethazugságként tárja fel a fikcionálás narrációs képességét. A belátás, ami belépőként szolgálhatna a felnőtt világba, nem egyértelműen, de megfogalmazódik: ha nem érted a levél beszédét, de nem is azt látod, amit ők, *csinálj úgy*. Az *úgy csinálás*, az imitáció (hasonlat) mint hatékony, ám etikai szempontból aggályosnak mondható önvédelmi eljárás[67] azonban ezt az elbeszélő ént nem elégíti ki, és az azonosság erősebb nyelvi (metaforikus) viszonyait keresi: „talán ez a fatörzs vagyok, ilyen jó, ilyen erős" (48); „ha fű lennék" (49).

A természeti közeg szép embertelenségét azonban – és ezzel a retrospekció vékony fátylát is – fel-felszakítja ebben a részben a kijózanító (fél)valóság. Ennek legerősebb figurája „a levelek között egy arc", amely egyáltalán nem kompatibilis a kert színterével, következésképpen csak a baleset utáni kórházi valóság beszüremkedéseként értelmezhető: „[l]assan, mintha fájna, kinyitotta a száját, mondani akart valamit, de a szájában nagyon sötét volt és mozgott a sötétben valami, amit nem láttam" (49). A sötétség, ahogy egymásba nyílik itt a látomás és a valóság síkja, a jelentéstelenség űrképzetével társul, ami a vízió egy későbbi pillanatában megjelenő eszelős figurában ölt testet, aki rémületes bohócfiguraként tömni kezdi a szájába a takarót (50).

A következő sorokban az elbeszélő a szomszéd ház pincéjének (egyébként mélyen) szimbolikus terébe kerül. A „[ro]ppant valami. Üres csigaház" (50.) hanghatása a törékeny egész pusztulását teszi érzékelhetővé, azt, hogy a gyerekkor a jelentés törmelékévé bomlik a nyelvben. Ennek a retorikai elsötétedésnek a metaforikus tereként jelenik meg a következőkben a pince zegzugos, rémületes – anyaméh-szerű – közege is. Ez utóbbi ad teret a siklóval való fantazmatikus küzdelem (53–56.) reflektálásának, mely a férfivá válás archetipikus aktusaként értelmeződik, különösen afelől a vágy felől nézve, amit a bekezdés végén fogalmaz meg a fiú Csidernek: „Te, Csider, csináljuk azt!" (58). A közös maszturbáció mint a Nádasnál oly fontos, férfihordákat szabályozó és összetartó nyers (és kifejezetten felmutatott) gyönyör, ezt a beavatódást szentesítené. Arról nem beszélve, hogy a sorokban a padlás (a nagypapa meséinek tere) és a pince (az érzéki gyönyör sötét, alantas tere) egybeomlik.

B. Gáspár Judit már említett írásában a padlás térszerkezeti funkciójáról a következőket írja: „a padlás tere a felettes én kialakulásának helyévé, szimbólumává [válik], a padlás, ahol korábban az ösztönök még szabad, szellemtelen életüket élték, ahol a kisfiú előbb még profán, exhibíciós, homoerotikus játékait űzte pajtásával,

[67] Ezt az „úgy csinálni"-t ráolvashatjuk a Nádas esszéiben kifejtett kelet-európai „túlélési technikára" mint a szimuláció kultúrájának eltüntető, valami mást szimuláló eljárásrendjére. Ez utóbbi elemzését adja Bagi Zsolt, „Emancipáció túl a modernség horizontján – A mai magyar irodalom elköteleződéseiről" in Földes György és Antal Attila, szerk., *Holtpont. Társadalomkritikai tanulmányok Magyarország elmúlt 25 évéről*, (Budapest: Napvilág Kiadó, 2016), 302–317, 315.

Csiderrel. Végül majd a személyiség leépülésének veszélyét jelzi, hogy nagyapja halála és Éváék letartóztatása után ugyanitt kéri Csidert, hogy játsszák megint „ugyanazt".[68] B. Gáspár Judit olvasata pont ezt az egybeomlást viszi végbe a kritika szövegében, amikor ugyanarra a helyszínre helyezi az eseményt (maszturbáció – padlás) és a megismétlésére vonatkozó szándék kifejezését („csináljuk azt" – pince). Ezért nem látja benne az obszcenitás kifejezett vágyát – hiszen a kisfiú elismeri a tér szentségét („Itt laktak az ősök" 33), mégis vállalja a bajtársiasság közös, obszcén gyönyörét. Ezt a maszkulin közösséget akarja megtapasztalni a pincében is – és vágyában az alantas egybeolvad a szakrálissal, ami egy olyan szövegesemény, melyben az elbeszélő megint nem hajlandó a gyönyört etikai aggályokkal kapcsolatba hozni. Csakhogy Csider a férfias bajtársiasság másfajta kifejeződését választja ebben a jelenetben, amikor a barátja előtt ürítés gesztusával egyrészt kigúnyolja annak vágyát, másrészt a kötelező szégyenérzet kulturális előírásának megtagadásával biztosítja barátját őszinteségéről, vagyis arról, hogy semmilyen mértékben nem számíthat rá: „Elment a sarokba és letolta a nadrágját. Leguggolt. Kijött belőle a szar. Sokáig ott guggolt és néha nyögött egy kicsit" (58).

A jelenet – legyen bármilyen megrázó is – tulajdonképpen értelmezetlen maradt a regény recepciójában: senki nem mert odanézni.[69] Miközben a fokalizált narráció kifejezetten erre összpontosít, és az elbeszélő elidőz a látványnál. Kritikai konszenzus övezi azt a belátást, hogy Nádas szövegeinek egyik visszatérő eleme a férfiak közösségélményének, a bajtársiasság különböző formáinak elemzése. Ez a jelenet például nemcsak az *Egy családregény vége*ben, hanem az *Emlékiratok könyv*ének gyerekvilágában is szerephez jut.[70] Az előbbiben Csider a közös maszturbáció élvezetét tagadja meg barátjától, vagyis árulást követ el, amikor az ürítés gyönyörét választja a bajtársiasság kinyilvánítása helyett. Ráadásul barátja *voyeur* tekintete még többletélvezetet is adhat számára. Nyilvános aktusa ugyanakkor értelmezhető úgy is, mint a barátság blaszfém „kijelentése", mely egyben a barátság fogalmát szubvertálja. Amit Csider tesz, az a kulturálisan szabályozott barátságfogalom ellenében hat és valami teljesen újat, valami szabályozhatatlant „állít", ami ugyanakkor kizárólag a társadalmi lét perverz fonákján működhet.

Azért is hangsúlyos ez a jelenet, mert ezt követően az ötödik monológban egyre erőszakosabban jelentkezik a nagyapai őstörténet befolyása. A regény kritikusai közül sokan kitértek arra, hogy a nagyapa beszéde függőbeszédként vág bele[71] a kisfiú

[68] B. Gáspár, „»…Paradoxon vagy önmagad szemében…«", 54.

[69] Erőteljesebben fogalmaz Lénárt Tamás, amikor épp e szövegrészlet mellőzése kapcsán Bazsányi monográfiájának „különös prüdériájáról" ír, mivel az, noha a testiséget kiemelt témájának tartja, jobbára csak megemlíti „a testiség különféle direkt megnyilvánulásait" és „kissé kellemkedőek maradnak ezek az említések". Lásd Lénárt Tamás, „Monumentum Nádasianum", *Műút* 64/2, 70. sz. (2019): 75–79, 75.

[70] Ez utóbbiban Prém szolgáltat ily módon Krisztián számára kimeríthetetlen szexuális fantáziaképet. Lásd Nádas Péter, *Emlékiratok könyve* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986), 474.

[71] „Beékelődésszerű helyet" foglal el, ahogy Balassa írja. (BP. 92.)

diskurzusába. Kulcsár Szabó Ernő írja a nagypapa „mítoszi családtörténete" kapcsán, hogy azt „ugyan mint a direkt beszéd epikai idézetét közvetíti az elbeszélő, de olyan tekintélyes helyet foglal el a műben (a terjedelem mintegy harmadát), hogy semmiképpen sem rendelhető alá a gyerek szólamának".[72] Kulcsár Szabó Ernő ebben a kritikában, kevéssel a regény megjelenését követően, az auktoriális elbeszélő „kísértéseinek" kitett szerkesztésmód felől közelít a narrációs megoldásokhoz, és egy „virtuális, személytelen elbeszélő" szövegbeli nyomait látja ezekben a narrációs eljárásokban, „aki nem a szerző még, de aki nélkül a szerző nem tudná érzékeltetni a nagyapa »felnőtt« tudatvilágát".

Jelen értelmezés keretei között azonban, mely az elbeszélés mostját a zárlatként felhangzó negáció utáni időre teszi és a betegszobai tartózkodás alatt elindított retrospektív szemlélet fokalizációjához köti, a nagyapai szólam domináns jelenléte egyben azt az arroganciát is jelzi, amivel a kisfiú számára múltat, értelmet és jelentést akart adni. A kötet recepciója hosszan elemzi a zsidó nép történetének nagyapai interpretációját, a Simonok könnyen összetéveszthető árulását, az ősök történetének hét körét, és a regény apokrif történetként való olvashatóságának kritériumait, de arra senki nem tér ki, hogy a tanítás címzettje nem viszonyul sehogy ehhez a nagy, személyes őstörténethez. Soha nem fűz kommentárt, nem értékeli, csak visszaadja ezt az értelemkereső, nagyapai beszédet. Azt viszont már az első oldalakon leszögezi, hogy „[h]a nagyapa beszélni kezdett, mindig ordított" (14).

Ahogy Kálmán C. György 2002-ben írta: „[a]z első (csaknem kortársi) olvasás számára a regény két szólama elképesztően egységesre csiszolt egymáshoz illesztésének látszott",[73] „[a]z újraolvasás számára azonban a nagypapa akár erőszakosnak, akaratosnak, dialógusképtelennek, rögeszmésnek is tetszhet", jóllehet újraolvasási javaslata a kérdésfelvetés szintjén jobbára meg is áll. Nos, az *újraolvasás újraolvasása* nem feltétlenül és nem elsősorban az időbeliség dimenziójában szeretné relevánsnak látni önmagát, hanem az olvasási lehetőségek egymás mellé helyezése és a szöveg poétikai mozzanatai, a textualitás ismérvei fontosak számára. A nagyapa egy ilyen kortárs újraolvasásban, mely az érzékiség poétikai jelölőire kíváncsi, nem más, mint a szemiózis ellensége: diskurzusának állandó, arrogáns közbeékelődése – mint egy roppant hatékony blokkoló – leállítja és meggátolja annak az érzéki megismerésnek a kibontakozását, mely unokáját hozzásegítené „saját nyelvének" megtalálásához és ezzel individuációs folyamatának kiteljesüléséhez. A nagyapa állandóan közbeszól, belebeszél, nevelni akar, erőszakos didaxissal ki akarja jelölni az élet értelmét. A fiú mindezt átengedi magán, ám nyomait a „nem" kimondásának performatívuma során sem tudja kitörölni, beékelődnek az énelbeszélő identitásdiskurzusába. Ilyen megközelítésben a regény a nagyapa üdvtörténeti szólamát mint a visszaöklendezett, emésztetlen és emészthetetlen „igazság" törmelékeit görgeti vé-

[72] Kulcsár Szabó, „Elbeszélői magatartás és elbeszélésviszonyok", 1807.
[73] Kálmán C., „Csalárd regény", 1051, 1053.

gig a kisfiú monológjain, és mindenképp idézőjelbe teszi – már csak azáltal is, hogy nem fűz hozzá különösebb kommentárt.

Az egyedüli szöveghely, ahol a fiú áttételesen minősíti nagyapja szólamát, az az előzőekben már említett „PATYA RATYA TYATYA RA ARA TYATYA TYARA PA!", mely a mondókák ritmusának átvételében egyrészt bejelenti a „saját nyelv" igényét,[74] másrészt reprezentálja annak a világnak az ürességét, melyet ez a nyelv tárgyaként jelöl. Ebben a mondatban élesen érzékelhető, hogy a Balassa által hiposztazált „*költői* egység", mely a regényt egy „újfajta jelölés" ideálja felé vinné, éppen ebben a kifejezetten költői sorban leli meg cáfolatát, hiszen ez referenciájául megtartja a nagyapai diskurzus „igazságát", de közben reprezentálja ennek az igazságnak a kiüresedését, és a jelentés nélküli nyelv működtetésében viszi színre az értelem paroxizmusát.

Ha innen nézzük, akkor az apa ennek az egzisztenciális semminek a familiáris figurája. Benne teljesedik be annak az értelemnek a kiüresedése, mely a nagyapa számára még az ontológiai-episztemológiai gond alakzataként adódott. Az apa igazságának regénybeli – poétikai – súlya a zéró felé közelít, ami azt sugallja, hogy aki nem tud mesélni, az nem is létezik.[75]

Teste viszont – a férfitest, mely Csider fiútestében egyszer már elárulta – az érzékek számára következetesen viszonyítási pontnak számít. Szűcs Teri írja, hogy „[a] regénynek fontos rétege az érintés, a tapintás, a testi kontaktus; de ennek semmi sem válik olyannyira hangsúlyosan a tárgyává, mint az apa".[76] Az erotikus viszonyok értelmezésében Szűcs arra a meglátásra jut, hogy „a regényvégi »nem« úgy is olvasható, mint az apa megtagadásának visszautasítása – ilyen értelemben pedig mintha mégis annak a régiónak lenne az egyetlen artikulálható szava, amely döntéseinket, választásainkat táplálja, ebben az esetben a kitartást az apa mellett – így alakul újjá Nádasnál az esztétikai-mint-etikai".[77] Ha jól értem, ez az elemzés a nagyapa által „mondott" Rufus szép testek utáni vágyát veszi esztétikainak, és az apai test utáni kívánkozás és a mellette való elköteleződés e vágynak a leszármazottban megjelenő esztétikai-etikai reziduumaként értelmeződik. Szűcs szerint „így alakul újjá Nádasnál az esztétikai-mint-etikai", az apa melletti elköteleződéssel, ami viszont a maga idején biografikussá teszi az elemző interpretációját.

Az én olvasatomban viszont a hangsúlyosan nem biografikus értelemben vett apa ugyanarra az árulássorozatra fűzhető fel, amire ráfűződik minden maszkulin létező a regényben. A nagyapa árulóvá válik azáltal, hogy meghalt, Csider azzal, ahogyan viselkedett, az apa, hogy kiszolgáltatta az intézeti világnak, bár tulajdon-

[74] Ennek „örömnyelvi" vonatkozásait a *Szerelem* című novella elemzésében hangsúlyozom. Lásd Darabos Enikő, „A korporealitás poétikája Nádas Péter novelláiban", *Híd*, 11. sz. (2019). Megjelenés előtt.

[75] Utalás arra, hogy az apa egyetlen, félbehagyott mesét tud mondani a csizmákról. (15.)

[76] Szűcs, „Az emlékezés formái két regényben", 56.

[77] Uo., 57.

képpen egész lényével áruló, és Merényi, aki „viszont áruló" (157), holott ölelésével elhitette, hogy létezik jóság:

> „De látni akartam a szemét. És akkor magához ölelt. Meztelen karja a hátamat kulcsolta át. És én is átöleltem őt és így álltunk. A mellén izzadt, majdnem nedves a trikó, de ez jó volt, és nem akartam elmenni innen. A karommal a derekát; a csontok kemény ütközései és az öle melegét és az arcom érezte az izzadt trikó alatt a bordák íveit és nem akartam elmenni innen és lehunytam a szemem, még jobban érezzem őt. Szorított" (149).

A nagypapa által „mondott" ősével, cirénei Simonnal szemben, aki „nem veszi észre a fényt" Krisztus tekintetében (82), az elbeszélő „látni akarta a szemét", „annak a tekintetnek a fényét, amit az Úr elküldött (82)", azaz fel akarta Merényiben ismerni a jót/igazságot/szépet.[78] De Merényi alakjáról lefoszlik a szépség esztétikai, lerohad az igazság episztemológiai és elvész a jóság etikai rétege – és ami marad, az érzékelés mellérendelő szerkezetű szintaktikai kapcsolatában termelődő gyönyör a fenti idézet tanúsága szerint: „És akkor… És én is… és így… és nem akartam… és az öle… és az arcom… és nem akartam … és lehunytam…" (147). A vágy mellérendelő szerkezete az emlékezés végtelenített monológjában. Az *Egy családregény vége* legradikálisabb állítása, hogy a vágy és a gyönyör, mely mindig az etikain *túl van*, nem opponálható, ám alapvetően a sötét/a káosz jelentéskörét világítja be, ezáltal mintegy egymásba is írva fény és sötétség ellentétpárjait.

Balassa Péter azt állítja, hogy „ebben a kisregényben végül is kimondott, s a folytatás nyitott, törékeny kérdésével legalábbis egyenrangú *tagadás* egyrészt a *menekülés egyetlen esélye*. Másrészt *minden eddig ismert és itt megjelenített kollektív mintára: a zsidó és a keresztény vallási önelidegenedésre, a vélt és válságos polgári folyamatosságra és a totalitárius rombolásra és megszakítottságra egyaránt nemet mond*."[79] Bár ő nem úgy érti, hogy maga a diskurzus a tagadás *után*i, mintegy a tagadással indító számvetés, s mint ilyen, tartalmazza a teljes elsötétülés utáni lassú, ám annál kitartóbb mormolást, a kezdet nyelvének autopoiéziszét.

Visszatérve a fejezet elején szereplő Mészöly-idézethez, az *Egy családregény vége* olyan prózaeszmény kiérlelődéseként jelenik meg a magyar irodalomban, mely a strukturális megoldásokon, azaz a műgondon túl, mely műfaji és nyelvi kihívásokat

[78] Izgalmas bibliai áthallás a névadás aktusa is, hiszen a narrátor egészen addig marad anonim, míg Merényi az ölelést megelőzően el nem nevezi Simon Péternek. Épp úgy, ahogyan Krisztus is elnevezte tanítványát. Merényi névadó gesztusa azonban egy nevelőintézet falain belül esik meg, márpedig Nádas regényeiben – például a *Párhuzamos történetek* Kristófja esetében – az ilyen intézet legtöbbször a „megtévedt" káderek gyerekeit elnyelő ideológiai átnevelés tereként jelenik meg, ami a gyerekek számára együtt jár valódi nevük elvesztésével. Ilyen megközelítésben az is elképzelhető, hogy a Simon Péter már ez az idegen, ráragasztott név.

[79] BP. 112. Kiemelés az eredetiben.

egyaránt jelent, az irodalom témáivá tesz olyan mellőzött vagy tabuizált életeseményeket, melyeket rögtön fokozott műgonddal reflektál és el is old referenciális bázisuktól. Jóllehet kritikusai Nádas epikáját az „új próza" azon regiszterébe illesztették, ahol „markánsan fennmaradt a *jelentésóvó* elbeszélés- és beszédforma",[80] a fenti elemzés azt kívánta végigkövetni, melyek azok a jelölésmódok, melyek a jelentést – és ezáltal az egységes individuum létrejövetelét – veszélyeztetik. Az értelem beomlása és állandó áthelyeződése pedig a szöveg olyan kultúrkritikai aspektusát tárja fel, mely nemcsak műfaji és eszmetörténeti szempontból hajt végre valami fontosat – amint azt a regény recepciója becsülettel feltárta –, hanem test és lélek nyugat-európai kultúrában kanonizált viszonyát illetően is.

Ebben a regényben az önvizsgálat interiorizált parancsára létrejövő bensőségesített monológ egy olyan műnyelvre talál, amely az én alakzatának radikális rögzíthetetlenségét az érzéki nyelvhasználat olykor tabu- és szeméremsértő szöveghatásaival viszi színre. Mindazokkal szemben, akik a szubjektum megképződésének lehetőségét látják a tagadás nyelvi aktusában, jelen értelmezés azt állítja, hogy a szöveg nyelvi-poétikai minősége sokkal hangsúlyosabbnak láttatja a veszélyt, aminek beszédével ez a fiú kiszolgáltatja magát, mintsem az értelem megképződésének igényét. Az érzéki benyomások, a tudattalan démonai, destrukció és animalitás olyan nyelvi alakzatokat öltenek ezekben a monológokban, melyek az értelem tudatformáló erőin túlmutató veszélyeknek teszik ki. E tekintetben mondhatjuk, hogy leszámolás ez a regény – leszámolás az egység képzetével, az értelem megalkothatóságának modern eszméjével és mindazzal, amit a magyar és világirodalmi elbeszélőhagyomány nyelvi és poétikai síkon ehhez társított.

[80] Szirák, „A bizonytalanság szabadsága", 138. Kiemelés tőlem: D. E.

Radics Viktória[1]

A *VILÁGLÓ RÉSZLETEK* ARCHITEXTUÁLIS HÁLÓZATA[2]

„Azon vagyok, hogy memoárjaimban ellenőrzött adatokat közöljek, ne legyen dokumentálatlan adat ebben a könyvben, s mielőtt meghalnék, elválasszuk végre a látszatot a valóságtól, a realitást a fantáziától" (II. 357). Egy regényírással, nem kis részt a saját élete képzeleti transzformálásával eltelt élet záróakkordjának szánta Nádas saját élete realitásának föltárását. Ezzel nem érvényteleníti a fikciók művészi hitelességét, hiszen, mint írja, „a realitás a képzeletben rajzolja ki magát a legteljesebben" (I. 219), hanem a valóság társas, a szociális, politikai, történelmi és kulturális faktumok és faktorok által determinált, földhözragadt, kevés szabadságot adó szintjéről tanúskodik – arról, amit dokumentálni, okadatolni lehet, s amit a művészi kreáció alaposan átalakít. A dokumentálást családi archívumának begyűjtésével, szétválogatásával, föltárásával, analízisével és könyvtári, levéltári, történelmi kutatások segítségével végezte el az író, aki e művével ismét szinguláris formát alkotott: szubjektív emlékfolyamának medrét dokumentumokkal követte ki.

Az archivológia az utóbbi évtizedekben már nem a történettudományok felségterülete. Az emlékezetkutatások kialakulásával párhuzamosan a szellemtudományok, az irodalom és a művészetek is fölfedezték az archívumot mint a történelem médiumát és apparátusát és mint különleges leleteket tartogató területet.[3] Az archivológia az irodalomtudományba is áthajlott, mivel számos író (magyar nyelvterületen is, például Závada Pál, Forgách András, Zoltán Gábor) levéltári kutatásokra alapozza a regényírást, illetve beemeli a többé-kevésbé nyersen meghagyott vagy sajátos módon földolgozott dokumentumokat a szépprózába. „Az emlékezet kötelessége mindenkit önmaga történészéve tesz", fogalmazott Pierre Nora[4] – hozzáfűzhetjük, hogy ezzel együtt önmaga és/vagy az országa archiváriusává is.

Boris Groys szerint a modernitás az archiválás *par excellence* korszaka.[5] Nora „levéltári emlékezetről", az emlékezet „anyagivá válásáról" beszél: szerinte a materiális emlékek az emlékezet támasztékai, és amióta megszűntek az eleven, szóbeli emlékezetközösségek, még fontosabbá váltak „a maradványok, a tanúságtételek, a

---

[1] A szerző kritikus, műfordító, a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Iskolájának doktorandusza.

[2] Ez a tanulmány egy hosszabb dolgozat része. Zárójelben a *Világló részletek* kötet- és oldalszámát jelzem. Nádas Péter, *Világló részletek: Emléklapok egy elbeszélő életéből* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017).

[3] Hogy csak két kortárs francia képzőművészt említsek, Christian Boltanski és Serge Klarsfeld is archívumkutatással foglalkoznak, az utóbbit Nádas is említi (II. 7). Forgács Péter hazai filmes archívumfeldolgozásai is ebbe a vonulatba sorolhatók.

[4] Pierre Nora, „Emlékezet és történelem között", *Aetas* 14, 3. sz. (1999): 142–158, 149.

[5] Boris Groys, „Az archívum szubmediális tere", ford. Lénárt Tamás, *Helikon* 60, 3. sz. (2014): 410–421, 419.

dokumentumok, a képek, a beszédek, a látható jelek".[6] Wolfgang Ernst ezt a materializálódott emlékezetet „archi(vum)textuális hálózatnak" nevezi,[7] melyben az elődöknek a generációkon átívelő emlékezete nyugszik latenciaállapotban. Derrida hangsúlyozza, hogy az emlékezés vallási és kulturális parancsa – amit ő *arkhonikus parancs*nak nevez – az archívumok összegyűjtésére és megőrzésére is vonatkozik,[8] és Foucault is „morális előírásnak" nevezi a dokumentumkutatást.[9]

Maurizio Ferraris bevezette a *dokumentalitás* fogalmát, amely a szociálontológia egyik vetülete. A dokumentalitás a társadalmi valóság textuális (ámbár akár képeket, jeleket vagy fejben rögzített adatokat is magába foglaló) aspektusa, *beíródások*ból áll, és legalább két ember kell ahhoz, hogy ezek a jelek létrejöjjenek és megmaradjanak. A dokumentalitás a társas kommunikáció, a tanúsítás, a bizonyítás, a kodifikáció, a megőrzés és továbbörökítés, valamint a szabványok és szabadalmak egy szisztémája, a kultúra alapvonása, mely az újrealista szemléleten belül „gyenge konstrukcionizmust" jelent,[10] más szóval többé-kevésbé megbízható valóságalappal rendelkezik.

Az archívumoknak a konzerváló, megmentő, megőrző szerepük mellett kreatív jellegük is van, nemcsak rekonstrukcióra foghatók, hanem kreációra is. Kis világok rejlenek bennük, melynek kibontása a történészekre és az elbeszélőkre hárul. Már az archívum összegyűjtése, kiválogatása is alkotófolyamat. Az archívum látogatója/olvasója maga hozza létre a múltat, az archívum tehát a valaha volt valóság és a fikció közt oszcillál, sőt még az is fölvethető, hogy a valós az archívumban *hiány* csupán, ehelyett konstruált, „iktatott valósággal" (*registrierte Wirklichkeit*) van dolgunk,[11] ami a valóság erős (bürokratikus) redukciója. Marianne Hirsch szerint is „a hiány köré szerveződnek archívumaink",[12] Ernst pedig úgy fogalmaz, hogy a valós nyoma *zajként* vagy *zavarként* van jelen az archívumokban, „a jelölők sírhelyén".[13] Az az ambivalens helyzet áll elő, hogy az archívum a fikcióképző narrativitás ellen-

---

[6] Nora, „Emlékezet és történelem…", 148.

[7] Wolfgang Ernst, „Archívumok morajlása: Rend a rendetlenségből", ford. Lénárt Tamás, in Jacques Derrida, *Az archívum kínzó vágya* – Wolfgang Ernst, *Archívumok morajlása* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2008), 107–170, 108.

[8] Jacques Derrida, „Az archívum kínzó vágya", ford. Bereczki Péter, in Jacques Derrida, *Az archívum kínzó vágya* – Wolfgang Ernst, *Archívumok morajlása* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2008), 7–104, 74.

[9] Sutyák Tibor, „Az archívum problémája Foucault gondolkodásában", *Helikon* 60, 3. sz. (2014): 327–344, 329.

[10] Maurizio Ferraris, *Manifest des neuen Realismus*, aus dem Italienischen von Malte Osterloh (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2014), 14, 47, 60–64.

[11] Idézi Palkó Gábor, „Archivológia. Wolfgang Ernst archívumai", *Helikon* 60, 3. sz. (2014): 313–327, 323.

[12] Marianne Hirsch, „Az utóemlékezet archívumi fordulata", ford. Szép Eszter, *Helikon* 60, 3. sz. (2014): 421–438, 436.

[13] Ernst, „Archívumok…", 109, 134.

pontja, miközben félig-meddig maga is fiktív (kreált/konstruált) karakterű. Ulrich Raulff szavaival az archívum „a tények temetője" és a „fikció kertje" között ingadozik.[14] Az archivárius ugyan rá tud mutatni a levéltári manipulációkra, azonban ő maga is manipulálja, más szóval kezeli a választott archívumot.[15] Az archivált dokumentumoknak is van irodalmi jellegük, hiszen ha nem vizuálisak, akkor nem a narrativitáson túli térben helyezkednek el, ha pedig vizuálisak, akkor a leírásuk, az *ekphraszisz* által válnak a narráció retorikájának eszközévé. „Az archiválás művelet nem csupán azon alapul, hogy megszólaltasson egy hatalmas adatbankot és hangot kölcsönözzön az elfeledett, hallgatásba burkolódzó valóságnak, hanem hogy egy örökül kapott világ dolgait egy még megalkotandó világ anyagává változtassa át", és újból arcot adjon a „számokká olvadt egzisztenciáknak", hogy életrajzi szikrákat csiholjon ki az aktákból, foglalja össze a jelzett feszültséget Ernst.[16] Az utóbbi problémát Nádas is pedzi *Emlékmű* című 2010-es esszéjében: „[Az emlékmű] az áldozati személyeket nem egyenként, nem személy szerint, hanem kollektíven teszi az emlékmű tárgyává. Tematikát ad a tettnek, hogy se a tetteseket, se az áldozatokat, se tömegüket ne lehessen nevén nevezni."[17]

Derrida kiterjeszti az archívum fogalmát, értelmezésében a tudattalan egy elpusztíthatatlan archívum médiuma, sőt maga a nyelv is archívum.[18] Boris Groys szerint „az archívum jelek alkotta felszíne alatt egy homályos, szubmediális teret sejthetünk, amelyben a jelhordozók egymásra épülő hierarchiái sötét, átláthatatlan mélységekbe vezetnek", amit Derrida „szubarchiválistérnek" nevez, Groys pedig „szubmediális megnyílás eseményének" hívja a feltárulás pillanatát.[19] A nyelvet mint archívumot Nádas is kiaknázza a *Világló részletek*ben, az emlékezetében élő élőnyelvi dokumentumok (szavak, kifejezések, diszkurzusok) százait dolgozza bele emlékiratába, és elemzi őket.[20]

Emlékezetmunkája során Nádas Péter nem elégszik meg saját emlékeivel, melyek természetszerűleg szubjektívek és a valóságtartalmuk külső perspektívából ellenőrizhetetlen, teljesen más szintű tehát, mint a sosem *egy* emberen múló dokumentumoké. Az író emlékezése kutatássá válik, az agy–psziché–emlékezés, vagyis a szellem dimenziójából átmegy a *dokumentalitás szociális dimenziójába*, a személyesből a szociálontológiába. Miközben a gyerekkorára emlékezik, Nádas előveszi, begyűjti, kronológiailag és tárgyak szerint rendezi és az emlékezet szeszélyes alakulásának görbéjén haladva feldolgozza és az emlékezésébe beledolgozza a saját sze-

[14] Idézi Ernst, „*Archívumok…*", 131, 134, 161.
[15] Palkó, „Archivológia…", 325.
[16] Ernst, „*Archívumok…*", 109, 133.
[17] Nádas Péter, „Emlékmű: The Memorial to the Murdered Jews of Europe", in Nádas Péter, *Leni sír* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2019), 107–112, 108.
[18] Derrida, „Az archívum…", 11.
[19] Groys, „Az archívum…", 416, 418.
[20] Radics Viktória, *Nyelvemlékek, nyelvi dokumentumok – a szemantikus emlékezet* (kézirat).

mélyes és családi archívumát; ezen túlmenően az országos levéltárakban is felkutatja, átvizsgálja a vonatkozó aktákat és történelmi forrásokra is támaszkodik, hivatkozik; a tárgyi hiányosságokat vagy az értelmezési lyukakat történelemkönyvekből és lexikonokból, enciklopédiákból, biográfiákból és memoárokból, szóbeli emlékezésekből kölcsönzött anyaggal foltozza be, illetve ezekkel ellenőrzi, hogy igaz-e, amit állít, vagy amire emlékezik. Az ilyeténképp számos forrásból nyert adatokkal kiegészíti, ellenőrzi, pontosítja, megtámogatja, kiterjeszti az emlékezetét – önmaga és a család történészévé válik, miáltal az országos – többnemzetiségű, többnyelvű magyar – történelmet is satírozza és korrigálja. A különböző jellegű iratokat, vizuális dokumentumokat és emléktárgyakat (fel)idézi vagy leírja, elbeszéli a könyvében, és ezeket a faktuális narratívákat összeszövi szubjektív, a lélekben vagy a tudatban, tudatküszöbön időző emlékeinek elbeszélésével.

Az archívumanyag, a különféle matériák közvetlen felhasználása, citálása, applikálása újabb keletű formaalkotó eljárás a (poszt)modern szépprózában, amit Danilo Kiš nyomán *dokumentáris eljárás*nak nevezek.[21] A történetírásban a forráskutatásnak és -kezelésnek nagy múltra visszatekintő, gazdag hagyománya és precíz módszertana van, a művészi szövegben azonban ez hagyományosan nem elvárás. Talán megkockáztatható az állítás, hogy a modern szépirodalomban Borges, Danilo Kiš és W. G. Sebald vezették be a forráskutatást és az adatközlést mint formaalkotó eljárást. Mindhármójuk elbeszéléseiben rengeteg történelmi és művelődéstörténeti tény, adat van szétszórva (Borgesnél áltények és áladatok is), illetve koncentrálva, történelmi figurák tűnnek fel, Sebaldnál fényképek, Kišnél fénykép- és emléktárgy-leírások; Bán Zsófia ezt „autentifikáló szerepnek" nevezi.[22] Miközben a történetírásban az adatközlés, hacsak nem ágyazódik be valamely nagy elbeszélésbe, általában nem válik emfatikus, megszólító történelemmé, a szépirodalomban ez a vokáció megtörténik, az adatokból *átélhető tények szövedékei* lesznek, s a kogníció ezáltal érzelmileg, érzékileg földúsul.

Az archívum külsőleges hely, egészen máshol helyezkedik el, mint az emlékezet, melynek tapasztalata bensőséges. Az intim, radikálisan szubjektív emlékezés az *Emlékiratok könyvé*nek fősodra. Az elbeszélés itt „a testnek a kollektívumban adott beszélt nyelven inneni beszédét" formálja meg, amit Fogarassy Miklós „belülről sugárzó kommunikációnak" nevez, és megállapítja, hogy „a szeretet beszéde ez, a tekintetek, az érzékek, a gesztusok kommunikációja".[23] Ezzel szemben az akták nyelve semleges bikkfanyelv, hideg, merev, modoros, teljesen érzéketlen, extrémen, reduktívan tárgyilagos és az adott bürokratikus szisztémának engedelmeskedik. Ezt a két

[21] Lásd erről bővebben Radics Viktória, „Dokumentumok írókézen", *Helikon* 64, 3. sz. (2019), 374–392.

[22] Bán Zsófia, „*Veverka*, avagy az emlékezés fortélyai", in Bán Zsófia, *Próbacsomagolás* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2008), 32–59, 43.

[23] Fogarassy Miklós, „Rekonstrukció", in *Diptychon: Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről 1986–88*, szerk. Balassa Péter, JAK-füzetek (Budapest: Magvető Kiadó, 1988), 196–215, 203.

teljesen különböző nyelvezetet a *Világló részletek* összeszövi, és más nyelvek szálait is belefonja a szőttesbe, az emlékezőkét, a történetírókét és az emlékezetében élő hangokat, beszédmódokat, amelyeket a szemantikus emlékezet *nyelvi dokumentumaiként* veszek majd számba.

Nádas nem-intézményes, privát írói archívuma családtörténeti jellegű és multimediális: különféle típusú szövegek, könyvek, levelek, fényképek, festmények, grafikák, kisplasztikák, textíliák, bútorok alkotják, és fölmerül a kérdés, hogy nem tekinthetők-e archívuma részének a leírt épületek, házak, lakások is. Ennek a magánantikváriumnak a funkciója kettős: ihlető és ellenőrző szerepe van, elindíthatja, terelheti az emlékezést, valamint arra is szolgálhat, hogy az író az archívum/antikvárium felnyitásával és kutatásával – mely munkáról az elbeszélés beszámol – ellenőrizze a teljesen más intenció és más logika szerint működő saját mentális és érzelmi, érzéki emlékezetét. Ezenkívül kognitív szerepe is van, elősegíti, bővíti, korrigálja a megismerést (az ön- és a világismeretet, társadalomismeretet egyaránt). A különféle dokumentumok feldolgozása a nádasi kutatás és történet-/történelemmondás, egyszóval az emlékiratírás „morális előírásának" (Foucault) nevezhető.[24] Az archívum nála nem az emlékezet tárolója, hanem a megtámogatója és a kontrollapparátusa. A saját emlékek rendszerezésében is segítségére van, lévén hogy a materiális emlékek többnyire elég pontosan datálhatók, miközben a mentális emlékek nem mindig, vagy nem pontosan; gyakran éppen az idő felfüggesztése jár velük, a múlt érzéki jelenvalósulása. A mentális és a materiális emlékek között interaktív viszony áll fönn. A saját emlékezet asszociációsan működik, elkalandozik, a materiális archívum ellenben fönntartja a történelmi idő, az egyezményes kronológiai idővonal linearitásának segédegyenesét, *time-line*-t kölcsönöz, de nem uralja a szabad asszociációs csavarmenetű elbeszélést, csak megmozgatja olykor, néha metszi, nagy vonalakban elrendezi. Kordában tartja az emlékezetben is működő képzeletet.

Nádas magángyűjteménye *studio* jellegű: egy olyan „privát tér",[25] mely a könyvvel nyilvánossá válik, megőriz és további munkaanyagot kínál. Az archívum tulajdonosa a (család)történész, író és műértő Nádas Péter ezúttal nem fikció írója, hanem konkrét személy/állampolgár. Az elbeszélő, aki a memoárját leírja, nem válik el az azonosítható szerzőtől, az emlékirat e mű erejéig, ideiglenesen fölfüggeszti a szerző és az elbeszélő kettősségét, az archivált iratok és egyéb dokumentumok az elbeszélő polgári személyére és polgári családjára vonatkoznak, s az országra, melynek állampolgára. Nádas igyekszik kevéssé manipulálni az archívumát, többnyire betű szerint idéz belőle, a helyesírási, mondatszerkesztési jellegzetességeket, hibákat gyakorta meghagyja, és jelzi, ha kivételt tesz. Ugyanakkor maga az archívum is kritikára szorul, hiszen a nyelvi-retorikai alakzatok, a narratív technikák, a figurativitás jelen van a legszárazabb bürokratikus iratban is, és a szerző ezekre a jegyekre

[24] Sutyák, „Az archívum problémája…", 329.

[25] Novák Anikó, *A kollekció poétikája: Gyűjtés és muzealizálás Tolnai Ottó művészetében* (Újvidék: Bölcsészettudományi Kar–Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2018), 21–22.

nemegyszer rámutat. Az archiválás szerveződési formákkal is foglalkozik, érdeklik „a rögzítés és az archiválás módszerei, minőségei, szisztémái, a rögzítés kronológiái" (I. 44), hiszen ezek adják ki az elbeszélt valóság e szegmensének raszterét. Gyakran leírja az archívum konkrét jelhordozóit, a dokumentumokat a maguk fizikai mivoltában, a papírt, a gép-, illetve kézírást, a fényképek, festmények, bútorok, szobrok anyagát és technikai jellemzőit, precízen közli a hivatalos iratok iktatószámait. „Sokféle irodalmat kellett olvasnom hozzá, hogy megértsem az iratok utalásait, levéltárakba, könyvtárakba mentem, hogy átlássak a hivatalok és rendelkezések roppant szövevényén" (II. 504). Amikor például a feljelentett édesapja után maradt irattárat veszi górcső alá, magának a feljelentésnek és az erre épülő archiválás eljárásoknak a mechanizmusát is megvizsgálja: „a monarchikus hivatali rend egészen a huszadik század hatvanas éveinek végéig csaknem érintetlen maradt. Ezt a dátumot azért helyes észben tartanunk, mert világos belőle, hogy a magyar állam meddig működött az adminisztráció porosz rendszerében, s mettől kezdve működik részlegesen az államigazgatás bizánci rendszerében, azaz milyen processzusban vált a logisztikai káosz martalékává" (II. 386). A nádasi adminisztrálás tehát szakavatott, „a korszak hivatali eljárásainak szisztémájában" (II. 505) jártas. A feljelentéseknek és az ezek hatására beinduló apparátusok gépezetének a felkutatása rendszerelemzés, a hatalmi viszonyrend boncolása, amiben Foucault szerint „a valós dramaturgiájára" lehet rábukkanni.[26] Ez a technika egyúttal depatetizálási eljárás is, nemcsak érzelmi, hanem hermeneutikai tekintetben. Nádas óvakodik a túlértelmezéstől, Ernst szavaival: „a hermeneutikai olvasat helyébe a strukturális mintafelismerés lép".[27]

Az archívumban található kézzelfogható tárgyak és műtárgyak magukon viselik a kor nyomát, egy másik térről és időről tanúskodnak. Roland Barthes ironikusan „világi ereklyetartóknak" nevezte el ezeket a „szuveníreket".[28] Nádas néha a források nyújtotta érzéki tapasztalatot is leírja, a források érzékelésének mozzanatáról is beszámol, olykor ő is relikviákként tekint a régi papirosokra és tárgyakra.

A redukálatlan valóságot inkább az érzéki emlékezet rögzítette, semmint ezek a papirosok. Ha a valós nyoma zajként vagy zavarként van jelen az archívumokban, akkor a hiány az örökre, olykor nyom nélkül eltűnt emberekre és dolgokra is vonatkozik, és a szerző őrájuk is gondot visel: a holokauszt és a kommunista terror névtelen áldozataira és azokra, akiknek éppen csak a nevük maradt meg, a lágerek népére, a feledésbe merült elődökre; a „halottak néma morajában" (II. 7) dolgozik. Foucault alkotta meg a „l'exhumation des archives" fogalmát,[29] s ebben az értelemben az archívum a „jelölők sírhelye", „a tények temetője", melyet fel kell tárni, hiszen, mint Nádas írja, „történelmi emlékezet és történelmi felelősség az áldozatok hallgatag emlékezete nélkül nem létezik. Olyan normalitást Európában senki nem

[26] Ernst, „Archívumok…", 133.
[27] Uo., 111.
[28] Idézi Aleida Assmann, „Archívumok a médiatörténetben", *Helikon* 60, 3. sz. (2014): 400–410, 408.
[29] Michel Foucault, „La vie des hommes infâmes", *Les Cahiers du chemin*, 29. sz. (1977): 12–29, 12.

kívánhat többé magának, amelynek ne az áldozatok hallgatag emlékezetét kéne megszólaltatnia".[30] Mégsem ír „némát", tehát valami moraj, nesz, zaj – amiként a szellemtudományok archiváriusai is állítják – átszűrődik onnét.

Nádas jórészt olyan dokumentumokat gyűjtött össze, amelyek a foucault-i értelemben vett „gyalázatos" vagy „becstelen", másként mondva és a kört kitágítva: jelentéktelen, ha nem is névtelen, de egyáltalán nem nevezetes, megbüntetett vagy elhanyagolt, elfeledett, elejtett, láthatatlanná vált emberekről szólnak, akik „arra hivatottak, hogy nyom nélkül múljanak ki a világból".[31] Ezek közé az elfeledett emberek közé tartoznak a szülei és a rokonai, azok ismerősei és barátai is. Giorgio Agamben így foglalta szavakba ezt az intenciót avagy igényt: „Még ha a fényképeken látható személy mára már feledésbe merült is, még ha a neve végleg kitörlődött is a kollektív emlékezetből – nos, ennek ellenére vagy éppen ezért –, az a személy, az az arc a saját nevét követeli tőlünk. Elvárja, hogy kiemeljük őt a feledés homályából."[32]

A *Világló részletek* bőséges archívumát így csoportosítom:

– az apja papírjai, fényképei,
– az anyja papírjai, fényképei,
– családi iratok, fényképek, tárgyi emlékek,
– az Aranyossi-dokumentumok,
– saját papírjai, emléktárgyai,
– történeti munkák, kronológiák, lexikonok.

Ezek közül (száznál álltam meg a számolásban) kiválasztottam néhány olyan dokumentumot, amelyeket a legfontosabbaknak tartok, és ez alkalommal ezekről szeretnék beszélni:

1. az apa, Nádas László búcsúlevele és rövid, félbehagyott életrajza feleségéről, az író anyjáról, Tauber Kláráról,
2. „a csodás családi pólya",
3. Pátzay Pál szobra a kamasz Dávidról,
4. az író nagynénjének, Aranyossi Magdának az emlékirata több verzióban és Aranyossi Pál irkái.

1. Nádas László búcsúlevele és a feleségéről készített életrajza

Nádas Péter édesapja, Nádas László 1909-ben született, és 1958. április 15-én hajnalban, hosszas előkészületek után, önkezével vetett véget életének, szolgálati pisztolyával agyonlőtte magát. Írt egy búcsúlevelet, s ez az a fél(t)ve őrzött dokumentum, amelyet Nádas, talán kegyeletből és szeméremből, talán megrázó tartalma és intim mivolta miatt *nem* idéz, csupán szavakat vesz ki belőle és röviden elmondja a

[30] Nádas, „A rasszizmus titkos trezorjai", in Nádas, *Leni sír*, 37–50, 48–49.

[31] Sutyák, „Az archívum problémája…", 329. Ez a szándék fűti Boltanskit és Klarsfeldet is.

[32] Giorgio Agamben, „Az utolsó ítélet napja", in Giorgio Agamben, *A profán dicsérete*, ford. Krivácsi Anikó (Budapest: Typotex Kiadó, 2008), 24–32, 28.

tartalmát. 1980-ban készített *Életrajzi vázlat*ában, mely bibliográfiájának élén olvasható, már említést tesz róla, azt írja, hogy apja ebben „bocsánatot kér a világtól, és főleg pártjától, hogy ő ezt az egészet nem bírja tovább".[33] A búcsúlevél egy törzsszövegből és egy zárlatból áll. A törzsszövegben az apa még úgy gondolta, hogy a két fiát, Pétert és Pált is lelövi, a „záradék tanúsága szerint ezt aztán az utolsó pillanatban mégis meggondolja".[34] A kék légipostai papírra írt búcsúlevelet a gyermek találta meg a temetést megelőző napon a szekrényben az apja ingjei között, amikor megkérték, hogy válassza ki a halottas öltözetét (II. 262).

Hazatérés című kulcsfontosságú esszéjében, amelyet 1984-ben írt és mesterének, Mészöly Miklósnak dedikált, és ami írói szellemi önéletrajzként és ars poeticaként is olvasható, Nádas beszél egy elégetett kéziratáról, mely fordulatot hozott írói pályáján. Ebben a húszoldalnyi szövegben az apja öngyilkosságának hajnalát írta meg, s azért égette el, mert tragikusan ízléstelennek találta. „A hitelességhez és az igazsághoz való mániákus ragaszkodás", a direktség, a közvetítettség hiánya és a moralizálás volt az, ami szerinte tönkrevágta a szöveget. Ebben az esszében nem említi a búcsúlevelet.

Az *Emlékiratok könyvé*nek legvégén – amit véletlenül pont 1985. április 15-én fejez be, az apja halálának (1958) huszonhetedik évfordulóján – fikcionalizált formában beszél az apa öngyilkosságáról, hasonlóképpen, mint a *Találkozás* című drámában: „A szájába lőtt."[35] „Állítólag ez a legbiztonságosabb, a szájába lőtt", fogalmaz a női főszereplő.[36] Egy holland újságíróval való beszélgetését rögzítő újságcikk szerint – ami a valósághoz bizonyára közelebb áll – szíven lőtte magát.[37]

A *Világló részletek*ben már az első kötet 13. oldalán, mondhatni, villámgyorsan előkerül a búcsúlevél és az a félbehagyott, „rövid gépiratos emlékezés", melyben Nádas László rákban meghalt felesége alakját szerette volna bearanyozni, de a funkcióját vesztett szöveget félbehagyta, amikor úgy gondolta, hogy a fiait is agyonlövi. A szöveg szándéka a hagyományozás volt tehát.

A búcsúlevélből csak egy mondatot és egy szót, meg egy kifejezést idéz az író, a mondat – idézőjelek nélkül, mert ezt az írásjelet Nádas elszántan és következetesen nem használja – így hangzik: „Bocsássatok meg, de őket is el kellett vinnem magammal", a kifejezés pedig így: „ahogy búcsúlevelének törzsszövegében írta, nem hagy minket senki nyakára". Az idézett szó pedig, szintén idézőjel nélkül: „elmegyek". A záradéknak csak a tartalmát mondja el Nádas: „Állt az alvó öcsém felett a pisztolyával és nem volt képes lelőni. Ezt írta aztán a záradékban. Ha velem kezdi,

[33] Nádas Péter, „Életrajzi vázlat", in *Nádas Péter bibliográfia*, gyűjtötte, összeállította és szerkesztette Baranyai György és Pécsi Gabriella (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1994), 16–28, 22.

[34] Uo., 22.

[35] Nádas Péter, *Emlékiratok könyve*, 2. köt. (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2015), 411.

[36] Nádas Péter, *Drámák* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001), 170.

[37] Lieve Joris, „Mint bogár a fénysugárban", in Baranyai és Pécsi, *Nádas Péter bibliográfia*, 451–459, 456.

talán sikerül neki." (I. 13). A második kötetben megjegyzi, hogy a tízéves, alvó kisfia, Pál *szépsége* tartotta (tarthatta?) vissza (II. 100), ami már csak azért is szemet szúr a tapasztalt Nádas-olvasónak, mert a *Párhuzamos történetek* utolsó fejezetének címe: *Szépségének szerelmese*, és az író platonikus vonzalmairól, a görög szemlélet iránti fogékonyságáról is sokat tudunk.

A két eufemizmust és a kollokviális kifejezést (elmegy, elviszi magával a fiait, nem hagyja őket senki nyakára) az elbeszélő visszafojtott – vagy talán már megkeményedett, lehiggadt – szarkazmussal húzza alá ebben a dokumentumban, s jelzi a kimondhatóság, reflektálhatóság, elemezhetőség határait, a „no comment"-érzést. Az előző, '80-ban írt rövid önéletrajzában egy lépéssel tovább ment: „harmincéves koromig tart az a ködös, ájulásra vagy szédületre emlékeztető létállapot, amely először anyám halálakor ragadott el e nem túlságosan józannak tetsző világról".[38] A memoár második kötetének vége felé majd részletesen olvashatunk erről a lelki- és létállapotról.

A második kötet századik oldalán tehát ismét előkerül a búcsúlevél. Az elbeszélő nem idézi, csak elmondja a levélnek azt a mondatát, melyben az apja bocsánatot kér a pártjától, amiért megöli a fiait és önmagát – majd, miután meggondolta magát, csak az öngyilkossága miatt kér bocsánatot. Itt Nádas ezt a botrányosan elképesztő eseményt és/vagy elgondolást tág kontextusba helyezi, és ezt a kontextust több oldalon át (I. 99–111) elemzi. Nem az apja lelki drámáját boncolja, hanem a liberális konzervatív neveltetésű, igen művelt, az első világháború alatt kommunistává lett polgárok eszmedrámáját, elszántságukat, külső és belső konfliktusaikat, élethazugságaikat, kétségbeeséseiket és árulásaikat. Mindenekelőtt a nagynénje és gyámja, Aranyossi Magda életútján és vallomásain keresztül nyert és nyújt betekintést ebbe a megtör(et)és-processzusba, mely az apját is magával sodorta.

Ezek a kiváló (akkortájt kiválónak tartott), nagyon szigorú neveltetésben részesült polgáremberek utópista impulzusra váltak nagy kommunistákká. Kritikai szellemük és szociális realitásérzékük a szolidaritás, az önzetlenség és az empátia felé hajlította őket, s a korszellem messianisztikus áramlatának hatására föladták polgári énjüket, szakítottak a családjukkal és/vagy mindazzal, amit a *Bildung*juk parancsolt. Új képzést a Galilei Körben és a munkásmozgalmi egyesületekben kaptak. Lázadó fiatalok voltak, akik a vallástól, a *Bürgertum*tól elfordulva a kollektivitásba vetették hitüket, és a Párt lett az az előbb illegalitásban működő, majd legális, hatalomra jutó szervezet és intézmény, melyre támaszkodtak, amelynek utasításait és ideológiáját kizárólagos orientációs keretként elfogadták. „Az európai szellem világmegváltó és terrorista árama" (II. 109) magával ragadta ezeket a fiatal, antifasiszta embereket, és amikor a szocializmusban világossá vált, hogy a párturalom, a proletárdiktatúra erőszakot és elnyomást, egyszóval zsarnokságot hoz magával, kevés kivétellel nem tudtak szembenézni ezzel a világtörténelmi kudarccal, ami életük kudarcát is jelentette. Ha megöregedtek, a tudatuk megvetemedett, bűntudat és vádaskodás,

[38] Nádas, „Életrajzi vázlat", 22.

ressentiment és makacs reménykedés között hányódtak vagy elfojtották bűntudatukat, ignorálták a reális szocializmus valóságát, az öncsalás, a „mozgalmi depresszió", az összeomlás, az önpusztítás valamilyen formája lett a végzetük, miközben nevetségessé váltak. Nádas ezt a „súlyos történelmi depressziót" taglalja ezeken az elemző oldalakon, néha indulatának is enged, „hazugok és gyilkosok gyülekezetének" nevezi a túlélő magyar kommunistákat (II. 110). Elemzésének van filozófiai, és van lélektani vetülete: részint „a messianisztikus fogalom ürességét és spekulativitását" (II. 99) gondolja át, részint a polgárból lett kommunista aktorok szellemi és pszichés meghasonlásait világítja meg.

Nádas archívuma felnyitja azt a jelek mediális felszíne mögötti teret, melyről Boris Groys beszél, az archívum Másikát – tudniillik az archívum felszíne mögött a reménykedések, félelmek és sejtelmek sötét tere nyílik meg: „Az archívum jelek alkotta felszíne alatt tehát egy homályos, szubmediális teret sejthetünk, amelyben a jelhordozók egymásra épülő hierarchiái sötét, átláthatatlan mélységekbe vezetnek. Ez a sötét, szubmediális tér alkotja az archívum Másikát."[39] A jelfelszín mögötti mediális hordozó ezúttal, a búcsúlevél esetében, Nádas László ismeretlenségbe merült tragikus szubjektuma; az ő más (kommunista) egyénekkel alkotott fojtogató hálózatát emeli ki a homályos szociális és szociálpszichológiai, politikával átitatott szubmediális térből az író. Az öngyilkossá vált apa lelki drámáját a *Találkozás* című, 1979-ben írt rituális drámában öltötte töredékes mondatokba – ott szerepel, groysi értelemben, az apa Másika.

A következő kiemelt fontosságú dokumentum az apa félbehagyott gépirata, emlékiratféléje Tauber Kláráról és családjáról, melyet a fia tizenhat évesen talál meg, és pirossal aláhuzigálja, széljegyzeteli, elékteleníti. Szkeptikusan viszonyul hozzá. Ebben a szövegben az apa marxista szempontú, okító jellegű kommunista hagiográfiát próbált írni a halott feleségéről mint öntudatos proletárról. Tauber Klára azonban nem proletár, hanem kispolgári származású nő volt, házassága révén pedig egy nagypolgári famíliába került bele, ahol gyorsan akklimatizálódott. A felesége alakját formálgatva az özvegy számos történelmi részletet elmond, például a Tanácsköztársaság kikiáltásáról és bukásáról meg a Vági-pártól, mely a második világháború előtt a Kommunista Párt fedőszerve volt; az iratra rábukkanó kamasz számára éppen ezek a részletek lesznek fontosak. Az elbeszélő nem idézi szó szerint ezt a dokumentumot sem, hanem kiigazításokkal, pontosításokkal, hozzáfűzésekkel, számos kitérővel, magyarázattal, az adatoknak utána járva és az anya elbeszélt történeteit is belefoglalva, kritikus szemmel meséli el a tartalmát. Ezúttal az egyéb kikutatott források és az anyjáról, az anyja családjáról való saját emlékei ellenőrzik és módosítják az archivált dokumentumot (I. 518—532). Végül pont az ellenkezőjére fut ki az interpretáció, mint amit az apja szeretett volna örökül hagyni az elhunyt feleségéről a gyerekeinek: Nádas éppenséggel az anyja (kommunista–proletár) politikai életszerepének halálos szétbomlását, „rajongásra kész, tettvágyra hajló alkatá-

[39] Groys, „Az archívum…", 416.

nak totális csődjét" diagnosztizálja (I. 531). Az apja félbehagyott gépirata a kommunista biográfiai torzítások és élethazugságok dokumentumává válik, akárcsak Aranyossi Magda (ön)cenzúrázott önéletrajza. Ezekhez hasonló esetről olvashatunk a *Klára asszony háza* című korai elbeszélésben, ahol a cselédet tartó „mozgalmi özvegy" (a *Párhuzamos történetek* Lippay Lehr Ernájának előképe – kommunista szentéletrajzot akar írni munkásmozgalmi mártír férjéről, de csak néhány kezdősort bírt összehozni az illegális kommunisták aszketizmusáról.[40]

2. A családi pólya

A sokáig a Mezei–Nádas család birtokában lévő, később azonban eltűnt tárgy, melyről fényképek tanúskodnak, Nádas archívumának legfontosabb darabjai közé tartozik. A fennmaradt fényképeken[41] ő maga, az öccse, valamint ifjabb Rajk László láthatók abban a pólyában, melynek így munkásmozgalmi sorsa támadt, és a polgári hagyományoktól a sztálinizmus korába, a Rajk-perbe köt át. Ez a tárgyi dokumentum is átvezet a családi összefüggésekből a szociális–politikai hálózatba.

A legfinomabb gyapjúval bélelt, damasztból és selyembatisztból készített, brüsszeli csipkével szegélyezett pólya a második kötet 123. oldalán kerül szóba idősebb Rajk Lászlóval kapcsolatban. A feleségének, Rajk Júliának Tauber Klára adta kölcsön a régi, tizenkilencedik századi pólyát, mely eredetileg a Nádas apai dédanyjának, Schlesinger Eugéniának a tulajdona volt, majd a nagyanya, Mezei Klára használta, aki hét gyerekét pólyálta bele. Az egyik lánya, Eugenie örökölte a pólyát, majd Eugenie húga, Aranyossi Magda, később a fivére, Nádas István, és végül Nádas Lászlóéknál kötött ki. Ebbe pólyálták Nádas Pétert, majd az öccsét, Pált. Anyjuk (aki nem tartotta becsben a magántulajdont, és maximálisan önzetlen volt) „a maga brutális módján elvágta a finom családi köteléket", amikor 1949-ben Rajk Júliának adta át a pólyát (II. 124). Ebben a pólyában látható a csecsemő Rajk László egy fényképen az anyja karjában, nem sokkal később ebben vitték el Pikler Emmi hírhedt csecsemőgondozó intézetébe, azaz árvaházába, ahol Rákosi alatt az elítélt szüleiktől elválasztott gyermekeket nevelték speciális módszerekkel. (Erről a témáról és Pikler Emmi „rózsadombi intézetéről" a *Párhuzamos történetek*ben is szó esik Kristóf és ifj. Bellardi László figurájának kapcsán.[42])

[40] Nádas Péter, „Klára asszony háza", in Nádas Péter, *Kulcskereső játék* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1969), 5–104.

[41] Ezek az *Enigma* művészetelméleti folyóirat 2012/70. számában és a Jelenkor Kiadó képeslapjain, illetve ifj. Rajk László könyvében láthatók: Rajk László, *A tér tágassága* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), képmelléklet. A kiadó által nyilvánossá tett két fényképgyűjtemény és az Aranyossi Magda könyvébe csatolt családi fotók az emlékirat vizuális paratextusait alkotják, és aláhúzzák dokumentáris jellegét.

[42] Nádas Péter, *Párhuzamos történetek*, 3. köt. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2005), 324–327, 379.

Félreértés ne essék, a pólya nem szimbolikus, nem is metaforikus jelentésű, egyszerűen egy konkrét holmi – archivált tárgy –, mely korokat köt össze: az Európából Magyarországra került, magyar patriótává lett zsidó nagypolgárokat a kommunista Nádas-szülőkkel, s őket a Rajk-perrel, a Rákosi-rendszer szimbolikus értelmű, gyilkos hazugságával, melynek messzeható következményei voltak és vannak. „A letartóztatási hullámoknak, a nagy kirakatper erősen cenzúrázott rádióközvetítésének nem volt olyan személyi szeglete, amely ne érintette volna a családomat", áll a memoárban (II.126). A káder szülők otthon sokat emlegették a csecsemő [Rajk] „Lacikát", és ezzel a „lacikázással" árulták el feszült aggodalmukat. 1949-ben komor nyugtalanság, aggodalom borult Nádas szüleire, „hegyomlás temette őket maga alá", fogalmaz az író (II. 125). A szülők nem tudták értelmezni a hiteltelenséget, a gazságot, amit titokban megéreztek, de kimondani nem merték, a pártjukba vetett bizalom azonban csorbát szenvedett; „egyszer s mindenkorra vége lett az ostrom utáni kalandos újrakezdés dinamikus időszakának" (II. 127).

A pólya története történelmi korokon és tereken ível át. Id. Rajk László alakján keresztül többek között ez kapcsolja össze az emlékirat magyar és francia szálát, mivel Aranyossi Pál Le Vernet-ben, a gyűjtőtáborban Rajk Lászlóval együtt raboskodott. Az emlékirat második kötete több száz oldalon keresztül foglalkozik ezzel a franciaországi táborral és az írónak a tábor hűlt helyére tett kutatóútjával (erre akkor került sor, amikor Nádas még a *Párhuzamos történeteken* dolgozott). Ott mindössze egy fényképalbumot talált a községi archívumban, melyben meglelte Rajk László fényképét, aki ekkor a kollaboráns francia fasiszta kormány foglya volt. Rengeteg más dokumentumot vonz be ez a „pólya-dolog" (II. 127), és a szerző ezeket mind gondosan áttanulmányozza.

A Rajk-pernek a kommunista családra tett hatása a memoár egyik borzongató kérdése. El lehetett-e hinni a vádakat, amelyeket Aranyossi Pál a hallgatóság soraiban ülve hallgatott végig? Aranyossi később ezt mondta az unokaöccsének: „A te édesanyád azt kérdezte tőlem nagy csöndesen, ha ez igaz, akkor ő egy ilyen bűnös ember magzatának adta tovább a brüsszeli csipkével díszített selyembatiszt családi pólyát" (II. 135). A pólya egy problémaköteg jelölője, az európai antifasiszta és munkásmozgalmi történet véres drámájának bugyra rejlik benne. Azé a történeté, melyet a kortárs történelmi tudat kivetett magából (II. 136).

3. A Pátzay-szobor

A legfontosabb archiválís tárgyak közé sorolom Pátzay Pál bronzszobrát a kamasz Dávidról, mely ma is az író dolgozószobájában áll Gombosszegen, és kamaszkora óta a kísérője. A mindössze 32 cm-s kisplasztika a csüggedtség pillanatában ábrázolja az alakot. „Vége, vereség, semmit nem érdemes többé tennie. Mintha felemelt kezével ezt mondaná. Minden egész elveszett. Eltörött a világegyetem kristálytengelye", értelmezi az író a szobrocskát. „De minden bizonnyal ugyane pillanatban fedezi fel Dávid a patakágyban heverő öt fényes követ, amivel majd a világ menetét

változtatja meg" (II. 303). A Sámuel 1.17: 39–40-ben elbeszélt epizódról van szó, és egy olyan szellemi mozzanatról, melyet minden huszadik századi szellemi ember gyakran átél. Az emlékirat egyik kivételesen vallomásos hangú részlete így hangzik:

> „A szobor kamaszkorom óta az én birtokom, mindenkori gyógyszerem, azóta mindig is különböző íróasztalaimon vagy polcaim peremén állt. Vittem magammal életfogytig tartó önkéntes száműzetéseim színhelyére, Kisorosziba, Gombosszegre. Évtizedekig együtt nélkülöztem vele. Öngyilkossági előkészületeim kudarcának egyetlen szemtanúja lett, a szégyennek, a tehetetlenségnek" (II. 304).

A szobor, mondhatni, Nádas Péter „őrangyala", nem annyira a biblikus vonatkozásai miatt, mint inkább azért, mert a magyar klasszicista modernizmus egyik kis remekének tekinthető. A múlt század eleji magyar képzőművészeti modernizmus – a Nyolcak, a nagybányai és a szentendrei festők – meghatározó hatást gyakoroltak Nádas munkaetikájára, racionális-antimetafizikus művészeti szemléletére.[43] Balassa Péter is megállapítja, hogy Nádas a *Leírás* című kötetben olvasható avantgárd próbálkozások után egyfajta klasszikus modern fordulat mellett döntött, és ő is úgy látja, hogy Nádas alkata szerint klasszikus író.[44] Bizonyos androgynitás, ami a szobron tetten érhető, a feminin és a maszkulin jegyek játéka szintén az író egyik legfontosabb témája.

A Pátzay-szobor tágabb környezete az orbánhegyi, Dobsinai utcai egyemeletes, lapostetős villa, amelyben a nagynéni, Nádas Eugenie lakott második férjével, Rendl Sándorral és lányukkal, Verával. Nádas gyerekként gyakran járt ebben a mai is meglévő, rekonstruált, Bauhaus-stílusú házban (tervezték: Beutum János és a nagynéni), és megcsodálta építészetét, belsőépítészetét, a házba tervezett, egyedileg gyártott, a De Stijlt idéző bútorokat, a válogatott műtárgyakat és iparművészeti értékű textíliákat. Olyan stílust ismert itt meg, amilyet ilyen harmonikus arányosságban, ilyen élettel telten és rendezetten másutt nem láthatott. Az 1933-ban épült ház történetét (elkobzás, kiégés, az ostrom utáni újjáépítés), külsejét, elrendezését és berendezését hosszan ecseteli a memoárban (II. 277–304). Archiválisnak tárgynak tekinthető az a házból származó futószőnyeg, mely átvészelte az ostromot, és foltozottan bár, de ma is a szerző birtokában van, mintegy összekötvén őt azzal a modernista polgári szférával, melynek a Dobsinai utcai ház a jelképe volt számára.

Ha az épület „dekomponáltságára" akkor még nem is volt szeme, szimmetriáinak és aszimmetriáinak emberléptékű aránya, szerénysége – ma úgy mondanánk, minimalizmusa –, funkcionalitása, letisztultsága, az „okszerű formák" (I. 471), akárcsak Rendlék nagypolgári magatartása és életvitele lenyűgözték a gyereket. A szülei kommunistaságától különböző konzervatív liberális tartás és az esztétikai művelt-

[43] Lásd erről Nádas Péter, „Ők nyolcan voltak", *Enigma* 12, 69. sz. (2011): 5–12.

[44] Balassa Péter, *Mindnyájan benne vagyunk: Nádas Péter művei* (Budapest: Balassi Kiadó, 2007), 72.

ség, a választékosság, a jó modor maradandó hatást gyakoroltak rá, és az ott látott, megtapintott különleges szép tárgyak megmaradtak az emlékezetében, döntő hatással voltak ízlésére. Szabó Éva modernista textilművész bútorkárpitjairól és függönyeiről, az anyagokról, a színekről, a mintákról és a szövésekről például oldalakon át ír. „Kis életemben ezek a tárgyak és anyagok jelentették a bevezetést az anyagiság avagy a tárgyiasság stilisztikájába, a Neue Sachlichkeit iskolájában számomra ez volt az alapozó tanfolyam" (II. 292). Tevan Margit ötvösművészeti tárgyai szintén megragadták (II. 296–297). A Pátzay-kisplasztika egy olyan képzőművészeti környezet része volt, melyben Egry, Kernstok, Szőnyi, Gráber, Perlrott, Kmetty, Márffy, Vaszary, Czóbel munkái lógtak a falakon, és képzőművészeti albumok, kiállítási katalógusok sorakoztak a polcokon. „A magyar modernitásnak e klasszicizáló, értékkonzervatív változatában (amely politikailag közel sem volt veszélytelenebb, mint az avantgárd főcsapás) a nagynéném házában tanultam meg olvasni" (II. 296). A Dobsinai utcai villában szerzett művészeti tapasztalatok Nádas fokozatosan kiforró művészeti és politikai gondolkodására és elbeszélő műveinek esztétikai megformálására sokkal nagyobb hatással voltak, mint az otthoni kommunistaság. Markója Csilla telibe találó észrevétele szerint Nádas mindig „holisztikus szemszögből" konstruálja meg a szétesést, „műveletei dominánsan a modernitáshoz tartoznak".[45]

4. Az Aranyossi-dokumentumok

Aranyossi Magda, lánykori nevén Nádas Magda (1896–1977) Nádas László nővére, halála után az árván maradt fiúk, Péter és Pál gyámja. Nádas Péter számára rendkívül fontos, inspiratív személy: „Magda nagynéném a legintelligensebb lények közé tartozott, akikkel hosszúra nyúlt életemben találkoztam" (II. 26). A '80-ban készült életrajzában is okos, szellemes, művelt, éles humorú asszonyként karakterizálja.[46] Férje, Aranyossi Pál (1887–1962), a műfordító és újságíró szintén nagy hatással volt a fiatal Nádas Péterre a műgondjával és műértésével, pallérozott stílusával, és ő is mesélt unokaöccsének a múltról. Mindketten kommunisták voltak az illegalitásban, sokáig emigrációban éltek; landleristák voltak, akik elhatárolódtak a moszkovita kunistáktól, azt azonban nem látták be, hogy a kommunista rendszer mindenütt terrorba fordult át; életük végéig igyekeztek megőrizni kommunista hitüket, akár betegség, öncsalás, hazugságok, a „renegátok" befeketítése árán.

A felszabadulás után mindketten szerkesztők és újságírók, írók, műfordítók. Aranyossi Magda protofeminista volt, a Magyar Nők Demokratikus Szövetségének megalapítója (az iratok tanúsága szerint Tauber Klára is itt dolgozott), 1947-ig az *Asszonyok* című újság szerkesztője, 1949-től a Magyar Munkásmozgalmi Intézet

[45] Markója Csilla, *A mérleg nyelve: Szó és kép Nádas Péter művészetében* (Budapest: Jelenkor Kiadó–Meridián Kiadó, 2016), 285.

[46] Nádas, „Életrajzi vázlat", 24.

munkatársa. Szépirodalmi műveket is publikált, melyek közül egyet-kettőt Nádas Péter egész jónak minősít. 1970-ben a Párttörténeti Intézet munkatársai életútinterjút készítettek vele, Nádas ezt is ismeri, akárcsak különböző időkből származó, géppel írt emlékezéseit és önéletrajzait, a legizgalmasabbak azonban kettejük éjszakai beszélgetései és vitái voltak az ötvenes évek végén, melyek során a nagynéni mesélt a múltjáról és a családi múltról, az emigrációról, olyan dolgokról is, amelyeket a memoárjaiban nem írt le vagy megszépített (I. 69–70). „Hetven év múltán, miközben ezeknek a különböző forrásokból származó adatoknak az összevetésével foglalkozom, jól látom a kisebb vagy nagyobb csalásokat és csúsztatásokat. Habár nem mindig tudom kideríteni ezek indokát" (I. 71). A nagynénivel folytatott heves eszmei viták és az '56-os magyar forradalom tapasztalata oda vezettek, hogy a kamasz tizenhét évesen szakított a családjával (II. 297); ezt a szakítási folyamatot *Párhuzamos történetek*ben is megírta fikciós formában; itt nem a szakítás eszmei komponenseit emelte ki.

Az egyik legfontosabb dokumentum, melyet Nádas is felhasznált, és amely új kiadásban, új címmel, függelékkel, lábjegyzetekkel, széljegyzetekkel és fényképekkel dúsítva 2018-ban jelent meg a Jelenkor Kiadónál,[47] Aranyossi Magda *Rendszertelen önéletrajz* című emlékirata. Ez a verzió 1958-ban jelent meg a Kossuth Könyvkiadónál, cenzúrázva. A szerkesztő-lektor mondatokat, bekezdéseket húzatott ki belőle, részeket íratott át. Az új kiadás csonkítatlanul közli a szöveget, kiadói lábjegyzetekkel és Nádas Péter margináliáival ellátva. Ez az új kötet válogatást közöl Aranyossi Magda és Aranyossi Pál levelesládájából; sok olyan levél is megtalálható itt, amelyeket az emlékiratíró majdnem szó szerint (jelentéktelen módosításokkal) idéz, ezenkívül családi fényképek, amelyek némelyikét leírja a *Világló részletek*ben. Olvasható Aranyossi Magda *A pince* című írása is a bátyja, Nádas István vegyi üzemében zajló illegális tevékenységről, ahol az ostrom alatt megbújtak, röpiratokat nyomtattak és okiratokat hamisítottak a Nádas testvérek és barátaik, elvtársaik.[48]

Fiuktól, Aranyossy Györgytől (Georges) (1919–1999) is fönnmaradtak levelek, amelyeket ez a kiadás közöl, és amelyekre helyenként Nádas hivatkozik, akárcsak unokatestvére *Ils ont tué ma foi* című, francia nyelven megjelent emlékiratára,[49] valamint az Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltárában található, részben kitakart beszervezési aktájára, amelyből szó szerint idéz részleteket (I. 166–170). Aranyossy György Párizsban hét évig az ÁVH besúgója volt. Az ő figurája is szerepel áttételesen, fikciósítva a *Párhuzamos történetek*ben, Lippay Lehr Ágostként. A regényben egyébként Lippay Lehr Erna alakjában lehet ráismerni a nagynénire, a regényalakok azonban semmiképp sem feleltethetők meg a reális személyeknek, s az írói képzeleti munka a kutató számára megközelíthetetlen.

---

[47] Aranyossi Magda, *Én régi, elsüllyedt világom: Rendszertelen önéletrajz: Nádas Péter széljegyzeteivel* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018).

[48] Radics Viktória, „A családi ezüst", *Mozgó Világ* 45, 7–8 sz. (2019): 220–227.

[49] Georges Aranyossi, *Ils ont tué ma foi: un itinéraire communiste* (Paris: Robert Laffont, 1971).

Már az emlékirat első kötetének 21. oldalán, az ostrom utáni romvárosra emlékezve idéz az író a nagynéni egyik '55-ben írt kéziratából, és az olvasottakat összeveti a saját emlékeivel. Mivel ő '45-ben még csak hároméves volt, a dokumentumok és az emlékek összevetése felettébb érdekes: az olvasott adatok, szövegek, a hallott emlékek és a saját kisgyerekkori szenzuális emlékképei egymást táplálják.

A dokumentumok egy másik csoportja az Aranyossi házaspár párizsi emigrációját idézi fel. Ők Nyugaton is folytatták illegális kommunista tevékenységüket, antifasiszták voltak, a magyar csoport tagjai. A *Regards* című kommunista képes folyóiratot szerkesztették, melynek harmincas évekbeli három évfolyamának bekötött példányait Nádas is nézegette gyerekkorában, majd a *Világló részlete*ket írva a párizsi Nemzeti Könyvtárban is hosszasan tanulmányozta: „Valamit viszontláttam, amiről nem tudtam, hogy emlékezem rá" (II. 85). A folyóirat fényképeit, csakúgy, mint a cikkeket kiválónak tartja, azonban a „korszakos öncsalásokat" is regisztrálja, vagyis a szovjet viszonyok idealizálását (II. 85–87). A francia kommunisták is „falaztak, hazudoztak" (II. 88), hamisan érveltek, és a nagynéni élete végéig nem látta be ennek a csalásnak a visszafordíthatatlan következményeit, nem hagyott fel az öncsalással. Aranyossiéknak „a harmincas években a sztálini tisztogatások puszta tényét is cáfolniuk kellett a lapjaikban, a Regards-ban és a Femmes-ban. Újságírói lelkiismeretükkel mentek szembe" (II. 81).

A második kötet elejétől a *Világló részletek* másfél száz oldala szól (kisebb-nagyobb megszakításokkal, kitérőkkel) a még a *Párhuzamos története*ken dolgozó író franciaországi utazásáról. A le vernet-i internálótábor nyomába eredt, ahol a második világháború éveiben Aranyossi Pál és Rajk László is raboskodtak. A táborban 1939 és 1945 között 58 nációból származó mintegy 40 000 fogoly gyötrődött. Aranyossi Pálnak két füzete maradt fenn a táborból (a „vernet-i napló") meg néhány füzetlap, telefirkált nyomtatvány és tusrajz. Precíz forrásleírást olvashatunk a füzetekről és a papírokról, a tintáról, a kézírásról meg egyebekről, és a füzetek tartalmát is gondosan tanulmányozza az író (II. 29–38, 51–60, 67–76). Ehhez társulnak Aranyossi Pál és Magda szóbeli emlékezései, más foglyok (Arthur Koestler, Bruno Frei, Jász Dezső, Erwin Blumenfeld) emlékezései, leírásai és a helyszíni szemle. Elmondhatjuk, hogy Aranyossi Pál fennmaradt irkái mint dokumentumok a *Világló részletek* egyik meghatározó vonulatának ihletői.

Az ostrom után Aranyossi Magda az *Asszonyok* című magyar hetilap felelős szerkesztője volt. Fennmaradt egy levél írógéppel írott vázlata, melyben Rajk Júliától a felmentését kéri tisztségéből, és ki akar lépni a Nőszövetségből. Rajkné elfogadja a lemondását, mire a lap munkatársai petíciót intéztek hozzá, ezt is szó szerint idézi Nádas (II. 445–447). Ez a levél annak tünete, hogy a régi kommunistákban a Rákosi-rendszer alatt megérett a csalódás, amit megpróbáltak elfojtani.

Leányfalusi házukat, melyhez a memoáríró sok kedves gyerekkori emléke fűződik, Aranyossiék az államtól kapták „a népi demokrácia kialakulása érdekében" kifejtett működésükért és üldöztetésükért kárpótlásul. Elkobzott ház volt, erről is idéz okmányokat az elbeszélő (II. 240–241). A kamasz Nádas majd a szemükre hányja,

hogy az államtól kapott házban nyaralnak, és szakít velük. Az Aranyossi Magdával való konfrontáció, parázs világnézeti vitáik az író fiatalkorának egyik nagy drámája, melynek életre szóló, tudatformáló következményei vannak. Az írónak a kommunizmushoz és a párthoz való viszonya majd csak 1968-ban tisztázódik a prágai tavasz leverésének hatására: „Nem tartom magam kommunistának, mint ahogy hosszú évekig annak tartottam magam, mert ami a szó mögé került, az számomra már nem megfogható. És nem tartom magam marxistának sem, mint ahogy hosszú évekig annak tartottam magam…" – írja egyenesen Aczél Györgynek 1969-ben, és feladja újságírói állását.[50] Az írói hivatás mellett dönt.

[50] Baranyai és Pécsi, *Nádas Péter bibliográfia*, 416.

Miklósvölgyi Zsolt[1]

A NEMZETSZOCIALISTA BIOPOLITIKA SZÍNTEREI NÁDAS PÉTER *PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK* CÍMŰ REGÉNYÉBEN[2]

1. „… megtévesztésükre szánt látszat…"

A *Párhuzamos történetek* elbeszélésmódját szinte folyamatosan áthatja a regény mindentudó elbeszélőjének körültekintő, hűvösen távolságtartó figyelme. Ez az elbeszélői minőség, akár egy kamera objektívje, hol zavarba ejtően túlnagyítja, hol pedig a lehető legtágasabb panorámába foglalja elbeszélése tárgyát.[3] Olyan látás- és láttatásmódról van szó tehát, amely egyszerre analitikus, vagyis a dolgokat a maguk jól elkülöníthető sajátosságai szerint ábrázolja, de egyszersmind *érzéki* is, tehát a dolgok tulajdonságainak részletgazdagságára, azok érzéki megjelenítésének elevenségére is kiélezett. Erről a kíméletlenül éles, mondhatni elfogulatlan, tehát semleges észjárásról és irodalmi nyelvezetről írja egy esszéjében Bán Zsófia, hogy visszautasítja a „[…] távolságtartást (noha maga nagyon is távolságtartó), a hunyorítást, az elfordulást; szinte felpeckeli az olvasó szemét […], és kényszerít a látásra, a nézésre, mi több, a tudomásul vételre".[4] Nádas semleges regényírói nyelvezetéről tehát voltaképpen ugyanaz elmondható, mint amit éppen ő ír Keserü Ilona festményei kapcsán, miszerint alkotójuk a „semleges látás mestere". Ahogy azt Nádas maga is írja:

> „A semleges látásnak nincsen szüksége tolmácsra és fordításra. Festészete ezt a szintet szólítja meg, egyszerre a nyelv előttit és a nyelv utánit. Az archaikus énemet, akinek még soha nem volt szüksége beszédre, és a transzcendentális énemet, aki a teljesség reményében vagy a tökéletesség érdekében föladta a konvencionális beszédkényszerét. Saját énemben még ez a szint áll a legközelebb az ő semleges látásához, mert nem zavarja meg a saját semleges látásomat a szabadműködésben. Az értelemnek van olyan szintje, amely a semleges látásnak megfelel."[5]

---

[1] A szerző kritikus, művészeti író, a Technologie und das Unheimliche és a Melting Books kiadványsorozatok alapító szerkesztője, a *Café Bábel* folyóirat szerkesztője.

[2] A tanulmány rövidített formában megjelent angol nyelven az alábbi kötetben: Zsolt Miklósvölgyi, „The Scenes of National Socialist Biopolitics within Parallel Stories by Péter Nádas", in Ferdinand Kühnel and Marija Wakounig, eds., *Approaching East-Central Europe over the Centuries* (Berlin–Wien–Münster: LIT Verlag, 2019), 235–255.

[3] A fokalizáció narratológiai és térpoétikai összefüggéseihez lásd: Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 2008), 133–144.

[4] Bán Zsófia, „2W: Párhuzamos tekintetek", hozzáférés: 2016.10.02, http://www.coltempo.hu/katalogus/ban_zsofia.html.

[5] Nádas Péter, „Saját jel", in Nádas Péter, *Hátországi napló* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2006), 163.

Jóllehet, a semleges látás és láttatás technikái másképpen működnek a festészet közvetlen érzéki-materiális közegében, és megint másfajta jelentéseket hoznak létre a szépírói nyelv reflektív szintjén. Míg ugyanis az absztrakt festészet a semleges látás igényével a reflektív gondolkodás előtti vagy azon túli tartalmak kifejezését célozza meg, addig az elbeszélői nyelv e semleges látást csupán narrációtechnikailag képes láttatni. Nádas regényét tehát nem tematikusan, inkább a szerző által tudatosan konstruált elbeszéléspoétikai stratégiaként jellemzi az a semleges vagy elfogulatlan látásmód, amelynek pillantásában, legyen szó az ember altesti késztetéseiről, vagy éppen az egyetemes történelem legsötétebb napjairól, szinte bármi képes vakító élességű, klinikai fényben elénk tárulni.[6]

Minderre a regényen belüli, időben a második világháborút megelőző németországi Annabergben és környékén, valamint a berlini II. Vilmos Császár Fajbiológiai Kutatóintézetben játszódó történetszálnál jobb példát nehezen találhatunk. A regénynek ezen a fonalán ugyanis nem csupán az elbeszélés minőségét jellemzi, de tematikus értelemben is központi szerephez jut a *klinikai látásmód* problémája. Amint azt a jelen tanulmányban is látni fogjuk, ennek a különös látásmódnak számos formája működik és keveredik a fejezeten belül: a klasszikus humanista nevelési eszményt túlfokozó *felügyelet*től, a természettudományos és politikai koncepciók által motivált náci *fajelméleti látásmód*on át, egészen a radikálisan *nem emberközpontú* világok szempontjáig. Jelen tanulmány ezeknek a lehetséges nézőpontoknak a regényrészleten belüli működésmódjait, azok szimbolikus-térbeli építményeit kívánja feltárni, a konkrét építészeti tárgyaktól a tájléptékű összefüggések térpoétikai elemzéséig.

A fikció értelmében a történetszál központi helyszínéül szolgáló wiesenbadi bentlakásos iskola a nemzetszocialista hatalom kulcsfontosságú fajelméleti programjába kapcsolódó tudományos helyszín.[7] Az intézet falai között a náci fajelmélet egyik legfontosabb területéhez, az úgynevezett „fattyúkutatási" programhoz köthető vizsgálatokat folytatnak, hogy megfigyelhessék a fajtisztasági eszmény szempontjából ideálisnak tételezett nordikus fajtípushoz képest „alacsonyabb rendű", nem-germán szülőktől származó fiúgyermekek antropológiai sajátosságait. A regény e vonatkozó szálán azonban azt is megtudhatjuk, hogy az itt folyó vizsgálatok legfőbb tárgya, hogy a szüleik beleegyezésével kiválasztott diákok testének leírható és

[6] Nem véletlen, hogy Nádas regénye sok tekintetben mutat tematikus átfedést Michel Foucaultnak a klinikai látásmód kialakulásáról szóló történeti-kritikai kutatásaival is. Vö. Michel Foucault, *The Birth of the Clinic*, trans. A. M. Sheridan (London: Routledge, 2003), xi.

[7] Fontos azonban megjegyezni, hogy a wiesenbadi Wolkenstein-ház megjelenik a regény második világháború utáni magyar történetszálán is, a regényidő kronológiájának megfelelően 1957 nyarán, itt azonban Demén Kristóf és társai nyári táborának helyszíneként köszön már vissza. Egészen pontosan a „testvéri országokba" szervezett „üdültetési akció" egyik helyszíneként, ahova olyan „csonka családokból származó", „nem megoldott lakáshelyzetben" élő gyerekeket vittek el, akiknek az 1956-os harcok idején vált bizonytalanná élethelyzetük. Vö. Nádas, *Párhuzamos történetek* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2005), 2. köt., 279–280.

mérhető jellegeit rendszeresítse, így járulva hozzá a hasonló intézményekben párhuzamosan futó kutatásokkal összehangoltan a náci fajnemesítési program sikerességéhez. A szerző e regényrészen belül egy történelmileg jól azonosítható korszak légkörét igyekszik irodalmi eszközök segítségével megragadni. Mindez a *Párhuzamos történetek*re jellemző többműfajúság problémáját igazolja, hiszen e történetszál során a történelmi regény zsánerkódjait láthatjuk működni, amelyben számos, térben és időben szintén jól azonosítható helyszínt és szereplőt találunk. Így például a berlini Dahlem városrészben működő Vilmos Császár Fajbiológiai és Öröklléstani Intézetet, valamint annak igazgatóját, akit a regényben von der Schuer báróként szerepeltet Nádas, ám akit a történetírás Ottmar Freiherr von Verschuerként tart számon. De éppen így említhetjük a regénybeli von der Schuer doktor asszisztensét, az auschwitzi haláltáborok orvosaként a kegyetlen emberkísérletekért felelős Josef Mengelét is, aki viszont valós történelmi figuraként jelenik meg a fejezeten belül.

Az internátusnak álcázott fajbiológiai kutatóközpont épülete, amelyet a regény története szerint a fejezetcímét is adó, a mű második világháború utáni magyar történetszálán Kovách Jánosként is megjelenő Hans von Wolkenstein édesanyja, Thum zu Wolkenstein bárónő tulajdonol, szintén könnyen azonosítható. A regénybeli bárónő, aki nem mellesleg tudományos szaktekintélyként maga is fontos szerepet tölt be a náci fajhigiéniai kutatásokban, jelentős bérleti díjért cserébe, személyesen bocsátja az intézet rendelkezésére a középkori vadászkastélyt. Az itt kialakított kutatóközpont a klasszikus humanista neveléseszményt megtestesítő pedagógiai intézmény álcáját ölti. Olyan gondosan kialakított és igazgatott elitiskola képét tehát, amelyben a bentlakók többszörös értelemben is „megkülönböztetett" figyelemben részesülnek. Ahogy azt a regény mindentudó elbeszélője is megjegyzi:

> „Mindazonáltal a lehető leghaladóbb és legmodernebb pedagógiai szemlélet szerint megszabott nevelésben részesítették ezeket a basztardokat. Amit legtöbben a megtévesztésükre szánt látszatnak tekintettek, egyébként igen helyesen, ám neveltetésük tudományos szintjét és minőségét nem lehetett nem komolyan venniük."[8]

A wiesenbadi bentlakásos iskoláról szóló fejezetek tehát nem csupán a történelmi regény zsánerkódjait működtetik, de, ahogy azt a *Párhuzamos történetek*ről írott kritikájában Radics Viktória is írja, ez a történetszál az „[…] »iskolaregények« iszonyatos műfaji paródiája és tanulságaik összefoglalása" is egyúttal.[9] Ebből a paródiából épp-

[8] Nádas, *Párhuzamos történetek*, 3. köt., 242.

[9] Radics Viktória, „Kritika helyett (Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*)", *Holmi* 18, 5. sz. (2006): 663–695, 669.

úgy kiolvashatóak Robert Musil *Törless iskolaévei*nek Monarchia korabeli katonai fiúiskolájának színfalai, miként Ottlik Géza *Iskola a határon*jának helyszínei.[10]

Ez a sajátos álca a történet szintjén egyfelől „befelé", az intézményben lakó növendékek felé, másfelől viszont „kifelé", a külvilágot jelentő környező falvak irányába eljátszott mimikriként is funkcionál. De ez az elleplezéses alakzat éppúgy rávilágíthat arra is, hogy az intézmény valójában a felvilágosodás korának humanista neveléseszményét téríti el és forgatja ki ideológiai céllal, hogy a náci fajnemesítési programjában megfogalmazódó embertelen világképet érvényre juttassa. A humanizmus történetét az antik görög nevelési eszménytől [*paideia*], egészen a felvilágosodás korának *képzés*-fogalmáig [*Bildung*] meghatározta az a képzet, amely az emberi jellemet, illetőleg rajta keresztül a világ egészét is, egyszerre *formálandó* és végletekig *tökéletesítendő* céltárgynak tekinti. Ezt a neveléseszményt azonban végérvényesen beárnyékolja a *Párhuzamos történetek* vonatkozó fejezetén belül kibontakozó nemzetszocialista neveléspolitika programja.

Arisztotelész *Poétiká*ja óta tudjuk, hogy az azonosságok rendszerén alapuló utánzás kategóriája központi szerepet tölt be a nevelés folyamatában. Az utánzás és a neveléseszmény összekapcsolódására a regény 1930-as évekbeli németországi történetszálán is számos példát találunk, ám itt leggyakrabban a fiziognómiai hasonlóságokra, valamint a *kép*zés [*Bildung*] fogalmában rejlő kép- és szoborszerűség jelentésárnyalataira történő utalások formájában fordulnak elő. A szobrászati alakzatok ugyanis itt mindenekelőtt a náci fajhigiéniai szempontok szerint kiképzett arcvonástani tekintet működésmódjába engednek bepillantást. Emlékezetesek e szempontból *A bosszú szép angyala* című fejezet azon jelenetsorai, amelyekben von der Schuer professzorék vendégül látják Thum zu Wolkenstein bárónőt és barátnőjét, Horthy Mihály jegyesét, Auenberg grófnőt. A vacsora egy pontján a magyar grófnő a korszak híres szobrászánál, a nemzetszocialista kultúrpolitikában is befolyásos alkotónak számító Arnold Brekernél tett néhány nappal azelőtti műteremlátogatásáról számol be díszes asztaltársaságának. A történet szerint az Emmy Göring által szervezett látogatás legfőbb látványosságát Breker legújabb munkája, a barátjáról és kollégájáról, Albert Speerről mintázott mellszobor képezte, amely valósággal zavarba hozta Auenberg grófnőt:

> „Az első pillanatban valószínűleg azt hitte, nem hitt a szemének, hogy a művész a büsztöt az ő vőlegényéről mintázta ilyen szerelmesen. Mert egyszerűen nem tud mást mondani, szerelmesen, holott egy ilyen büszt készültéről nem tudott. […] Vagy ha nem róla mintázta, közelebb kellett a büszthöz kerülnie, valami gyanús volt […], akkor talán a művész mintázta meg benne önmagát."[11]

[10] Ottlik regényére egyébiránt az egyik nevelőtanár figurája, de még inkább annak családi neve konkrétan is utal, hiszen a Nádas-regény az *Iskola a határon* Schulzéját Schultzeként idézi meg.

[11] Nádas, *Párhuzamos történetek,* 3. köt., 161–162.

Az egymásra préselődő hasonmások lehetőségébe beleszédülő paranoid pillantás itt kétségkívül a fajhigiéniai tekintet azon zavarára vonatkozik, amely a náci fajelmélet testeszménye, és az ezen eszményre vonatkoztatandó egyének fiziognómiai esetlegessége közötti ellentmondásból fakad. Ez a zavar kétségkívül visszavezethető a nemzetszocialista antropológia látásmódjának azon sajátosságára is, amely az egyéni test és az eszményített *néptest* [*Volkskörper*] között húzódik, hiszen, ahogy azt Nemes Z. Márió is megjegyzi, a fajtisztaság eszménye „eugenetikai szoborként" van bezárva a fajtiszta testbe.[12] A fajhigiéniailag előformált tekintet zavarát tehát valóban az okozza, hogy a konkrét testet mindig a testpolitikai eszmény „érzéki látszásaként" próbálja meg látni, az viszont folytonosan „kitér" a szobrászati látásmód eszményítő pillantása elől. Ennek a zavarodott fiziognómiai látásmódnak az ironikus túlhajtása kétségkívül az a pont, amikor Auenberg grófnő Breker szobrában, annak elsődleges modelljén, Albert Speeren túl egyszersmind az alkotót, Brekert is felismerni véli, majd Speer és Breker kölcsönösen hasonló alakjában harmadikként saját vőlegényét, Horthy Mihályt, végül pedig e három egymásra vonatkoztatható férfi fiziognómiai hasonlóságában immáron magát a házigazdát, von der Schuert is tükröződni véli. A regénynek ezen a pontján ugyanakkor az arctani azonosságok és különbségek okának két, egymástól világnézetileg teljesen különböző, szerkezetileg ugyanakkor megegyező magyarázatát kapjuk. Egyfelől ugyanis Auenberg grófnő az arcok közötti lehetséges alaki azonosságokat az *ad imaginem Dei* klasszikus teológiai érvével magyarázza:

> „Mégis valamennyiüket meglepetésként érte, hogy ilyen hasonmása legyen valakinek, ez tényleg túlmegy minden emberi képzelőerőn. Talán kicsit figyelmesebben kéne olvasnunk a Bibliát. Vagy komolyabban venni. Mert ha valamennyien a Teremtő képére vagyunk formázva, ő így akarta, akkor nagy különbségek végül is nem lehetnek közöttük. S hogy a csudába ne lenne mindenkinek ennyi hasonmása egyrakáson, gondolta magyarul, ami elég megvetően hangzott, s ezért az idegen nyelven inkább nem mondta ki. Megvetése azonban inkább abból származott, hogy sem a bolsevikok, sem a nácik egyenlőségi eszméi nem voltak az ínyére, ez az egész rettenetes populizmus, amely közönségességével elöntötte a társadalmakat."[13]

Ezzel a leírással az elbeszélő Auenberg grófnő szinte alig kivehető, jóllehet a vacsorajelenet kibontakozásában mégis kulcsfontosságú, világnézeti különállását jelzi a fajtisztaság eszményére alapozott nemzetszocialista emberképpel szemben. Az ugyanis nem a Teremtő mintájára formált emberkép keresztényi gondolatára, hanem az elvont és általánosított *néptest* [*Volkskörper*] „egységalkotó szuper-organiz-

[12] Nemes Z. Márió, *Képalkotó elevenség* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2015), 117.
[13] Nádas, *Párhuzamos történetek*, 3. köt., 164.

musának" eszményére alapozódik.[14] Ezt fejezi ki, többek között, Ernst Krieck *pánorganicitás* fogalma is, aki a náci Németország neveléstudományi szaktekintélyeként a Harmadik Birodalom biológiai alapozású világszemléletét a rész-egész kölcsönhatás gondolatára építi.[15] Krieck elgondolásában ugyanis a birodalom olyan szerves egység, amelyben a nyelv, gazdaság, jog, társadalom, kultúra, vallás, tudomány és nevelés szférái, amelyek az állam fiktív „testének" egyes részei, a nép szerves egységének egyedi életkifejeződései. A „szerves egység" gondolata nem csupán jelképesen jelenik meg a nemzetszocializmus társadalmának intézményrendszereiben, közösségeiben és egyéneiben, hanem éppen hogy ez az elv alapozza meg létüket. Annyiban léteznek, amennyiben „szervülnek" a birodalom testébe, vagyis amennyiben saját szervességük és a birodalom szuperorganizmusa teljességgel tükröződnek egymásban. Ezért is szentelt Krieck különös figyelmet a „fajproblémának" [*Rassenproblem*], illetőleg kezdeményezte egy olyan „átfogó antropológia" megalapítását, amely képes egybekapcsolni a természettudományos és biológiai kutatásokat a társadalomtörténeti és politikai szempontokkal. Ezt a sajátos fajhigiéniai látásmódot Nádas a vonatkozó fejezetek sajátosan „látó" szereplőin keresztül, pontosabban az ő tekintetük elbeszélői tudattá formálása révén láttatja. Vagyis az irodalmi leírás semlegesen távolságtartó szituációjából, amelyet ugyanakkor mégis csak egyfajta érzéki túlazonosulás is kísér. Kiváló példa erre Auenberg grófnő paranoid fiziognómiai pillantásának ábrázolása, amely tehát valójában olyan történetileg és politikailag előformált látásmód, amelyben egyfelől a náci fajhigiéniai eszmerendszer, illetve az azt megelőző természettudományos embertanok szempontjai, másfelől viszont az emberi test felméréséről szóló legkorábbi művészetfilozófiai értekezések tükröződnek.[16]

Az emberi test elemzése és szobrászati formákra történő bontása ugyanis a nyugati művészet egyik meghatározó teljesítménye, amely már az ókorban is szoros összefüggésben állt az emberi test felméréséről folyó tudományos vizsgálódásokkal. E sokrétű történet egyik meghatározó mérföldköve a 18. századi svájci lelkész, Johann Caspar Lavater *Fiziognómiai töredékek* (1775) című munkája, amelynek kiindulópontja, hogy az ember „külső" fiziognómiai, illetve „belső" morális-lélektani tulajdonságai között szoros összefüggés van.[17] Lavater kutatásainak alapját az emberi

[14] Nemes Z., *Képalkotó elevenség*, 117.

[15] Ernst Krieck, *Nationalpolitische Erziehung*, hozzáférés: 2016.10.19, https://archive.org/details/Krieck-Ernst-Nationalpolitische-Erziehung.

[16] Minderről Kocziszky Éva a következőképpen ír: „Az antropometria, ahogyan azt a görög szobrász, Polükleitosz az arányokról folytatott tanulmányai során elsőként gyakorolta, a test felmérése volt, méghozzá abból a célból, hogy a testen mérjék le az ember ideálképét." Kocziszky Éva, „Az arc olvasása – Fiziognómia és vizuális kommunikáció", *Vulgo* 4, 2. sz. (2003): 70–83, 80.

[17] Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Bd. 1. (Leipzig und Winterthur: Bey Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie, 1775), hozzáférés: 2016.10.21, http://www.deutschestext-archiv.de/book/show/lavater_fragmente01_1775.

test, főként az emberi arc fiziognómiájának egymáshoz viszonyított felmérése és összehasonlítása képezte. Bár Lavater megfigyeléseinek tudományos hitelességét természetesen számos bírálat érte, kutatásai kétségkívül nagy hatással voltak az arctani megfigyelések tipológiai rendszerekben történő egybefoglalására. Ennek a lavateri örökségnek a módszeresített változataként tekinthetünk a 19. század második felében megszülető *antropometriai* rendszertanokra is, amelyek elsősorban a francia kriminológus és antropológus Alphonse Bertillon nevéhez köthetőek. Bertillon fejlesztette ki ugyanis azt a bűnügyi adatfelvételi és osztályzási rendszert, amely a gyanúsítottak testének felmérésén és rendszeresítésén alapul, és amely elvezet a modern kori igazságügyi antropológia megszületéséhez.[18]

Az antropometriai módszertan lényege tehát, hogy az emberi test fizikai tulajdonságait hitelesített és szabványosított mérőszerszámok segítségével felmérje, fotográfiai eszközökön keresztül rögzítse, illetőleg a mérési eredményeket adatbázisokba rendezze. Ezek a megfigyelési és mérési műveletek a *bekerítés*, *alárendelés*, *szétválasztás*, *hasonlóság* klinikai kategóriáira épülnek, és így egyszerre öltenek testet a tudományos megfigyelés konkrét, fizikai terében, illetőleg szervezik meg az ezen tereket igazgató elvont, hatalmi nyelvezetet. A *Párhuzamos történetek* wiesenbadi internátusban játszódó eseményei során ennek a kétirányú hatásnak a térpoétikai megjelenítését követhetjük nyomon.

2. „Egy olyan hely, ahol megcsinálják a tökéletes életet"

A *Hans von Wolkenstein* című fejezetben ezt a hatalmi nyelvezetet működteti a növendékek megfigyelésére kiszervezett Schultze doktor is, aki az elbeszélő jellemzése szerint a „fajbiológiai mérések és mérés-technikák messzi földön híres szakembere". A történet szerint Schultze doktor a középkori vadászkastélyból átalakított intézet padlásterében alakította ki rendelőintézetét, ahol a növendékeknek a legváratlanabb időpontokban kell megjelenniük vizsgálati célból. A padlás helyszíne, miként azt a regény *Egy úri ház* című fejezetének záró részében – a házfelügyelő által fellógatott döglött macskák felkavaró képében – is láthattuk, térpoétikai szempontból többszörösen jelentéstelített tér a *Párhuzamos történetek* világában.

Ahogy azt Gaston Bachelard *A tér poétikája* című könyvében is írja, a ház olyan „antropokozmikus kép", amely a pince és a padlás ellentétes jellegű terei által kisarkított, függőlegesen tagolt képződmény. Ebben a térpoétikai szempontú megközelítésben a pince elsősorban a ház sötét, irracionális erőkkel szövetkező része, míg a padlás védelmet és menedéket nyújtó, értelemtelített képződmény, ahol „még a gondolataink is tisztábbak". A padlástérben ugyanis, ahogy azt Bachelard hangsúlyozza, a csupasz gerendák, valamint a tetőszerkezet közvetlen közelségén keresz-

[18] Bertillon munkásságát később Francis Galton fejlesztette tovább, akinek a nevéhez az eugenika tudományterületének megalapítása is kötődik. Bán, „2W: Párhuzamos tekintetek", lásd a 4. jegyzetben.

tül az „asztalosok szilárd geometriája", vagyis végső soron a ház egészének racionális szerkezete tárulkozik fel előttünk. Ebből a szempontból is érdemes elgondolkodni a Schultze rendelőjét uraló emberi csontvázak térpoétikai szerepéről, amelyet a következő részlet összegez találóan:

> „A két életnagyságú csontváz ábrája ott függött előttük a rendelő falán. Számokkal voltak rajta kijelölve a test mérési pontjai. Az egyik ábra huszonhét ponttal, oldalnézetből, a másik ábra huszonnyolc ponttal, elölnézetből ábrázolta az emberi testet, Braus szerint."[19]

Schultze szobáját minden bizonnyal a híres német anatómus, Hermann Braus által készített anatómiai ábrák díszítik tehát, amelyek így a látható szerkezetek révén testet öltő észszerűség bachelardi gondolatát jelenítik meg e szövegrészen belül. Ha ugyanis a padlástéren keresztül a ház racionális szerkezete mutatja meg magát, akkor ennek a szerkezetnek az alaktani párhuzama az emberi test felmérésének racionális álmát megtestesítő emberi csontváz lesz Schultze rendelőjében.

A ház térpoétikai képének függőleges felosztása C. G. Jung azon gondolatmenetére épül, amely szerint a tudat egy olyan „óvatos emberhez" hasonlatos, aki a pince felől érkező zajok hallatán megijed, és ezért a padlástér oltalma irányába menekül, hiszen ott a félelmei racionális magyarázatra lelhetnek.[20] A padlástérről szóló jungi gondolatot Bachelard tehát a költői képzelet által megjelenített terek egyik kulcsfontosságú alakzatává dolgozza át, így a ház felső része a bensőségességre vágyó költői képzelet oltalmazó terévé alakul át, ahol az végre nyugvópontra lelhet. Ugyanakkor, ahogy arra az építészeti kísértetiesről szóló könyvében Anthony Vidler is rámutat, a látszólagos otthonosságot sugalmazó padlástér egy csapásra a „borzalom közvetítő közegévé" [*vehicle of horror*] alakulhat.[21] A viktoriánus kori gótikus regények gyakori térpoétikai motívumai például a borzalom tereiként működő padlásterek: a gyilkosságok és tragédiák színtereként működő manzárdszobák; a lépcsőház tetejébe torkolló, állandóan kulcsra zárt ajtók; vagy éppen a tetőtérbe zárt „őrült nő" alakzata. Ebben az összefüggésben a padlásterek sokkal inkább a pusztító érzelmek és az őrület színtereiként működnek, amelyek így inkább a mentális és térbeli bizonytalanság, valamint a kísértetiestől való tériszony képzetköreit jelenítik meg.[22]

---

[19] Nádas, *Párhuzamos történetek*, 3. köt., 233.

[20] Gaston Bachelard, *The Poetic of Spaces*, trans. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1994), 19.

[21] Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Massachusetts: MIT Press, 1992), 36.

[22] Vö. Fran Pheasant-Kelly, „Secrets, Memory and Imagination: The Psychic Space of the Cinematic Attic", in Eleanor Andrews, Stella Hockenhull and Fran Pheasant-Kelly eds., *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door* (New York: Routledge, 2016), 194–208.

Schultze doktor padlástérbeli rendelőjének lehetséges művészettörténeti párhuzamaként említhető Anselm Kiefer 1973-ban Amszterdamban és Kölnben bemutatott *Padlásképek* [*Dachbodenbilder*] című sorozata is. Kiefer hatalmas méretű, elhagyatott padlástereket ábrázoló, a bibliai és germán mitológiai utalásokra épülő festményei a második világháború utáni német festészet meghatározó alkotásai, amelyek a történelmi emlékezet egyetemes problémáját a hiány szorongáskeltő tereiben viszik színre. Kiefer terei olyan paradox térképzetek festészeti megvalósulásai, amelyben a végtelenül elidegenedett *bensőségesség* keveredik a saját szerkezeti elemeire csupaszított belső tér bármelyik irányba sokszorosítható, szédítő mélységével. Ezt a különös térérzetet a padlástér gerendáinak monoton ismétlődő ritmusa mellett a képmező egészén szétáradó, rusztikus fafelületeket utánzó mintázatok baljós hullámzása is csak tovább erősíti. Ezek a kísértetiesen üres padlásterek ugyanakkor a háború utáni német társadalom légkörében olyan gyanús helyszínek hangulatát is sugározzák, amelyek a „kollektív bűnök" elfojtott színtereiként kezdenek el működni.[23] Nem véletlen hát, hogy Nádas padlástér-leírását akár Kiefer festményeinek kísérteties és fojtogató képtereinek irodalmi párdarabjaként is olvashatjuk:

> „A padlástérben egyébként nem is volt más, mint a két rendelő, a gyengélkedő helyiségei, néhány örökké zárt ajtó mögött a szigorúan rendben tartott lomtárak és raktárak, ahová kizárólag a ház gazdasszonyának volt szabad bejárása. És a szokatlan csöndnek, ami itt mindenkit meglepett és azonnal megfogott. […] Hallgatták a padló vagy a gerendázat reccsenéseit, amíg Schultze tanár rendelője előtt állva várakoztak."[24]

Schultze doktor padlástéri rendelője tehát olvasható egyrészt a ház racionális „felettes énjét" megtestesítő bachelard-i térfantázia olyan túlfokozásaként, amelyben éppen a racionális megfigyelés elidegenítő eszménye válik a növendékekben támadó folyamatos szorongás és térfóbia kiapadhatatlan forrásává. Ezt a klinikai elidegenedést és kísérteties érzést pedig csak tovább fokozza a rendelő berendezése, a „jéghideg mérőműszerek", anatómiai segédábrák és egyéb antropometriai mérőeszközök nyomasztó jelenléte. Másrészt a padlástér értelmezhető a fegyelmező és nevelő intézet térpoétikai nyúlványaként vagy bevégződéseként is, ahol a neveléseszmény humanista álcája lepleződik le, feltárva az épület valódi építészeti és politikai motivációját, vagyis az engedelmes testek felmérésein keresztül megtestesülő fajnemesítés nemzetszocialista eszményét. Megjelenítve tehát az internátus terében azt a fajtisztasági utópiát, amelynek végső betetőzését a regényben a von der Schuer szakmai tekintélyét veszélyeztető Wolfram Sievers utódnemesítő programja képviseli: „Sievers

[23] Vö. Dunajcsik Mátyás és Nemes Z. Márió, „Sebaldia: Megjegyzések a kísérteties urbanitásról W. G. Sebald műveiben", *Műút* 54, 4. sz., hozzáférés: 2017.02.16, http://www.muut.hu/korabbi-lapszamok/020/seb.html.

[24] Nádas, *Párhuzamos történetek*, 3. köt., 232.

olyan házakat keresett az utódnemesítő intézményeknek, amelyek távol álltak mindenféle emberi településtől. Hiszen még ki sem építette hálózatát, amikor ezeknek az intézményeknek a nevét máris szárnyára vette a sötét népi fantázia. *Lebensborn*, maga a szó szülte az intézmény kétes hírét. Egy olyan hely, ahol megcsinálják a tökéletes életet."[25]

A „tökéletes élet" laboratóriumának szövegszerű párhuzamát a növendékek által a vadászkastély udvarában lelkesen ápolt botanikus kert jeleníti meg. Ez a látszólag ártatlan tankert afféle térpoétikai kicsinyítő tükörként mutatja be a wiesenbadi fajnemesítési központot, amelyet a fajbiológiai alapozású náci világkép hozott létre. Ebben a kísérteties laboratóriumi térben ugyanis a diákok a fajhigiéniai kutatások alanyaiként „titkon az örökléstan kérdései vagy a saját lehetséges örökletes betegségeik tünetei után nyomoztak a kézikönyvekben és a lexikonokban". Ezzel pedig mintegy önkéntelenül is elsajátítják és alkalmazzák a nemzetszocialista fajelméleti kutatások tudományos szótárát és szempontrendszereit, amelyeket azután maguk is átültethetnek a botanikus kert gondozásának gyakorlatias tevékenységére:

> „A spórák, a bibék, a beporzás, a keresztezés, s maguk e ritkán használt kifejezések is erős benyomást gyakoroltak rájuk, a szaporítás, az oltás, a gyökereztetés, a dugványozás és a szemzés, a tankertekben a melegágy, a vetés, a pikírozás, a palántálás és a kiültetés a hidegágyba, maga a szó, hogy hidegágy, az iskolázás, a téli és a tavaszi metszés, a csemetekert és az ágyás, a bakhátas és a fészkes ültetés."[26]

A botanikus kertek, legalábbis a reneszánsz óta, mindenekelőtt térbeli elkülönítéseken alapuló természettudományos kísérleti terepként, szelídített és háziasított természetmaradványként jelennek meg a nyugati kultúra történetében. Olyan ideológiailag túlsterilizált terekként tehát, ahol a formátlan sokféleségtől, vad, kaotikus burjánzástól megfosztott természet megfigyeléseknek és kísérletezéseknek rendelhető alá. Akárcsak a laboratóriumok, a kora modernitás másik hangsúlyos térmetaforája, a botanikus kert is azt a külvilágtól elkülönített természettudományos enteriőrt testesíti meg, amelynek belsejében a természet tökéletesítése és újraalkotása történik. Olyan térbeli elbeszélés vagy utópia-kísérlet tehát, amelyben mesterséges körülmények között „új életeket" hoznak létre. A Wolkenstein-fejezet botanikus kertje is hasonló kísérleti térként működik, hiszen mesterséges környezetében, az új fajok és új életlehetőségek kutatása közepette, a náci fajbiológia kísérteties ember- és természetképe keveredik egymásba. A botanikai modell ugyanakkor, amint arra Michel Foucault is felhívja a figyelmet, egyúttal tökéletesen alkalmas arra is, hogy

[25] Uo., 236.
[26] Uo., 231.

egyrészt a „formák analógiájának alapelvét esszenciákat termelő törvényekké" fordítsa át, másrészt, hogy megteremtse a „betegségek világának ontológiai rendjét" – és ezzel együtt az egészség és tisztaság ideológiai kategóriáit.[27]

A tankert mint uralkodó térpoétikai alakzat visszaköszön Nádas Péter 2017-ben megjelent *Világló részletek* című művében is.[28] A memoár második kötetének egyik hangsúlyos részén az elbeszélő ötvenes évekbeli svábhegyi gyermekkorára visszaemlékezve ábrázolja egykori általános iskolájának tankertjét, valamint az ahhoz lazábban kapcsolódó Buda környéki hegyek növény- és állatvilágát. Az itt előforduló kertészeti ekphrasziszok érdekessége azonban éppen az, ahogy a visszaemlékezés narrációs rendjében a Rákosi-korszak biopolitikai intézményeinek kiépülését taglaló részek közé ékelődnek. Nádas ugyanis az elbeszélésnek ezen a pontján, miközben volt iskolája Felhő utcai tankertjét idézi fel, folyton visszatér szüleinek a Rákosi-korszak kommunista társadalma kiépítésében betöltött szerepére. Különösen emlékezetesek, és a wiesenbadi internátus botanikai leírásainak a nádasi életművön belüli szövegpárhuzamaként is olvashatóak azok a részek, ahol Nádas saját édesanyjának a háború utáni csecsemőgondozási hálózat kiépítésében játszott szerepét, valamint a kor népegészségügyi intézményrendszerét rekonstruálja. Ennek az anya- és csecsemővédelmi hálózatnak az alapjait pedig már ott találjuk a századforduló elejének baloldali ihletettségű biopolitikai mozgalmaiban is, amely a mozgásművészettől a köztisztaságig és a népegészségügyig számos egyéb kapcsolódó diskurzust is magában foglalt. Mindenekelőtt említhetjük Madzsarné Jászi Alice munkásságát, aki kulcsfontosságú szerepet játszott a korszak mozgás- és testkultúrájának intézményesítésében, valamint hozzájárult a terhesgondozás, a gyógytorna, illetve a női test politikai-társadalmi gondozásának megalapozásában.[29] Madzsar Alice férjének, dr. Madzsar Józsefnek a nevéhez kötődik a magyar anya- és csecsemővédelmi hálózat kiépítése, aki Budapest tisztiorvosaként 1914-ben dolgozta ki az ellátórend-

[27] Foucault, *The Birth of the Clinic*, 7.

[28] Nádas, *Világló részletek* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017), 2. köt., 401–504.

[29] Vö. ehhez: Borgos Anna, „Madzsarné Jászi Alice: A női testkultúra új útjain", *Holmi* 25, 5. sz. (2013): 653–668. Madzsarék örökségének szellemisége megidéződik a *Párhuzamos történetek* két világháború között játszódó cselekményszálán is, egyfelől az építész Madzsar Alajos nevének akusztikai hasonlóságában, másfelől a karaktere által a regényen belül képviselt világnézet eszmeiségében. Minderről Nádas Péter egy interjújában a következőképpen nyilatkozik: „Ráadásul a szerbek számára a madzsar a magyarok gúnyneve, mint másoknak az oláh, a tót, a boche vagy a bozgor. Az európai népeknek ezek a kis véres játékai. […] És mondjuk Madzsar Alíz miatt a névnek egyértelműen baloldali és antifasiszta lett a konnotációja. Éppen ezért tetszik nekem, hogy ez az én Madzsarom, aki különben elég derék ember, az antiszemitizmustól a kozmopolitizmusig mindenféle ellentétes tartalmú szellemi irányzatot összezagyvál az agyában. Hívhatnánk éppen Baloghnak, a kínos szellemi determináción akkor sem változtathatok, zagyvál. De azért szerettem volna jelezni a nevével, hogy itt mindig többféle dolog van egy időben, és ha valaki tiszta képleteket kíván, akkor más tájakra kell utaznia, északabbra, és meglehet, hogy ott sem talál tiszta képletekre." Károlyi Csaba, „»Mindig más történik«: Nádas Péterrel beszélget Károlyi Csaba", *Élet és Irodalom* 49, 44. sz. (2005): 4.

szer alapjait. Madzsar József azonban nem csupán orvosként, hanem társadalomkutatóként és szociálpolitikusként is a hazai baloldali, tehát szociális alapú eugenikai gondolkodás képviselője volt.[30] Az eugenika alapjának és feladatának meghatározása tehát társadalmi, politikai és világnézeti értelemben is polarizált probléma, mely nem csupán tematikusan, de eszmetörténetileg is összekapcsolja a két Nádas-művet.

A tankert térpoétikai alakzata tehát a *Párhuzamos történetek*ben sem csupán eszményített természetként jelenik meg, de egyúttal olyan metafizikai pótlékul is szolgál, amely alkalmas arra is, hogy rávilágítson a náci fajnemesítési víziók időléptékére és természetfelfogására is. A botanikus kert képében ugyanis feltárulhat az a sajátos gondolkodásmód, amely a természettudományok közül elsősorban a biológiai látásmódot teszi meg a nemzetszocialista világnézet középpontjának. Ezt látszik alátámasztani Fritz Donath és Karl Zimmermann 1933-ban megjelent *Biológia, nemzetszocializmus és az új nevelés* című munkájának azon állítása, miszerint „a nemzetszocializmus egy biológiailag megalapozott és biológiailag elgondolt világszemlélet".[31] Ebben az *életpolitikai* világszemléletben, amelynek középpontjában nem az ember, hanem annak véges létezésen túlra mutató *élettotalitás*-eszménye áll. Az élet eszméjének végletekig hajszolt nemzetszocialista alapelve, amely a *népközösség* [*Volksgemeinschaft*], valamint az *életközösség* [*Lebensgemeinschaft*] valóságai között egyértelmű megfelelést feltételez, teljességgel kiveti magából a halál személyes valóságát. A „életközösség" létezésének időfelettiségét ugyanis többé már nem valamiféle metafizikai valóság szavatolja, hanem az egyes ember biológiai esetlegességén túlnyúló „életegész" [*Lebenstotalität*, *Lebensganzheit*] alapozza meg. Mindezt Hans Schemm, a náci párt befolyásos tartományi vezetője egyik beszédében úgy fogalmazza meg, hogy a „nép nem csupán az, amely ma létezik, a nép egyszersmind az is, ami egykor létezett, és amelynek majd egykoron léteznie kell".[32] Ugyanez az ember nélküli vagy emberen túli idő- és világszemlélet köszön vissza a wiesenbadi internátus növendékeinek látszólag ártatlan botanikai szenvedélyében is:

> „Mindez szép volt, végtelenül egyszerű és időigényes, olykor tartós fizikai erőkifejtést, máskor elmélyülést és komoly figyelmet követelt. Elmélyítette a természet nagy folyamataival szemben a türelmüket és a bizalmukat, valamiként pótolta a vallást, hiszen nem csak az elkövetkező hétre, hanem a következő évre, akár következő generációk életére kellett ezekből a műveletekből kilátniuk."[33]

[30] Lásd ehhez: Bán, „Augusztusi láz – »Hát végre!«", *Lettre* 34, 93. sz. (2014): 9–13.

[31] Idézi: Boaz Neumann, *Die Weltanschauung des Nazismus*: *Raum-Körper-Sprache*, aus dem Hebräischen von Markus Lemke (Göttingen: Wallstein, 2010), 23. Saját fordítás.

[32] Uo., 24. Saját fordítás.

[33] Nádas, *Párhuzamos történetek*, 3. köt., 231.

3. „…a helyszín kivételes atmoszférikus nyomása…"

Hasonló „kilátást" biztosítanak a fejezet során szintén hangsúlyosan jelenlévő kőzettani metaforák is, amelyek a fejezetet uraló történelmi időn túli geológiai „mély idő" birodalmát nyitják meg a térpoétikai képzelet előtt.[34] A történet fikciós földrajza szerint a wiesenbadi bentlakásos iskolát és környékét a gneisz kőzet jelenléte határozza meg, miáltal a fejezet uralkodó tájélménye a földtörténeti idő nem emberközpontú léptékei irányába tágul. Ez a be- és lefelé nyíló képzeletbeli tér a „felszínen" zajló történelmi és politikai eseményeken túli világot sejtet, amit térpoétikailag az internátus környékén található ezüstbányákra tett utalások jelenítenek meg leginkább:

> „Annabergben maga a templomhegy sem volt más, mint ennek a kőzetnek egy termőréteggel alig belepett, masszív és igen nagy kiterjedésű tömbje. Az egész kisvárost megtartotta a hátán a gneisz. […] Nem beszélve arról, hogy ebben a kőzetben ereszkedtek a föld mélyébe az ezüstbányák szűk és nedvességtől cseperésző tárnái, s odalenn a keskeny, vízszintes járatok végeérhetetlen labirintusa, ahonnan újabb sötéten tátongó tárnákon át lehetett lejutni az alsóbb emeletekre."[35]

Az ember nélküli világ mélységi távlatát a regény név nélküli elbeszélője olyan részletgazdag kőzettani leírásokkal hangsúlyozza, amelyek leginkább a természettudományos ismeretterjesztő szakirodalom nyelvezetét idézik. A kőzetek világának érzéki anyagszerűségére, a földtani alakzatok és formák életére fogékony irodalmi leírások szövegtechnikai értelemben első látásra csupán retorikai kitérésnek tűnhetnek:

> „Ez az igen elterjedt, habár a felszínen közel sem mindenütt látható kőzet a szerkezetében uralkodó párhuzamosságnak köszönheti építészeti és bányászati karrierjét, hasíthatóságának. Palás szövetének többféle változata ismert, az erescsíkos gneiszben szalagokban helyezkednek el a csillámok, a réteges gneiszben rétegek szerint váltakoznak egymással az elegy egyes részei, míg a rudas gneiszben függőleges sorokban, nyalábosan."[36]

---

[34] A geológiai „mély idő" [*deep time*] fogalma a 18. századi skót geológus, James Hutton munkásságához köthető, aki a földtörténeti korszakok kutatása során egyebek mellett a természeti és a történelmi idő szétváltságára mutat rá. Lásd John McPheen, *Basin and Range. Annals of the Former World* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1982), 77.

[35] Nádas, *Párhuzamos történetek*, 3. köt., 257.

[36] Uo., 59.

A szöveg ezen a ponton azonban, külön bekezdésben is kiemelve a váltást, a geológiai leírásból a regény címválasztását, felépítését és elbeszélésmódját is megvilágító, tehát önmagyarázó irányt vesz. Ezt követően pedig, immáron az önmagára is visszavonatkoztatott jelentésárnyalattal is bővülve, a kőzettani réteghasonlatok nem emberközpontú jellege kap nyomatékot:

> „Ám bármiként legyen, a párhuzamosok mentén a kő szétbontható. Legkevésbé az ember bontja meg. Hanem a szelek, a fagyok, a vizek, s így aztán azt lehetne mondani, hogy a bányászok legfeljebb a természetes repedéseknek mennek utána, mikor vésőikkel továbbrepesztik, hogy az erezetként elhelyezkedő ezüsthöz hozzájussanak."[37]

A kőzettani leírások ugyanakkor pontosan megszerkesztett, párhuzamosan futó, olykor egymásba fonódó elbeszélői rendbe illesztődnek, miáltal a geológiai utalások a fejezet egészét átszövő, egymást kölcsönösen magyarázó alakzatok hálózataiba csatornázódnak be. A leírások tehát nem valamiféle központi történet kibontakozásából leágazódó, alkalmi szövegkitérések csupán, hanem egy gondosan szerkesztett elbeszélésmód hangsúlyos elemei. Minderről a legjobban akkor győződhetünk meg, amikor a gneisz kőzettani képei, valamint a Schultze doktor által időközönként a növendékekről készített ágyéki gipszminták leírásai egymásba ékelődnek. Miáltal az antropológiai kutatások gipszmintái, valamint a gneiszről szóló megfigyelések anyag- és szövegszerű párhuzamba kerülnek egymással:

> „Vadonatúj módszer volt, s így nem is tudhatták, hogy valójában mi ez, vagy a speciális eredményekre kíváncsi vizsgálat közben mi történik. Ahhoz, hogy Schultze bizonyos kényes tagjaikról gipszmintát vehessen, hibernálnia kellett őket. A gipszmintákat szigorúan lepecsételt kis dobozokban, külön postán szállíttatták Berlinbe, a Kaiser Wilhelm Institut Antropológiai és Fajbiológiai Intézetébe, az Ihne utcába. Ezeket az exponátokat nem Thum zu Wolkenstein bárónő, hanem a nagy gyűjtemény elkülönített részlegében Freiherr von der Schuer felügyelte."[38]

De éppen ilyen térpoétikai kapcsolat létesül a gneisz geológiai felépítése, valamint a „hibernáció" során a növendékek által átélt tudatélmény térbeli leírása között is: „Valami furcsa sejtelemként maradt meg, bizonyára annak a helynek a közelében, ahol az agy a képzelet képeit rögzíti."[39] Vagyis a kőzettani és bányászati térfantáziák, illetőleg a tudat térszerű mélyszerkezete között sajátos alaktani kapcsolat létesül, amelyek így a Schultze doktor padlásbeli rendelőjének túlracionalizált

[37] Uo.
[38] Uo., 255–256.
[39] Uo., 257.

fentjével szemben teremtik meg a másvilági mélység képzetét. Ez a „mélység" azonban egyúttal egy sajátos alap nélküli alapot is jelent, „a valódi világ, a föld párhuzamaként", miáltal, ahogy azt Bán Zsófia is írja esszéjében, voltaképpen az egész regény „geológiai alapozású" világként jelenítődik meg.[40]

A Schultze doktor által készített, és mint láttuk, a gneisz „óriásmetaforájától" elválaszthatatlan, lágyéki gipszminták motívuma a *Párhuzamos történetek* központi embertani kérdésfelvetésébe kapcsolja vissza a jelenetet, hiszen, ahogy azt Nemes Z. Márió is írja, „Nádasnál a pénisz nem egyszerűen egy biológiai tényszerűség, hanem az ember antropológiai kiismerhetetlenségének emblémája".[41] Vagyis a természettudományos mintavétellel éppen hogy e „kiismerhetetlenség" szűnik meg, hiszen a gipszlenyomatok által megtestesített, egyszerre fajhigiéniai és szobrászati eszmény, saját elevenségüktől, egyediségüktől, végső soron emberi mivoltuktól fosztja meg a növendékeket. Schultze esetében a fajelméleti indíttatású, elidegenített klinikai pillantás ugyanakkor nem csupán visszavonja az emberi lét lehetőségét a diákoktól, de a vizsgálat erejéig meg is semmisíti őket, hiszen a mintavételhez tetszhalott állapotba kell juttatnia a vizsgálat alanyait. Ezáltal a növendékek saját öntudatuktól megfosztott bábokká válva adhatják át magukat az „extrém obszerváció" önkényének. Ebben az összefüggésben a növendékek testének gipsszel történő beborítása akár részleges mumifikációként is felfogható, hiszen a klinikai vizsgálat eredménye „a fizikai test némasága, mely tetemként nyílik meg a fajhigiéniai eszme penetrációjának."[42] Schultze elidegenített megfigyelői látásmódját a növendékek testi funkcióival szembeni erőteljes ellenérzései is csak tovább erősítik, amelyek leginkább egy működésképtelen, élettelen, bábszerű testeszmény igényét körvonalazzák: „Fehérneműt egy héten egyszer cseréltek az internátusban, Schultze pedig erősen idegenkedett a szükségszerűen jelentkező testi kipárolgásoktól. Alig tudta a fiúknak megbocsátani, hogy a testi adataik hozzá vannak tapadva a szervi működéshez."[43]

Ez a kórboncnoki látásmód, amely egyszerre tekinti a vizsgálat tárgyának és akadályának a felmérendő testeket, a diákok szemszínének azonosításához használt eljárás leírásában válik a leginkább könyörtelenné. A színmeghatározás folyamatához ugyanis a doktor először is egy legyezőszerű színskálát használ, amellyel „olykor megérintette a valódi szemgolyót". Ezt követően, az összehasonlítás céljából, csipesz segítségével egy speciális tároló rekeszből üvegszemeket emel a növendékek valódi szemei mellé. A leírás szerint a megfigyelés pontosságához Schultze érzéstelenítő és pupillatágító szemcseppet használ, amely azonban a megfigyelést hátráltató pislogást eredményez. A doktor ingerült reakciója egyértelműen leleplezi, hogy a fajhigiéniai kutatások szempontjából nézve az élettelen orvosi segédábra és a diákok

[40] Bán, „2W: Párhuzamos tekintetek", lásd a 4. jegyzetben.
[41] Nemes Z., *Képalkotó elevenség*, 123.
[42] Uo.
[43] Nádas, *Párhuzamos történetek*, 3. köt., 241.

valódi testi adottságai között nincs döntő különbség: „Nem piszkálod, nem dörgölöd, különben a csipesszel veszem ki, kisfiam."[44]

Ezen a ponton érdemes megemlíteni, hogy a náci fajbiológia „higiéniás obszervációjának" működésmódját dolgozza fel Forgács Péter *Col Tempo – A W. Projekt* című installációja is, amely így a Nádas-regény vonatkozó fejezetének közvetlen művészetközi párhuzamaként is értelmezhető. Az 53. Velencei Biennálé magyar pavilonjába tervezett médiaművészeti alkotás az osztrák antropológus Dr. Josef Wastl, a bécsi Természetrajzi Múzeum egykori igazgatója 1939–1943 között végzett antropometriai kutatásainak archív anyagai köré épül.[45] Az installáció egyik központi eleme az a berendezett szobabelső, amely kísérteties „csodakamra" [*Wunderkammer*] formájában mutatja be a fajbiológiai kutatásokban részt vevő Dr. Wastl munkakörnyezetét. Az installáció által megjelenített enteriőr szinte pontról pontra megjeleníti Schultze rendelőjének összes kellékét, így például a szemszín elemzések központi tárgyát, az üvegszemeket tartalmazó riasztó „bőrkazettát" is, amely így voltaképpen a Nádas-regény és Forgács installációja között közvetlen szöveg- és műközi kapcsolatot létesít:

> „Fekete bársonnyal bélelt ágyukból üvegszemek néztek fel a mennyezetre. Öt sorban nyolc-nyolc üvegszem volt elhelyezve, s négy ilyen emeletet lehetett a kazettából egymás után kiemelni. Ami összesen százhatvan különböző színű és mintázatú üvegszemet jelentett. Az egyes szemek alatt fekete bársonyba mélyesztett parányi réztáblákon állt a szemszín száma és betűjelzete."[46]

A kiállítás és a regény fejezetének másik fontos, egymással szintén szervesen összefüggő motívumpárja az antropometriai mérésekhez használt gipszminta is. Mindez Forgács installációjában egyfelől a bécsi Természetrajzi Múzeum 1998-ban előkerült, a múzeum egykori igazgatójának ideje alatt keletkezett, náci eredetű antropológiai gyűjtemény részét képező gipszmaszkok, kéz- és láblenyomatok, valamint az azokhoz tartozó fotográfiai és mozgóképes dokumentációk formájában jelent meg. De a gipszmintákra utalnak az amerikai szobrásznő, Louise McCagg elhunyt rokonairól és barátairól mintázott miniatűr maszkok is, amelyek azonban inkább egyetemes *memento mori*vá esztétizálják a náci fajkutatás gipszöntvényeinek rettenetes valóságát. McCagg műveivel szemben sokkal világosabb betekintést enged a „higiéniás obszerváció" működésmódjába, és így az antropometriai vizsgálatok során készített gipszmaszkok keletkezési körülményeibe a Wastl-féle kutatások

[44] Uo., 234.

[45] A biennálén debütált kiállítás Ernst Múzeumban bemutatott változatát Nádas Péter nyitotta meg. A megnyitó szövege itt olvasható: Nádas, „Az élveboncolás gyönyörei", hozzáférés 2017.06.02, http://www.litera.hu/hirek/nadas-peter-az-elveboncolas-gyonyorei.

[46] Nádas, *Párhuzamos történetek*, 3. köt., 233.

egyik alanyával, Gershon Evan túlélővel készült videóinterjú, amely a koncentrációs táborokban vett mintavételekről szóló archív felvételekkel egészül ki. Ahogy arra Bán Zsófia is felhívja a figyelmet a Nádas és Forgács művei közötti párhuzamokat vizsgáló esszéjében, „a foglyokról vételezett maszk egyúttal szimbolikus aktusnak is értelmezhető: a megjelölés egyúttal a megsemmisítés előrevetítése, önbeteljesítő jóslat".[47] Vagyis a náci fajhigiéniai kutatásokat meghatározó embertelenség jelképe, amely azonban éppen azért lehet kegyetlen, mert nem élet és halál egymást feltételező valóságán belül működik. A nemzetszocialista világszemlélet ugyanis, olyan sajátos lételméleti alapra épül, amelyben az *élet* totalitásának radikális túlhangsúlyozása nem enged teret még a halál személyes valóságának sem.[48]

A nemzettest életképességének gondolatától megszállott fajhigiéniai tekintet, miként azt a *Párhuzamos történetek* Wolkenstein-fejezete is mutatja, úgy tekinti élettelen tárgyaknak a vizsgált növendékeket, hogy közben nem csupán az élet, de a halál lehetőségét is megvonja tőlük. Ennek az ellentmondásos helyzetnek lesz a térpoétikai emblémája a fejezeten belül egy a „roppant érchegységi táj" felé kifeszített viadukt is. A kastélybirtokon található völgyhidat már a fejezet nyitó szakaszában öngyilkosságok végzetes helyszíneként, és így a fajhigiéniai élettotalitásból való „kiszabadulás" egyetlen lehetséges tereként mutatja be a szöveg. A híd szédítő mélysége és baljós tájéka ugyanis az intézet lakóit folyamatosan öngyilkos társaik tragédiájára, és így saját lehetséges sorsukra emlékezteti:

> „A szabadesésre való késztetés láza olykor egyenesen felszökött, ragályként látszott terjedni a fiúk között. A viaduktról volt a legbiztonságosabb a mélybe ugrani. Mintha minden naptári évben szükség lenne élő áldozatra, hogy a többiek egy időre elrémüljenek és megfeledkezzenek a maguk vonzalmáról. Mintha az öngyilkosok a többieknek kínálnák föl szétroncsolt testüket. S hogy egyszer sikerüljön, ahhoz többeknek meg kell kísérelniük, s még többen készültek rá, hogy megkísérelik."[49]

A híd térpoétikai képződményként egyúttal a „geológiai alapozású" regényvilágot felbontó kísérteties építmény is, amely a természettel szemben a technikai kísérteties eszményét jeleníti meg. A regény világán belül a délnémet érchegységi táj nem a természeti fenséges megjelenéseként, hanem sokkal inkább a mérnöki szemlélet által megmunkált területként ábrázolódik. Éppen ezért a Thum és Wolkenstein

[47] Bán, „2W: Párhuzamos tekintetek", lásd a 4. jegyzetben.

[48] Az izraeli történész, Boaz Neumann szerint a fajelméleti alapozású nemzetszocialista világszemlélet az élet fogalmának fetisizációjára épül, s ezzel magyarázza, hogy az ebből a világszemléletből kiszoruló társadalmi csoportok nem „haláltáborokba", hanem a hivatalos náci nyelvhasználat szerint úgynevezett „megsemmisítő táborokba" [*Vernichtungslager*] kerültek. Vö. Neumann, *Die Weltanschauung des Nazismus*, 62–73.

[49] Nádas, *Párhuzamos történetek*, 3. köt., 221–222.

közötti „erdőségekkel", „fatelepekkel", „kis erdei vasúti vonallal" és a „wiesenbadi viadukttal" tagolt irodalmi táj sokkal inkább emlékezetet Johann Wolfgang von Goethe *Vonzások és választások* című regényében központi szerepet játszó kastélyparkra, valamint az azt övező birtokra, amely a hadászati térképészetben jártas Kapitány kezei között válik műveleti területté. Éppen úgy, ahogy a regény névtelen mindentudó elbeszélője által megjelenített Wolkenstein-birtok, amely inkább észszerűen tagolt mérnöki táj, semmint formátlan vadon:

> „A tágas völgy tartozott hozzá a tavasztól őszig virágos mezővel, az egyes szakaszain szabályozott patakmeder, a zajongó vízesés és a meredélyek erdőségei, a fenyvesek és a tölgyesek, egészen föl a gerincig, az *Ochsensprungtól* a *Frauenholzig*, ahol a felhők közlekedtek. A tetőn aztán más erdőségekben vagy legelőkön és szántókon folytatódott a bárónő ősi birtoka, ám a telekkönyvben önálló helyrajzi szám alatt."[50]

Ennek a mindent átható ésszerű tájeszménynek a kíméletlen paródiájaként értelmezhetjük a növendékek fizikatanárának zavarba ejtő cinizmusát is, aki előszeretettel választja a gravitáció jelenségének bemutatására az öngyilkosságok helyszínéül szolgáló völgyhidat:

> „Amikor megint megtörtént, akkor a fizikatanár, a Gruber másnap vitte őket a viadukthoz, hogy újból és újból elmagyarázza a szabadesés jelenségét. Néha többször, ahányszor megtörtént, minden alkalommal változatlan kifejezésekkel, mégsem unták meg. Valakinek akár sikerült, akár nem sikerült elintéznie önmagát, hanem csak örökre pórul járt az ostoba, Gruber mintha először magyarázna."[51]

Az elbeszélő ezen a ponton az öngyilkossági kísérleteket elkövetők teste és a gravitáció törvényszerűségének kitett fizikai tárgyak közötti párhuzam ábrázolását a fizikatanár szinte perverz szakmai lelkesültségén keresztül ábrázolja, amely így a fajhigiéniai tekintet meghosszabbításaként is értelmezhető. Ennek a tudományos lelkesültségnek a cinikusan torz kifejeződése az a körülményeskedő buzgalom, amellyel Gruber a növendékeket is igyekszik bevonni a kísérlet bemutatásába. Így válik a viadukt és környéke a természettudományos bemutató színpadszerű látványelemévé, Gruber részvéttelen természettudományos látásmódja pedig Schultze doktor klinikai tekintetének párjává. A gravitáció lefelé ható erejének parodisztikusan túlhangsúlyozott és túlrészletezett természettudományos képe, valamint a völgyhíd szigorúan szerkesztett, vízszintesekből és görbékből álló építménye együttesen hozzák létre a gneisz összetett földtani rétegmetaforájával szembeni mérnöki tájeszményt:

[50] Uo., 235.
[51] Uo., 223.

> „Általános törvény, hogy az adott test sebessége zuhanás közben egyenlő időközökben egyenlően változik. Gruber hitelesített mérési adatai szerint a wiesenbadi völgyszorosban 980,839 centiméter per másodperc. Ha tehát a hitelesített ólomsúly elejtésének pillanatában a sebesség zéró, akkor a második másodpercben 980,839 centiméter per másodperc, a következő másodperc múltán viszont 2 × 980,839 centiméter per másodperc, s így tovább; t másodperc múltán t × 980,839 centiméter per másodperc. Aztán már csak kevesen tudták követni a csinos és fiatal fizikatanár magyarázatát, miszerint a törvény közönséges szavakkal kifejezve azt jelentené, hogy a sebesség arányos az idővel, s így könnyen kiszámolható, hogy az adott időben adott sebességgel zuhanó test a földhöz csapódva milyen mértékű ellenállásba ütközik."[52]

Ezt a racionálisan tagolt tájat ugyanakkor „minden ápoltsága és kivételessége ellenére" körbelengi „valami baljós és végzetes."[53] Az elbeszélő ezt a kísérteties hangulatot a „helyszín kivételes atmoszférikus nyomásaként" írja le, szövegszerűen pedig Hans alábbi tájérzékelésében juttatja csúcsra:

> „Néha úgy vette észre, mintha ebben az ártalmatlanul komor tájban és a rusztikusan megépített, vakolatlan épületben túl sok lenne a sárgásbarna, maga az épület anyaga lenne súlyos a földtől, ez az egész gneisz nevű csillámmal telített kőzet undorítaná. S maga a környék vagy a családi história azért lenne rá nyomasztó hatással, mert itt minden hidegen kőszagú, nedvedzik és bőrszínű. Olykor hosszú hetekre beborult a tudata. Nem értette, miért itt kellett megszületnie, vagy miért is született meg egyáltalán. A sziklák, a támfalak, az épület északi és nyugati oldala egész nap könnyezett."[54]

A légköri feltételek hangulati színezetekkel és hatalompolitikai jelentésekkel történő feltöltődésének irodalmi problémája kétségkívül kulcsfontosságú szerepet játszik Nádas regényében is. Az atmoszféra és hatalom kérdése, ahogyan arra egyebek mellett Gernot Böhme is felhívja a figyelmet, a politikai mező esztétizálódásának folyamatára vezethető vissza. Böhme munkája, miként Nádas regényrészlete is, éppen a huszadik századi totalitárius hatalmakra – különös tekintettel a német nemzetszocializmusra – jellemző politikai propaganda esztétikájának elemzésén keresz-

[52] Uo., 223–224.

[53] Uo., 229.

[54] Uo., 229–230. Különös, hovatovább hátborzongató belegondolni, hogy éppen ezekben az években, miként azt Thomas Bernhard a *Régi mesterek*ben írja, „a nevetséges, kispolgári, térdnadrágos nácilóci" Martin Heidegger épp ugyanezen „idillikus tájtól" ihletetten, a Fekete-erdő oltalmazó vidékén, todtnaubergi parasztkunyhójában a „költői lakozás" ontológiai mélységeit kutatta. Thomas Bernhard, *Régi mesterek*, ford. Hajós Gabriella (Budapest: Palatinus Kiadó, 1998), 67.

tül mutatja be ezt a problémát.[55] A politika esztétikai színrevitele ugyanakkor csupán eszköz arra, hogy a nemzetszocialista egyedül érvényes valóságként kerüljön megerősítésre. Ez az igény azonban nem egyszerűen csak az életvilág politikai megszervezését vezérlő célelv, de éppúgy a hétköznapok hangulatát, légkörét is átható valóság. Ezt látszik alátámasztani a náci párt propagandaminiszterének, Joseph Goebbelsnek a nemzetszocializmus utópikus léptékeit megvilágító gondolata is: „Reméljük, eljön egyszer a nap, amikor a nemzetiszocializmusról már nem kell beszélnünk többé, hanem az maga a levegő, amelyet belélegzünk."[56]

A viadukt vízszintes alakjával szemben támadó szédítő mélység tehát voltaképpen a nemzetszocialista fajhigiéniai rezsimből kivezető egyetlen lehetséges „szökésvonal" irányát rajzolja ki az intézet lakói számára. Azonban a mélységbe zuhanó, puszta fizikai tehetetlenségnek kitett test még saját végzetének beteljesítése pillanatában sem képes megszabadulni a fajhigiéniai pillantás ítéletétől. Az öngyilkosság végérvényesnek szánt gesztusa ugyanis egyfelől a fattyúgyermekek életképtelenségére alapozott fajbiológiai előfeltevéseket igazolja vissza, és így önkényesen is beteljesíti a hatalom halálos ítéletét. Ezt támasztja alá a fejezet során csupán érintőlegesen kifejtett intézeti gyakorlat is, amelynek értelmében az öngyilkosok hulláját további boncolás és antropometriai felmérés céljából a lipcsei egyetem klinikájára szállítják. Mindez tökéletes antitézise Michel Foucault gondolatának, aki *A szexualitás történeté*ben az öngyilkosságot a biopolitikai hatalommal szembeni ellenállás egyetlen érvényes formájaként határozza meg.[57] A *Párhuzamos történetek*ben ugyanis a fajbiológiai alapozású világszemlélet értelmében az öngyilkosság csupán statisztikai probléma, amelyekre a fajnemesítés gondolatát beteljesítő természettudományos vizsgálatokat alapozni lehet. Az öngyilkosok ebben az értelemben nyomokká, maradványokká, az élet és halál ökonómiáján túl kirajzolt, „biológiailag megalapozott és elgondolt" nemzetszocializmus statisztikai adattömegévé lényegülnek: „A tőlük nyert adatoknak be kellett kerülniük, minden adatnak meg kellett találnia a maga helyét, mert nem lehetett olyasmi, ami a várható kutatási eredmé-

[55] Gernot Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Aesthetik* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2013), 43–45. Böhme ugyanakkor kifejti, hogy a politika esztétikai „színrevitele" nem csupán a totalitárius rendszerek, hanem magának a politikai hatalomnak a tömegmédiával és „kultúraiparral" (vö. Frankfurti iskola vonatkozó kutatásai) történő szövetkezésének a sajátossága. A hangulat szociológiai és társadalompolitikai vizsgálhatóságának elméleti és módszertani problémájához lásd Heinz Bude, *Das Gefühl der Welt: Über die Macht von Stimmungen* (Berlin: Hanser Verlag, 2016).

[56] „Wir hoffen, dass einmal die Zeit kommt, dass mann über den Nationalsozialismus nicht mehr zu sprechen braucht, sondern dass er die Luft ist, in der wir atmet." Idézi Walter Delabar, „NS-Literatur ohne Nationalsozialismus? Thesen zu einem Ausstattungsphänomen in der Unterhaltungsliteratur des »Dritten Reiches«", in Carsten Würmann und Ansgar Warne, Hg., *Im Pausenraum des Dritten Reiches: Zur Populärkultur im nationalsozialistischen Deutschland* (Berlin: Peter Lang Verlag, 2008), 165.

[57] Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*, trans. Robert Hurley (New York: Vintage Books, 1990), 139.

nyek szempontjából ne lett volna fontos vagy érdekes."[58] Ugyanakkor nem csupán statisztikai adatokká minősíti őket a fajhigiéniai eszmerendszer, de, ahogyan azt a viadukt környékén egyedül túrázó Hans alább idézett példája is mutatja, testi maradványaik eggyé válnak a gneiszből képzett táj kőzettani világával:

> „Amennyire a kő billenékenysége megengedte, előredőlt, egy pálcát emelt a víz fölé, valamit figyelt a kristályosan tiszta, vad áramlásaitól forrongó jeges víz alatt. Egy furcsa, sosem látott élőlényt a kövek között. […] Egy halovány húsdarab, amelynek a víz talán a színét vette. Sziklaélen kiszakadt cafat az öngyilkos társuk teteméből. De lehetett vízbe fúlt meztelen csiga vagy egy feltépett rák húsa. […] Gondolatban még odáig sem jutott el a meghatározásban, hogy önálló élőlénynek tekintse-e, egy élőlény hullájának vagy bármilyen felázott húsdarabnak, amely nem szabadulhat ki a kövek közül […]."[59]

A fenti idézetből is jól látszik, hogy miként a többi diákét, úgy Hans pillantását is teljességgel átformálja az intézetet uraló fajbiológiai szenvtelen látásmód.[60] Mindez egyúttal a személyiségalkotás kudarcát is eredményezi, hiszen a növendékek képtelenek a saját testükre vonatkozó, a fajhigiéniai tekintet felügyeletétől független nézőpontot elsajátítani. Ez az ideológiailag előformált testkép azonban nem csupán a saját, de a másik testére is vonatkozik, miáltal egy olyan paranoid testeszmény kezd el bennük működni, amelynek viszont születésüktől fogva képtelenek megfelelni: „Bizonyos testi hipochondriától nyűgözötten figyelték magukat és egymást, akárha bármikor megjelenhetne rajtuk a titkos kór vagy a faji tisztátalanság más jele, amelynek a szüleik párosodása miatt lettek a hordozói."[61]

Miként azt a jelen tanulmány is igyekezett megvilágítani, a fajhigiéniai eszmerendszer úgy hozza létre az önszabályozó és önvádló engedelmes testek rendjét, hogy a növendékeket egyszerre meghatározza, de egyúttal ki is utasítja a biológiai alapozású élettotalitás egyetlen érvényes valóságából. A *Párhuzamos történetek* második világháború előtti németországi történetszála tehát azt a kölcsönös *áthatást* ábrázolja, amely a testkép szorongásos tünetei, az építészeti kísérteties nyelvi alakzatai, valamint az azt működtető hatalmi struktúrák összefüggéséből jön létre.

---

[58] Nádas, *Párhuzamos történetek*, 3. köt., 227–228.

[59] Uo., 248.

[60] Miként azt Nemes Z. Márió is írja, ez az előformált látásmód „a higiéniai individuum-konstruálás szorongásos változata: a szubjektum megpróbálja elhelyezni magát és a többieket a fajhigiéniai eszmerendszer tipológiai rendszerében, de problematikus fajminősége (mely a szubjektum hatókörén kívül eső fajhigiéniai »ősbűnként« integrálódik az egyén érzelemvilágába) miatt az Én-alkotási kísérlet már eleve negatív előjelű". Nemes Z., *Képalkotó elevenség*, 119.

[61] Nádas, *Párhuzamos történetek*, 228–229.

Szemle

Urbán Bálint[1]

ELFELEJTETT KANNIBALIZMUS. A BRAZIL IRODALOM ÉS A VILÁGIRODALOM VISZONYÁRÓL

Eduardo F. Coutinho (szerk.). *Brazilian Literature as World Literature*. New York–London: Bloomsbury Publishing, 2018, 376 lap –

A világirodalom planetáris rendszerében az utóbbi évtizedekben mintha egyre nagyobb jelentőségre tennének szert a portugál nyelvű irodalmak. Ezt bizonyítja többek között José Saramago 1998-as Nobel-díja, valamint az a ’90-es évek derekán több oldalról megfogalmazott, és talán kicsit merész prófécia is, melynek értelmében az afrikai portugál nyelvű irodalmak ugyanolyan nagy erejű gravitációs mezőként emelkednek majd ki a világirodalmi körforgás dinamikájából, mint anno a latin-amerikai mágikus realizmus, és a 21. századi világirodalom meghatározó új trendjévé válnak majd. Az, hogy a portugál nyelvű irodalmak képeznék jelenleg a világirodalmi köztársaság meghatározó nóvumát és diskurzusát erőteljes túlzás, mindazonáltal tagadhatatlan tény, hogy a luzofón irodalmak világirodalmi beágyazottsága, elismertsége és jelentősége egyre növekszik, elég ha a már említett José Saramago mellett olyan nemzetközileg elismert kortárs szerzőkre gondolunk, mint a szintén portugál António Lobo Antunes és Gonçalo M. Tavares, az angolai José Eduardo Agualusa, a mozambiki Mia Couto, a brazil Milton Hatoum és Luiz Ruffato, vagy ha felidézzük, hogy a 2013-as Frankfurti Könyvvásár díszvendége Brazília volt (melyet egyébiránt a szervezők az alábbi mondattal promotáltak: „a trópusi ország legújabb exportcikke – az irodalom”).

A portugál nyelvű irodalmak olyan autonóm rendszert alkotnak a világirodalom globális rendszerén belül, mely kontinenseken átívelve több, meglehetősen heterogén kulturális, gazdasági és geopolitikai szférát köt össze. A közel 250 milliós nyelvi közösség az egykori, kiterjedt gyarmatbirodalom különböző, egymástól olykor kifejezetten távol eső területiumai között oszlik meg. A nyelv területi szóródása értelemszerűen az irodalmi termelés földrajzi divergenciáját és diszkurzív heterogenitását eredményezi. A luzofón irodalmak rendszerébe a portugál irodalmon kívül – mely nemcsak a földrajzilag Európához tartozó Portugália, hanem az országnak szerves részét képző szigetcsoportok, Madeira és az Azori-szigetek irodalmát is jelöli – elsősorban Brazília, Angola, Mozambik és a Zöld-foki-szigetek irodalma tartozik bele. Komoly irodalmi termelésről tehát a kontinentális Portugália mellett,

[1] A szerző az ELTE BTK Portugál Nyelvi és Irodalmi Tanszékének oktatója.

Latin-Amerika és az afrikai térség említett országaiban beszélhetünk. Az olyan luzofón nyelvi közösséghez tartozó további országok, mint São Tomé és Príncipe, Bissau Guinea, illetve az ázsiai régióban található Kelet-Timor hozzájárulása a portugál nyelvű irodalmakhoz jóval mérsékeltebb. Bár jelennek meg portugál nyelvű könyvek és publikációk ezen nyugat-afrikai és ázsiai országok szerzőitől, komolyabb irodalmi hagyományokkal és jól strukturált irodalmi mezővel nem számolhatunk, mindazonáltal ezeken a modernitás narratíváját nagyobb nehézségekkel asszimiláló területeken komoly kulturális jelentősége van a helyi episztemológiákból táplálkozó orális irodalomnak. Részben ugyanez érvényes azokra az egykori gyarmati régiókra, nevezetesen Makaóra és Goára, melyek hivatalosan nem képezik részét a Portugál Nyelvű Országok Közösségének, bár a néphagyományok felhajtóerejével a jelenleg Indiához, illetve Kínához tartozó régiók esetében már nem számolhatunk.

Világirodalmi szempontból tehát a portugál nyelvű irodalmak példaértékű földrajzi és kulturális diverzitást mutatnak, mely talán csak az anglofón és a frankofón irodalmakkal mérhető össze. Más szempontból viszont a luzofón irodalom tulajdonképpen nem más, mint a periféria perifériája, egy a központi európai kánon perspektívájából perifériku s irodalmi hagyomány – a portugál – perifériája, így jól illeszkedik a posztmodern paradigma kulturális logikájába, mely fokozott érzékenységgel fordul az excentrikus, a marginális, a perifériku s, a kisebbségi és az elnyomott diskurzusok irányába.

A brazil irodalomnak, a világirodalmi rendszerbe ily módon beágyazott portugál nyelvű irodalmak között, több szempontból kiemelkedő szerep jut. Egyfelől Brazília a legnagyobb portugál nyelvű ország, ami értelemszerűen azt vonja maga után, hogy az irodalmi termelés számszerűsítve itt a legkiterjedtebb. Másfelől viszont a luzofón országok sorából minden kétséget kizáróan Brazíliának a legerőteljesebb a kulturális reprezentáltsága globális szinten, köszönhetően az olyan, nagy népszerűségnek örvendő kulturális formáknak és toposzoknak, mint a szamba, a karnevál, a bossa nova, a capoeira, a telenovellák, Rio de Janeiro mitikus strandjai (Copacabana, Ipanema) vagy éppen a favellák világára épült erőszakipar. Az utóbbi két évtizedben a brazil kultúra egyre intenzívebb globális beágyazódásához az ország körül keringő, sokszor kifejezetten ellentmondásos fantáziák és mítoszok mellett nagyban hozzájárult a gazdasági fellendülés, mely Brazíliát Oroszország, Kína és India mellett a 21. század legdinamikusabb fejlődő gazdasági hatalmává avatta (BRIC), valamint az olyan kiemelt jelentőségű sportesemények, mint a 2014-es labdarúgó-világbajnokság és a 2016-os riói olimpia. Az általános kulturális érdeklődéssel párhuzamosan a nemzetközi akadémiai érdeklődés is fokozódott Brazília irányába. A nagy hagyományú Latin-Amerika tanszékek mellett számos amerikai és európai egyetemen egyre nagyobb teret nyer a brazil kultúra különböző aspektusait (irodalom, történelem, társadalom, antropológia, vallástörténet, gazdaság, művészetek) vizsgáló Brazilian Studies.

Ha a periféria perifériájaként a luzofón irodalmak jól illeszkednek a posztmodern tudat szerkezetéhez, ugyanez hatványozottan igaz a brazil kultúrára is, hiszen Brazília a tulajdonképpeni hibrid nemzet, mely több különböző hagyomány, kulturális diskurzus, hitvilág, episztemológia és antropológiai struktúra elkeveredéséből született meg. Ahogy arra számos kutató, többek között Gilberto Freyre, Edward Said, Paul Gilroy és Perry Anderson is felhívta a figyelmet, a portugál gyarmatosítás struktúrája lényegileg különbözött az angolszász és a francia kolonizációs modellektől. Míg ez utóbbiak a szegregációra törekedtek és elutasították a keveredést az őslakossággal, addig a portugál kolonizáció egy olyan sajátos gyarmatosítási gépezetet működtetett, melyben a gyarmatosító mind antropológiailag, mind kulturálisan párbeszédbe lépett és elkeveredett a gyarmatosított indián populációval és az Afrikából behurcolt rabszolgatömegekkel. Ahhoz, hogy Brazília minden ízében hibrid nemzetként tudjon kiemelkedni, hozzájárultak még a bevándorlási hullámok, melyek a 19. század végétől olyan további hagyományokkal gazdagították a luzofón gyarmatosítás dialogikus ideológiájából megszületett kultúrát, mint az olasz, a közel-keleti, a közép-kelet-európai és a japán. A brazil irodalom értelmezése mindennek fényében elválaszthatatlan e sajátosan hibrid kultúrának az alakulástörténetétől. A Bloomsbury Publishing *Brazilian Literature as World Literature* (*Brazil irodalom mint világirodalom*) című tanulmánykötete pedig bizonyos szempontból pont ilyen irányú értelmezésre tesz kísérletet. A könyv az angolszász kiadó 2014-ben indított világirodalmi sorozatába illeszkedik, melynek célja a világirodalom és egyes nemzeti irodalmak (mint a német, a dán, az amerikai és a román), szerzők (Roberto Bolaño), műfajok (detektívregény) vagy tendenciák (szürrealizmus) összetett viszonyrendszereinek értő és kritikai feltérképezése. A nagyívű vállalkozás értelemszerűen a világirodalom koncepciója körül tapasztalható komoly elméleti izzás és vita logikájába tagozódik bele.

Ahogy arra a kötet szerkesztője, Eduardo F. Coutinho is utal a könyv alapvetéseit és irányait megfogalmazó előszóban, a brazil irodalmat a kezdetektől fogva a nagy európai irodalmakkal – azaz a hagyományos értelemben vett világirodalommal – és az anyaország irodalmával való viszony kérdése dinamizálja (1). A brazil irodalom története tulajdonképpen elgondolható és olvasható egyfajta emancipációs narratívaként is, melynek során az Európa méretű latin-amerikai nemzet függetlenedik a kívülről importált modellektől, kódoktól, diskurzusoktól és kialakítja önálló identitással rendelkező, sajátos irodalmi terét. Az európai irodalmaktól való függetlenedés azonban korántsem jelent radikális elszakadást vagy elzárkózást, sokkal inkább a viszonyrendszer lényegi megváltozását, melynek értelmében a periférikus brazil irodalom és a hagyományosan centrálisnak értett európai irodalmak kapcsolata többé már nem hierarchikus alá- és fölérendeltségi struktúrában tételeződik, hanem termékeny párbeszédként. A brazil irodalom emancipációja és saját identitásának kialakulása hosszú folyamat, mely a barokkal indul meg, a romantikában válik a nemzettudat központi kérdésévé, de majd csak a *Modernismo* forradalmával teljesedik be a 20. század első felében.

A kötet tulajdonképpen ezt a folyamatot követi végig a nemzeti irodalom és az importált irodalmi formák szövevényes kapcsolatrendszerének perspektívájából. A tizennégy fejezet kronologikus rendben haladva megy végig a brazil irodalom történetének nagy csomópontjain, a nemzeti irodalom és az európai irodalmak dinamikájában meghatározónak tartott szerzőkön, szövegeken és áramlatokon a 16. századtól kezdve egészen a kortárs tendenciákig. A könyv így olvasható akár vázlatos irodalomtörténetként is, mely a történeti ív felrajzolása mellett kiemel bizonyos, a már emlegetett világirodalmi dinamika szempontjából meghatározó szerzőket és korpuszokat, de nem törekszik a teljességre.

Az európai hagyományoktól elválaszthatatlan brazil irodalom értelmezése és történeti narratívába szervezése azonban több problémát is felvet. Coutinho előszava mellett számos tanulmány kitér erre az összetett problémacsoportra (21, 42), melynek magjában ismételten csak a kívülről érkező irodalmi formák és a saját identitás kérdése vibrál. Az első komolyabb problémát az irodalmi termelés kezdőpontjának kijelölése jelenti. A brazil irodalom kánonjába tartoznak-e azok a híres leíró szövegek, melyek feltették Brazíliát a világ térképére és látásmódjukkal kialakították azt az ambivalens képet az országról, melynek maradványai és öröksége egészen a mai napig ott kísértenek az európai tudatban. Az olasz Vespucci, a francia Thévet és Léry vagy éppen a német Hans Staden 16–17. századi tudósításai az Új Világról, a burjánzó trópusi természet és a kegyetlen indiánrítusok leírásával megalapozták a pokoli édenkert (Paradiso Infernale) kulturális toposzát – melynek továbbélése olyan, a populáris regiszterhez köthető zsánerfilmekben is megfigyelhető, mint a *Kannibál Holokauszt* vagy a *Green Inferno*, ez utóbbinak a címében is Vespucci öt évszázaddal ezelőtt megalkotott kifejezése rezonál. Mindezek részét képezik-e a brazil irodalom történetének vagy sem? Tulajdonképpen ugyanez a kérdés merül fel a koloniális szemléletű portugál szerzők esetében is. Mikortól válik el a kolónia irodalmi termelése az anyaország irodalmától? Mikortól beszélhetünk a portugál irodalomtól független irodalmi térről? Honnantól datálható egy saját identitással rendelkező brazil irodalom?

A kötet a reneszánsz és a gyarmatosítás ideológiájától átitatott koloniális leíró szövegeket (Pero Vaz de Caminha, Pero de Magalhães Gândavo, Gabriel Soares de Sousa) figyelmen kívül hagyva a barokkban lokalizálja a brazil irodalom gyökereit (22). Ahogy arra Coutinho előszava után a könyv első tulajdonképpeni tanulmánya rámutat, a brazil irodalom a barokk égisze alatt született és a barokk szemléletmódja valamilyen szinten egészen a mai napig végigkíséri az irodalmi formák és kifejezésmódok fejlődését (41). Dalma Nascimento szövege (*Baroque Voices in the Primordial Voices of Brazilian Literature: Anchieta, Vieira and Gregório*) kiemeli, hogy az ellentétes minőségek irányába felfokozott érzékenységgel közelítő barokkban érhető tetten a brazil kultúra fentebb már hivatkozott inherens hibriditása, másfelől viszont az olyan barokk szerzőknél, mint az első brazil költőként számontartott Gregório de Matos, tettenérhető a portugál közvetítéssel meggyökerező barokk stílus átalakulása és az európai normától való elkülönböződése. Bár Nascimento szövege közvetle-

nül nem idézi, közelítésmódjában mégis a nemzetközileg is elismert, brazil irodalmár Roberto Schwarz elméletét visszhangozza a „kizökkent eszmék" (*idéias fora do lugar*) kérdéséről. Schwarz a klasszikus marxi alap és felépítmény fogalompárból kiindulva arra hívja fel a figyelmet, hogy mivel a periferikus Brazília esetében az alap egy az európai mintáktól radikálisan eltérő társadalmi és gazdasági struktúra, a kívülről importált eszmék szükségszerűen módosulnak, eltorzult formákban érvényesülnek. Az importált irodalmi kódokba tehát mindig beleíródik a különbség, és ez a különbség képezi a brazil irodalom lényegét. Az imitáció, az ismétlés deleuze-iánus módon tehát mindig a különbség produktív elemével valósul meg, ami egészen sajátos dinamikát kölcsönöz a brazil irodalomnak. Visszatérve a barokk jelentőségére, Nascimento az ibériai poétikáktól való elkülönböződés mellett azt is kiemeli, hogy a tárgyalt 17. századi szerzőknél figyelhető meg először, hogy nemcsak a trópusi közeg és az őslakos kultúrák egzotikumára reflektálnak, mint a gyarmati szövegek, hanem kritikai éllel mutatják be Brazília formálódó hibrid társadalmát, megalapozva ezzel a nemzet nagy identitásnarratíváját (38).

A második tanulmány az európai felvilágosodás brazil recepcióját és a neoklasszicizmus térnyerésének folyamatát térképezi fel, melynek során kimutatja, milyen sajátos formát öltöttek a 18. század eszmeáramlatai egy velejéig despotikus, trópusi rabszolgatartó társadalomban. Gustavo Bernardo Krause tanulmánya (*Light and Shadow: From Enlightenment to Neoclassicism in Brazil*) tökéletesen példázza Schwarz tézisét az alapépítmény és az importált ideológiák közötti diszkrepanciákról. Mindazonáltal a Brazíliában *Arcadismo* néven átsajátított neoklasszicista esztétika több szempontból is tagadhatatlan jelentőségű a nemzeti irodalom autonomizálódásának történetében. Egyfelől a politikai életben is meglehetősen aktív költők (Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto) vetik fel és kezdik el egyre lényegretörőbben tematizálni a Portugáliától való függetlenedés kérdését, másfelől a felbuzgó nemzeti öntudattal összhangban egyre nagyobb jelentőséget kezdenek tulajdonítani a brazil kultúra, nyelv és társadalom mássága gondolatának. A neoklasszicista költőgeneráció elgondolásai végül a romantikával teljesedtek ki. A gyarmati státuszból való kiemelkedés és a politikai függetlenedés (1822) után kibontakozó romantika ugyanolyan mély és visszafordíthatatlan változásokat indított meg az irodalomban, mint az európai kontinensen. A romantika a politikailag független nemzet első nagy kulturális áramlata, mely több mint fél évszázadon és három poétikailag markánsan elkülönülő generáción átívelve tulajdonképpen előkészítette az első teljes mértékben autonóm irodalmi tendencia, a *Modernismo* forradalmát. A brazil romantika irodalma bár hatalmas szerepet vállalt a függetlenségét elnyert nemzet identitásának kiépítésében, esztétikailag nem tudta kiszakítania magát az Atlanti-óceán túlsó oldaláról érkező hatások bűvköréből. Ez majd csak az 1920-as évek modernista forradalmának keretei között történik meg. Megfigyelhető azonban egy szükségszerű hangsúlyeltolódás a külső referenciák és kódok tekintetében. A gyarmati státuszból posztkoloniális nemzetként kiemelkedő Brazília igyekezett minél inkább eltávolítani magát az anyaországtól,

így a kulturális és irodalmi modelleket a 19. század második harmadától kezdve Portugália helyett Franciaországból importálta (12). Mi sem példázza lényegretörőbben ezt a fókuszváltást, mint a tény, hogy a brazil romantika két első reprezentatív művét – a *Niterói* folyóiratot és Gonçalves de Magalhães verseskötetét – Párizsban adták ki.

Roberto Acízelo de Souza tanulmánya (*Indigenism and the Search for Brazilian Identity: European Influences and National Roots*) a brazil romantika legnagyobb rögeszméjét, az indiánkultuszt vizsgálja. Ahogy azt a kulturális referenciakeretek megváltozásán is megfigyelhettük, a saját identitását kereső új nemzet minél inkább el akarta távolítani magától a gyarmati múltat és önazonosságának alapját az őslakos indián figurájában jelölte ki (71). Az identitáskonstruálás egy szimbolikus cserét és csúsztatást eredményezett, melynek keretei között Brazília mesterségesen leválasztotta magát a portugál gyarmatosítóhatalom szimbolikus testéről és identitásának eredetét a kolonizáció előtti indiánkultúrák olykor meglehetősen naiv módon értelmezett hagyományaiban és a felvilágosodás ideológiájából kölcsönzött *bon sauvage* idealizált alakjában lokalizálta. Bár a vadember idealizálásának eszmeiségét Brazília a francia felvilágosodásból kölcsönözte, túlfűtött indianizmusa mégis sokkal inkább helyi hagyományokon alapult (72). A romantikában megalapozott indianista hagyomány Souza szerint átível a modernista kánonba és egészen a mai napig tetten érhető a brazil irodalomban, sőt az utóbbi évtizedekben az őslakosok már nemcsak az irodalmi érdeklődés tárgyaként, hanem szerzőként is részt vesznek az irodalmi tér dinamikájában (93–94).

A soron következő tanulmány (José Luis Jobim: *The Multifaceted Works of Machado de Assis*) Machado de Assis műveinek és a világirodalomnak a viszonyát értelmezi. Machado de Assis az első olyan brazil szerző, aki nemcsak termékeny párbeszédbe lépett a világirodalommal, de a nemzeti irodalom rezervátumának határait lebontva be is tagozódott annak globális körforgásába. Regényeiben, novelláiban, színdarabjaiban, tárcáiban legnagyobb nemzetközileg is elismert monográfusának értelmezésében egy, a kapitalizmus perifériáján létező trópusi társadalom kerül kritikai elemzésre. A meghökkentően modernista elemekben gazdag brazil realizmus mestereként számontartott szerző nemcsak a modernitás és a gyarmati hagyományok között lebegő sajátos törvényekkel és struktúrákkal rendelkező társadalmi térhez viszonyult kritikusan, de az európai irodalmi tradíciókat is fenntartásokkal kezelte. Meglátásában Brazíliának kritikusan kell viszonyulnia az európai hagyományokhoz és egy középutas megoldást kellene alkalmaznia a teljes elutasítás és a reflektálatlan átsajátítás között (98). Műveiben, ennek fényében, ugyanolyan hangsúllyal jelennek meg univerzális és lokális elemek. A pozitivizmus eszmeiségéből táplálkozó naturalizmusnak szükségszerűen nagy sikere volt abban a Machado de Assis szövegeiben ábrázolt periferikus kultúrában, mely a romantika idealizációs retorikájának kifulladásával a 19. század végére tudatosította lemaradását a modernitás társadalmi és gazdasági projektjében, és azon fáradozott, hogy ezt a lemaradást minél gyorsabban és hatékonyabban ledolgozza. A Párizsból importált natura-

lizmus tudományos jellege gyakorlatilag kikopott az olyan szerzők regényeiből, mint Aluísio de Azevedo, Inglês de Souza és Domingos Olímpio, az antropológiailag kevert rabszolgatartó társadalomban viszont sokkal nagyobb hangsúlyt kaptak a determinizmus, a klíma és a faji degeneráció kérdései. Ligia Vassallo (*Naturalism in Brazil and its European Connections*) emellett még azt is kiemeli, hogy a francia naturalizmussal ellentétben a regények nemcsak városi terekkel és tematikákkal foglalkoztak, hanem az olyan komoly társadalmi, gazdasági és faji problémákat felvonultató belső területeket is szervesen beépítették a prózába, mint az Amazonas-medence vagy az észak-keleti pusztaságok (118).

A soron következő két fejezet képezi meglátásom szerint a kötet két leggyengébb pontját (Lucia Helena: *Brazilian Modernism and the Modern Art Week: The Influence of the European Twentieth Century Vanguards*, Jorge Fernandes da Silveira: *The Dialogue Between Brazilian and World Poetry in the Twentieth Century*). Az 1920-as években kiteljesedő brazil avantgárd nemcsak a brazil irodalom totális autonómiáját hozta el, de mélységekbe menően tematizálta és újra is értelmezte a brazil irodalom és a világirodalom viszonyát. A *Modernismo* igazi mérföldkőnek számít nemcsak a brazil irodalom és kultúra történetében, de az európai irodalmakkal való viszony dinamikájában is, éppen ezért a brazil irodalom és a világirodalom viszonyát vizsgáló tanulmánykötetben kiemelt figyelmet érdemelne. Lucia Helena ahelyett, hogy számot vetne a modernisták által kidolgozott és egészen a mai napig érvényes, nagy hatású elméleti modellekkel, leragad az európai avantgárd mozgalmak szisztematikus és kifejezetten tankönyvszerű ismertetésénél, és csak röviden tér ki ezeknek viszonyára a *Modernismó*val. Oswald de Andrade exportirodalom-elmélete említésre sem kerül, a kannibalizmus esztétikáját, mely a modernista forradalom poétikájának alapját képezi, pedig a tanulmány a dadaizmus brazil változataként intézi el pár odavetett mondattal. A méltatlanul mellőzött antropofágia-elmélet pedig jóval több mint a dadaizmus trópusi változata, ahogy azt Helena sugallja. A kannibalizmus összetett irodalmi és kulturális modell, mely megoldást kínál a nemzeti kultúra és az importált kódok több évszázados kérdésére. A modernisták az indián kultúrák szelektív emberevésében találták meg a legmegfelelőbb kulturális narratívát a saját és a másik közötti feszültség feloldására, hiszen a kannibál a rítus logikája szerint nemcsak önmagába emészti az elfogyasztott szubjektum tulajdonságait, de csak azt eszi meg, ami meglátása szerint új, produktív elemekkel gazdagítja szervezetét és identitását. Az antropofágia a modernista fordulat óta a brazil kulturális termelés legmarkánsabb és legtalálóbb metaforája, melynek elméleti hozadéka jóval túlmutat a brazil kultúra horizontján. Mindennek fényében pusztán érintőleges jelenléte a kötetben ugyanolyan komoly hiányosság, mint az antropofágia modelljét továbbgondoló konkrét költészet tárgyalásának elmaradása, melyre a *The Dialogue between Brazilian and World Poetry in the Twentieth Century* című fejezetben kellett volna sort keríteni. A nemzetközi neoavantgárd meghatározó tendenciájaként számontartott konkrét költészet teljesítette be a modernisták célkitűzését és tett komoly kulturális exportcikké egy Brazíliában kikristályosodott

irodalmi áramlatot. A konkrét költészet Brazíliából kisugározva szélesedett igazi nemzetközi mozgalommá. Szisztematikus bemutatása és összetett nemzetközi kapcsolathálójának feltérképezése, melynek szálai São Paulótól egészen Tokióig íveltek, a kötet újabb értelmezhetetlen hiányossága.

És ha már a hiányosságoknál tartunk, a brazil posztmodern kérdéskörét tárgyaló fejezetből (Luiza Lobo: *Post-Modern Brazilian Literature on the World Stage*) szintén csak a nemzetközileg leginkább beágyazott Tropicália-mozgalom bemutatása maradt ki. Bár a '60-as évek végén megalakult csoportosulás sokkal inkább összművészeti kollektíva volt, mint pusztán irodalmi tendencia, megvoltak a maga irodalmi vetületei. A tropikalista művészek az avantgárd antropofágia-elméletéből inspirálódva olyan karneváli felhangokkal tarkított posztmodern esztétikát működtettek, melyben nemcsak a nemzetközi referenciákat (pop-art, beat) keverték a helyi tradíciókkal (szamba, maracatú), de a magas művészeti kódokat is a populáris regiszterekkel. A nagy hatású ellenkulturális mozgalom a katonai rezsim alatt bontakozott ki és a diktatúra elnyomógépezete sok ellenzéki művészt (Caetano Veloso, Gilberto Gil) emigrációba kényszerített. A Tropicália eklektikus esztétikája így került be először az angolszász, majd a globális kultúra körforgásába. A jazz és a brazil ritmusok elkeveredéséből megszületett bossa nova forradalma (és a brazil futballválogatott sikerei) miatt az '50-es évek végétől a nemzetközi közeg egyre fogékonyabbnak mutatkozott a brazil kultúra irányába, így a Tropicália már ebbe a fokozott érzékenységbe illeszkedett bele és tágította tovább annak horizontját.

A 20. század négy, világirodalmi szempontból legrelevánsabb és legelismertebb szerzőjét külön fejezetekben tárgyalja a kötet. Márcia Rios da Silva (Jorge Amado: *The International Projection of the Brazilian Writer*) tanulmánya azt követi végig, hogyan vált Jorge Amado világszinten a legfordítottabb brazil szerzővé, és mi járult hozzá a nemzetközi sikerhez. A brazil Joyce-ként is emlegetett Guimarães Rosa prózájával a kötet szerkesztője, Eduardo F. Coutinho (*Regionalism vs. World Literature in João Guimarães Rosa*) foglalkozik egy nagylélegzetű írásban, melynek központjában a szerző által működtetett plurális episztemológia és az irodalmi nyelv forradalmasítása állnak. A 2018 óta immáron magyar fordításban is elérhető Clarice Lispector-életmű nemzetközi kanonizálódásának folyamatát és általános recepcióját pedig a brazil női irodalom avatott szakértője, Rita Schmidt térképezi fel (*Crossing Borders: Clarice Lispector and the Scene of Transnational Feminist Criticism*). A brazil színház apropójából külön fejezet foglalkozik az angolszász, a francia és a német színpadokon is ugyanolyan nagy sikerrel játszott Nelson Rodrigues drámáival és életpályájával (Beatriz Resende: *The Brazilian Theater in the World: From Modern Dramaturgy to the Contemporary Post-Dramatic Scene*).

Mindent egybevetve a *Brazilian Literature as World Literature* nem teljesíti be maradéktalanul a kötetcím és az előszó által kijelölt célokat. A tanulmányok színvonala nem egyenletes, sokszor a fókusz sem megfelelő, olykor több teret kapnak az egyes európai áramlatok és eszmerendszerek jellemzései, mint annak elemzése, hogy ezek hogyan artikulálódtak a brazil kultúra sajátos terében. Az említett

hiányosságok megbocsájthatatlanok egy olyan kötet esetében, mely a brazil irodalom és a világirodalom dinamikáját hivatott bemutatni. A Brazilian Studies korábban emlegetett térnyerésének köszönhetően a kötetben tárgyalt szerzőkről és korpuszokról bőséges szakirodalom áll rendelkezésre angolul, így a kötet valójában nem minősül hiánypótlónak sem, főleg ha hozzátesszük, hogy 2001-ben megjelent egy jóval részletesebb és kimerítőbb angol nyelvű brazil irodalomtörténeti kézikönyv is (*Brazil 2001: A Revisionary History of Brazilian Literature and Culture*. Dartmouth: University of Massachusetts, 2001). Mindazonáltal a könyv fő érdeme abban rejlik, hogy egy reprezentatív kötetben megpróbálja szintetizálni és rendszerezni a brazil irodalom és a világirodalom komplex viszonyrendszerét.

Fellegi Zsófia[1]

RÖVID BEVEZETŐ A DIGITÁLIS BÖLCSÉSZETBE (INKÁBB) DIÁKOK, (MINT) KUTATÓK SZÁMÁRA

Eileen Gardiner and Ronald G. Musto. *The Digital Humanities: – A Primer for Students and Scholars*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, 288 lap –

A szerzők évtizedes tapasztalatokkal rendelkeznek a digitális bölcsészet, azon belül is főként az e-publikálás területén. A könyv bevezetőjében egyrészről vállalják, hogy bemutatják a digitális bölcsészetet, feltérképezik annak területeit, eszközeit és módszertanát, másrészről, hogy reflektálnak ennek az újonnan kialakult interdiszciplínának az elméleti kérdéseire. Amint az előszóból megtudhatjuk, a könyv ötletét Eileen Gardiner[2] 2010-es Fulbright-ösztöndíja inspirálta, melynek keretében digitális bölcsészetet oktatott a National University of Ireland hallgatóinak. Könyvvé pedig azután formálódott, hogy Ronald Mustóval[3] átvették a Medieval Academy of America vezetését.

A szerzők jó érzékkel választották ki a könyv megírásának pillanatát, hiszen – ahogy fogalmaznak – a digitális bölcsészet már elég régóta létezik ahhoz, hogy a bölcsészek tudjanak a létezéséről. Számos sikeres és kudarcba fulladt projekten vannak túl a digitális bölcsészettel foglalkozó kutatók, azonban csupán kevés munka foglalkozik a terület alapos áttekintésével. A bölcsészek pedig, bár kíváncsiak, mégis sokukat megrémiszti a szakterület technikai komplexitása (8–9). Az áttekintő jelleg ellenére az elmúlt négy év során igen kevesen – a Google Scholar[4] szerint mindössze hatvannyolcan, a kiadó adatai szerint[5] pedig csak tizennyolcan – hivatkoztak

---

[1] A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos segédmunkatársa, DigiPhil-munkatárs.

[2] Gardiner a Centre of Medieval Studies (University of Bristol) kutatója, az Italica Press szerkesztője, a *Hell-On-Line* portál (hozzáférés: 2019.11.18, http://www.hell-on-line.org/) létrehozója, amely a különböző vallások pokolvízióit gyűjti össze.

[3] Ronald G. Musto 1985 óta dolgozik az Italica Pressnél, emellett 1985 és 2011 között az ACLS Humanities E-book társigazgatója volt, Gardinerrel együtt. Közös könyvük, a *The Digital Humanities: A Primer for Students and Scholars* 2015 júniusában jelent meg a Cambridge University Press gondozásában.

[4] A Google Scholarban elérhető hivatkozások a kötetre, hozzáférés: 2019.11.18, https://scholar.google.com/scholar_lookup?title=The%20digital%20humanities%3A%20A%20primer%20for%20students%20and%20scholars&author=E.%20Gardiner&author=R.%20Musto&publication_year=2015.

[5] A Cambridge University Press oldalán elérhető hivatkozások a kötetre, hozzáférés: 2019.11.18, https://app.dimensions.ai/discover/publication?subset_publication_citations=pub.1098664356.

a kézikönyvre. A fent említett adatok alapján elmondható, hogy valószínűleg a kézikönyv vagy nem jutott el a szélesebb kutatóközönséghez, vagy nem tartották relevánsnak, szemben például a Susan Schreibman, Ray Siemens és John Unsworth által szerkesztett *The Companion to Digital Humanities* című kötettel,[6] melynek az első kiadására csak a Google Scholar szerint több, mint ötszázan hivatkoztak (ez pedig még akkor is jelentős különbség, ha figyelembe vesszük a megjelenések között eltelt hét évet). Ennek oka persze az is lehet, hogy a korábbi kiadvány jelen kötettel ellentétben ingyenesen elérhető a felhasználók számára.

A kötet felépítése jól tükrözi a bevezető fejezetben vázolt törekvéseket: a könyv első része egy tíz fejezetre felosztott, mindössze 180 oldalas monografikus jellegű leíró rész, amelyet közel negyven oldalt kitevő, digitális bölcsészeti eszközök leírását tartalmazó függelék követ. A kötet végén, a névmutató, a bibliográfia és a végjegyzetek mellett még helyet kapott egy szószedet is. Amint kézbe vesszük a könyvet, rögtön feltűnik, hogy mindösszesen tizennégy darab illusztrációt tartalmaz, ami a digitális bölcsészet összefüggésében meglepő: e tudományterület többnyire bőven él a vizuális ismeretközlés eszközeivel. (Továbbá jelen kiadvány képeinek minősége sem éri el az elvárható színvonalat.)

Az első rész (*Introduction to the Digital Humanities*) abból indul ki, hogy „valami alapvetően megváltozott annak tekintetében, ahogy a digitális kor hozzáfér, megőrzi, összeköti és szétkapcsolja, megjeleníti a tudományt és ahogy reflektál rá, ezért elavulttá válhatnak a régi kategóriák, és megváltozhat az, ahogy a humanisták Petrarca óta gondolkodtak, kutattak, írtak, publikáltak, a tudós közösséggel együttműködtek”[7] (2). A szerzők igyekeznek meghatározni, hogy a digitális bölcsészet fogalma pontosan mit takar, számos kész definíció közül azonban nem találtak olyat, amely minden aspektusát lefedhetné. Beszédes, hogy a területen kiemelkedő jelentőségűnek számító kötet, a *Debates in Digital Humanities*[8] egy fejezete huszonegy definíciót idéz. Az interdiszciplína megértéséhez a szerzők szerint a bölcsészettudomány fogalmának időbeli változásain keresztül vezet az út. Ahogyan a fejezet végén láthatóvá válik, és erre a szerzők is felhívják a figyelmünket: a heroikus munka ellenére sem járnak sikerrel. A digitális bölcsészet széttartó tudományos gyakorlatok gyűjtőneve – a számítógépes nyelvészettől a régészeti célú háromdimenziós modellezésig –, ezért esélytelen néhány soros definíciókkal körülírni.

---

[6] Susan Schreibman, Ray Siemens and John Unsworth, eds., *A Companion to Digital Humanities* (Oxford: Blackwell, 2004), hozzáférés: 2019.11.18, http://www.digitalhumanities.org/companion/. A Google Scholar-ban elérhető hivatkozások a kötetre, hozzáférés: 2019.11.18, https://scholar.google.hu/scholar?cluster=7333428967191905825&hl=hu&as_sdt=0,5. A második kiadásra, szintén a Google Scholar szerint 97-en hivatkoztak, hozzáférés: 2019.11.18, https://scholar.google.hu/scholar?cluster=2815206423109685037&hl=hu&as_sdt=0,5.

[7] Saját fordítás.

[8] Matthew K. Gold, „Day of DH: Defining the Digital Humanities”, in *Debates in the Digital Humanities,* ed. Matthew K. Gold (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 69–71.

Az elméleti bevezetőt követő fejezetek a digitális bölcsészet gyakorlati részére koncentrálnak. Jelen írásban nincs lehetőség arra, hogy minden fejezetet alaposan ismertessek, azonban néhány pozitívumra és hiányosságra mindenképpen érdemesnek tartom felhívni a figyelmet. A monografikus rész legnagyobb erősségei azok a fejezetek, amelyek összecsengnek a szerzők korábbi, kiadói tapasztalataival. A hetedik és kilencedik fejezet kiválóan foglalja össze az online publikálás lehetőségeit, eszközeit és folyamatát. Mindezen pozitívumok mellett meg kell említeni, hogy például a szerzői jogok kérdése, amelyet a szerzők nagyon alaposan járnak körül, sokat változott az elmúlt években, így a könyvben foglaltak elavulttá válhatnak. Ezen fejezetekben kiviláglik ugyanakkor a kézikönyv egyik erőssége, miszerint nem fél kényes kérdéseket feszegetni. Ilyen felvetés például, hogy a jól finanszírozott, nagy digitális bölcsészeti projektek, fejlesztések kiszorítják és marginalizálják a kisebb volumenű kutatási projekteket (6).[9] Mindemellett felhívják a figyelmet arra is, hogy a felsőoktatásban tapasztalható költségcsökkentés és a bölcsészettudományok háttérbe szorulása, valamint az ennek következtében kialakuló bizonyítási kényszer ellenére a bölcsészet feladata változatlan: „útmutatás az emberiség létrehozta világhoz, e világ értelmezése. Ez alapvető küldetés a digitális korban is".[10]

Az informatív és újszerű kérdéseket tárgyaló fejezetek mellett helyet kapnak ebben a részben olyanok is, amelyekkel kapcsolatban kétségek merülnek fel. Ilyen például a *Digital Environments*, amelyben főképp az egyes szervezetek honlapján megjelent leírásokat teszik közzé mindenféle magyarázat vagy értékelés nélkül. Egyet kell értenem Jared Eberle kritikájával:[11] ez inkább ingyen reklám az intézményeknek, mintsem valódi bemutatása digitális bölcsészeti szervezeteknek. A *Digital Tools* című fejezetben ugyanúgy szembetűnő az aránytalanság, ami a függelékben is érzékelhető, egyes részek kifejtettsége ugyanis alaposabb, mint más részterületeké. (Elég csak összevetni például a *Text Annotation* aprólékos kidolgozottságát a *Data Visualization* függelékbe szorított másfél soros leírásával szemben.)

Jóllehet a szerzők hangsúlyozzák, hogy a kézikönyvet nemcsak egyetemi hallgatóknak, hanem kutatóknak is szánják, nem járják körül azt a kérdést, hogy az egyes digitális bölcsészeti projekteknek a rendelkezésre álló eszközök kiválasztásakor figyelnie kell arra is, hogy melyek azok, amelyek a lehető legkevesebb informatikai szaktudással, költséghatékonyan alkalmazhatók. Ez azért fontos, mert többnyire nem érhető el olyan eszköz, amely minden kutatói igényt kielégít, és egyben megfe-

[9] Vö. például a különféle volumenű projektek részletes elemzését a digitális filológia területén: Elena Pierazzo, „What Future for Digital Scholarly Editions? From Haute Couture to Prêt-à-Porter", *International Journal of Digital Humanities* (2019) 1: 209. https://doi.org/10.1007/s42803-019-00019-3.

[10] Eileen Gardiner and Ronald G. Musto, *The Digital Humanities: A Primer for Students and Scholars* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 21. Saját fordítás.

[11] Jared Eberle, „Review of Gardiner and Musto's Digital Humanities", hozzáférés: 2019.11.18, https://jaredeberle.org/reviews/02-digital-humanities-review/.

lel a nemzetközi digitális kulturális örökség elvárásainak (platformfüggetlenség, hosszú távú megőrzés és fenntarthatóság, nyílt forráskódú eszközök használata, adatbiztonság és metaadatok használata).[12]

Hiány nem csak itt érezhető, a szerzők ugyanis nem hangsúlyozzák a metaadatok, a nyílt névterek és ontológiák, valamint a szabványok fontosságát.[13] A fent említett területek, illetve szempontok közül néhánnyal találkozunk a főszövegben és a függelékekben – a szószedetben például a metaadat definíciójával –, de azzal a kérdéssel már nem, hogy az egyes projekteknek meg kell felelniük a korábban idézett nemzetközi elvárásoknak ahhoz, hogy a kutatóközösség által is elismert eredményeket érjenek el.

A függelékben a szerzők sorra veszik azokat a digitális eszközöket, amelyeknek egy digitális bölcsészeti projekt hasznát veheti. Ezeket használati területeik alapján csoportosítják, a 3D-modellezéstől a blogoláson és szövegkódoláson át egészen az adatvizualizációig próbálják lefedni a digitális bölcsészet területeit. A huszonkilenc altémára felosztott függelék első ránézésre rendkívül alapos gyűjtésnek tűnhet, azonban közelebbről megvizsgálva kiderül, hogy az eszközök tekintetében néhány kulcsfontosságú kezdeményezésre kevés figyelmet fordítottak. A szerzők ugyan leszögezik a bevezetőben, hogy a lista nem teljes, mégis hangsúlyozni kell, hogy kimaradtak olyan eszközök, amelyek a könyv célközönsége számára hasznosak lehettek volna, míg bekerültek olyanok, melyeknek szerepe, ahogyan később látni fogjuk, kérdéseket vethet fel. A hiányzó eszközök közül csupán egyetlen példaként említem a TextGrid[14] rendszerét, amely egy olyan kifejezetten kutatók számára fejlesztett WYSIWYM („What You See Is What You Mean") virtuális kutatókörnyezet, amelynek segítségével grafikus felületen jelölőnyelvi átiratot készíthetünk; az eszköz 2011 óta elérhető a kutatóközösség számára. A digitális eszközökön túl helyet kaphattak volna azoknak a névtereknek és ontológiáknak a leírásai, amelyeknek az adatgazdagítás során a kutatási projektek nagy hasznát vehetik, mint például a VIAF és a Getty Vocabularies[15] – mindeközben a GeoNames névtere szerepel a kö-

[12] Palkó Gábor, „Mit jelent a digitális filológia a szemantikus web korában", *Magyar Tudomány* 177, 11. sz. (2016): 1316–1322.

[13] Lásd Pálvölgyi Mihály, *Információkereső nyelvek II.* (Budapest: Tankönyvtár, 2011), hozzáférés: 2019.11.18, https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0005_12_infkereso_nyelvek_ii_scorm_09/931_a_tezaurusz_helye_a_szablyozsi_spektrumban.html és Simon András, „Rekord vagy háló – tudásreprezentációs eszközök személynévtér-építéshez gépi katalógusokból kinyert adatok alapján Névtér: új fogalom régi megoldás", *Tudományos Művek Tára* 10 (2017), 496–506, hozzáférés: 2019.11.18, http://tmt.omikk.bme.hu/tmt/article/view/1083/10372.

[14] A TextGrid-projekt elérhetősége, hozzáférés: 2019.11.18, https://textgrid.de/en_US/projekt.

[15] A VIAF jelenleg a legnagyobb nemzetközi névtér, amelyet a nagy nemzeti könyvtárak névtereinek összehangolásával hoztak létre, hozzáférés: 2019.11.18, https://viaf.org/. A Getty Vocabularies szabadon hozzáférhető ontológiákat tartalmaz, amelyek a tudományos területeket próbálják lefedni, mint például a Getty Art & Architecture, hozzáférés: 2019.11.18, https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/. A GeoNames globális földrajzi adatbázis, amely szabadon

tet „Mapping" alpontjában. A hiányosságok mellett feltűnő, hogy több olyan eszköz leírását és elérhetőségét találjuk a függelékben, amelyek már 2015-ben is a mindennapi élet részét képezték, és talán kevésbé kapcsolódnak a digitális bölcsészethez mint tudományos praxishoz, így például a Google Dokumentumok, illetve a Skype.

A bevezetőben kiemelik a szerzők, hogy a függelék csupán lista, és az eszközök leírása javarészt megegyezik a honlapokon elérhető információkkal, tehát nem fogalmaznak meg értékítéletet velük kapcsolatban. Bizonyos szempontból érthető ez az attitűd, hiszen a különböző kutatásokhoz különböző eszközök lehetnek megfelelőek, azonban jelentősen emelte volna a gyűjtés értékét, ha azt a szempontot is figyelembe vették volna, hogy az általuk felsorolt eszközök mennyire fenntarthatók, biztosított-e a folyamatos fejlesztés, frissítés. Azért is különösen releváns ez a kérdés, mert például az egyik általuk felsorolt blogfelület, az Open Salon nem sokkal a könyv elkészülte után, de még megjelenése előtt, 2015. március 31-én megszűnt.[16] A könyv célközönségét figyelembe véve szerencsésebb lett volna egy szűkebb, ám sokkal koncentráltabb, több információval szolgáló gyűjtés.

A függeléket követő szószedet a szerzők saját bevallása szerint is az interneten található definíciókon és Wikipédia-szócikkeken alapul (233). Bár a szerzők nem térnek ki erre a kérdésre, magam is azt tapasztaltam, hogy informatikai fogalmak/eszközök/problémák leírásában manapság a legpontosabb, legfrissebb leírásokkal a közösségi együttműködésre épülő internetes források szolgálnak (akár általános célúak, mint a Wikipédia, akár programozók működtetik őket, mint a Stack Overflow), hiszen az egyes definíciók és kérdések rendkívül dinamikusan változhatnak. A szószedet egy-két mondatos, tömör definíciókkal segíti az olvasót a főszövegben hivatkozott eljárások megértésében. Összességében alapos, jól kidolgozott ez a rész, és bár elmondható, hogy a definíciók nagy részét körültekintően válogatták össze, itt is felfedezhetők alapvető hiányosságok. Ilyen például a Web 2 (amit Web 2.0-nak szokás írni), amelynek definíciója mindössze ennyiből áll: „weboldalak, amelyek a korábbi statikus oldalaknál fejlettebb technológiát használnak".[17] Be kell látnunk, hogy még a magyar Wikipédia-szócikk is komplexebb definícióval szolgál a jelenség kapcsán, mint amit ez a kutatóknak (is) szánt kötet nyújt. A Web 3.0 leírása esetén pedig bátran kijelenthetjük, hogy a kötet definíciója félrevezető, amennyiben a digitális bölcsészet összefüggésében kiemelt fontosságú szemantikus web problémakörét érdemben nem érinti. Idetartozik az a tény is, hogy Tim Berners-Lee nevét, aki a World Wide Web és a szemantikus web „atyja", egyszer sem említi.

A kötet gyakorlati használhatósága kapcsán komoly „technikai" (ergonómiai) kétség is felmerül: a szószedet, a bibliográfia és a főszöveg több mint félezer linket

hozzáférhető névadatokat és földrajzi koordinátákat tartalmaz, hozzáférés: 2019.11.18, https://www.geonames.org/.

[16] Az Open Salonról szóló Wikipédia-szócikk elérhetősége, hozzáférés: 2019.11.18, https://en.wikipedia.org/wiki/Open_Salon.

[17] Saját fordítás.

tartalmaz, a nyomtatott könyv olvasói számára azonban nem adott a lehetőség, hogy a linkeket optimális keretek között használhassák (tudniillik be kellene gépelniük több száz hosszú hivatkozást), de az e-book-formátum birtokosai is csak az e-olvasón tudják követni azokat.

Összességében elmondható, hogy a kötet egy digitális bölcsészeti bevezető kurzus, illetve egy digitális bölcsészeti alap- vagy mesterszak bevezető kurzusának segédanyagaként jó áttekintést nyújthat, ha az oktató megfelelően előkészíti a hallgatóknak a kötet feldolgozását. Ugyanakkor tény, hogy a kézikönyv nem elég részletes és célirányos olyan kutató számára, akinek útmutatásra volna szüksége digitális bölcsészeti projektek létrehozásában. Egy digitális bölcsészeti könyv kapcsán mindenképpen érdemes hangsúlyozni a technológia rohamos fejlődését, amely ugyan a szerzők szerint a kötet megjelenésének idején épp lassulni látszott, ám az elmúlt évek tapasztalata azt mutatja, hogy ez az érzés csalóka volt, hiszen a fejlődés és az elavulás továbbra is rendkívül gyors. Nem tudjuk, hogy a szerzők terveznek-e új, frissített kiadást, vagy szabadon hozzáférhetővé teszik-e a kötetet. A már korábban hivatkozott, nagy hatású *A Companion to Digital Humanities* első kiadása szabadon hozzáférhető, széles körben támaszkodnak rá kutatók és hallgatók egyaránt, s nyomtatásban javított második kiadása is elkészült.

Szabó Barbara[1]

ÚJRAGONDOLT FANTASZTIKUM

– José Miguel Sardiñas (vál.), Báder Petra és Menczel Gabriella (szerk.).
A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában.
Budapest: ELTE BTK Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 2019, 291 lap –

Aki a fantasztikus irodalomról kíván beszélni, nem hagyhatja figyelmen kívül Tzvetan Todorov *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*[2] című művét. Noha a hetvenes években jelent meg, azóta is az egyik legmeghatározóbb szöveg, amely kiindulópont minden fantasztikus irodalommal foglalkozó kutató számára. Magyarországon többek közt Maár Judit foglalkozott a fantasztikum történetével,[3] célja elsősorban a rendszerezés volt. Szinte kizárólag francia nyelvterületen megjelent könyveket használt, elméleti forrása Todorov bevezetése volt, és bár nem tartja tökéletesnek, továbblépni és újat mondani ő sem tudott. Megközelítése irodalomelméleti és -történeti, külön fejezetekben értekezik a fantasztikum kapcsán született irodalomelméleti meghatározásokról, a műfaj fejlődéstörténetéről, jellemző témáiról és az elbeszélő szöveg szempontjairól. Írása azt a benyomást kelti, mintha Todorov óta nem sok minden történt volna a fantasztikum meghatározását illetően. Ezért is jelentős, hogy megjelent magyarul *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában* című kötet, mely lehetőséget ad a magyar olvasónak, hogy újraértékelje a fantasztikus irodalmat.

A cím sugalmazása ellenére a kötet nem kizárólag spanyol-amerikai szövegekkel foglalkozik, sokkal inkább pre- és poszttodoroviánus olvasatokat ad. Az egymással vitatkozó teoretikus megközelítések a fantasztikum műfaji meghatározását tűzik ki célul. Olyan újragondolt fantasztikum-elméleteket ismerhetünk meg, amelyek nemcsak a kontinens szövegeinek tanulmányozása, hanem a műfaj története során bárhol keletkezett fantasztikus irodalmi írások elemzése kapcsán is tanulságokkal szolgálnak.

Kiemelném a kötetből Sardiñas írását, amely áttekintést nyújt a fantasztikus irodalom spanyol-amerikai elméleteiről az 1940-es évektől egészen 2005-ig. Ebben a hatvanöt évben három fő korszakot különít el a szerző, melyet a kötet szerkezete is követ. Az elsőhöz két kiemelkedő írót köt: Jorge Luis Borgest és Adolfo Bioy Casarest. A második korszak az ötvenes évektől a hatvanas évekig terjed, ebben az időszakban jelennek meg az első tudományos igényű tanulmányok, s a fantasztikus irodalom

---

[1] A szerző a Pécsi tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója.

[2] Tzvetan Todorov, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor (Budapest: Napvilág Kiadó, 2002).

[3] Maár Judit, *A fantasztikus irodalom* (Budapest: Osiris Kiadó, 2001).

mint műfaj definiálása bizonyul fő feladatnak. A harmadik korszak a hetvenes években kezdődik, Todorov említett, strukturalista nézőpontú munkájához köthető.

A tanulmánykötetből nemcsak a spanyol-amerikai fantasztikus irodalmat ismerjük meg, hanem Todorov elméletének újragondolását is, ugyanis a kötet szinte minden tanulmányának a műfajmeghatározás célja. Van, aki túl tud lépni Todorov bevezető munkáján, és új, használható fantasztikumelméletet nyújt, de vannak olyan kutatók is, akik csak látszólag adnak új műfajmeghatározást, valójában azonban csak rendszerezik a már meglévő definíciókat. Az olvasást nehezítheti, hogy a kötet befogadása feltételezi a todorovi osztályozás alapos ismeretét, ugyanakkor a tanulmányok hatására jobban átláthatóvá válik Todorov elmélete is azáltal, hogy a szerzők folyamatosan vitába szállnak vele. Nem könnyű a kötet különböző magyarázatai során követni, mit is értsünk fantasztikus irodalmon.

Mielőtt kitérnék a poszttodoroviánus nézőpontot képviselő szerzőkre, fontos megemlíteni Adolfo Bioy Casares tanulmányát (*Előszó [A fantasztikus irodalom antologiájához]*). Az 1940-ben megjelent írás Spanyol-Amerikában a témáról szóló első elméleti szöveg volt, melynek célja, hogy meghatározza, mi a fantasztikus novella vagy elbeszélés. A szöveg érdekességét a kétféle osztályozás adja, két egymással szemben álló világot különít el: a természetest és a természetfelettit. Az egyik csoportosítás cselekménytípusokat sorol fel, a másikban a cselekmények mögötti magyarázatok kapnak helyet. Előtérbe kerül a metafizikai fantázia. Bioy Casares szövege hatással volt Todorov elméletére, amelyben elkülönül egymástól a csodás, különös és a fantasztikus kategóriája. Casares nemcsak Todorovra, hanem minden olyan szerzőre is hatott, aki Todorov elméletét gondolta tovább, mint Ana María Barrenechea, Susana Reisz, Rosalba Campra, Flora Botton Burlá, Víctor Antonio Bravo, Pampa Olga Arán, Ana María Morales vagy Andrea Castro.

A legjelentősebb kutató ebből a szempontból Ana María Barrenechea, akitől a kötetben két szöveg is olvasható *Kísérlet a fantasztikus irodalom típusainak a meghatározására*, valamint *A fantasztikus irodalom: a szociokulturális kódok funkciója* címmel. Barrenechea munkája mintha válasz lenne Todorov bevezetésére: kritizálja az általa hozott megállapításokat és kategóriákat, de elismeri, hogy a mű komoly előrelépést jelentett a fantasztikum tanulmányozásában. Célkitűzése a fantasztikus irodalom fogalmának pontos meghatározása. A tanulmány bemutatja Todorov rendszerét, majd más osztályozási megoldást javasol. Elveti a költészettel és allegóriával való szembeállítást, valamint a különös/fantasztikum/csodás kategóriák megkülönböztetését. A fantasztikum meghatározásához kifejezőbbnek tartja az abnormális/természetellenes/irreális kategóriák felállítását és ezek ellenkezőinek (valós/normális/természetes események) csoportosítását. Barrenechea a szemantikai osztályozásra vonatkozóan is újdonságot kínál Todorovval szemben. A bolgár–francia tudós én-témákról és te-témákról beszél, míg Barrenechea abnormális események és azok kapcsolatainak szemantikájáról, valamint a szöveg globális szemantikájáról ír.

Barrenechea másik szövege a szociokulturális kódok funkciójával foglalkozik. E kettő kapcsolatát térképezi fel, hiszen jelentősnek tartja azt a referenciakeretet,

amely „meghatározza, hogy mi fordulhat elő egy történelmi-szociális helyzetben, és mi nem" (75). Kitér az extratextuális/intratextuális kontextusra, s utóbbira fókuszál abból a szempontból, hogy miként győzik meg az olvasót „az olvasás sajátos paktumának elfogadásáról. Ez a szerződés fogja kijelölni, hogy vajon a történet normalitása vagy abnormalitása kerül-e a figyelem középpontjába, illetve hogy elfogadjuk vagy megkérdőjelezzük ezek ellentmondásos együttélését" (75). Barrenechea szerint az abnormális kategóriába sorolható minden, ami szociokulturálisan nem elfogadott.

Todorov és Barrenechea rendszerezéséhez képest újat hoz Rosalba Campra *A fantasztikum mint a határátlépés izotópiája* című tanulmányában. Alanyi és állítmányi kategóriákat javasol a fantasztikus témák csoportosításához. Alanyi kategórián belül a következő szembenállásokat működteti: én/másik, most/múlt, és/vagy, itt/ott. Az állítmányi kategóriákon belül pedig a konkrét/absztrakt, élő/élettelen, emberi/nem-emberi szembenállásokat vezeti be. Újdonsága, hogy a határszegéssel mint izotópiával foglalkozik, de nem csak a szemantika szintjén. Kijelenti, hogy fantasztikum határszegés nélkül nem létezhet, mely megtörténhet szintaktikai szinten, illetve a szavak szintjén – felforgatva a narratív szintaxis és a diskurzus jelentésének szabályait is. Az ilyenfajta határátlépés jelentését Algirdas Julien Greimas definíciója alapján vezeti le, miszerint ez az elbeszélés egységes olvasatát teszi lehetővé. Greimas csak a szemantika szintjén alkalmazta az izotópia fogalmát. Campránál a greimasi fogalomtól eltérően az izotópia „egy üzenet ‑ egy szöveg ‑ szemantikai koherenciájának azonosítása, ami a szöveget jelentési egységként értelmezi – a két vagy több egyidejű olvasat lehetősége tehát csakis több izotópia egyidejű jelenléte esetén merül fel, ahogy az a poétikai diskurzus vagy a *mot d'esprit* esetében is történik. Az izotópia nem *a priori* adott, hanem a szöveg olvasásán keresztül jön létre – Saussure szavaival élve a *parole*, és nem a *langue* esete –: a dekodolás tehát nem lehet egyedül a szemantikai szint eredménye" (168).[4] A szerző ezért is különíti el a tartalmi és a kifejezésbeli izotópiákat.

Amíg Campra elhatárolódik Todorov bevezetésétől, és túl is lép rajta, addig ez nem sikerül Flora Botton Burlának és Víctor Antonio Bravónak. A Burlá-féle *A fantasztikus szövegek kétféle osztályozása* a kötet összes tanulmányához alapul szolgálhatna, azonban a szerkesztői elv miatt elvész az írások között. Sardiñas elméleti áttekintéséből következtethetünk a tanulmányok időrendi sorrendjére, 1940-től egészen 2005-ig tekinti át az elméleteket. Így Burlá szövege csak az 1970-es fordulópont utáni tanulmányok között kaphatott helyet. A szerző tematikus osztályozást javasol, és bár Todorov rendszerét nem tartja tökéletesnek, mégis azt állítja, még nem áll rendelkezésünkre megfelelőbb. Burlá a fantasztikus szövegekben megjelenő határátlépéssel foglalkozik, és osztályozásával a fantasztikum játékszerű természetét hangsúlyozza. Négy csoportba sorolja a valósággal űzött játékot: játék az idővel, játék a térrel, játék a szereplőkkel és játék az anyaggal. Bravo *A fantasztikum létrehozása és az elbeszélés színrevitelé*ben Roger Caillois, Loius Vax és Todorov meghatá-

[4] Kiemelés az eredetiben.

rozásai alapján kutatja a fantasztikum fogalmát. Todorovtól próbál elhatárolódni, akárcsak Burlá – sikertelenül. A tanulmány inkább rendszerezésnek tekinthető, mintsem új elmélet meghatározásának. Az írása nagy részében nem műfajról, sokkal inkább narratíváról értekezik. Három szöveget hoz példának, amelyek alapján regényhősöket lehet megalkotni: François Rabelais: *Gargantua és Pantagruel*, Miguel Cervantes: *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha* és Laurence Sterne: *Tristram Shandy*. Bravo szerint ez a három mű teremtette meg a modern hős lehetséges univerzumát. A parodisztikus és/vagy tragikus elemeket (altestiség, hasonlatosság, digresszió, parodisztikus beszédmód) vizsgálja a szövegek alapján.

Pampa Olga Arán, Ana María Morales és Andrea Castro szövegei különböző elhatárolódásokról írnak a fantasztikum kapcsán. Olyan tematikusan is jelentős határokat tárgyalnak, mint valós/képzelt, valóság/látszat, élet/halál, álom/ébrenlét stb. (Todorov tudvalevően a csodást és a különöst különítette el.) Arán *„A fantasztikum" és „a fantasztikus" fogalmának tisztázása* című tanulmányában felülvizsgálja Todorov, Barrenechea, Campra, Rosemary Jackson, Irène Bessière műfajpoétikáját. Morales *A fantasztikum határai*ban Todorov, Vax és Caillois munkáival lép párbeszédbe. A todorovi csodással foglalkozik, és annak különböző osztályaival (bámulatos, aránytalan, egzotikus, hiperbolikus). Morales is azon az álláspontón van, hogy a tündérmesék nem tartoznak a csodás területéhez, és meghatározza a különbséget tündérmese és fantasztikus elbeszélés között. Elismeri, hogy a fantasztikum számos határvonallal rendelkezik, amelyek átjárhatók és úgy véli, ezeket kell a kutatóknak feltérképezniük. Míg Morales és Arán rendszerezi a már meglévő elméleteket, addig Castro egy új határt ismertet meg az olvasóval *A küszöbmotívum és a liminális tér* című tanulmányában. Castro elsőként áttekinti, hogy miként dolgozták fel más kutatók a küszöbmotívumokat, ezt gondolja tovább és állítja kapcsolatba a határ fogalmával. A határ jelensége a fantasztikus szövegeknek központi részét képezi, hiszen két összeférhetetlen világ találkozási pontját jelzi. Liminális térnek nevezzük azt, amikor megkérdőjeleződik a lét és a nem-lét, a bent és a kint, a múlt és a jelen, valamint a jövő, de az élet és a halál efféle elválasztása is idetartozik. Olyan határzónáról beszélhetünk, amely magába foglalja azt az állapotot, ahol egyszerre létezik a régi és az új. Castro összetett működésről ír, ezeknek a motívumoknak köszönhetően tudunk belépni a kettős értelmű térbe.

A kötetben Enrique Anderson Imbert tanulmánya az, amely sajátosan spanyol szempontból mutatja be a műfajt. Az értekezés címe megtévesztő lehet: *Mit értek fantasztikus irodalmon?* Az olvasó műfajmeghatározásra számít, ám a szerző Rubén Darío novelláin keresztül mutatja be, mit is ért fantasztikus irodalmon. Kiindulópontja, hogy ezek a történetek mindig önálló világok látszatát keltik, s Darío elbeszélései beleillenek ebbe a meghatározásba. Találhatóak nála természetfelettiről szóló, az álmok vagy az őrültek világából merített történetek, de a mitologikus allegorikus, metapszichikai, metafizikai, tündéres történetek is jelen vannak műveiben. Fantasztikus elbeszéléseiben gyakran sötét érzelmek jelennek meg. Imbert

szövege leginkább Darío fantasztikus elbeszéléseire hívja fel a figyelmet, és megmutat egy kis részt az életműből.

Sajátosan spanyol szempontot vehetünk észre Jaime Alazraki és José Sanjinés tanulmányaiban is, mindkét szerzőnél Julio Cortázar munkái kerülnek előtérbe. Alazraki egy új fogalmat határoz meg, míg Sanjinés a keret szemiotikai problémáját vizsgálja Cortázar fikcióiban. Alazraki (*Mi az a neofantasztikum?*) új műfajt, a címben jelzett neofantasztikumot ismerteti, amelynek legrangosabb képviselőiként Borgest és Cortázart nevezi meg. Úgy gondolja, túlságosan kétértelműen használják a fantasztikus irodalmat mint megnevezést. Emilio Carilla szerint minden olyan szöveg, amely tartalmaz csodás elemet, a fantasztikus műfajba sorolható, de ez Alazraki szerint nem célravezető, hiszen – mint érvel – ezen besorolás alapján Homérosz, Shakespeare, Goethe is idetartozna. Pierre-Georges Castex úgy véli, az a szöveg fantasztikus, amely félelemmel való játékra alapoz. Alazraki Cortázart hozza példának, aki megpróbálta elhatárolni az általa hagyományos fantasztikumnak nevezett területet attól, amelybe saját művészetét sorolta. 1978-ban egy nyilatkozatában egészen egyszerű dologként határozta meg a fantasztikust, ami bárkivel, a leghétköznapibb valóságban is megtörténhet: „Ekkor kezdtem ráérezni, mit is jelent számomra a fantasztikum – amelyet Alazraki, állítólag, *neofantasztikum*nak hív. Szóval, ez nem egy kimódolt fantasztikum, mint a gótikus irodalom fantasztikuma, melynek kelléktárában hemzsegnek a szellemek és a kísértetek, az író pedig olyan horrorisztikus gépezetet alkot, amely ellentmond a természet törvényeinek, és befolyással bír a szereplők sorsára. Bizony, a modern fantasztikum teljesen más".[5] Alazraki több példát hoz a neofantasztikum meghonosodására az irodalomkritikában, azonban ezzel az interjúrészlettel kívánja erősíteni, hogy az új terminológia nem egy névalkotási szeszély eredménye miatt született, hanem szükséges volt egy új műfaj működésének a megértéséhez.

Összességében elmondható, hogy a Sardiñas által válogatott kötet figyelemre méltó elméleti megközelítéseket gyűjt egybe. A tanulmányok túlmutatnak a kontinens irodalmának határain. Bizonyítja ezt az is, hogy a különböző elméleteket nem mindig spanyol-amerikai szövegen keresztül mutatják be, gyakran európai műveket hoznak példaként (Franz Kafka, Dino Buzzati, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe). Az ELTE BTK Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszékének köszönhetők az olvasmányos, hazai befogadók számára is közérthető írások. A témában a további tájékozódást segíti a kötet végén található pontos és nagy terjedelmű bibliográfia, amelyet a spanyol kötet szerzője és Ana María Morales egészített ki. A fordításoknak köszönhetően olyan új elméletekről szerezhetünk tudomást, amelyek ismerete minden fantasztikus elmélettel foglalkozó kutatónak elengedhetetlen a todorovi rendszertől eltérő – ha azt többnyire nem is megtagadó – nézőpontok feltérképezéséhez.

[5] Omar Pregót idézi Alazraki, in José Miguel Sardiñas (vál.), Báder Petra és Menczel Gabriella (szerk.), *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában* (Budapest: ELTE BTK Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 2019), 220. Kiemelés az eredetiben.

Summaries

Pál S. Varga

The concept of romanticism in Hungarian literary criticism of 19th century literature

The concept of romanticism is commonly used in the context of late 18th to middle 19th century. According to René Wellek, however, there was a "typological and historical usage" of the term; according to this "'romantic' means all poetry written in a tradition differing from that descended from classical antiquity". The theorists of early German romanticism, inspired by the principle of historicism and the holistic view of Göttingen neo-humanism, distinguished two great eras of European civilization: classical and romantic – and their relationship was traced back to the opposition of pagan and Christian religions.

When "the broad meaning of the term [of romanticism] spread abroad from Germany in all directions" (Wellek), this also affected Hungary. Hungarian literary historians have always ignored the fact that between 1818 and 1864 this broader interpretation prevailed in Hungarian literary thinking. The role of the initiator belongs to József Teleki, who studied in Göttingen (A' régi és új költés' külömbségeiről, – 'On the Difference between Old and New Poetry', 1818). The early stages of the history of the concept are characterized by different perceptions of the relationship between classicism and romanticism. While Teleki says there is no way back into the alienated world of classicism, the rearguards of classicism propagated the romanization of classical heritage (Ferenc Toldy). The discourse was steered in a new direction by the theorists of demotic [népies: based in authentic folklore] literature (Ferenc Kölcsey, János Erdélyi); this interpretation equated to romanticism with the works of the low cultural register (written in "Romanic", i.e. in neo-Latin languages). The preeminent novelist of the time, Zsigmond Kemény, provides a holistic overview of European literature in his essay Classicism and Romanticism (1864), connecting the perspectives of religion, ethics, poetry and society.

The historical study of the concept leads to the insight that the term, as it was used in contemporary Hungarian literary criticism, is often based on a broader concept of romanticism, even when it comes to romanticism as a specific period of literary history.

Eszter Vilmos
From *Kanada* to Canada: Bernice Eisenstein and Second-Generation Holocaust Literature

The Canadian author Bernice Eisenstein is a daughter of Holocaust survivors and immigrants. Her illustrated autobiographical novel *I Was a Child of Holocaust Survivors* could be one of the cornerstones of second-generation Holocaust literature, for it represents all the major topics, problems and questions in the art of Holocaust postmemory. We can observe the ever-present dialogue with the generation of witnesses, both in a personal and in a cultural context. Eisenstein reflects on the unceasing doubt concerning writing about the Holocaust without having witnessed it, focusing on the ambivalent situation of not-being-there, while shedding light on the indirectness of the experience. The novel also discusses the problem of language in an immigrant setting, also the literary use of language while aiming to represent the unrepresentable. Pictures have a particularly important role in this half-graphic novel, among others in reimagining some well-known Holocaust photographs. The book also poses questions on the mediating role of a second-generation Holocaust survivor, and on Jewish identity.

Enikő Darabos
Crises and Meaning. Impacts of the „Poetics of Animality" in *The End of a Family Story*

'The End of a Family Story: A Novel' (1977) is Péter Nádas's first book, which made him instantly one of the most important writers of the so-called "New Prose" in contemporary Hungarian literature. This paper intends to carry out a critical discourse analysis and gives an interpretation of the "poetics of animality" accounting for the atmosphere of corporeality in the text. The sensuality of the little boy's first-person narrative of opposes the abstract truths of the grandfather's biblical discourse. By considering the rhetorical elements that maintain the vibrant, sensual significance, this interpretation conceives them as causing a crisis in meaning, which destabilizes not only the position of the narrator, but also that of the reader.

Viktória Radics
Architextual Web of *Bright Details*

Péter Nádas inserted a plethora of archival documents into his 2017 two-volume memoire, *Világló részletek* ('Bright Details'). Nádas's private archive contains written, visual, and intermedial sources, personal memorabilia, and artworks. The function of these is to give legitimacy to the text; at the same time they are meant to keep memory work in check. Acting as a bridge between the text's linguistic

dimension and its present and past realities, they constitute the architextual web of the book. In my paper I will approach the theory of the archives based on Wolfgang Ernst and Jacques Derrida primarily, furthermore I will also engage with Maurizio Ferraris' concept of documentality. I will categorize the rich documentary material of *Világló részletek* and highlight some of the most important documents: the farewell letter of Nádas's father and his never finished, hagiographic biography of Nádas's mother; the exceptional story of the "family's heirloom swaddling cloth"; the Hungarian sculptor Pál Pátzay's small statue *David*; the autobiography of Magda Aranyossi, the author's aunt and the letters of Pál Aranyossi. I will describe these documents' and artefacts' positionality in the text, their ekhphrasis, their scope of effect and the way they infom motives. This study is part of my research on Péter Nádas's documentarist method as an idiosyncratic form of literary archival science.

Zsolt Miklósvölgyi
Scenes of National-Socialist Biopolitics in the Novel *Parallel Stories* by Péter Nádas

The essay aims to conduct a spatial-centered analysis of Péter Nádas' literary texts with particular focus on his renowned novel *Parallel Stories* (Farrar, Straus and Giroux, New York, 2010), originally published in 2005. The key objective of the essay is to analyze the biopolitical scenes in *Parallel Stories,* with particular regard to the Nazi eugenic research laboratory that is set up in a medieval castle in th interwar period near Wiesenbad, Germany. The essay analyzes the venues of the institution of racial hygiene disguised as a boarding school for boys, and the Kaiser Wilhelm Racial Biological, Racial-Hygienic and Hereditary Institution. The main goal is to interpret the spatial configurations of the Nazi racial-hygienic theories beyond the individual and intersubjective interactions that operate in the foreground of power-related and ideological discourses. The Wiesenbad boarding school is one of the key settings of the eerie spaces depicted in the spatial-poetic structure of the book, since it manifests the mutual and bi-directional interaction and pervasiveness that stretches between the concrete physical structure of architectural venues and the language of power that organizes its discursive spaces. Furthermore, the essay also seeks to analyze those anthropological aspects of the novel that have spatial-poetic relevance: from the controlling power that exaggerates the classical humanist education concept to the hygienic regime that is motivated by natural sciences and political concepts, to the dehumanizing aspects of Nazism.

Lapszámunk szerzőinek e-mail címe

Darabos Enikő: darabose@gmail.com
Fellegi Zsófia: fellegi.zsofia@btk.mta.hu
Miklósvölgyi Zsolt: zsolt.miklosvolgyi@gmail.com
Radics Viktória: radicsria@gmail.com
S. Varga Pál: varga.pal@arts.unideb.hu
Szabó Barbara: szabbarbi46@gmail.com
Urbán Bálint: urbanbalint@caesar.elte.hu
Vilmos Eszter: veszter92@gmail.com

Kiadja a BTK Irodalomtudományi Intézet
A kiadásért felel Fodor Pál főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
A tördelési munkálatokat
a BTK TTI tudományos információs témacsoportja végezte
Vezető: Kovács Éva
Tördelőszerkesztő: Zsigmondné Balázs Ildikó
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

XLVI. évfolyam 2020/1

Ár: 1200 Ft

LITERATURA

„Eszerint a francia romantika, a klasszicizmus modorosságait elutasítva maga is modorossá vált; az eszméket hirdető klasszicizmussal viaskodva maga is eszmék szolgálatába szegődött.”

(S. Varga Pál)

„Míg ugyanis az absztrakt festészet a semleges látás igényével a reflektív gondolkodás előtti vagy azon túli tartalmak kifejezését célozza meg, addig az elbeszélői nyelv e semleges látást csupán narrációtechnikailag képes láttatni.”

(Miklósvölgyi Zsolt)

„A szövegben érzékeny palimpszesztként működő sor, mely a nagyapa gyerekkori anekdotájára íródik rá a történet jelen (vagyis ötvenes évekbeli) idősíkjában úgy, hogy a jelentés eltűnésének eseményét avatja szöveggé.”

(Darabos Enikő)

„A szerzők jó érzékkel választották ki a könyv megírásának pillanatát, hiszen – ahogy fogalmaznak – a digitális bölcsészet már elég régóta létezik ahhoz, hogy a bölcsészek tudjanak a létezéséről.”

(Fellegi Zsófia)

„Mindazonáltal Eisenstein egyértelművé teszi, hogy az anya tanúságtételének effajta feldolgozása nem csupán egyszerű újrahasznosítás.”

(Vilmos Eszter)

A BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA