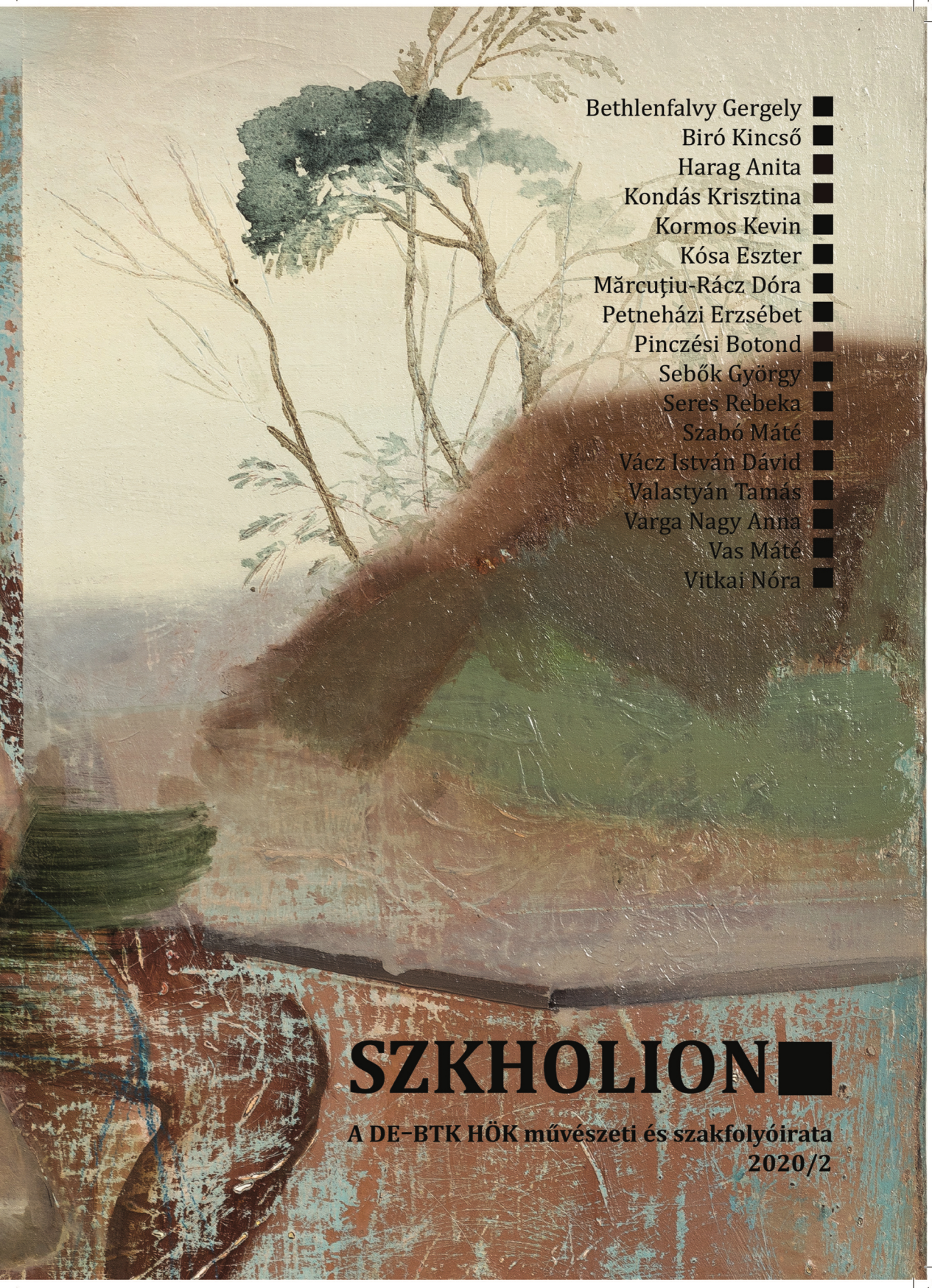

Bethlenfalvy Gergely
Biró Kincső
Harag Anita
Kondás Krisztina
Kormos Kevin
Kósa Eszter
Mărcuţiu-Rácz Dóra
Petneházi Erzsébet
Pinczési Botond
Sebők György
Seres Rebeka
Szabó Máté
Vácz István Dávid
Valastyán Tamás
Varga Nagy Anna
Vas Máté
Vitkai Nóra

SZKHOLION

A DE–BTK HÖK művészeti és szakfolyóirata
2020/2

2020 / 2

SZKHOLION

A DE-BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA
18. ÉVFOLYAM

FELELŐS SZERKESZTŐ:
Dr. Balajthy Ágnes

FŐSZERKESZTŐ:
Mikoly Zoltán

SZERKESZTŐK:
Énekes András Előd, Gregor Lilla, Kovács Edward,
Pótor Barnabás, Szilágyi Szilvia

FELELŐS KIADÓ:
Papp Dániel (DE–BTK HÖK, elnök)

TÖRDELÉS:
Lapis-Lovas Anett Csilla

NYOMDAI KIVITELEZÉS:
Kapitális Kft., Debrecen

Elérhetőség:
szkholion@gmail.com
http: //www.szkholion.unideb.hu

HU ISSN 1785 – 0479 (Nyomtatott)
HU ISSN 1787 – 0224 (Online)

TARTALOM – 2020/2

KÓRTEREM

Énekes András Előd: Előhang 5

MŰ-TÉT

Mărcuţiu-Rácz Dóra: katonadolog 6
Sebők György: Tobozkeltető; Ahogy kihajtanak a romok; Altató; A kövek éneke 9
Kósa Eszter: Párna; Az elszakadásról; A forgásról 12
Harag Anita: Anyu szereti Bon Jovit 14
Varga Nagy Anna: lombkoszorúerek; búcsú; közelítő 16
Vas Máté: Canossa (regényrészletek) 17
Biró Kincső: Csillagpor; Csontok; Igazgyöngyök 19

NAGYVIZIT

„hazaszerelem, hazabetegség” – Tompa Andreával Seres Rebeka beszélgetett 22
Seres Rebeka: Köztes lét (Tompa Andrea: *Haza*) 26
Bethlenfalvy Gergely: A szó lehetőségei (Bartók Imre: *Majmom, Vergilius*) 31
Vitkai Nóra: A trauma kötelez (Molnár T. Eszter: *Teréz, vagy a test emlékezete*) 36
Pinczési Botond: Emlékeztetések (*Az újrahasznosítás poétikái*, szerk. Mészáros Márton, Pataki Viktor) 39
Valastyán Tamás: A szöveg halántéka (Bódi Katalin: *Éva születése*) 45
Szabó Máté: Kikelet a lyány, virág a szerelem, két nemből pedig lesz-e igen (Tóth Kinga: *A virágnak megtiltani nem lehet*) 50

BONCASZTAL

Kondás Krisztina: A tudatlanság tragikuma Anne-Louise Sarks és Kate Mulvany *Medea: A Radical New Version from the Perspective of the Children* című művében 55

Petneházi Erzsébet: Pszichoanalitikus elemek Szilágyi Géza *A rémület orgiája* című novellájában 64

Kormos Kevin: Az *is* helyesírásának történeti vizsgálata két szerkezettípusban 71

Vácz István Dávid: A bankok mint az érdekszféraépítés kulcseszközei, avagy az Imperial Bank of Persia hitelezései 1889–1914 között 79

A borítón és a lapban Kaliczka Patrícia festményei láthatók.

„Mindent szóra kell bírni, azaz minden ismertetőjegy fölött létre kell hozni a kommentár [szkholion] másodlagos diskurzusát. A tudás sajátja nem a látás, nem a bizonyítás, hanem az interpretáció. Az Írás kommentárja, a Régiek kommentárja, az utazók kommentárjai, a legendák és mesék kommentárja: egyetlenegy ilyen diskurzuson sem kérik számon, hogy interpretálja egy igazság kimondásához való jogát; csupán azt igénylik, hogy beszélni lehessen róla."

(Michel Foucault)

ELŐHANG

Talán még egyikőnk sem élt meg olyan hosszú évet, mint amilyennek a 2020-as esztendő tűnt. A traumák, határhelyzetek szerkesztőségünk és alighanem olvasóink napjait is meghatározták az utóbbi időben, s egyre bizonyosabb, hogy évek, évtizedek múlva is élettörténetünk meghatározó pontja lesz a koronavírus, mely a szociális érintkezés korszakát kettéválasztotta. Az *előtte-utána* mémekből és popkulturális utalásháló-ból ismerős dichotómiája egyszersmind saját élményvilágunknak is meghatározó emlékezéstechnikájává vált.

A Szkholion 2020/2-es száma az elődökhöz hasonlóan vegyes tematikai képet mutat, ám több olyan szépirodalmi szöveg és kritika is olvasható a következő oldalakon, mely az emlékezet kérdését boncolgatja különböző művészeti alkotásokon keresztül. Ezt az együttállást a megélt jelennel tudatos szerkesztői munka eredményeként felfogni alighanem álszentség és hazugság is volna, de többek közt Mărcuțiu-Rácz Dóra és Sebők György versei, illetve Pinczési Botond és Vitkai Nóra kritikái témaválasztásukban érintik az emlékezés, a múlthoz fordulás, s a traumafeldolgozás gesztusát is. A lapszám további szövegeit is igyekeztünk jó olvasóként, interdiszciplináris attitűddel összeállítani, mi sem bizonyítja ezt jobban, mint *Boncasztal* rovatunk, melyben történettudományi, nyelvészeti tanulmányok sorakoznak, de fiatal irodalmárok is letették névjegyüket egymástól meglehetősen távoli műfajokat és műveket vizsgálva.

Kritikaválogatásunk legalább ennyire színes képet mutat, de az a tartalomjegyzékre pillantva is feltűnő, hogy a magyar szépirodalmi élmezőny 2020-as termése dominál. Fontos tudományos munkák is recenziót kaptak Pinczési Botond tollából, illetve Valastyán Tamás habilitált docens értő olvasatának köszönhetően. Újra interjú szerepel a *Nagyvizit* nyitányaként, ezúttal a hazai prózairodalom nem kisebb szereplőjével, mint Tompa Andreával, akinek *Haza* című könyvéről kritikát is írt Seres Rebeka.

Az oldalszámok szép, szabályos egymásutánisága olykor megtévesztő egy művészeti folyóirat esetében, én sem az alapértelmezett haladási irány szerint adtam ízelítőt a szám tartalmából, az előszóból pedig egyfajta utószó is lehetne, ha tartva a fordított sorrendet az erősre sikeredett szépirodalmi blokkal zárnám gondolataim, mielőtt Varga-Nagy Anna verse szerint *„a nyikorgó kerekekre pitvarsötétség szakad."*

Énekes András Előd

Mărcuțiu-Rácz Dóra (1996) Nagyvárad. Jelenleg a BBTE Bölcsészettudományi Karának mesterszakos hallgatója, az *Echinox* és a *Helikon* szerkesztője. Kötetei: *Macska van az úton* (Prolog Kiadó, Nagyvárad, 2017), *Már minden nő hazament* (Erdélyi Híradó Kiadó – FISZ, Kolozsvár – Budapest, 2020).

Mărcuțiu-Rácz Dóra

KATONADOLOG

egy webkamera nem mutat sokat
de azt igen hogy sírtál-e mielőtt
lehúztad róla a matricát
ma egészségügyi okokra hivatkozva
kihagyod az online gyűlést
úgy nőttél fel hogy mindent meg kellett
magyaráznod
úgy nőttél fel hogy megtűrt volt a sírás
de eredménytelen
a legnagyobb gyerek a családban
sosem
akit nem engednek a géphez játszani
sosem
aki megsérül fociban
csak akkor ha csont törött
a fiúk meg aztán végképp hogy
nem
katonadolog
húszas éveidig kíséred a szokást
mint a félszt nehogy csaláson kapjanak
a mosdóban bújsz el
videót nézel a neten
elgázolt sánta kóbor kutyáról
akinek új bundája nő
egy nyugdíjas pár kanapéján

addig erőlködsz amíg végre
sikerül sírnod
mélyeket lélegzel és azt számolod
hány másodperc alatt telik meg
majd ürül ki teljesen a tüdő
egy idő után kisebesedik az orrod
ha sokat törlöd vécépapírba
mélyeket lélegzel
azt mondták ez segít
azt mondták ez csak
átmeneti állapot
várod hogy vége legyen mint egy
youtube-reklámnak
várod hogy megint nagyon jól lehess
macskagyökeret nyelsz
levendulát szagolgatsz
eszedbe jutnak
az emberek akiktől már
túl sokszor kértél segítséget
hátradőlsz a budin
mélyeket lélegzel és számolsz
elképzeled hogy koncertezel
hogy két szám között megköszönöd
mindenkinek a figyelmet
anyádék büszkén tapsolnak az első sorban
köhögni kezdesz a légzőtechnikától
tizenkét taps egy mély lélegzet
anyádék büszkék

ha lesznek gyermekeid hát ők is
és sosem kell majd megmagyaráznod
a fiadnak hogy anya miért kezd el hirtelen
sírni és miért nem lehet megvigasztalni
ez csak átmenet
a megfelelő légzőtechnikával gyógyítható
huszonévesen nem lehet kiégni
tizenkettőig számolsz mélyeket lélegzel
körbefújod a mosdót légfrissítővel
négylevelű lóherét hajtogatsz

a vécépapír-gurigából
keresztrejtvénnyel legyezed az arcod
elolvasod a vicceket
az egészséged rendben van
nincs semmi baja a szívednek
azért remeg a kezed mert sokat ropogtatod
azért jársz ennyit a mosdóba mert sokat kávézol
azért vagy ilyen érzékeny mert megjött
behallatszik apádék hangja a nappaliból
mindig begubózol
megint telefonnal mentél szarni
aranyered lesz ha ennyit ülsz a budin

Sebők György (1992) Eger. Zenész, költő, terapeuta. 2015 óta közöl verseket online és print folyóiratokban, verseit többek között az Alföld, a Kalligram és a Prae közölte. Első kötete *Az éggel egyenlővé* címmel 2021-ben jelenik meg a Magyar Napló Kiadó gondozásában.

Sebők György

TOBOZKELTETŐ

Hadd meséljem el neked a fákról,
azt, amit még senkinek se mondtam,

éjszakára jár, csak el ne rontsam,
mert az ősz ma este felnyalából,

föld felett az űr az úr, varázsol:
száll a sóhajával, elhagyottan,

hol dereng az áhított, a bátor
szív, mi fulladásig érte dobban,

ő a napnyelő, hisz sóhajától
kialszik a mag a csillagokban,

nagy vigasztaló a föld, magából
karjait, az erdőt szívni hagytam,

azt, amit még senkinek se mondtam,
hadd meséljem el neked a fákról.

AHOGY KIHAJTANAK A ROMOK

Két tégla között a hallgatás: várakozás
az összeomlásra. A pusztulás homlokzata
bámul vissza, le: csak homokra építünk.

A tükrözött figyelemben:
ott történik a fal. A lebonthatatlan
némaságban, ami utána marad. A bomlás
alaprajza egy másik épülésé.

A szemcsék között kell, hogy legyen
lényeg. Fürkészni kell, azt, ami kisebb
a láthatónál: lehet-e ebbe nem belehalni?
Bevetni mindent, és nem aludni többet.

A téglák között eltelő időt sokallni kell,
megátalkodottan építeni az enyészetnek,
és ha elfogyott az agyag, következzen a hús,
a csont, a türelem.

Fogyj el egészen, és bámulj vissza:
le.

ALTATÓ

Szelídek vagytok mind, akár a bőr.
Nem is tudtok ti bántani senkit.
Olyan könnyen lök hozzátok a hit:
szövet zugába száll így a tőr,
hiába roncsol, hiába centis
az él, hogyha úgysem csorbít semmit.
Ölel az anyag – amíg ő megnyit –
és betakarja az idegent is.

Elalszom én, majd ti vigyáztok rám,
amíg idegeim kiengednek:
a tűhegyek megolvadnak, szentek
vagytok, végigderengtek a szobán.
Hogy viszont szerettetek, remélem.
Megnyugszom e kétes pengeélen.

A KÖVEK ÉNEKE

Mi csak fekszünk, nem gondolunk semmit.
Kristály feszít belül. Éppen ennyit
teszünk: ez a dolgunk. Sem erőszak,
meghunyászkodás. Fürdünk, esőszag
tapad merev széleinkre. Lényünk
ebben áll, és épp elég nekünk.
Simíts meg, és kezedre telepszik
az év, ránk, mi veled történt eddig.

Ezért vagyunk, elárulom neked:
mi összeszedjük azt, ami teher,
én és minden kő, aki itt hever,
hogy amikor összeszednek minket,
betesznek egy vödörbe, hogy alap
legyen belőlünk a házad alatt.

Kósa Eszter (2001) Nyíregyháza. Az ELTE TTK fizika alapszakos hallgatója. Verseit többek között az Alföld, a Kalligram, az Új Forrás, és a KULTer.hu közölte.

Kósa Eszter

PÁRNA

A temetőben van Isten. Virrasztás helyett nagy, fekete kabátokba
varrja az elnehezült, hámozott eget. A napokig felhős helyek mindig
új hiányt jelentenek. A koporsó utáni menet, láthatatlan láncra vert
kutyák, halad, és a hirtelen hitéletre keltek hamis zsoltárokat vonyítanak.
Szegfűk kopognak, akár az utolsó eső. A gerincekhez görbülnek a fák,
szél karolja őket, mint anya apát. Néha van Isten, mert mellkasában
boldog emberek szavai pihéznek és langymelegében vackolnak álmaink,
de minden halálra, akár megfáradt dunyhákból csapkodásra száll a szösz,
hagyja kihullni hitünk és hullnak vele mindenfajta bizonyosságaink.

AZ ELSZAKADÁSRÓL

A kötési energia az atom-
mag részekre bontásához
szükséges. A felszakadó

kapcsolatoknál azt érzékeljük, tömeg tűnik el. Igazából fénnyé válik.
Az energia megmarad, csak máshol jelenik meg. A természetben
a hiány nem lehet valódi. Ebben akkor is hiszek, hogyha nem értem,

merre lehet a máshol.
Néha azt gondolom,
létezik átjárhatóság

a nagyságrendek között. Ha az elektronok úgy keringenének, mint a holdak,
gyorsulva zuhannának a magba. Ehelyett különböző energiaszinteken vannak.
Igazi keringés soha nem jöhet létre. Egyiken megszűnnek és feltűnnek

egy másikon. Utak
helyett csak hiány
létezik. Kiszámítható.

Álmos vagyok, azt képzelem, hogy a meghatározott pályákon óriási ágyak keringenek. Nevess csak, de álmodj vele, feküdj bele és meséld el reggel, hogy puhák, akár körülötted a felhők. Hány eltévedt asztronauta fér be

alád. Hány lesz aki
utána hozzádbújik.
Lesz-e, kedves,

aki továbblebeg. Eleget meséltem, hold is volt benne, szereted a holdakat, szeretem a holdakat. Mindketten ugyanazt, nem egymást. A határozatlanság értelmében minél közelebb kerülök hozzád, annál kevésbé ismerhetlek.

A FORGÁSRÓL

Szemeinek kék holdakat fogad. Összeköti a csillagokat, agancsokká válnak. A csontokat minden évszak új égboltra húzza. A mellső lábaknál nőtt napokat a hátsó pár sötétre tapossa. A lábnyomokba anyagot képzel. A hiányt emlékeivel tölti fel. Ellopja a Jupiter gyűrűjét. A döntés gravitációja nehéz magba nyomja. A természetre írás mozgást determinál.

Az utolsó órában kibontja magát. Elmosogatja a galaxisokat. Lesúrolt csillagok folynak le fekete lyukakba. Távoli rendek fogadják bűneit. Húrokkal álmodik és összeomlásig szálazza az időt. A kihűlő hidrogén láthatóvá mossa vonásait. Kiszakad a test és lélek szingularitása. Szemének kék holdakat fogad. Monokróm fények virágoznak minden teremtés alatt.

Harag Anita (1988) Budapest. Első kötete 2019 októberében jelent meg *Évszakhoz képest hűvösebb* címmel, amellyel elnyerte a Horváth Péter Irodalmi Ösztöndíjat és a Margó-díjat.

Harag Anita

ANYU SZERETI BON JOVIT

Anyu az ablaknál áll, kezében sárga, mosolygó bögre. A bögrének még a fogai is kivillannak a vigyorgástól. Anyu sír, neki nem látszanak a fogai. Most azért sír, mert negyvennyolc éves. Majd ha öreg leszek, megtudom, milyen ez. Mindig ezt mondja. Félbehagytuk Bon Jovi 1987-es koncertfelvételét, pedig azt hittem, örülni fog, hogy újra átélheti, milyen volt ’87-ben az MTK stadionban. Szerinte Bon Jovi nagyon szép férfi. Apu szerint nem szép, meg csúnyán is öregszik. Küldi anyunak a Facebookon az öreg bon jovis fotókat. Látod? Anyu az öreg Bon Jovi arcában is a fiatal Bon Jovit látja. Én meg a fiatal Bon Jovi arcában látom az öreg Bon Jovit. Apu nem Bon Jovit látja, szerinte Bon Jovi mint olyan nem is létezik, ő anyunak valami ideál, de ha itt állna előtte hús-vér valójában, ráncosan, büdös szájjal, alacsonyan, már nem kéne. Anyu a magas pasikat szereti. Apu egy kilencven. Meg milyen név az, hogy Jon Bon Jovi? Figyelem aput, nem tudom összekötni a fiatalkori képeit és a mostani arcát. Anyu a fiatalkori arcát látja benne, mint Bon Joviban, vagy egymásra folynak? És apu a negyvennyolc éves anyu arcát szebbnek látja, csúnyábbnak vagy változatlanul szépnek?

Próbálom elképzelni, milyen leszek öregen, hol lesz több ránc az arcomon. Szép leszek? Az én arcom lesz, vagy alig leszek felismerhető? Peti felismer, ha ötven év múlva meglát? Ha szakítunk, és ötven évig egyáltalán nem találkozunk. A hatvannégy éves Petinek tetszik a hatvanhárom éves Zsófi, és nekem tetszik majd ő? És megismerem egyáltalán? A járásáról megismerem, pedig anyu szerint kinövi ezt a kamaszos mozgást, magas, begörbíti a hátát, nem tud mit kezdeni a hosszú karjával. Apu szerint én az Ed Sheeran-rajongást fogom kinőni.

Tudom, hogy ha megöregszem, ugyanígy fogom szeretni. A fiatalkori Ed Sheerant fogom látni az öreg Ed Sheeranban. Apu szerint nem mi döntjük el, ki tetszik. Megyünk a szag után. Mindig a szaggal jön, vadászkutya orra van. Ő érzi meg először, ha büdösödik a lefolyó. Az ember is büdösödik, mondja, de anyádnak az évekkel csak egyre jobb lesz a szaga. Ilyenkor belecsókol anyu nyakába. Anyut szag alapján választotta, mert ugyanolyan a szaga, mint a nagyanyjának. Nem, dehogy öregasszony szag, olyan könnyű, tiszta. Szerinte nem tetszhet nekem Ed Sheeran, mert nem tudom, milyen a szaga. Nem baj, öregen is bírni fogom. Egész nap a számait fogom hallgatni egy kertes házban, és élvezem

a nyugdíjjárulék évi másfél százalékos emelkedését. A Kisbéla nevű macskámmal fogok élni, és az első szerelmem emlékével. Sokat gondolok majd rá, hogy milyen lehet, él-e még, kivel él, ha él. Még mindig kiveszi-e az uborkát a sajtburgerből? És hogy ő vajon gondol rám? Elképzeli, milyen vagyok? Az ő tekintetével próbálok majd tükörbe nézni, és megállapítani, mennyire változtam meg. Anyu szerint soha nem az első szerelem az igazi, még legalább három-négy szerelmem lesz, amíg megtalálom a férjemet, akivel harminc évig boldogan élünk, és a statisztikák szerint hatvanöt éves korában meghal szív- és érrendszeri megbetegedésben. Apu is a szív- és érrendszeri megbetegedéstől fél, ezért csak két tojássárgáját eszik egy nap, a harmadiknak csak a fehérjéjét, a sárgáját kidobja a vécébe. Néha elfelejti lehúzni, és amikor pisilni megyek, a plusz tojássárgája ott úszik a fehér csészében. Kisbéla minden reggel a lábamhoz dörgölőzik abban a faltól falig ablakos kertes házban, és hangos nyávogással kér enni. Ha magányos leszek, csak beletúrok a selymes szőrébe, és figyelem, ahogy dagaszt. Hétvégente jönnek az unokáim, megtömöm őket mindenféle kajával. Elsózom az ételt, mert közben a volt szerelmeimre gondolok, amitől egy kicsit újra szerelmes leszek. Biztos lesz egy külföldi szerelmem is, akivel majd a távolság és a nyelvi korlátok választanak el. Ő sem akar ideköltözni, én sem akarok elmenni. Skype-on tartjuk a kapcsolatot, de a szagomat nem érzi, ezért egy idő után elhalványul benne az érzés. Délutánonként, ha süt a nap, fogom a lila plédet, kifekszem a kertembe, ami tele van hortenziával, és ahol a macska elnyúlik a hasamon. Végigsimítom a szőrét, mint most Bélának. Menj oda anyuhoz, súgom neki, és a macska feláll, odasétál anyuhoz, aki épp Bon Jovira gondol. A lábának dörgölőzik. Alig veszi észre, szorítja a vigyorgó bögrét. Hirtelen nem emlékszem anyu fogaira. Próbálom elképzelni, milyen volt tizenkilenc évesen, de a negyvennyolc éves anyámat látom, ahogy az első sorban táncol, és várja, hogy Jon Bon Jovi felhívja a színpadra.

Varga-Nagy Anna (2001) Karcag, Püspökladány. A debreceni Tóth Árpád Gimnázium végzős tanulója. Versei többek között a KULTer.hu-n és a Zempléni Múzsában olvashatók.

Varga-Nagy Anna

LOMBKOSZORÚEREK

Két talicskán viszik a szívem apokaliptikus
útszakaszok. Lombáthajlás a földutak felett.
Rózsabogarak másznak ütemesen rezgő
leveleken. Gyökerekben szívdobogás,
a nyikorgó kerekekre pitvarsötétség szakad.

BÚCSÚ

A reggelek csúnyák, a fogaid szépek. Viszontagságaid ide is magaddal cipelted. Én csak farkasszemet nézni jöttem, hiába álmodtál freskókat és halált, ez már sosem lesz ugyanaz. Nem érdekelnek őstörténeteid. Kilátszik belőled a csalódás, te sem így képzelted. Megnyugszol, ha magamra vállalom ezt a búcsút is, éveket adok és mondatokat, sorsod eredetmondákra bízom.

KÖZELÍTŐ

Senki sem szólt, hogy olyan lesz, mint egy bálna gyomrában
hallgatni, hogy japán tengeralattjárók lőnek amerikaiakra.
Olyan, mint amikor elszakad a póráz a főút mellett, mint
nem emlékezni, hogyan jutottál haza este. Mint amikor
hazugságon érnek. Mint sorban állni a postán álmodban,
csak hogy ne kerülj sorra ébredés előtt. Mint amikor nem
tudhatod, melyik lesz az utolsó. Mint amikor tudod, hogy
ez volt az utolsó. Mint szovjet ünnepségek rádiófelvételeit
hallgatni. Olyan, mint elmondani mindent a szüleidnek.
Mint vázát összetörni a boltban, mint telefonban sírni.
Olyan lesz, mint hiányolni a távolságot. Mint fényképeken
viszontlátni magad, mint évek múlva megtudni a helyes
dalszöveget, mint egy érintéssel megállítani a cseppkövek
növekedését. Senki nem szólt, hogy olyan lesz, mint kivágott
esőerdők tövében állni, és farkasszemet nézni
a rég elveszett kutatóval.

Vas Máté (1996) Szentes, Budapest. Jelenleg az ELTE történelem mesterszakos hallgatója.

Vas Máté

CANOSSA (REGÉNYRÉSZLETEK)

1.

Aki valóban a világban jár, azon átjár a világ. Líbiában néhány szerzetes, mikor sivatagi remete lesz, úgy megsárgul, hogy a karavánok kövekként haladnak el mellettük. A sárga remetéket összefogdossák a tűzimádó törzsek. Álcaszínük miatt orgyilkossággal gyanúsítják őket: a törzsfők nyakába szöcskeként ugranak, hogy tőreikkel nyakon szúrják a tűzimádókat.

Szent Józsuát, mikor elfogják, egy teve után kötik. A sivatagban vonszolják, hogy bőre azt mondja csontjainak, „én nem bírom a köveket, megyek". A kegyelem a legkeményebb páncél, ezért bőre sértetlenül feszeng. Józsua kéklő szemekkel nézi a kék eget, miközben sárga feje kopog a köveken. Mire este lesz, a teve kidöglik hajtója alól.

A pogány talpra rángatja Józsuát, a tengerhez viszi. Ha a sivatag befogadja, akkor fulladjon a habokba. A tűzimádóval együtt derékig gázolnak a kékbe. Sárga hajánál ragadja meg. A tűzimádó hosszan a tenger alá nyomja. Józsua rángatózik innen-oda. A remete haja először zöld lesz, azonban ez múló árnyalat. Bőrén átsuhan, hogy a kéknek adja át az uralmat. Hullámzó haja hullám lesz. A tűzimádó üvöltve nyomja le még inkább a kopasz és kék Józsuát, aki hamar kifolyik kezei közül.

Aki vállalja a vértanúságot, azt bármibe is gyilkolják, ott terem számára a mennyország. Ha bővelkedünk a szánalomban, akkor rájövünk, hogy ami körbevesz, az ugyancsak szán minket.

2.

Nem a bűnről beszélek, hanem az órákról és percekről beszélek. És Ludovico tükre, ami előtt prédikációját gyakorolta, megreped, Ludovico megszédül, és Lisszabon rengeni kezd. Öt nap múlva egy levél írásába fog a rengésről, a szökőárról, a tűzvészről. A penna kiesik kezéből, orrát facsarja a testek fanyar bűze. Azt hitte, megszokta, hát mégse, és mit számít az, amit leírnak, ha most testeket ráncigálnak ki a romok alól. Szénné égett, megfúlt, kiharapott utcakövek és tetőgerendák kavargásában összezúzott testeket gyűj-

tenek, fogdosnak és ráncigálnak az élők, mert az élők ezt teszik: megtisztítják a holtaktól a felszínt, hogy mélyeket lélegezve élhessenek.

A várakban, lovon, folyóparton és fedélzeten az urak annak az újjáépítéséről beszélnek, ami lehet, okkal lett romba döntve, és aki érzi ezt, a hajókorlátnak dőlve beleköp a sós tengerbe, mert tudja, az Úr iránti alázata gyávaság, és aki alázatos, olyan hátast visz magán, aki sosem fog megérkezni sehova, hiszen amíg halad, nem tartozik számadással, mert úton lenni úton lenni. És az élők azért ráncigálják ingujjnál, csizmánál fogva a holtakat, hogy megbizonyosodjanak: igen, mi itt elevenek és elfoglaltak, ti pedig holtak és dologtalanok vagytok, és ha el lesztek takarítva, valódi munkánk után koslathatunk. A penna a papíron megint betűformázásba kezd, és a sejtésnek szenteli szavait, hogy a rengés a tükör előtt gyakorolt prédikáció bizonyos sorai elhangzása után indult meg.

Túléltem, és a Mindenszenteket ünneplő tömeg nem, én igen, persze vagyunk egy páran, és ez a város mégis újjá lesz építve. Holott ki tudja, lehet buckát sem hagyva, a maradékát gereblyével gondosan elegyengetni lenne érdemes – nyomát narancsligettel fedve el. Ha végigmondom a szavakat, Lisszabon nincs többé, így a nincs és van közt szűköl és remeg, és ha nem a tükör előtt, hanem mások előtt, tehát valóban elmondom, akkor ki tudja, mi nem lesz utána. De ha magam előtt mondom, nem valóban mondom? És amennyiben magam előtt, egymagam mondom és teszem és írom és forgatom fejemben, nem az Úr előtt teszem? Egymagam sürgölődése nekem és az Úrnak szóló színdarab, és

én mégis azok füleire és szemeire sóvárgok, akik most kövek alatt fekszenek, és lassan bomlásnak indulnak.

Nem hozzám, én sem hozzájuk, és bármit is írtam eddig, lett légyen elhangzott avagy sem, most kirúgom a széket magam alól, nézek magam fölé, nézem a novemberi eget, a leszakított tető helyett, a gerendák kopjasűrűje felett, és az asztalt, a papírt hagyva kimegyek a düledék fal egyik résén, és segítek. Megragadom a hideg lábakat és kezeket, segítek magamon, és úgy teszek, ahogy az élők tesznek, mert a fülükre és szemükre éhezem. Írom és ülök és fogom a fejem.

Biró Kincső (2000) Nyíregyháza, Nyírbátor. Jelenleg a Debreceni Egyetem magyar nyelv és irodalom szakos hallgatója.

Biró Kincső

CSILLAGPOR

Kristófnak

Csillagporból gyúrt,
vetélő világok.
*
Zöld iszapba tapadt,
üveggömbbe zárt embriók.
*
Megrepedt magzatburkon át
szivárgó sötétség, stigma.
*
Hínárbilincs, nádból font
béklyó,vízikígyó-ítélet.
*
Hópehellyé válik a test,
ajkára olvad az enyészetnek.
*
Megcsócsált versek gerince,
tintafoltok a falon.
*
Tobzódó gondolatok
egy fekete kalap árnyékában.
*
A holdfényben ezüst haj-
szálak, álomfogó pókháló.
*
Elgémberedett akarat, zsibbadt
terveit elnyelték abszint-zöld éjszakák.
*

Árulóid csuklódon a hegek,
nem vagy adós, mégis törlesztesz.
*
Titkolt éhség, átkod
a soha el nem ért.
*
Koszorúra záródó búcsú-
csók, fekete orchidea.

CSONTOK

Százszorszépet ültetek
vállgödrömbe.

Porcelán csuklómból szivárgó
zöldteával táplálom.

Medencecsontomban
rizspintyet fürdetek.

Kihűlt számok cafatjait
gereblyézem tányéromon.

Kiteregetem bordáimon
tejfehér ruháimat.

Borsmentaízű a szenvedés,
kívánatos az éhség.

Szitakötőszárny-könnyű vagyok.

IGAZGYÖNGYÖK

Szétfeszíteni
a pávakagyló héját,
és meglesni a benne alvó,
parányi sellőlányt.
◯
Ujjbegyeimet
habjaidba mártom,
bőröm oldódik benned.
◯
Feloldódott bőr,
idegek térképe alatt
ölelkező korallok.
◯
Tenger mosta homok a bőröm,
csillog benne érintésed,
igazgyöngyök pora.

Tompa Andrea (1971) Kolozsvár, Budapest. Író, színikritikus, a *Színház* folyóirat volt főszerkesztője. *Omerta* című regénye 2017-ben látott napvilágot a Jelenkor Kiadónál, amelyért 2018-ban Libri irodalmi díjjal tüntették ki. Legutóbbi kötete 2020-ban jelent meg *Haza* címen, szintén a Jelenkor Kiadó gondozásában.

„HAZASZERELEM, HAZABETEGSÉG" – TOMPA ANDREÁVAL SERES REBEKA BESZÉLGETETT

„Csalódottan vették tudomásul, hogy az írók az álmaikról írnak" – olvashatjuk a Haza *című, nemrég megjelent regény egy jelenetében, amikor az* Írók a dróton *fesztiválon egy idős házaspár beszélgetésbe elegyedik a főhőssel. Ez a kötet milyen álomból született meg?*

Kezdetben mindig valamiféle gomolygás van, alaktalanság, amíg történetté nem válik valami – mondanám, hogy kristályosodik, de azért az én „kristályom" elég homályos marad, és nem látni benne semmit, főleg nem a jövőt. Talán a vágyak és szerelemek alaktalan gomolygása hozta ezt a könyvet, az el- és visszavágyódások hamu alatti parázsa, nem láng tehát, hanem inkább valami alattomos, az emberbe folyamatosan bekúszó, fel-felhorgadó vágy, amit aztán a hős a könyv vége felé kezd el szétszálazni magában: hazaszerelem, hazabetegség.

Az Omerta *megírásához nagyon sok forrást felhasznált: élettörténeteket, emlékeket, fotókat, amelyekről a köszönetnyilvánításban olvashatunk. Ez a regény mennyire igényelt ilyesfajta kutatást?*

Itt is sokat olvastam, elméleti irodalmat is – Vamik Volkan emigrációról szóló munkáit, a kortárs Európa szintén migrációs problémáiról szóló könyveket. Sok személyes történetet „hallgattam meg", vagyis figyeltem meg, idéztem fel. És volt néhány interjúm is, amelyek által emberek jöttek közelebb. A kutatás most a festészetre is kiterjedt, konkrét festőkkel foglalkoztam és konkrét művekkel. Erre a könyvre nagy hatást tett egy kortárs angol művészetkritikus, Martin Gayford munkássága, akinek sajnos egy könyve sincs magyarul.

A haza fogalma valamilyen formában mindegyik kötetében előkerült, de ez az első, amelynek központi témájává vált. Mennyire volt nehéz körbejárni egy ilyen sokrétű, komplex fogalmat? Mióta érlelődött ez a történet?

A történet megtalálása – vagyis annak a hősnek a megtalálása, aki eljön, majd harminc évvel később visszatér – lassan bontogatja ki maga körül ezt a fogalmat. Nincs előre eldöntött jelentésmező, hanem az a gomolygás van, alakulás, keresés, amit ő (a szerzőjével együtt) bejár. Mi ez a haza? Hol van nekem? Milyen tétje van számomra? Mintha testtel is végig kellene járni ezeket a tereket, a nagyvilágot és a kisvilágot, a hazát, az otthont ahhoz, hogy rájöjjünk valamire. Tapasztalatokat kell szerezni róla, testieket is, időben kiterjedteket is – hiszen más az az otthon, amit elhagy, amikor hátra sem fordul, csak előre néz, és más az, ahova nagy nehezen visszatér, mert irtózatos vágy is van benne, meg félelem is. Ha nem foglalkozok ennyit a hazával, vagyis például a magam szülővárosával, Kolozsvárral a korábbi könyvekben, talán nem szorul ennyire tisztázásra ez a viszony.

A könyv megírásához mennyiben töltekezett saját életéből, tapasztalataiból? Van olyan szereplő, akit saját környezetéből, ismeretségi köréből mintázott?

Eléggé, mint mindig, minden alak esetében magam vagyok a fő anyag. Maszkokban persze könnyebb beszélni „magunkról", mondjuk egy rózsanemesítő, egy szerzetes vagy egy fiatal orvosnő maszkjában. Van szereplő, akit élő figuráról mintáztam, és van olyan, akinek meg is mutattam az adott fejezetet – nehezményez-e valamit, milyennek látja. Az ilyen esetekben az érzékeny olvasó tudja, hogy egy könyvet olvas és nem egy portrét önmagáról, vagyis az irodalmat nem téveszti össze az életrajzzal. Ezzel együtt a könyvek mindig okoznak sérüléseket, mert ez a természetük. Minden könyv okoz sértődést, sérelmet. Vannak fájdalmas pontok, fájdalmas felismerések. De a szűk referenciális olvasat, vagy az irodalom és a személyes valóság összetévesztése megkérdőjelezi az irodalmat.

Ön szerint mennyire játszik meghatározó szerepet életünkben a hazánk, s a hozzá fűződő viszonyunk?

Szerintem a legnagyobb bajunk társadalmilag az most, hogy a politikai közbeszéd szerint vannak jó és rossz hazafiak, vannak, akik tudják, mi a haza, és másoktól elvitatják, hogy tudnák, vannak magyarok és nemmagyarok. Ez a „mi" és „ők"-típusú beszédmód megmérgez ma mindent, azt a normális, gyengéd, szeretetteli és persze kritikus viszonyt is, amit a hazánkkal ápolnánk.

Sok esetben akkor értékeljük igazán az otthonunkat, amikor már nem ott élünk. Mit gondol, könnyebb a múltból meghatározni a hazánkat, úgy, hogy már nem élünk benne?

Nem, mert a múltból máshová helyeződik a haza fogalma, lesz belőle, ideális esetben egy óhaza, hogy legyen egy új is. Tehát lennie kell valaminek a jelenben is, legalább valami helyettesítőnek. Ha csak a múltban van hazánk, nagy a baj, mert a nosztalgián, elvágyó-

dáson, akár haragon kívül nem lesz más otthonunk. Persze ha elmozdulunk akár a kis falunkból, akár máshonnan, erősebb kérdéseket teszünk fel magunknak: miért jöttünk el, kellett-e vagy akartuk-e, mi akartuk vagy más. A kérdések kiéleződnek.

A kötetben fontos szerepet kapnak az otthonról hozott apróságok, legyen ez a csapvíz íze, amely szervesen kötődik az otthoni miliőhöz, vagy a szóhasználatban lévő különbségek, mint a porcukor és a cukorpor esetében. Milyen ezekhez hasonló apróságokat kapcsolna Budapesthez és miket Kolozsvárhoz?

Kolozsvárt könnyebb megválaszolnom, vagyis a könyvek, amiket írtam, mind hordoznak valamiféle nyelvi és a valóságdarabokra vonatkozó választ. Budapestre vonatkozóan is vannak ilyen benyomások a könyvekben: a 80-as években kamaszként Budapestre látogató lány megdöbben a benzinszagon, ami nagyon tetszik is neki, hiszen otthon nincs benzin, így ez a gazdagság szimbóluma. És a divat is lenyűgözi – odahaza nincs divat, nem lehet menő ruhákat kapni. Az 1910-es években egy hősöm az Andrássy úton sétálva érzi magát csodásan – hiszen ilyen közeg nincs ott, ahonnan ő jön.

A regényben elhangzik az a mondat a főhőssel kapcsolatban, hogy „elindulni könnyű, hazatérni nehéz". Valóban így van? Ön hogy gondolja, hogyan tapasztalta?

Ez a mondat, mint minden mondata egy regénynek, kontextuális. Ez vele történik, ez az ő személyes története és igazsága. Nekem is van egy személyes történetem, de az nem az övé, ő egy hős, akit megalkottam. Ráadásul (szerencsére) a mi emberi történetünk nagyon képlékeny: hol így látjuk, hol úgy, nincsen végérvényesen rögzülve.

A regény körbejárja az identitáshoz szükséges alkotóelemeket: az otthont, a nyelvet, a nevet, a családot. A szereplők nagy része két világ közé szorult, a régi hazájához már nem tartozik, az újhoz pedig még nem. Mikortól mondhatja el valaki magáról, hogy otthon érzi magát új hazájában?

A hősnek megadatik megérkeznie is, van egy „végső" megérkezése, és furcsa módon ez az a pillanat, amikor éppen nem tud elindulni már, vagyis nem tud mozogni a térben. A könyv utolsó jelenete egy megérkezéstörténet, vagy legalábbis annak szántam. A hős tudja, hogy hol van otthon, hol van „dolga", kihez tartozik, és ezek nagyon egyszerű válaszok, mint az arra adott, amikor a fia azt kérdezi: Mikor jössz haza? Ezek a kérdések lehorgonyozzák azt a nagy, képlékeny és koszos bizonytalanságot, amit a két világ közé szorulás jelent. Ezért akár ott is maradhatna a hegytetőn, a lejtőn, ahonnan nem tud lejönni. Nem aggódnánk tovább érte, mert megérkezett.

A kötet játszik a nyelv lehetőségeivel is. A főhős az anyanyelvén tudja a legkevésbé kifejezni magát, ezért inkább egy idegen nyelvet hív segítségül, a regény is egy-egy mondat erejéig több nyelvet bevon a szövegbe. Valóban könnyebb lehet olykor egy vagy több idegen nyelven kifejeznie magát az embernek, mint az anyanyelvén, ami a leginkább közel áll hozzá?

Ez egy sokfeneků játék (akar lenni). Amikor az író úgy érzi, hogy képtelen kifejezni valamit, csak dadog, keres, körülír, elodáz, akkor idegen nyelven olyan üdvözítő az egyszerűség. De ez azért üdvözítő egyszerűség, mert ezt a nyelvet nem, vagy csak kevéssé bírja. Tehát teljesen becsapja magát. Milyen jó volna megszökni, gondoljuk ezerszer, amikor küzdünk – és nem csak a nyelvvel. De hát nem lehet megszökni, mert nincs hova. Semmi nem áll rendelkezésre menedékként. És ha minden jól megy, az olvasó felismeri, hogy mégiscsak egy „anyanyelvű" könyvet tart a kezében, ami valahogy, ha nehezen is, de teljesíti ezt a kifejezést.

Néhány szereplőnél az új hazába való integrálódásnak az is a részét képezi, hogy megváltoztatja a nevét, így lesz Katiból Kathrin, Zsuzsannából Susan, a főszereplőt megszólító idős párból, Évából és Andrásból pedig Eve és Andrew. Ugyanakkor nem minden szereplőnek van neve a regényben. A név meglétében, megváltoztatásában vagy hiányában milyen szerepet játszott a szereplők identitásának szilárdsága?

Csak annyit pontosítanék, hogy a fenti sorban két irányba változnak a nevek: magyarból angolra, de angolból is magyarra (Susan ugyanis amerikai). A fő figurák azonban névtelenek, és ott inkább az archetipikus szerepük volt a fontos, hogy a név helyett valami tágasság, valami általános, univerzális jöhessen létre. Akinek soha semmilyen körülmények közt nem változik a neve, annak szerencséje van, a nagy földcsuszamlásokat átélt emberek sok névváltozáson is keresztül mennek. A név menedék is, maszk is.

Mit gondol, a tavaszi karantén és a mostani helyzet, amelyben nehézzé, szinte lehetetlenné vált a külföldi utazás, hogyan befolyásolja az emberek hazához való viszonyát?

Nagyon nehéz lett volna ezt a könyvet most írni, ebben a megváltozott világban. Lehet, hogy ha ránézünk pár év vagy évtized múlva egy ilyen könyvre, csodálkozni fogunk: jé, ilyen volt a világ, az emberek folyton jöttek-mentek, röpködtek, le-fel vonatoztak. Amikor megjelent a könyv, és akkor már épp lezárták a határokat, magam is furcsálltam, hogy ennyit utazunk benne, miközben most semmit. Saját viszonyom is megváltozott az óhazámhoz: soha nem történt olyan az elmúlt három évtizedben, hogy bő félévig ne tudjak Kolozsvárra utazni. Ezzel a tapasztalattal valahogy máshogy kéne már írni. De erre a tapasztalatra még soká fogunk rálátni az irodalomban.

Seres Rebeka (1998) Budapest. Az ELTE Irodalom- és kultúratudomány mesterszakos hallgatója, az Alföld Stúdió tagja.

Seres Rebeka

KÖZTES LÉT
TOMPA ANDREA: *HAZA*

„És tudod, mit? Megmondom neked, miről írjál. Röhögni fogsz. Erről írjál, az otthonról" (398.) – hangzik el Tompa Andrea *Haza* című regényében. Ez akár a kötet szervezőelvének is tekinthető, a regény ugyanis szubjektív módon, a szereplők lelkületén keresztül igyekszik meghatározni a hazafogalom lehetséges variánsait, anélkül, hogy ítéletet alkotna bármelyikről is. Tompa Andrea eddig közreadott műveiben (*A hóhér háza*, *Fejtől s lábtól*, *Omerta*) is megjelent a szereplők otthonhoz való viszonya és a haza, ám az eddig csupán ízlelgetett fogalom ezen kötet origójává válva teljesedik ki igazán.

A *Haza* központi karaktere egy író, aki egész életében az otthonosság érzetét hajszolja, többször elindult és hazatért, de igazán megérkezni még nem tudott. Évekkel a mű narratívájának kezdete előtt elhagyta szülőföldjét, hazát és nyelvet váltott, de még oly sok idő elteltével is idegennek érzi magát új hazájában. A cselekmény csupán néhány napot ölel fel, centrumában egy osztálytalálkozó áll, amely nemcsak a főszereplő hazatérését jelenti, hanem minden kivándorolt osztálytársának alkalmat biztosít arra, hogy visszatérjen a kezdetekhez. Ezáltal válik a kötet egyik legfontosabb szervezőelvévé az emlékezés és a nosztalgia.

Az *Omertá*hoz hasonlóan a *Haza* is több szereplő élettörténetét mutatja be, ám míg előbbi külön fejezeteket szentel az egyes karaktereknek, amelyekben főszereplőként és énelbeszélőként tűnnek fel, addig a *Haza* heterodiegetikus narrátorral operál, s a mellékszereplők továbbra is háttérben maradnak. A főszólamot a cselekmény középpontjába állított író fokalizálja. Nemcsak az osztálytalálkozó köti össze a szereplőket, hanem a főhős is, aki sofőrnek felcsapva rég nem látott barátait az osztálytalálkozó helyszínére fuvarozza. Az odavezető, kitérőkkel teli út remek alkalmat biztosít arra, hogy megismerjék egymás élettörténetét, és hogy a regényben megjelenő író maga is számvetést végezzen saját sorsát illetően. Olvasóként, a főszereplő pozíciójához hasonlóan, átutazóban vagyunk ezeknek az alakoknak az életében, ezáltal nem kaphatunk róluk mély és pontos jellemábrázolást, de valójában ez nem is lényeges eleme a regénynek, mert a hangsúly a hazájukhoz való viszonyra kerül. A kötet retrospektív jellegéből adódóan hirtelen váltásokkal operál a szereplők között, valamint időben és térben egyaránt, ezeket az olvasónak éber

figyelemmel kell kísérnie, hogy követni tudja a hömpölygő gondolatfolyamot, ami egy ötszáz oldalas könyv esetében nem tartható fenn folyamatosan. Tompa Andrea nem először alkalmazza ezt a tudatfolyamszerű elbeszélői technikát a regényeiben, a *Haza* nem ebben a tekintetben különbözik a korábbi műveitől, hanem abban, hogy a cselekményt a jelenbe helyezi, s pontos koordinátákat sem ad a helyszínre vonatkozóan. Egy *road novel*, amely filozofikus, olykor esszéisztikus jegyeinek köszönhetően próbál dialógusba lépni olvasójával.

Az olvasó életrajzi kötetként is nyúlhat a regényhez, amelynek nemcsak az író főszereplő, az emigráció és a nyelvváltás képezi az alapját, hanem az is, hogy még a szerző maga is így vall a regényről: „mint mindig, minden alak esetében magam vagyok a fő anyag".[1] Tompa Andrea a kötetben rá is játszik erre az olvasatra, főhőse disszertációjának témája hozzá hasonlóan Nabokov volt, s az Andrea névnapra vonatkozóan is tesz egy utalást: „április közepe lehet, talán éppen most volt névnapja". (159.) A regény valójában egyszer sem nevezi meg a főszereplőt – ezzel is hangsúlyozva a karakter univerzalitását –, a nemére is csupán néhány utalást tesz, például amikor a Fiú azt mondja neki, hogy „*jaj, anya*" (290.), máskor pedig, hogy „*Seggre estél, anya?*". (436.) A referenciális olvasat szűk perspektívát szab a regénynek s valójában nem ad hozzá semmit, a mű a szerző biográfiai adatainak ismerete nélkül is ugyanazt az élményt nyújtja.

A kötet több reflexív utalást is tartalmaz a *Haza*ra vonatkozóan, ilyen például az, hogy a főszereplő „[k]önyvről fog álmodni. Egy történetről, aminek nem ismeri a végét" (16.), ahogyan ennek a regénynek sincs igazi lezárása; ez csupán egy néhány nap alatt leforgott visszaemlékezés dokumentálása, amellyel kapcsolatban bőven maradnak megválaszolatlan kérdések. A főhős foglalkozásából adódóan „[k]apott már történetet annyit. Valaki megkezdi a meséjét, az ő sűrű, drámai, egész életét felforgató elbeszélését, kiszakad belőle, mint ami nem kell senkinek, saját tulajdonosának sem. Zuhatagként ömlik, sem végigmondani, sem meghallgatni nem lehet". (240.) Ez a megjegyzés az egész kötetre igaz, a különböző – hol hosszabb, hol rövidebb – történetek kitörnek a szereplőkből, s zuhatagként ömlenek az olvasó nyakába, ezáltal válik a *Haza* nagyon tömörré és zsúfolttá.

A regény jól ábrázolja az országok, nyelvek, idő(k) közötti létet, a bizonytalanságot és az identitáskeresést, melynek illusztratív alakja a főszereplő, a többi felbukkanó karakter in-

1 Seres Rebeka, *„hazaszerelem, hazabetegség" – Tompa Andreával Seres Rebeka beszélgetett*, Szkholion, 2020/2., 22.

kább csak példaként van jelen, hogy széleskörű perspektívát tudjon adni a jelenségről. A különböző hazafogalmakat csupán felvonultatja, nem tesz igazságot és hierarchiát sem állít fel közöttük. Országtól független, általános hazafogalom-konstrukciókat vonultat fel, nem nagytotálban láttatja a teret, hanem apró alkotóelemekre bontja; ezekből táplálkozva építik fel saját otthonképüket a szereplők: ilyen lehet a csapvíz íze vagy a folyó néven nevezése. A főhős a teret ugyanolyan homályosan érzékeli, mint saját hazafogalmát: „A táj életlen, körvonalak és kemény formák nélküli. Szétfolyó szélek, egymásba omló elemek. A látvány felpuhult, összemosódott, a részletek kivehetetlenek, csak a nagy egységeket lehet felismerni. Szürke kockaépület, előtte tengernyi színes autó, égbolt szétkent pehelyfelhőkkel, a szemhatáron ívet rajzoló fasor vagy erdő." (5.) Az idézett szakasz jól példázza, hogy egy minden részletnél elidőző, lassú mozgású narrátorral dolgozik a regény, aki az atmoszférateremtésre helyezi a hangsúlyt.

A kötet középpontjában álló hazafogalom fluiditását körültekintően mutatja be a regény. Valaki külföldön találta meg a maga útját (Ágó), valaki szülőföldjén maradt (Edina), valaki elment és visszatért (Csaba), valaki pedig még mindig bolyong (Ari). „S hogy hazatérni, most már ő is tudja, sokkal, de sokkal fáradságosabb, mint elmenni." (29.) Egyfajta kulcsmondatként hangzik el ez a kötetben, hiszen a főszereplő is csupán ritkán, nehéz szívvel tér vissza szülőföldjére, ebben az esetben is kényszerből, az osztálytalálkozó miatt. Saját identitásválsága egész életét végigkíséri, se régi, se új hazájában nem érzi otthon magát, ami az ő generációja esetében jellemző belső küzdelemnek látszik. Kivándorolt osztálytársai hozzá hasonlóan két világ közé szorultak, gyermekeik viszont szilárd hazafogalommal rendelkeznek, számukra már magától értetődő, hogy ahol élnek, az az otthonuk, ami „[k]lassz, és kész". (422.) Szüleik – akik életkoruk tekintetében is köztes helyzetben vannak – megrekedtek valahol a haza és nemhaza között; az idősebb korosztálynak pedig már sikerült asszimilálódnia. A kötet fel is teszi a kérdést velük kapcsolatban, hogy ők vajon meddig „*coming from*" (441.), és mikortól mondhatják el, hogy megérkeztek; de mivel a főszereplő még nem jutott el ebbe az állapotba, választ nem tud adni.

A központi szereplő is rendelkezik egyfajta hazafogalommal, amely homályos és körvonal nélküli, az apró dolgokon keresztül próbálja megragadni, például a csapvíz ízében, ami máshol nem ugyanolyan (87.) vagy a nyelv esszenciája által, ami olyan apróságokban érhető tetten, mint a porcukor megnevezése: amit az egyik helyen így neveznek, azt szülőföldjén cukorporként ismerik. (204.) Fogtömései is származásáról árulkodnak, amelyeket új hazájában a fogorvos ki akar cserélni, mert ez a technika már elavultnak számít abban az országban. Ez alapján az orvos meg tudja mondani, hogy páciense honnan jött, aki pedig mereven ragaszkodik töméseihez, hiszen számára saját otthonát jelképezik, amitől a kicserélés metaforikusan megfosztaná.

Babits Mihály *Jónás imájá*nak kezdősorát idézi a kötet nyelvvel kapcsolatos problematikája: „Hozzám már hűtlen lettek a szavak". A főszereplő küzd a nyelvvel és önmaga kifejezésével; ahogyan nem találja saját otthonát, úgy a megfelelő kifejezéseket sem

leli, meglátása szerint már minden kihűlt, „[s]zavak nincsenek, csak történetek" (29.), s mivel foglalkozását tekintve író, ahogyan a Festő mondta neki egy alkalommal: „Maga történeteket mond. Magának nem kell semmit megneveznie." (302.) A narrátor viszont a karakterek nagy részét névvel illeti, egyes szereplők pedig nemcsak hazát és nyelvet, hanem nevet is váltanak az adott nyelv megfelelő változatára, például Katiból Kathrin lesz. A főszereplő személyiségfejlődésében legnagyobb szerepet játszó személyeket azonban olyan általános névvel jelöli, mint Apa, Fiú, Festő vagy Tanítónő. Ezek prototipikus karakterek, amelyek valószínűleg minden ember életében jelen vannak, s ezzel a módszerrel a kötet lehetővé teszi, hogy az olvasó magára vonatkoztatva adjon nevet nekik.

A főszereplő nyelvi kifejezési nehézségei összefüggésbe hozhatók a kötet elbeszélőjével, aki ezen probléma orvoslása végett fordul az idegen nyelvek felé és kölcsönöz szavakat az angol és az orosz nyelvből, amelyek védelmet biztosítanak számára. Hirtelen és pillanatnyi váltások ezek, amelyeknek magyar fordítása lábjegyzetben megtalálható a kötetben, így ahhoz az olvasóhoz is eljut a jelentése, aki nem beszél az adott nyelven. Ez a mechanizmus viszont megakasztja az olvasót; a szöveg tehát ugyanolyan gyorsan vált nyelvek között, mint szereplők és élettörténeteik között. A főszereplő maga is tisztában van vele, hogy legjobban anyanyelvén képes az ember kifejezni magát, még akkor is, ha ez pokoli nehéz feladat. „Hogy a nyelv immár megszűnt a szájban, helyette csak a mások kölcsönnyelve van, ami számukra legfeljebb egy bérelt kabin, olcsó panzió, verítékkel megfizetett albérlet lehet, de sosem otthon." (168.) A szavak nemcsak a más nyelvekből kölcsönzött kifejezések által válnak idegenné a számára, hanem a korrektúra által is, amelyen minden textus átesik, egy szerkesztő saját kifejezései beemelésével idegeníti el a szerzőtől saját művét. Tágabb perspektívából szemlélve pedig saját élettörténetét sem ő, hanem egy külső narrátor meséli el, ami szintén távolságot hoz létre a főszereplő és története között.

A középpontba állított író számára az is gondot okoz, amikor az írásból hangzó beszéd lesz. „Az idegenség a szájában azonban nem csökken. Leginkább akkor érzékeli, amikor fel kell olvasnia valamit, folyamatosan, hangosan és tagoltan kell beszélnie a nyilvánosság előtt." (186.) Először fogorvoshoz fordul a problémájával, amiért foga élességét okolja, végül mégis belátja, hogy a probléma a nyelvvel való küzdelmében van. A kimondás által pedig el is idegenedik tőle mondanivalója: a „kimondott szó megtörténik, és már nem az övé". (280.)

A nyelv és az otthon pozícióját tekintve is hasonló státuszú, az anyanyelv mindig „karnyújtásnyira van" (165.), ahogyan a haza is mindig előtte van. „Előre akar menni. Csak előre. Haza." (107.) A központi alak egyik feladata, hogy a nyelvet visszafoglalja és otthon legyen benne, ugyanis nézete szerint ez az „egyetlen lakható tér." (342.)

A főszereplő idővel való kapcsolatát is a bizonytalanság jellemzi, az időzónák közötti váltás következtében a teste szétesik, nem tud megérkezni az új helyre, ugyanakkor már a régin sincs, így beékelődik a semmibe. „Egy elnehezült testben viszi majd azt az álmatlan

munkát, az áthidalhatatlan időt, a *jetlag*et oda és vissza. Amikor hazafelé jön, tovább tart, míg a test visszatalál, az idő szétesik benne és nehezen áll össze." (25.) A kötetben nemcsak az időközöttiségre, hanem a megállt időre is találunk precedenst régi osztálytársuk, Alex személyében, aki még iskolás korukban halt meg, ezáltal belefagyott az időbe, s az akkori valójában él tovább emlékeikben. A főhős szeme is az állandóságot közvetíti, évek óta ugyanazt a dioptriát viseli, amely közelre élesít, így a távol homályosan, kontúrok nélkül sejlik fel előtte, akárcsak saját hazafogalma, ami az idő előrehaladtával is ugyanolyan megfoghatatlan marad számára.

Tompa Andrea legújabb kötetének befogadásához teljesen más olvasói attitűdöt kell tanúsítani, mint korábbi regényeihez, a történet jelenkorba való ágyazásával megszűnik az időbeli távolság szöveg és befogadó között, ami miatt az olvasónak sokkal szubjektívebben kell megélnie a textus minden felvetett kérdését és lehetséges válaszát. A *Haza* főszereplője egy kör erejéig az olvasót is felveszi a kocsijába, s egy különleges utazásra viszi lelke legnagyobb mélységeibe, ahol elgondolkozhat saját otthonáról, hazájáról, anyanyelvéhez való viszonyáról.

Tompa Andrea, *Haza*, Budapest, Jelenkor, 2020.

Bethlenfalvy Gergely (1993) Budapest, Szigetmonostor. Az ELTE BTK magyar alapszakos hallgatója.

Bethlenfalvy Gergely

A SZÓ LEHETŐSÉGEI BARTÓK IMRE: *MAJMOM, VERGILIUS*

Az *Aeneis*-recepciót már a kezdetektől meghatározta a vélekedés, hogy „Augustus az eposz keletkezésének és jelentésének kulcsa, valójában az ő személyét és politikai művét vonja be a mitologikus pátosz aranyködébe Aeneas története".[1] „Vergilii intentio haec est, Homerum imitari et Augustum laudare a maioribus" (Vergilius szándéka a következő: Homéroszt utánozni és Augustust dicsőíteni az ősein keresztül) – mondja Servius, késő ókori római nyelvész.[2] A hatalom felé elkötelezett poétát tételező értelmezések mellett, melyek a 19. században is alapvetően határozták meg a Vergilius-monográfiákat, léteztek más megközelítések, interpretációk.[3] Mégis ez a kép vált a 20. századra meghatározóvá, amennyiben Vergilius művei (különösen a *Georgica* és az *Aeneis*) a '30-as évekre kibomló olaszországi fasizmus, és persze Mussolini számára kulturális, történelmi és ideológiai alapként látszottak szolgálni – főleg ami a birodalmi álmot, az *imperium sine fine* képzetét illeti.[4] A kérdés, hogy a mindenkori hatalom milyen viszonyt létesít a művészettel, felhasználja-e saját fennmaradása és terjeszkedése érdekében, Vergilius alkotásainak (utó)életében fontos szerephez jut. Hasonlóképpen Bartók Imre egyetlen hosszú, csupán sortörésekkel és tipográfiai jelzéssel (kurzivált-kurziválatlan) tagolt prózai költeményt magába foglaló kötetében is központi helyet kap a gondolat, mely szerint Vergilius – Augustus szándékának engedve – a Római Birodalmat és civilizációt jobb színben tüntette

1 Ferenczi Attila, *Vergilius harmadik évezrede*, Bp., Gondolat, 2010, 11.
2 *Uo*.
3 Ld. a Vergiliust mint afféle protokeresztény prófétát tisztelő középkori tradíciót, amely alapvetően a negyedik ekloga vízióján nyugszik. Ehhez ld.: T. S. Eliot, *Vergil and the Christian World*, The Sewanee Review 1953/1, 1–14. A profetikus hangnemet és szerepet illetően ld. a *Majmom, Vergilius* alábbi részletét: „engem is ilyen hajón hoztak talán […], eriggyetek a kikötőből, aki itt fekszik, gyolcsok és páfrány és medvebőr alatt, ő a ti atyátok és megváltótok, aki itt jön […], egyenesen értetek jön, hogy más korokba és jövendőkbe kormányozzon benneteket, akik mit sem akartok tudni más korokról és jövendőkről, *utat mutatni jön, és járkál majd előttetek* végórájában is" (6–7.) [Kiemelés tőlem.], vagy azokat az értelmezéseket, amelyek az *Aeneis*t épp mint a hatalomkritikát is magába foglaló művet ismerték föl – lásd például az ún. *Harvard School* filológusainak olvasatait. (Vö. Ferenczi, *i. m.*, 13–14.)
4 Ferenczi, *i. m.*, 11–12.

föl, mint amilyen valójában volt. Az uralkodóhoz intézett sorok is erre mutatnak: „mert magát Rómát kérted, de nem mint tulajdont, hiszen születésed óta csak a tiéd, hanem mint a múlt jelenbe csillogó ékkövét" (25.).[5]

A *Majmom, Vergilius* párbeszédbe lép a Vergilius-kommentárokkal, s a szöveg beszélője, aki maga is (egy) Vergilius, már azok ismeretében, azokat mintegy folyamatosan olvasva-írva, egyúttal eltérítve tárja elénk vízióját. E vízió egyfelől a birodalom-elképzelés és a hatalmi törekvések kritikáját nyújtva azokat birodalmi *rém*álommá teszi: nem marad más belőlük, csak „illó vágyak áttetsző kupolacsarnoka", Róma helyét „ember nélküli táj" veszi át. (12.) Másfelől a szó, a nyelv, a beszéd lehetőségét korlátozó, azok feltételeit meghatározó erők hatásmechanizmusait vonja vizsgálat alá a vízió. A *szó hatalma*, valamint a *hatalom szava* közötti oppozíció Bartók Imre szövegének egyik szervezőelveként működik: „egyetlen idézet Anchises sorsáról […], egyetlen szó a vénektől többet ér, mint tízezer magtár Giza napsugaraktól ostromolt, baljós öröklétének mezején" (27.); „az utolsó szöveg és szó, mely még kiröppenni kész az agy hüvelyéből, *ez a szöveg és szó lesz, nem az a másik,* amelyért a birodalom császárának fohásza szól". (24. – Kiemelés tőlem.) A császár „fohászában" összeér a *szó hatalma* és a *hatalom szava*: míg előbbi az eredet megkonstruálásának eszköze („őstörténet, amelyre, Augustus, feltétel nélkül szükséged van" [38.]), utóbbi az eposz mint a birodalmi álom teloszát kijelölő alkotás létrehozására utal, mely így a császár és birodalma legitimitásának záloga lehet. A császár tehát parancsot ad a *hatalom szavá*val egy szöveg megalkotására, abban bízva, hogy az elkészülő mű – a *szó hatalma* által – az ő birodalmát mint „a múlt jelenbe csillogó ékkövét", a „csillogás ívét" beszéli majd el. (25.)

A Bartók-szöveg Vergiliusa azonban az augustusi szellemi-politikai vízióban a kudarc, a romlás tervezetét ismeri fel, egyúttal csalódni kényszerül a *szó hatalmában*: a szólás lehetőségeiben, képességeiben és használhatóságában: „senki sem hisz a szavunknak, hiszen a mi beszédünknek minden szó elégtelen, keskeny temető, melybe ezer másik szó omlott tisztátalanul, megbontva-süllyesztve egymás értelmét, minden szó fejfa csupán egy ismeretlen akarat sírja felett". (20.) A kifejezőképesség csődöt mond, a szó gyanúba keveredik, hazuggá válik: „a törvény új neve ajándék, és azt az egyszerű szót, te, mostantól úgy mondjuk, császárom". (21.) Egyetlen megoldásként a szó visszavonása, a beszéd elnémulása képzelhető el: „mi volna hát több, mit tehetnénk az idegen istenért, semmint, hogy a szó után hallgatást fogadunk". (28–29.)

A birodalom múltja és jelene a dicsőség ragyogása helyett a dicstelenség homályába vész. Ez problematikussá teszi annak az elioti paradigmának a fenntarthatóságát, melynek értelmében Aeneas „Róma jelképe; s ami Aeneas Róma számára, az az ősi Róma Európa számára".[6] A *Majmom, Vergilius* lapjain ugyanis Aeneas megszűnik a „klasszikus

5 Vö. Eliot, *i. m.*, 5–6.

6 T. S. Eliot, *Mit jelent az, hogy klasszikus?,* ford. Göncz Árpád = T. S. E., *Káosz a rendben*, szerk. Egri Péter, Kardos Péter, Bp., Gondolat, 1981, 366.

értékek" – *labor, pietas, fatum*[7] – hordozójának, képviselőjének lenni: dadogása, vagy épp összefolyó beszéde (megbomló értelmének nyelvi reprezentációjaként), a körülmények foglyaként vagy afféle becketti véglényként[8] történő vergődése a posztapokaliptikus tájban korántsem teszi alkalmassá arra, hogy a birodalom pillérévé váljon. Aeneas immár nem az európai civilizáció ősmintája, sokkal inkább animális jegyeket visel magán, a szöveg majomként és „istenbarma"-ként hivatkozik rá. (10, 13.) Dido szerepe hasonlóan ellentmondásos: a pillanat, amikor Aeneas – tulajdonképpen a majdani Római Birodalom még nem is létező érdekei miatt, a *fatum*nak engedelmeskedve – elhagyja Didót, a *Majmom, Vergilius*ban (is) a Birodalom bukásának előjeleként inszcenírozódik: „Dido éjszakája nem a kezdet, hanem a vég volt a még meg sem alapított Róma számára." (44.) Ekként az Aeneis értelmezéséhez igazodva e mű kapcsán is felvethető, hogy „Aeneas és Dido tragikus végű kapcsolata a Róma és Karthago közti történelmi szembenállás mitikus megalapozása".[9]

Ezúttal nincs mód feltárni a Bartók-szöveg minden kapcsolódását és felforgató viszonyát a fülszövegben megjelölt referenciákhoz (az *Aeneis*hez és Hermann Broch *Vergilius halála* című filozófiai regényéhez). Annyi azonban biztonsággal kijelenthető, hogy a történelem, az idő, a sors, a hatalom és a politika Broch és Bartók számára is elsősorban filozófiai problémákként jelennek meg, s kevéssé illeszkednek abba az Eliot által is elfogadott, teleologikus elképzelésbe, mely szerint Aeneas, Róma és Európa egyaránt a „klasszikus" civilizációs alapértékek mint végső célok felé törekszenek öntudatlanul is.[10]

Azt láthatjuk tehát, hogy amit Eliot a dicső Róma továbbéléseként gondolt el, azt a *Majmom, Vergilius* virágba borulni sem képes államként (élettérként és kultúraként) jeleníti meg: „Augustus, türelmed fogyott el vajon, vagy *az állam omlott* tebenned önmagába". (56. – Kiemelés tőlem.) A császári hatalom és befolyás tehát nem bizonyult elegendőnek: „íme hát a ház a sivatagban benne a gőzölgő Rómával várva hogy megalapítsák" (58.); „*iszonyú már tudom biztosan tudom iszonyú ami felé zuhanunk megállíthatatlanul*"

7 A *labor* leginkább a *Georgica* felől értelmezhető: a termőföld művelése, s az azzal járó fizikai erőfeszítés, a kétkezi munka és a szorgalom eszményét foglalja magában; a *pietas* a kegyesség, a vallási buzgóság helyett/mellett Vergilusnál inkább a szülők, az ősök iránti tisztelet, megbecsülés erényét jelenti; a *fatum*, a végzet, a sors, tehát egy felsőbb akarat feltétlen elfogadása szintén egy az aeneasi karakterjegyek sorában. Ehhez ld. Eliot, *Vergil and*…, *i. m.*, 6–11.

8 A Samuel Beckettnél jellemző tagolatlan, áradó beszéd poétikája (pl. *Mondd, Joe*; *Az utolsó tekercs*; *Monológ*; *Altatódal*) a *Majmom, Vergilus* Aeneas-szólamát is meghatározza. A tágra nyíló, „ásító száj" (9.) Beckett *Nem én* című kísérleti szövegét, míg a napernyő, melyet a sivatagban botorkáló Aeneas talál (48.) az *Ó, azok a szép napok!* napernyőjét idézheti föl, mely dráma cselekményének helyszíne szintén buckás, sivatagos, kiégett tér. A példák, motívumbéli egyezések vagy hasonlóságok sokasíthatók.

9 Kozák Dániel, *Egyéni és közösségi emlékezet az* Aeneis*ben*, Studia Litteraria, 2015/1–2, 208–216, 213.

10 Ld. Duncan F. Kennedy Eliot-kritikáját: Duncan F. Kennedy, *Modern receptions and their interpretative implications = The Cambridge Companion to Virgil*, ed. Charles Martindale, Cambridge University Press, 1997, 38–55.

(61. – Kiemelés az eredetiben.) – olvashatjuk a zárlathoz közeledve. A hatalmi törekvések, a kontroll ugyanakkor csak megszorításokkal azonosítható az uralkodó (ez esetben: Augustus) személyével és céljaival. Mert bár ez adja a *Majmom, Vergilius* narratív keretét, a szöveg közben kérdésessé teszi úgy a nyelv, mint a természet szabályozhatóságát, uralhatóságát, legyen szó nemcsak politikai-hatalmi, hanem bármiféle törekvésről. A szó (a nyelv), akár a természet, zabolázhatatlan, nem domesztikálható entitásként létezik: a bartóki szövegfolyam mintha újra és újra az általánosságban értett önző, morált és szellemet nélkülöző akarat hatóképességét, végső soron az önmagáért való hatalom ágenciáját kérdőjelezné meg, s ezzel természet és szó(lás) szabadságát, autonómiáját állítaná.

Azáltal, hogy a *Majmom, Vergilius*ban a „szó morajlása" (5.) a természet burjánzásával analóg, a szöveg radikálisan kitágítja az értelmezési lehetőségek körét, többek között a kortárs öko- és biopoétikai tendenciák felől is olvashatóvá válik. A természetből vett képek és elemek (növények, ásványok stb., illetve ezek érzékletei) ugyanis nem az emberi minőségtől végletesen elkülönülőként jelennek meg, mint azt talán megszokhattuk. Natúra és kultúra dichotómiája veszít jelentőségéből, mert mindkettő önazonossága, melyet a szöveg a szabályoz(hat)atlanságban, keveredésben, elágazásokban, fúziókban ismertet fel, egyaránt a hatalomtól, a kontrolltól való függetlenség mértéke szerint értelmezhető (a kőrisfa és a plebs, a nép jogállása ekként kerül párhuzamba: „hiszen miért is avatkoznál a kőrisfa és a terméskő és a plebs ügyeibe, az augurok délutánjaiba, szerzetesek hitvitáiba" [29.]).

Az említettek az olvasói kontroll elvesztéseként is érzékelhetők, értelmezhetők. „[A]z átláthatatlan bőséggel áradó szóképek, metaforák, allegóriába hajló hasonlatok és zavarba ejtő jelzőcserék, valamint az álmok, jóslatok, epizódok", melyeket Ferenczi Attila az *Aeneis*t meghatározó poétika elemeiként említ,[11] Bartók szövegére is érvényesnek tűnnek. Annak áradása, hömpölygése, az egymásba nyíló allegóriák, hasonlatok és metaforák kiváltotta tropikus káosz, a csupán vesszővel tagolt szerkezeti egységek nehezen követhetősége a szó, az írás, a beszéd fölött gyakorolt (kvázi-szerzői és olvasói) hatalmat és kontrollt teszi kétségessé. Az olvasást, pontosabban: a sorok kiolvasását olyannyira felgyorsítja a szöveg lendülete, amit egy mindvégig lüktető, előre, tovább irányuló ritmus helyett (és bizonyos esetekben: mellett) inkább az egyre gazdagodó, szétterjedő, halmozódó jelzők és hasonlítások tartanak fenn, hogy a szintagmák, tö-

11 Ferenczi, *i. m.*, 11.

redezett mondatrészek alapvető állításainak felismerése, meghatározása is többszöri újraolvasást követel meg. A szöveg elsodor saját jelentése mellől, így az olvasás tapasztalatában egyaránt megjelenik egy sürgető, mind tovább hajtó impulzus, valamint az értelmez(het)etlenség, a bizonytalanság élménye. Utóbbi a hol elnyújtott, felduzzasztott, hol egybecsomósodott, a végletekig redukált, alig hozzáférhető szerkezetek és jelentések olvasói rekonstrukciója, silabizálása során jelentkezik, s ez éppen a gyorsulás, a sietős tovább olvasás ellenében fejti ki hatását.

Ez a paradox, önmaga ellen működő mechanizmus a szóképek és a szintagmák aporiáira is ráirányíthatja a figyelmünket, amennyiben az olvasást egyszerre gyorsító és lassító eljárások közé tartozik. A „cserzett kaktuszok másodégésének ráérős tűzviharában" (6.) szövegrészletben megfigyelhető, hogy a „ráérős tűzviharában" szintagma harmonikus ritmusa, lejtése – amelyet e szószerkezeten belül egyfelől a „ráérős" szó három hosszú, „ráérős" szótagja, és különösen a „tűzviharában" szó ritmusképlete érzékeltet, hiszen szinte tökéletes choriambus, mely a maga szimmetrikus szerkezetével is a harmóniát erősíti – szemantikai feszültségekkel együtt jelenik meg. Egyfelől a „tűzviharában" szó belső feszültségéről van szó (könnyed, bájos tempó és a mindent elemésztő pusztítás jelentésének hordozója), másfelől a szintagma elemeinek, a „vihar" és a „ráérős" szavak tulajdonképpeni összeférhetetlenségéről. A zenei érzéklet, a hallásunk a ritmus követését, ebben az esetben az olvasás folytatását szinte megköveteli, csakhogy az egymásnak feszülő jelentések mindeközben az értelmezést nehézkessé teszik.

A példák, amelyek az esetleges képzavarokat, zavarba ejtő érzékkeveredéseket, a feloldhatatlan, feszítő ellentmondásosságot megtermékenyítő erőként, s véletlenül sem korrekcióra szoruló hibaként mutatják föl, sokasíthatók. Ezek alkotják a végítéletet hirdető apokaliptikus szólam regiszterét, továbbá színre viszik a nyelv, a szó öntörvényűségét, egyúttal a természeti és a nyelvi metamorfózis, illetve burjánzás hasonlóságát, valamint radikálisan elmossák a műfaji határokat és a logocentrikus gondolkodás útvonalait.

Bartók Imre szövegének tanúsága szerint úrhatnámság, kegyetlenség kövezte ki az európai kultúra lassan szétrohadó dicsőségének útját. A tinta, mely megörökítette nagyszerűségét, bélsár, s a száj, mely dalait zengte, „barnás, húsos záróizom". (35.) Bár a *Majmom, Vergilius* fokozatosan építi fel a maga pusztulásvízióját, múlt és jövő viszonya, a sorrendiség rögzítetlen marad. Az „előre" mintha a „vissza" (vagy épp a „túl") jelentésébe kapaszkodna – afféle *anti-telosz* jelenik meg a mű világértelmezésében. A „cél" tehát nem a virágzó civilizáció, a tömjéntől illatos, aranytól és bársonytól terhes gazdagság, a finom művészet és az ékesszólás, hanem rátalálni újra a „szó morajlására". Nem rögzíteni, nem megragadni: „mi volna hát beszédünk végül, mint teljes hallgatás". (28.) Egy kört megtéve visszatérni a nullpontra. A halálban „erőre kap[ni]". (61.)

Bartók Imre, *Majmom, Vergilius,* Miskolc, Szépmesterségek Alapítvány, Műút-könyvek, 2020.

Vitkai Nóra (1998) Nyíregyháza, Debrecen. A Debreceni Egyetem magyar nyelv és irodalom mesterszakának hallgatója, a DETEP tagja.

Vitkai Nóra

A TRAUMA KÖTELEZ
MOLNÁR T. ESZTER: *TERÉZ, VAGY A TEST EMLÉKEZETE*

Molnár T. Eszter változatos műfajokban alkotott, pályája során verset, novellát, ifjúsági és bűnügyi regényt is publikált. Első ifjúsági regényével a Margó-díj prózakötetes mezőnyében dobogós helyezést szerzett, a Merítés-díj ifjúsági irodalmi kategóriájában zsűridíjat nyert. Legújabb regénye 2019-ben a Prae Kiadó gondozásában jelent meg *Teréz, vagy a test emlékezete* címmel, Dániel András borítótervével. A címbe emelt és a grafikán ábrázolt testemlékezet kíméletlenül a trauma feldolgozhatatlanságáról vall. A cím a kötőszavas szerkezettel már eleve a testalapú valóság érvényét sejteti. A borító egyrészt az eltakart szemmel és a befogott szájjal az emlék kényszeredett tagadására, másrészt a kivörösödött arccal a szégyen múlhatatlan érzésére utal. Teréz teste a visszaélés tárgya és az elhallgatás közege. A cselekmény egy bevezető- (*Örvény*) és három főfejezetben (*Stadt*, *Land*, *Fluss*) három, egyszerre hasonló és különböző Teréz élettöredékeiből áll össze. Mindhárom Teréz szexuális bántalmazásnak esik áldozatául gyermekként, majd traumaemlékeitől menekül külföldre felnőttként. Az egyik Teréz idősgondozó, megcsalt feleség, egyedülálló anya. A másik Teréz orvos, házasságtörő feleség, szintén anya. A harmadik Teréz patológus, férjezetlen és gyermektelen. A traumatikus és a társadalmi tényezők a sorstörténeteket stigmák módjára határozzák meg.

A fejezetek közül az *Örvény* a testi sértés körülményeinek, a *Stadt*, a *Land* és a *Fluss* (magyarul *Város*, *Ország* és *Folyó*) a lelki sérülés hatásainak elbeszélése. A süllyesztő és fullasztó örvény a helyrehozhatatlan bukást vetíti előre; egyfelől a nádas vizét, a bántalmazás helyét idézi meg, másfelől Teréz szenvedését, az emlékek terhét fejezi ki. A város, az ország és a folyó pedig mint életterek és sorsjelölők a boldogulásra tett próbálkozásokat sűrítik össze. Az előzményben még gyermeki, a folytatásokban már felnőtt nézőpont érvényesül. A nézőpontváltást a gyermekként elsajátított anyanyelvi, illetve a felnőttként tanult és használt idegen nyelvi fejezetcímek erősítik. A főszövegbe illesztett kollázsok és betétek különleges paratextusok, a szociális stigmatizáció és a nyelvi elégtelenség tapasztalatáról egyedi formában tanúskodnak. A gyerekfotóból és szócikkekből alkotott kollázsok a kifürkészhetetlen archoz rendelt beskatulyázó címkékkel a megbélyegzésre figyelmeztetnek. Teréz gyógyulási lehetősége az előítéletek miatt is veszélyben forog:

„Egyedülálló szülő vagyok, ezért velem hangosabban és lassabban beszélnek. Biztosan valami rosszat tettem, amivel elrémisztettem magam mellől a férjemet, vagy egy ribanc vagyok, ha elhagytam. Jó anya, az valószínűleg nem lehetek. Jó anyák nem hagyják el a férjüket." (52–53.) Az angol, német és magyar nyelven közölt, szótári hasábokra tördelt betétek pedig a kulturális idegenséget, a nyelv kifejező erejének korlátait érzékeltetik. Teréz kísérlete gondolatainak és érzéseinek közvetítésére három nyelven is kudarcba fullad: „Három nyelven gondolkodtam, de mind a háromban hibákat ejtettem beszéd közben. Ráadásul nemcsak azt nem tudtam, hogyan fejezzem ki magam, azzal sem voltam tisztában, hogy miről kéne beszélgetnem." (189–190.) A különböző élethelyzetekhez kapcsolódó lelkiállapotok ismertetése, bár Teréz számára többszörösen sikertelen, a kötet által, a kompozícióval, a kollázsokkal és a betétekkel teljesülni látszik.

A regényt homodiegetikus narrátori pozíció és karakterre fokalizált perspektíva szervezi. A múltba tekintő, egyes szám első személyű elbeszélésben az emlékek felidézése és az én megalkotása szorosan összefügg. Az események szubjektív narráción és perszonális fokalizáción, Teréz monológján szűrődnek át, így Teréz múltja és alakja is tömör vagy hiányos információkból bontakozik ki. A töredékes szerkesztés jelölheti Teréz fragmentált identitását. A *Stadt*, a *Land* és a *Fluss* című részek történetei talán nem is három különböző, ellenben csak egyetlen, zavart Terézre vonatkoznak. Az összefüggések és a párhuzamok megengedik az olvasatot, amelyben a változatok nem feltétlenül háromféle, hanem egyazon Teréz megformálásai: mindegyik Teréz bántalmazást szenvedett, mindegyik Teréz folyónál lakott, mindegyik Teréz Németországba költözik, az első és a második Teréz lányát Dinának hívják, és a harmadik is Dinának nevezné. Amint emlékezete foszlányos, úgy személyisége is lehet hasadt: „Az a baj az emlékekkel, hogy a dolgok, amelyekre emlékszem, nincsenek többé. Hogyan lehetek benne biztos, hogy voltak egyáltalán? Azok az események az elsőáldozásom után talán nem is történtek meg. Talán most találom ki őket." (133.) Ahogyan a bántalmazásról maradt emlékei roncsolódtak, úgy az énképe is torzulhatott: „Hogy a valóságban mi történt, azt nem tudom. Csak a test emlékszik, az elme nem." (160.) Az elbeszélés a történtek, az érzései és a gondolatai között lappangó feszültségből adódóan megbízhatatlan. Teréz főszereplő és elbeszélő, önnön bizonytalansága és bizalmatlansága pedig okot adhat a befogadó kételkedésére.

Az idő rétegzett kezelése az emlékezet működését, az emlékek távoli jellegéből fakadó emlékezési nehézségeket is sugallja. Az

elme védekező mechanizmusa az emlék elfojtása a tudattalanban, a valóság meghamisítása a tudatban – a test azonban továbbra is emlékszik. A jelen mozzanatai alávetettek a múlt kellemetlen történéseinek. Teréz a bántalmazott test reprezentánsa: emlékei mellett foglalkozásai is a megtöretett és eltárgyiasított testhez kötődnek; a gondozás az öreg, az orvoslás a beteg, a patológia a halott testtel kapcsolatos. A regényben színre vitt testpoétika a kiszolgáltatottság élményén alapul. A testtapasztalatok fontos elemei a világ- és az önértésnek, a kapcsolatteremtésnek. Teréz nem kér, környezete pedig nem nyújt segítséget: „Nem beszélhettem róla senkinek. Nem mehettem el az orvoshoz. Nem erőszakoltak meg, a ruháimat a rohanó víz tépte le. A folyóra fogtuk, de az én hibám volt, tudtam. Az apám ezt mondta. Az anyám nem mondott semmit." (134.) A gyermekkorban szenvedett, testi-lelki károkat újrajátssza a felnőttkorban létesített, egészségtelen kapcsolatokkal. A költözés egy stratégia a felejtéshez, noha külföldön sem leli a helyét: Magyarországon áldozat, Németországban idegen. Állandó feszültségben él a megfelelés és a beilleszkedés kényszerétől. Terézt a teste ugyanakkor nemcsak emlékezteti a történtekre, hanem szembesíti is a valósággal: „És mikor a jó emberem végre megütött, visszaemlékeztem. Visszajött az egész, az erőszak, a víz, a harag, és akkor tudtam, hogy engem soha többé nem lehet elhallgattatni." (135.) Az ismeretlen környezetben végül képes a reflexió és a szolidaritás vállalására: „Csak most, amikor szinte már túl késő, jöttem rá, hogy mit kéne kérdeznem. Sokáig tartott. Először el kellett felejtenem némának lenni, hogy segíteni tudjak. Nem is tudom, hogy otthon meg tudnám-e tenni. Itt könnyebb. Németül most beszélni tanulok, elhallgatni később tanul meg az ember." (167.) Tehetetlenségének oldódása csak az emlékeihez fűződő érzelmi viszonyulásának tudatos változ(tat)ásával kezdődik, aminek végső sikere viszont nyitott kérdés marad.

Molnár T. Eszter könyve az egyik példája annak, hogy a kortárs magyar irodalomban egyre inkább teret kap az abúzus tematizálása (lásd például: Kiss Noémi: *Sovány angyalok*; Szabó Borbála: *Nincsenapám seanyám*; Mécs Anna: *Gyerekzár*; Hercsel Adél: *Láthatatlan pokol*; Kalapos Éva Veronika: *F mint*; Péterfy-Novák Éva: *Apád előtt ne vetkőzz*). A *Teréz* újszerűségét a kompozíciós és a narrációs technika, például a hármas tagolású fejezetek, kollázsok, nyelvek és Terézek, a hasábokra tördelt betétek, a megbízhatatlan elbeszélés, valamint a különféle problémák összekapcsolása adják. A mű az egzisztenciális és a migrációs konfliktusokat, a kommunikációs és a kulturális dilemmákat sajátos viszonylatban, a bántalmazás következményeiként rögzíti. Teréz bűntelen bűnhődése figyelmeztet, hogy a gyermekkori trauma a felnőttkorban is kísért. Csábító frázis, hogy mind Terézek vagyunk: bántalmazók és bántalmazottak vesznek körül, mi is bántottunk és minket is bántottak már. Molnár T. Eszter regényvilága mégsem egyszerűsíthető le egyetlen hangzatos, ám üres következtetésre. A nagy kérdés az, hogy a testi emlékezés mellett egyáltalán lehetséges-e a továbblépés.

Molnár T. Eszter, *Teréz, vagy a test emlékezete*, Prae, 2019.

Pinczési Botond (1998) Budapest. A Károli Gáspár Református Egyetem magyar-média tanár szakos hallgatója, az Alföld Stúdió tagja.

Pinczési Botond

EMLÉKEZTETÉSEK *AZ ÚJ EMLÉKEZETE – AZ ÚJRAHASZNOSÍTÁS POÉTIKÁI*, SZERK. MÉSZÁROS MÁRTON, PATAKI VIKTOR

Az újrahasznosítás poétikái alcímmel ellátott tanulmánykötet nem kizárólag egy aktuálisan népszerűvé vált ökológiai és ökonómiai fogalom köré szerveződik. Sokkal inkább abban érdekelt, hogy a kulturális újrahasznosítás fogalmát kiszélesítse, új perspektívákba helyezze és megfossza attól, az egyetemi szemináriumokon, esetleg a középiskolai oktatás keretein belül gyakran hangsúlyozott állásponttól, mely szerint az intertextualitás egy sajátságosan posztmodern művelet lenne. Továbbá – az eddig elmondottakkal összefüggésben – az általa vizsgált irodalmat annak kanonikus rögzítettségéből kibillentve mutatja meg, leginkább a szövegek párbeszédképességére fókuszálva.

A kötet második tanulmányában Mészáros Márton ismerteti az irodalmi és kulturális, valamint a közgazdaságban és a környezetvédelemben használatos recycling-fogalmak közötti különbségeket. A tanulmány szerint „közgazdasági vagy környezetvédelmi szempontokat érvényesítve elsősorban az anyagok környezettudatos körforgásaként, tehát a nyersanyag – késztermék – hulladék – majd újra nyersanyag reciklikálódásaként" (27.) írható le a folyamat, melynek célja az erőforrás kímélése lenne. Ezzel szemben az irodalmi recycling éppen az extra erőforrások használatával jöhet létre, hiszen egy intertextus felismerésének feltétele voltaképpen abban rejlik, hogy „ilyenkor az olvasónak egyszerre több szöveget is az értelmezési mezőben kell tartania". (27.) Mészáros ezenkívül górcső alá veszi a „downcycling" és az „upcycling" egymással szembenálló fogalmait, mely oppozíció az alapanyag minősége, pontosabban az alapanyag feldolgozása során keletkező minőségromlás (például újrahasznosított papír) vagy minőségnövelés és -megőrzés (például üveg) processzusaival jön létre. A „kulturális downcycling" így a klisé fogalma felől érthető meg leginkább, hiszen a romantikus filmek, regények gyakran a 19. században vagy már korábban kidolgozott narratív struktúrákat használnak fel, és mintha a popslágerek is „az egykor jól bevált, a magas irodalomban azonban már elhasználódott költészeti kliséket követnék". (28.) Az „upcycling" esetében ehhez képest „a gyakran már nehezen hozzáférhető értékek (vagy – esetünkben – szövegek) újra hozzáférhetővé tétele – és így az időbeli vagy kulturális különbségekből adódó diskurzuspotenciál kiak-

názása" történik. (28.) Az *Újrahasznosítás két KAF-versben* című tanulmány alapján az „upcycling"-ra jellemző bonyolult poétikai eljárásokkal élnek a *Psalmus Transsylvanicus* és az *Öreg Biblia margójára* című művek, melyek bár egyazon verseskönyvben szerepelnek, mégis nagyon különböző módon kerülnek diskurzusba pretextusaikkal, a zsoltárokkal. Alakulástörténeti szempontból az *Üdvözlet a vesztesnek* című kötet elsőként említett verse a zsoltárfordítások felől válik jelentékennyé, míg a második versbe több textus is beleszövődik, így afféle, a *Zsoltárok könyve* alapján készült „patchwork"-ként lehetne meghatározni. Mészáros nem csupán azt mutatja fel, hogy milyen nyelvi és teológiai tétek adódtak a zsoltárokhoz azok alakulás-, fordítástörténete során, és hogyan oldódott fel a mai olvasó idegenségtapasztalata a „másodlagos ismerősségben" (29.), de azt is, hogy miként kapcsolódik Kovács András Ferenc a képviseleti költészet hagyományaihoz. Ezenfelül a tanulmány az irodalmi újrahasznosítás problémakörében is tisztázó erővel bír, így az irodalmi recycling témájában kevésbé járatos olvasónak tanácsos Mészáros Márton szövegével belekezdeni a kötet olvasásába.

Mégsem merül fel kérdésként, hogy miért nem ez a szöveg került Konkoly Dánielé helyett a kezdőpozícióba, hiszen *Az új emlékezete* tanulmányainak elrendezése csak látszólag véletlenszerű. Nagyvonalakban elmondható ugyanis, hogy az egyes elemzésekben legkorábban keletkezett szövegek, tehát a pretextusok kronológiája határozza meg a kötetkompozíciót. Igaz, ezen kronológiát nem kis mértékben bontják meg az olyan művet vagy műveket vizsgáló tanulmányok, melyek sokféle tradícióból válogatnak (például Górász Péter, Korpa Tamás, Gorove Eszter, Bartal Mária szövegei), vagy egy adott életművön belüli újrahasznosítás válik hangsúlyossá bennük (mint Kiss A. Kriszta vagy Kollár Árpád írásiban). Bár a felsorolás nem teljes, mégis feltűnhet, hogy *Az új emlékezete* a maga sokszínűségével, valamint a sorbarendezett, de a kötet építkezésének szerkezetét megbontó kivételeket is bőven tartalmazó struktúrájával kifejezetten megnehezíti a róla szóló általános érvényű és kategorikus beszédet, így a következőkben külön-külön esik majd szó a tanulmányokról. Fontos azonban kiemelnünk, hogy a kronológiát megbontó gesztus éppen arra emlékeztet, hogy az újrahasznosítás metódusa bármikor átrendezheti a szövegek közti hierarchiákat, amit azért is érdemes tárgyalnunk, mert így közelebb juthatunk a korábban már hipotetikusan megállapított szövegközi interferenciákhoz. Ezt a legizgalmasabb és legexplicitebb módon talán Hansági Ágnes és Konkoly Dániel tanulmányai artikulálják, melyekben a kérdéskör illusztrálására a Szilasi és a Marno-olvasatok nyújtanak alkalmat: „vajon nem fog-e Szilasi fikciós elbeszélése, kitalált története az okadatolt biográfia helyére lépni bizonyos olvasóknak az emlékezetében?" (97.), avagy „képesek lesznek-e Marno költeményei beleszólni abba, hogy miként is olvassuk a *Metamorphoses*t". (25.)

A tanulmánykötet tehát nagyvonalakban a „felhasznált irodalom" keletkezési kronológiája szerint strukturálódik, hiszen az Ovidiustól Jókain át húzódó ívet a Lovecraft-féle prózanyelv zárja, így ezekhez a kezdő, középső és zárószövegekhez viszonyulnak

az egyéb tanulmányok. A Konkoly Dániel és Hansági Ágnes által értelmezett művek, tehát Marno János „Nárcisz-versei" és Szilasi László kisregénye explicit módon jelölik ki a hagyományt, melyhez kötődnek, míg Smid Róbert tanulmánya elsőként sorolja Bartók Imre *Virágba borult világvége* regénytrilógiáját és Szerényi Szabolcs *Éhség* című novelláskötetét a weird fictionhöz. Smid az élet újrahasznosításának lehetőségeit és „az élet újrahasznosításában létrejövő protézisképzést a hálózati működés példájaként mutatja fel." (8.) Konkoly kiváló elemzéseken keresztül ismerteti azokat az értelemképző különbségeket és hasonlóságokat, összerímeléseket, alliterációkat, ismétléseket, betűszó vagy palindrom általi tükrözéseket, röviden poétikai-szemantikai újrahasznosításokat, amelyeket Ovidius történetei és a Marno-versek között felfedezhetünk. Hansági Ágnes nemcsak arra tereli figyelmünket, hogy miképpen játssza ki a Jókai-kép és az életút referencialitását a Szilasi-kisregény, de az útirajz műfaji jellegzetességeinek tárgyalásán keresztül észrevételezi a Jókai-féle szövegalkotási technika újrahasznosítását is a *Temetési dicséret* című műben.

Górász Péter *Újrahasznosítható-e a bolondság*? című tanulmányában a kortárs magyar verses regényeket vizsgálja a *bolondság* poétikai jellegzetességei felől közelítve. A mindössze kilencoldalas szöveg nem kellően kifejtett, így nem nyújt elég részletes magyarázatot a fogalom értelmezésére sem. Górász a fogalmat a *Bolond Istók* elemzése alapján vezeti be, ami kiválóan működik Géher István *Polgár Istók* című művével való összehasonlításban. Azonban Térey János *Paulus* és *A Legkisebb Jégkorszak* című szövegei a tanulmány szerint is inkább az *Anyegin*nel mutatnak kapcsolatot, mindössze az elbeszélői kitérők, valamint a szociolektusok, szaknyelvi és idegen nyelvi kifejezések használata alapján nem teljesen érthető, miért lehetne termékeny megközelítés a bolondságfogalom felől olvasni a műveket, legalábbis mindenképp bővebb magyarázatra szorulna. Górász szövege ezenkívül foglalkozik Schein Gábor *Bolondok tornya* és Szálinger Balázs *A százegyedik év* című könyveivel is. Utóbbit ugyanakkor már nem is vizsgálja a bolondsággal összefüggésben, ekképpen Górász nemcsak e művet fosztja meg a tanulmány címében is jelölt értelmezői megközelítés érvényesítésétől, de a konklúziók levonására törekvő záró bekezdésekben sem reflektál a bolondságfogalom alkalmazhatóságára. Igaz, Szálinger művét inkább lírai pamfletként azonosítja, és éppen ez a lehetőségfeltétele annak a komoly távlatokat nyitó összehasonlításnak, amely szerint a romantikus és a kortárs verses regényeket is a realitás hiánya hívta elő. A kortárs irodalomban ez az igény a posztmodern relativizáló eljárásaival szemben fogalmazódhatott meg.

Korpa Tamás arra hívja fel a figyelmet Tőzsér Árpád két versének elemzésén keresztül, hogy „ez a poétika számos esetben drámai átrendezések és közvetítések tárolójává, tartalmazottjává és folyamatává válik". (147.) Míg a *Finnegan halála* című vers elemzésében elsősorban a képleírásra és annak dekonstrukciójára utaló nyelvi-poétikai eljárások kimutatása, a kötetszintű értelmezés, a mű alapszituációjának, különböző nyelvi regisztereinek és hagyományapparátusának feltárása válik hangsúlyossá, addig

a *Panem et circenses* című verssel kapcsolatban a tükrözés poétikai mechanizmusára rájátszó műveleteket helyezi előtérbe a tanulmány – például a versbeszélő pozícióját, a cím megismétlését a verstestben, a szöveg mértani közepén való kettéválasztását és a visszhang működését.

Gorove Eszter *Társadalmi kérdések és műfaji újrahasznosítás Borbély Szilárd költészetében* című szövege a *Halotti pompa* és *A Testhez* kötetek vallásos költészethez, legendákhoz és mítoszokhoz való viszonyát elemzi. A *Halotti pompá*ban színre vitt szekvencia műfaja „a gyász és a halál felett győzedelmeskedő feltámadás lehetőségét is a kötet terébe vonja, pedig a szövegek tematikus szinten a halál egyszerre örök, ismétlődő, ugyanakkor kimerevített, pillanatnyi pompájánál maradnak és törlik a keresztény hagyomány legfontosabb alapköveit". (151.) Ezekhez, az egész kötetre jellemző, és például a *Végső Dolgok Halál* című versből is kiolvasható jelentésrétegekhez hozzáadódik az a szignifikáns esemény, hogy „a szöveg úgy idézi meg a gyászmise szekvenciáját, hogy annak elmaradásával szembesít" (157.), így a gyászfolyamat lehetetlenségét jelenetezi. Az eddigiek a gyilkosság reprezentációival és az igazságszolgáltatás anomáliáival együtt az újrahasznosítás komplex működésmódjára mutatnak rá, hiszen egyszerre hallgatják el és írják át a szövegekben jelenlévő hagyományt. Gorove tanulmánya abban látja e komoly kulturális, teológiai tételeket is mozgató poétika motiváltságát, hogy a *Halotti pompa* közösségivé teszi a személyes gyászt, de ezzel párhuzamosan a közösségi gyászkultúra destruálódását is inszcenírozza. *A Testhez* című kötet elemzése is a hiányok, pontosabban a traumák nyelvi megformálása révén színre vitt elhallgatások mentén halad. A traumaelméletek belátásait is érvényre juttató tanulmány a töredezett beszédaktusokban a rendszerként elgondolt nyelv összeomlását mutatja fel: „mintha a női hangok nem lennének képesek a megszólalást uralni" (163.) a traumák következtében. A Borbély által megidézett hagyományok – akárcsak az előző kötetben – itt is bizonyos jelenségek, e verseskönyv esetében műfaji jellemzők törlődésével együtt olvashatók, így azok mindenféle nevelő célzattól mentesen lesznek női szenvedéstörténetek legendái.

Ahogy Mészáros Márton tette Kovács András Ferenc kapcsán, úgy Bartal Mária Esterházy-szövegekkel foglalkozó tanulmánya is joggal konstatálja, hogy az általa elemzett szerző recepciótörténetében már-már közhelyszerűvé vált az irodalmi újrahasznosítás kérdéskörének tárgyalása. Azonban a *Hasnyálmirigynapló* nyelvi eseményei kiváltképpen az idegen textusok felismerésen túlmutató értelmezésben érdekeltek, hiszen „a *Hasnyálmirigynapló* elbeszélője kivételes alapossággal jelzi, ha éppen Brodkey szövegének német fordítását olvassa és írja újra, módszeresen és lineárisan halad előre a halálnaplóban, fordítási műveleteket hajt végre, amely szinte egész könyvét végigkíséri: közel negyven alkalommal idéz egyenesen vagy szabad függő beszédben az amerikai író regényéből". (184.) A tanulmány bár említi a *Javított kiadás*t, *A bűnös*t és más, életművön belüli vagy akár azon kívül eső kontextusokat is, de legrészletesebben – az idézett okok miatt

– a *Hasnyálmirigynaplóban* szereplő Brodkey-„fordításokat" tárgyalja, amely fordítások, utalások, át- és félrehallások dinamizálják az autopatográfiák közötti dialogicitást.

Excentrikus pontja *Az új emlékezetén*ek Pénzes Tiborc Szabolcs tanulmánya. Míg a kötet többi szövege az általuk vizsgált irodalom legkomolyabb teljesítményeinek kimutatására törekedett, addig Ugron Zsolna *A nádor asszonyai* című regényével kapcsolatban éppen a történeti pontatlanságok és a fikcionális elemek kerülnek előtérbe. Ezek – a műfaji elvárásokat („regényes korrajz" – 61.) is figyelembe vevő – tárgyalása kritikai hangoltságú értekezésként pozicionálják a *Történeti kútfők újrahasznosítása egy regényes korrajzban* című tanulmányt. Pénzes a forráshasználatot elemezve megállapítja, hogy „minden egyes fejezet alapját néhány történeti dokumentum és/vagy a korszakról szóló tudományos közlemény jelenti. Ezek összeválogatása találónak mondható, teljesnek viszont semmiképpen sem. […] Ugron figyelme azokra a »korszakos sztorikra« terelődött, amikkel meghökkentheti a mai olvasót." (68–69.)

Gesztelyi Hermina tanulmánya (hasonlóan Pénzeséhez) egyfajta határhelyzetet mutat a kötetben, hiszen Bethlen Kata fogarasi adományait elemzi irodalom- és kultúratudományos megközelítésben. A patróna menyasszonyi szoknyájából készült egy szószéktakaró és egy úrasztali terítő, mely átszabást és kontextusváltást Gesztelyi úgy értelmezi, hogy „a közösséghez tartozás és a gyülekezettel való egység válik hangsúlyossá" (57.) általuk. Mivel Gesztelyi anyagikultúra-kutatása nyilvánvalóan korabeli írásos dokumentumokból, például Bod Péter-szövegekből dolgozik, ezért a tanulmánykötetben egyáltalán nem hat irrelevánsnak, sokkal inkább kitágítja az újrahasznosítás fogalmának megjelenő kontextusait.

Az életművön belüli recycling szervezi Kiss A. Kriszta és Kollár Árpád szövegeit. A legtöbb tanulmányra igaz lehet, mégis Kiss A. Krisztánál kap különösen nagy hangsúlyt a recepciótörténettel folytatott párbeszéd – éppen a jelentős eltéréseket mutató Jókai-olvasatok miatt. *A tengerszemű hölgy* című regényben a referencialitás látszatát keltő szereplőalkotást és a kronologikus csúsztatások okán keletkező anakronizmusokat „a történetszerkesztés kívánalmaiban, az olvasóval való játék szándékában, az eltervezett retorikai ívben, valamint a regényre jellemző stílusban és hangnemben" (88.) látja értelmezhetőnek. A tanulmányban Erzsike alakjának megformálása a leginkább tárgyalt kérdéskör, amelyről Kiss megállapítja, hogy „a de Man-féle önéletrajzi dimenzió vetül rá a karakterére". (88.) Különösen izgalmas, hogy de Man elmélete ugyanannyira érvényes, sőt az elemzés szempontjából talán még fontosabb szerephez jut, mint az Esterházy-szövegekről írott munka esetében, holott Esterházy gyakran él olyan prózapoétikai eljárásokkal, amelyek *Az önéletrajz mint arcrongálás* című műben megfogalmazottakat látszanak felidézni. Mindez ebben az összevetésben arra is emlékeztet, hogy az újrahasznosítás nem lehet sajátságosan posztmodern művelet, legalábbis a Jókai-féle prózanyelv esetében is mindenképpen megemlíthető eljárásnak mutatkozik.

Kollár Árpád tanulmánya elsősorban a „homokvár" és más motívumok működését kutatja Tolnai Ottó életművében. Bár a cím csupán a *Nem könnyű* kötetet jelöli ki a vizsgálat tárgyául, de az egyéb Tolnai-művek kontextusait is szem előtt tartó tanulmány talán legkomplexebb szakasza éppen az életmű egészére kiterjesztett újrahasznosítás tárgyalása. Ezzel kapcsolatban Kollár megállapítja, hogy a *Nem könnyű*ben sok a korábbi kötetekből ismerős, de megújulni nem képes motívum, így számonkérhetővé válik a Tolnai-féle versnyelvre jellemző „radikális és kockázatvállaló" (136.) megszólalás.

Pataki Viktor a látvány Oravecz Imre líráján belüli újraírás-effektusain túl komolyabban tárgyalja a recycling-fogalmakkal kapcsolatos irodalom- és kultúratudományos megközelítéseket, ez utóbbi miatt pedig Mészáros Márton dolgozatával mutat rokonságot. A könyv két szerkesztőjének tanulmányaiban feltűnően kifejtettek a kötet elméleti hátterét megalapozó részek, ezáltal pótolva *Az új emlékezete* addigi legnagyobb hiányosságát. Pataki Viktor tanulmánya irodalomelméleti áttekintést nyújt az emlékezetről mint kulturális hulladékról, a „hulladék esztétikájáról" és az 1970-es évek ezzel szoros összefüggésben alakuló magyar költészetéről. A tanulmány mindezt Oravecz Imre *Héj* című verseskönyvének nemcsak kötetszintű elemzésén, de az [*Éjszaka*], a [*Beszéd*] és a [*Ritkulás*] című versek interpretációin is olvashatóvá teszi. Talán legkiemelkedőbb ezek közül a versszubjektum önprezentációjával és annak felszámolásával foglalkozó [*Ritkulás*]-elemzés, amely az Oravecz-versben József Attila *Téli éjszaka* című szövegének jelenvalóvá tételét problematizálja, pontosabban egy olyan mnemotechnikai teljesítményt mutat ki, amely éppen ellehetetleníti az előhívott textuális emlék jelenvalóvá tételét.

A tanulmánygyűjtemény szövegei többnyire magas színvonalat képviselnek, ráadásul a kötet felépítése, mely egyszerre bontja meg a kronológiai sorrendet, illetve ezzel párhuzamosan törekszik egy erős „váz" kialakítására, mintha éppen a recycling folyamatára játszana rá. A kiadvány a maga módszertani sokszínűségével és a történeti megértésben keletkező, akár több száz évet is áthidaló új, de érvényes olvasataival az irodalomértés módozataira is rákérdez, amit mintha már a címével is jelezne az olvasónak. *Az új emlékezete* cím ugyanis olyan korszakoló terminusokat hívhat elő, mint az „új érzékenység" vagy az „új komolyság", így az „új" lexémának arra a folyamatosan magyarázatra szoruló, az azt követő szó által determinált működésére hívja fel a figyelmet, ami éppen ellehetetleníti, hogy ténylegesen valami új terminussal indexáljuk, valóban újként ért(hes)sük a megjelenő irodalmi tendenciákat, és a hagyományban való benne állásra emlékeztet. Kijelenthető, hogy a tanulmánykötet egy olyan irodalomértésről ad számot, amely a szövegek közti interferenciák folyamatosan változó viszonyrendszerében értelmezi magát.

Az új emlékezete: Az újrahasznosítás poétikái, szerk. Mészáros Márton, Pataki Viktor, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, (Tempevölgy Könyvek, 36.), 2019.

Valastyán Tamás (1969) Berettyóújfalu, Debrecen. A Debreceni Egyetem Filozófia Intézetének egyetemi docense. Legutóbbi szerkesztett kötetei (Pongrácz Tiborral közösen): *Terminusok – Idők, mértékek, alakzatok (Tanulmányok Hévizi Ottó hatvanadik születésnapjára)*, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019; (Balogh László Leventével és Takács Miklóssal közösen): *Áldozat-narratívák*, Budapest, Kijárat, 2019.

Valastyán Tamás

A SZÖVEG HALÁNTÉKA ■ BÓDI KATALIN: *ÉVA SZÜLETÉSE*

A *Beszélgetés a költészetről* című Friedrich Schlegel-traktátusnak, a szerző egyik legismertebb szövegének fiktív terében Ludovico szájából elhangzik két mondat, amelyek kontextusteremtő erővel bírnak az *Éva születése* című könyv értelmezésekor: „Más szavakkal: minden szépség – allegória. A legmagasabb rendűt, éppen mert kimondhatatlan, csak allegorikusan mondhatjuk ki." E gondolatok éppenséggel a másik beszélgetőtárs, Lothario szavaira adott reakcióként születnek, aki a világ és a művészet közötti viszonyt a „végtelen játék" kifejezéssel jellemzi, amely játék „a magát szüntelenül formáló műalkotás" egyszerre természeti és artefaktuális jegyekkel rendelkező fenoménjában realizálódik (s persze, tehetjük hozzá, idealizálódik).[1] Mint alább szeretném bemutatni, Bódi Katalin könyvében mind az allegorikus jelleg, mind a világ, mind a műalkotás, mind a játék(osság), mind a magát szüntelenül formáló mozgásaktivitás meghatározó szerepet játszik, mondhatnám azt is, hogy ingeniózus képelemzései ezen elemeket variálva születnek. Persze mindehhez hozzá kell tenni, hogy Schlegel fiktív beszélgetésének megvan a valóságos pandanja, méghozzá baráti társaságának a drezdai képtárban tett, valamennyi szereplőre nagy hatással lévő látogatása. Kép és szöveg, gondolkodás és látás, fikció és realitás szét nem választható szövedéket alkot, amely szövedék természetére az *Éva születése* szerzője nagyon érzékenyen reagál.

Bódi Katalin könyve az újraindult Alföld Könyvek harmadik darabja, és voltaképpen egyfajta albumként is forgathatjuk, hiszen a tanulmányokban elemzett festmények, szobrok, fényképek, installációk a *Képmelléklet*ben helyet kaptak és szemlélhetők, mintegy együtt olvasva őket a szövegekkel. A szerző ekphrasziszaiban a testről való filozófiai antropológiai, esztétikai gondolkodás finoman és innovatívan ér össze a képzőművészeti al-

1 Vö. Friedrich Schlegel, *Beszélgetés a költészetről*, ford. Tandori Dezső = August Wilhelm Schlegel, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., Gondolat, 1980, 357–382., 367.

kotások nőábrázolásában megmutatkozó kulturális kódváltásokkal, olykor finom módosulásokkal, olykor transzgresszív változásokkal. Bódi kép- és szövegolvasásai felfoghatók a tekintetek rivalizációjaként színre vitt látástörténeti esettanulmányokként, amelyekben a férfitekintet uralmi pozíciójához képest alternatív szemléleti, szemlélődési diszpozíciók nyílhatnak meg a női látásmód érvényesülésével. De feltehetően félreértenénk Bódi Katalin törekvéseit, ha pusztán úgy olvasnánk az elemzéseit, mintha bennük valamiféle direkt emancipációs kiegyenlítődést vagy kompenzatorikus egyenjogúsítást látnánk, noha ez a finom szándék sem hagyható ki a könyvről alkotott értékítéletünk során. Az *Éva születése*nek legnagyobb erénye az én szememben az, hogy bevon a befogadásnak abba a szüntelenül formálódó játékába, amely elsődlegesen annak a „kulturális lepelnek" a szemlélésére és újragondolására irányul, amely a női test ábrázolásait eltakarja előlünk.

A kulturális lepel vagy ruha kifejezést Bódi Katalin Georges Didi-Hubermantól veszi át, és a könyvében többször is utal arra a különböző idealisztikus, realisztikus, imaginárius szempontok s motívumok alkotta szövedékre, amely mint valamiféle fátyol meggátolja az ábrázolt test közvetlen szemlélését, „csak szűrőkön, áttételeken keresztül" (30.) szembesülhetünk vele. Ezzel a lepellel mindig kezdenünk kell valamit, vagy fel szeretnénk lebbenteni („a testábrázolás mindig narráció is egyben, a testre rakódott történetek lebontása, a testen nyugvó kulturális lepel fellebbentése" [54.]), vagy éppen magát a leplet szemlélve közelíthetjük meg leginkább a testet („A láthatóvá tett test nem fiziológiai mivoltában, hanem egy kulturális lepel fedésében férhető hozzá, vagyis látványában a klasszikus művészetben nem vagy nem elsősorban a szexualitás, hanem az eszmény, a szépségben megragadható tökéletesség kerül középpontba" [124.]). Vagy rajta, úgymond, átpillantva férhetünk hozzá a testhez, de ekkor is reflektálunk jelenlévő mivoltára: „Ez a fényűző kelmén fekvő test [Giorgione *Alvó Vénusz*a – V. T.] már csak a címében hordozza a mitológiai történet kulturális lepelként metaforizálható kontextusát, meztelensége sokkal inkább önmagáért való." (140.)

Ehhez a szemléléshez és újragondoláshoz, azaz megszokott perspektívánk átformálásához Bódi Katalin tehát a – XX. század második felére leginkább a kulturális antropológia és a fenomenológia révén tematizálódó – testdiskurzusok belátásait az aktábrázolások kulturális kontextusaival ütközteti. A könyvben legmarkánsabban kirajzolódó motívum a Vénusz-ábrázolásokhoz kötődő változások reflexiója, amely változások alapjaiban határozzák meg a női test szemlélését, a róla való gondolkodást, illetve a kulturális terekben való elhelyeződését. A kulturális tér megformálódása alatt egyként értem a teremtés (elsősorban a festés) kreatív aktusának, a gondolkodás reflektáló erejének, valamint az érzékelés, érzékiség affektív gesztusainak a különböző korokban egyre másként létrejövő lehetőségét, illetve tematikus elrendeződését. A test ezekben az elrendeződési formákban mindig is hangsúlyos szerepet kapott, csakhogy a különböző kulturális konvenciók és más és más módon ideológiává lényegülő elgondolások (legyenek azok politikai, teológiai vagy éppen filozófiai indíttatásúak) ezt a szerepet s funkciót rendre háttérbe szorították.

Arra e helyt nincs mód, hogy ezeket a mozgásokat végig kövessük, illetve hogy a testről való gondolkodás megváltozásának fenomenológiai és kulturális antropológiai horderejét bemutassuk, ám arra a perspektívaváltásra talán nem érdektelen s tanulság nélkül való utalni, amely összességében az *Éva születése*t is lehetővé tette. Ez pedig nem más, mint Friedrich Nietzschének az emberről történő gondolkodása *„a test vezérfonalán"*, ahogy ő nevezte. Nietzsche szerint mindig is a test volt az, amely egónkat „legközvetlenebb tulajdonunkként, legbizonyosabb létünkként" táplálta és formálta, sokkal-sokkal inkább, mint a szellemünk, amint írja: „Ha a »lélek« vonzó és titokzatos gondolat volt, amelytől a filozófusok, joggal, csak vonakodva váltak meg – hát lehet, hogy az, amire esetleg becserélik majd, talán még vonzóbb, titokzatosabb. Az emberi test, amelyben az egész organikus levés legtávolabbi és legközelebbi múltja ismét élő és eleven lesz, amelyen át és amelyből mintha valami hallatlanul hatalmas áradat folyna: a test csudálatosabb gondolat a régi »léleknél«."[2]

A test mint az emberről való gondolkodás új prizmája az eddigiekhez képest (mármint a lelket vagy a szellemet preferáló reflexióhoz viszonyítva) *hallatlanul más* tapasztalatokhoz segíthet hozzá bennünket. Ez a hallatlanul más Bódi szövegeinek tanúsága szerint a távolabbi s közelebbi múltak festészeti (főleg a női aktábrázolást illető) produktivitása tekintetében is releváns. És főképp a látásra vonatkozó ismereteink, illetve a látáshoz való viszonyunk átkalibrálását is lehetővé, mi több, szükségessé teszi. Arról tudniillik kevesebb szó szokott esni a megélénkülő filozófiai testdiskurzusokban, hogy „a test vezérfonalán" haladva a szemünk „munkájára" vagy tevékenységére hogyan tudunk innovatívan rákérdezni. Nem pusztán arról a hasadtságról van szó, amely a szem nemesi rangja és érzéki, a szenvedélyei által vezetett vonzódásainak szintje között húzódik[3] – amire egyébként többször is utal Bódi a könyvében –, hanem azon lehetőségformáknak, a plurálisan szerveződő tereknek a megtapasztal(tat)hatóságáról, amelyek sokrétű reflexivitása és felmérése, belátása a szem egyszerre cikázó-pásztázó mozgásának és a tekintet értelem- vagy jelentéstulajdonító tevékenységének köszönhető. Az emberi pillantás számára megnyíló – vagy éppen felnyíló – térről van szó, aminek eminens megvalósulása a kép megformálódása, amely alapvetően és szükségszerűen hat vissza a szemlélőre magára. A kettejük konfrontatív plurális konstituálódására a test új elgondolása ad alkalmat. Hogy tehát a látásra ne (csak) úgy gondoljunk, amint amely során a pillantásunkat valamiféle lényegi létezőre függesztjük, hanem az egyszerre vagy éppen szukcesszíve feltárulkozó sokfélének a befogadására, pásztázására, egyszersmind ennek lehetővé tételére. A térnek és a látásnak a sokféleség reflexiója alapján történő befogadó értelmezése, kölcsönös megteremtése, egymás általi átformálása Bódi Katalin szövegeiben kitüntetett szerepet kap.

2 Friedrich Nietzsche, *A hatalom akarása*, ford. Romhányi Török Gábor, Bp., Cartaphilus, 2002, 282.

3 Ehhez vö. Gottfried Boehm, *Látás*, ford. Kukla Krisztián, Vulgo, 2000/1–2., 218–231.

A látás és a képtér e plurális reflexivitásának a formaprincípiuma Bódinál nem más, mint az allegória. Ekphrasziszainak allegorikus konstituálódásáról nem pusztán az informálhat bennünket, hogy szinte valamennyi tanulmányában előfordul az allegóriára történő utalás, hanem mindenekelőtt az a mozzanat, hogy a pluralitás reflexivitása, a sokféleség egyben tartása oly módon történik meg nála, hogy a különbséget mint szervezőelvet érvényesíti elemzéseiben. Nos, a differencia eme permanens és performatív érvényesítésének a neve nála az allegória. Az interpretáció allegorikus érintettségét már sokan elemezték Hans-Georg Gadamertől Paul de Manig, én most mégis Peter Szondi egyik gondolatmenetére utalnék, amelyben a szerző a szó szerinti vagy grammatikai interpretációs eljárással szembeállítva mutatja be az allegorikus módszert. Szondi szerint mindkét értelmezési stratégia a jelent a múlttól elválasztó történeti távolság legyőzésére vállalkozik, ám „annak a problémának a megoldását illetően, hogy a régiek szövegei érthetetlenné válnak, két, egymástól fundamentálisan különböző eljárás születik. A grammatikai interpretáció a valaha elgondoltat keresi és azt akarja igazolni, miáltal ennek az egykor elgondoltnak a történetileg idegenné vált nyelvi kifejezése egy újonnan pótolt kifejezés által vagy egy új kifejezés gúnyos kommentárjában nyer magyarázatot. Az allegorikus interpretáció ezzel szemben lángra lobban az idegenné vált jeleken, amelyeket új jelentéssel ruház fel, mely jelentés nem a szöveg, hanem az értelmező képzeletvilágából ered”.[4] Ezekből a megfontolásokból az szűrhető le, hogy míg a grammatikai interpretáció szinte semmit nem tud kezdeni a múlt szövegeivel – hiszen vagy újonnan pótolják, vagy gúnyos kommentárban magyarázzák –, addig az allegorikus értelmezésnek mintegy az előfeltételei a múltbeli jelek, hiszen általuk tudnak lángra lobbanni az értelmező képzeletvilága által.

Nos, ezeknek a belátásoknak az *Éva születése* vonatkozásában történő applikálása során azt érdemes hangsúlyozni – némi finomhangolás után –, hogy a grammatikai itt annak felel meg, hogy pusztán leírom azt, amit a képen látok, az allegorikus pedig éppen azon „kulturális lepelnek”, pontosabban az e lepelre való reflexiónak a megfelelője, ami immár eltakarja előlünk a múlt képeit, de ami egyszersmind fel is tárulkozik a pillantásunk előtt. Ha mindezt egy konkrét példán szeretnénk bemutatni, akkor a *Fekvő testek a késő reneszánszban* című tanulmányra utalhatunk, amelyben a Pietà- és a Vénusz-festmények testábrázolását hasonlítja össze a szerző, izgalmas átkapcsolásokat teremtve Krisztus teste, a heverésző Vénusz teste, a siratás és a fekvés jelentései és értelmei között. Amire most fókuszálnék ebben az igazán invenciózus, gazdag kultúr- s művészettörténeti, esztétikai motívumokat felhasználó-átformáló tanulmányban, az az allegorikus értelemtulajdonítás aktivitása, amely mintegy végig munkál a szöveg gondolatmenetében, a motívumelemzések eseti mozzanataitól kezdve magának az interpretáció egészének a performatívumáig.

In concreto: az alakok lehunyt szeme az egyik felidézett festményen (Bramantino *Krisztus siratása*) a hit allegóriájaként jelenik meg, „nincs szükségük a szemlélődésre ahhoz,

4 Peter Szondi, *Schleiermachers Hermeneutik heute* = Uő., *Schriften II.,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, 106–130, 107.

hogy higgyenek a feltámadásban, ugyanakkor a kép nézőjének figyelmét éppen így irányítják a siratás aktusában kitárulkozó test vizsgálatára" (134.). Ugyanezen a képen Krisztus felsőtestét János apostol tartja meg, mindez „allegorikus értelmezésben természetesen a feltámadást ígérő test bemutatását jelenti" (144.), mindazonáltal Bódi hangsúlyozza, hogy a festmény rétegei „különféle, a látványban össze nem egyeztethető perspektívához igazodnak". Ám mindebből nem a kép sikerületlenségére vagy strukturális tisztázatlanságára következtet, hanem véleménye szerint – rendkívül szimpatikusan – a kép rétegeinek a látás során konstruálódó s feltáruló sokfélesége „a halottat szemlélő néző interpretációs bizonytalanságának allegóriájává válhat (…), rákérdezve a test értelmezésének a nehézségeire" (144–145.).

Bódi Katalin értelmezői attitűdjének tehát markáns vonása, hogy nyíltan felvállalja és színre is viszi affektív diszpozícióját és töltekeződését egy adott téma kapcsán. A *Bogozás (Ingres hegedűjének szólamairól)* című tanulmányát például ezzel a felütéssel kezdi: „A három kép közül, amelyekről írni szeretnék – amit eddig folyamatosan megakadályozott a lenyűgözöttség és a fájdalomtól sem mentes rajongás befogadói alaphelyzete – Man Ray fotográfiája a leginkább közismert." (169.) Helyenként azonban a vállalt emfázis és a témájában való involválódás oly mértékben eltölti a szerzőt, hogy ez váratlan nyomokat hagy a szövegben. Artemisia Gentileschi festményeit elemezve ti. egyszer csak, amikor e méltatlanul elfeledett XVII. századi festőnő egyik ószövetségi tárgyú képét (a *Jáhel és Sisera* című művet) értelmezi, idézi a bibliai textust: „Jáhel, a héber felesége vevé a sátorszöget, és pörölyt vőn kezébe, és beméne ő hozzá halkan, és beveré a szöveg halántékába… (Bír. 4:21)" A pontos idézet így olvasandó: „és beveré a szöget halántékába…" Ez az elírás, félreütés az egyébként rendkívül pedánsan és minuciózusan gondozott könyvben – a szöveg és a szög(et) váratlan metonimikus összekapcsolódása persze újabb példája a textus, picturae és corpus között létrejövő allegorikus jelentésképződésnek, egyben mutatja a látás sérülékeny mivoltát, hiszen a halánték nemcsak hogy közel van a szemhez, hanem feltehetően egyenesen a nevét is neki köszönheti, legalábbis a Czuczor–Fogarasi-féle *A magyar nyelv szótára* szerint: „A homlok két oldalán a szemek mögötti rész, hol a koponya legvékonyabb, s ennél fogva az oda irányzott erősebb ütés hamar halált okoz; innen: *halántékon* (am. halálosan) *ütni, találni valakit*. Nevét tehát vagy a *halás*-, *halandás*-tól vette; vagy pedig, ami hihetőbb, *halánték* vagy *halándék* lehet annyi is, mint *alandék* vagy *hálandék*, *al*-szik vagy *hál* igétől, mintegy *alvó szem*, aminthogy magyarúl *vakszem*-nek is hívjuk, és az első *á*-t megnyújtva *hálánték*-nak is ejtjük."[5]

Bódi Katalin: *Éva születése*, Debrecen, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2019. (Új Alföld Könyvek 3.)

5 Czuczor Gergely – Fogarasi János, *A magyar nyelv szótára* (Eredetileg megjelent: Pest, Emich Gusztav magyar akadémiai nyomdásznál,1862.) Itt: arcanum.hu/hu/online [Letöltés ideje: 2020. november 12.]

Szabó Máté (1997) Budapest. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának esztétika alapszakos hallgatója, a PRAE.hu és a Nincs.online olvasószerkesztője.

Szabó Máté

KIKELET A LYÁNY, VIRÁG A SZERELEM, KÉT NEMBŐL PEDIG LESZ-E IGEN TÓTH KINGA: *A VIRÁGNAK MEGTILTANI NEM LEHET*

Tóth Kinga *A virágnak megtiltani nem lehet* címmel mutatott be performanszt a Trafóban. Nyitóképként egy különböző szemetekkel betömött szájú, valamint papírral, celluxszal és piros-fehér SzFE-szalaggal (Tóth Kinga a Színház- és Filmművészeti Egyetemnek ajánlotta szólóperformanszát) bekötött fejű ember látható, a performansz nézője egy eredendő *nem*mel találkozik: zárt a szájrés, el van zárva az arc, így a személyes megszólalás lehetősége is. Minden elem a tiltás és a tagadás állapotában van. Aki e mögé a szemétből felskiccelt, testhatárokon átnyúló rituális maszk mögé szeretne látni, annak türelemmel kell várnia a levételig. Ennek a feszültsége végig fennáll a performansz kezdetén. A performer végig megtartott ülő pozíciója az eltakart arc és a betömött száj ellenére a test fölötti tudatos kontrollról árulkodik. Ezt a szertartásos készülődést segíti a performer előtti „hangszer" is, mely egyszerre a performansz egyik legfőbb vizuális eleme, továbbá a hang megszólalásának külső lehetősége, annak közvetítő közege, valamint hordozóként megjelenik a performansz szimbolikus és anyagi lenyomataként is: ez egy egyméter átmérőjű, ágakból font, túlméretezett babérkoszorúra emlékeztető tárgy, vastag folpackkal bevonva, melyet a performer szólaltat meg. Már ebben a bevontságban is megjelenik a megszólalni és megmutatkozni akarás, valamint ennek a tiltása, vagyis a „megtiltani" és a „nem lehet" erőszakos, eldöntetlen és nyelvroncsoló párbeszéde, amely a performansz egyik fő témája. Ez a téma pedig akkor kezd igen szerencsés módon kibontakozni, amikor a személytelen performer a maszk mögül, hátulról, torkának határában kiad egy hangot. A maszk ezek után hamar lekerül, és három (leginkább) audiális kompozíció bontakozik ki, melyek minden esetben különböző felvett hanghatások digitális loopolása köré szerveződnek.

A tiltás a performansz nyitóképében határozottan erős vizuális hatással jelenik meg, és olyan asszociációk felé irányítja a befogadót, mint a személyesség eltörlése, az önmagába záródás, a lehetőségek lefojtása, valamint a markánsan meghúzott határok átlépésének prohibíciója. Annak ellenére, hogy az igencsak bőbeszédű cím – mely megegyezik

egy Petőfi Sándor-vers címként hivatkozott kezdősorával – és a performansz nyitóképe is a tiltottság erős jelenlétét idézi meg, ez a kezdeti erő, az eredendő *nem* hamar szétfoszlani látszik a performansz szinte egészét kitevő, helyenként igen repetitív hangkompozícióiban. A maszk lekerültével, az arc – kérdés persze, hogy kié – és az érzékszervek felszabadulásával elsőként könnyen úgy tűnhet, hogy a kompozíciók a maszkkal együtt váltak le a tiltás jelenségéről, és egy szerves és szervetlen találkozásokból épülő, önmagát artikuláló, önaffirmáló nyelvet beszélnek, mellyel kizárólag *igen*t mondanak önmagukra. Ekkor úgy tűnhet, hogy a kezdeti tiltás szétfoszlik a performansz hangkompozícióiban, melyek így elsőre csak kitörésként, gátszakadásként, vagyis egy önaffirmáló *igen*ként tűnnek föl. A valóságban azonban nem ez a helyzet: a tiltás, a be- és lezárás, az agresszív tartományban tartás vagy épp az önkényes, kizáró kiterjesztés a nyitókép egységes jelenségéből a kibontakozó performansz különálló jeleivé válik, helyenként finomabb, és minden esetben szélesebb horizontot tárva a befogadó elé.

A tiltás tehát nem tűnik el teljesen. Ellenkezőleg, életre kel és számos formát ölt a lehatároltság és az önmagába záródás gesztusaiban, jelen van az iróniában, a megnyilvánulás ellehetetlenítésében, ugyanakkor a kölcsönös erőszakosság és a határsértések lépteiben is; lényegében tehát minden olyan mozzanatban, ami eltagadja és megbontani próbálja azokat az elemeket, amelyek kívül esnek az általa kijelölt tartományon. A performansz a kezdeti tiltás, vagyis a „megtiltani" állapotából ezért sokkal inkább a „nem lehet" ellenállásába lép át, amely lényegében ugyanolyan tiltás, ellent-mondás, mint a kezdeti lezártság és elzárkózás. Ez a felállás pedig *A virágnak megtiltani nem lehet* alapstruktúrája, melyben az egymásnak ellenálló elemek többnyire csak negatív töltésű mágneses pólusokként képzelhetők el, és szinte kizárólag ebben a kölcsönös ellentartásban találkoznak. Ez természetesen nem törvényszerű, a performansz mindössze arra enged következtetni, hogy az egyértelmű tiltások, a *nem*ek ellenpárjaként nem egy affirmatív *igen* tűnik fel, hanem egy, például az irónia által megingott pozíciójú, a másikat hasonlóan tagadó állítás.

Hiszen a tiltások egyértelműek. A hangkompozíciókban ilyenek a torzított torokhangok, a vízzel való gargalizálás, az, ahogyan a performer az egyméter átmérőjű babérkoszorún a magával hozott hulladékkal akar kicsikarni valamilyen hangot, tehát minden olyan mozzanat, amely roncsolja az érthető beszédet és a harmonikus hangokat. De ugyanilyen tiltásként definiálható a loop-technika is, amely nem engedi továbbhaladni a kompozíciót, hanem újra és újra bezárja, visszafordítja önmagára, csak rétegezni tudja a hangsávokat, kikényszerítve egymással való ütközésüket: egy olyan akusztikai tartományban tartva őket, ahol az egyetlen haladási irány az, ha összesűrűsödnek, egyre feszültebb zenei teret képezve. Az ellenpólusok – ezekre a legszembetűnőbb példák a harmonikus megszólalások, a kivehető szavak és tisztán kiénekelt énekhangok – az explicit tiltásokkal szemben, bár tűnhetnek úgy, mintha eredendően és kizárólag affirmatív elemek lennének, a performansz sűrű és feszült akusztikai terében mégsem tudják (és nem is céljuk) nem felsérteni a tiltó elemek tartományát. Az ellenálló elemek ezáltal

sokkal inkább arra vannak kényszerítve, hogy egymás létét tűrve érintkezzenek egymással: kényszeredetten mind nyitva álljanak. Ezek a furcsa, kölcsönös negációra kész, a hangkompozíciók épülésével egyre lehetetlenebb helyzetek azonban erősen változók abban a tekintetben, hogy mikor érnek fel közös lehetőségükhöz, azaz a szétfeszített, nyitva tartott párbeszédek mikor tudnak egy új, mindentől elszakadt, performatív nyelvet kifejezni. Az esetek nagy részében mindenképp ez, a feszültségből érkező performatív nyelv működése érzékelhető, és a performansz egyik legnagyobb eredménye, hogy egészét tekintve sikeresen működteti ezt a nehezen megszólaltatható dialektikát, részleteiben azonban a feszültség gyakran elvész, aminek jó része a kompozíciók felépítésének köszönhető. Mindhárom hangkompozíció, bár igen széles eszközkészlettel operál a különböző vokális megnyilvánulásoktól kezdve a hulladékok amplifikált zajáig a koszorún, játékát tekintve kizárólag a harmonikus és diszharmonikus pólusok egymás ellen való kijátszására fut ki (legyen az a következetes ritmika szétzilálása vagy a hanghatások harmóniájának és folytonosságának megbontása), mely játék határozottan izgalmas lehetőségeket teremt, mégis minden esetben egy koherens, komponált harmóniává áll össze. A kompozíciók felépítése így némiképp biztonságossá és kiszámíthatóvá válik: „elbírt volna több zajt", gondoltam felállva. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ne lenne intenzív, izgalmas és hálás egy olyan élő és pontosan felépített zajközegben tartózkodni, amely megszólítja és bevonja a befogadó érzékeit ebbe a széttartó párbeszédbe, csupán azt, hogy a kimenetel előre jelzett és megmásíthatatlan, és mintha visszaesne önmagára, legutolsó sorban nélkülözi a befogadó „hozzászólását".

Egy másik, sajnos alig teret kapó, ellenben – különösen a performansz címének és záró aktusának fényében – talán elemibb meghatározója az egész performansznak az irónia, amely már a hangkompozíciók egész párbeszédét meghatározza azáltal, hogy a látszólag affirmatív elemeket is határsértő *nem*ekké teszi: az iróna az a szubverzív, mögöttes hang, amely lebontja az elsődleges megjelenést, vagyis a szépség és a tisztaság mázát. Az irónia tárgya a „virág", a „megtiltani" és a „nem lehet" egymást kölcsönösen negáló párbeszédében: a Petőfi-intertextus, azaz a giccses költői képekkel teleszemetelt Petőfi-vers, a versen keresztül pedig a naiv, népies romantika, amely számára a „túlhalmozás" egyszerre jelenti a giccs megjelenési formáját

és tükrözi azt a kortárs jelenséget, hogy a túlhalmozott javak hulladéktöbbletet termelnek – azt a többletet, amely a performansz közben is megszólal. Ez egy hihetetlenül erős és lehetőségekkel teli állítás a performansz részéről, mely így egyszerre forgatja fel a romantika poétikai és textuális felfogását, melyet egy iróniára és kölcsönös roncsolásokra épített performatív nyelvbe emel, valamint egyszerre reflektál a romantika óta jellemző kulturális tendenciákra, amelyek önkényesen alakíthatónak, illetve szabadon fel- és kihasználhatónak tekintették a természetet. Ennek artikulálása azonban elvész a hangkompozíciók mindent domináló érzéki hatásában, amely a performansz vizuális rétegét is jelentősen háttérbe szorítja. Leg(kevésbé) szembetűnőbb példája ennek az egész produkciót végigkísérő videóvetítés, melyről a legtöbbet az árulja el, hogy bár méretéből fakadóan az egyik legfeltűnőbb vizuális elem, eddig nem került az érvelés homlokterébe. A videó részben Tóth Kinga legújabb művészeti albumából, az *ÍRMAG/OFFSPRING*-ből tartalmazott munkákat, részben pedig ehhez tematikusan kapcsolódó, nem az albumból származó képeket mutatott be. Hogy ezen felül mi történt rajta, egyetlen résztvevővel sem tudtam felelevenítettetni.

Az egyetlen kikerülhetetlen vizuális – és akusztikai – elem ebben a meghatározóan akusztikai performanszban, mely a videó fényében kétségtelenül túlságosan is emancipatív próbál lenni az érzéki hatások terén, az abszurd méretűre növelt babérkoszorú. A babérkoszorú a romantika individualizmusát, az egyszemélyes költőzseni képét duzzasztja pukkanásig. A személyesség és személytelenség kérdése egészen a performansz végéig eldönthetetlen. Tóth Kinga még a performansz kezdete előtt elmondja, hogy a hulladékok egy év alatt gyűltek össze, és saját, *zero waste* életmódjának maradékai. A performansz azonban határozottan csak az elszemélytelenítő maszk felkerülte után kezdődik, az elzárt, arctalan megszólalásból. Nem tiszta tehát, hogy a maszk lekerültével újra Tóth Kinga szólal-e meg vagy csak az előbb ismert emberi forma héja. Egy rituális vezető-e – melyre a performansz strukturáltsága és keretes szerkezete következtetni enged –, aki a maszk határsértő, a performerrel egybeolvadó jellege miatt csak közvetítője és jellemtelen történtetője a szerves és szervetlen elemek vitájának: maga is határán, feloldódva ebben a vitában? A kérdés magában rejti a választ, a válaszok sokaságát, ugyanez sokkal kevésbé mondható el a performanszról, mely (ironikus módon) csak a legvégén, a harmadik hangkompozíció alatt, és csak a maszk újbóli felkerültekor leplezi le magát. Ebben a pillanatban kereteződik a performansz; a performer személye újra elzárkózik a befogadó elől, a száj fokozatos betömésével egyre inkább csökkennek a megszólalás lehetőségei, és megint eltörlődnek a határok szerves és szervetlen között, valamint visszatér a nyitókép eredendő zártsága, a tiltás jelensége, amely elsődlegesen egy *nem*et artikulál. Ekkor nyilvánvalóvá válik az is, hogy a maszk lekerültével a performansz elején valóban nem az érzékszervek felszabadulásával találkozott a befogadó: a tiltások párbeszéde folyamatosan előre- és visszautalt a performanszot keretező, eredendő és eredetébe visszatérő *nem*re. Nyilvánvalóvá válik az is, hogy az önmagába záródás visszatérése végig artikulálva volt a performansz mozzanataiban. Az akusztikai rétegben

ezt az önmagára vissza-visszahanyatló loop-technika érte el, a vizuális rétegben pedig a koszorú körkörösségében vált felfedezhetővé, amely újranyitja mind a személyesség, mind a romantika önkényes természetfelhasználásának kérdéskörét.

Mind a természet kihasználása és a hulladékok szerepe a performanszban, mind az individualitás és személytelenség témája a maszk visszakerültével a körkörösség egy definitív mozzanatában dől el, melynek során a performer, betömött szájjal, de tovább működtetve az akusztikai teret, a meghatározott számú hulladékból egyet, egy zöldségek tartására használt műanyag hálót, lenyel. Ez az önmagában is igen meglepő aktus látszólag konklúziót von a performanszba. És részben valóban ez történik: egy láthatatlan keveredés zajlik le, melyről a befogadó csak a mikrofon hanglenyomatából, illetve a hulladék hiányából értesül, jóval a performansz lezárulta után. Bármennyire is döntő ez a mozzanat a performansz szempontjából, mellőz minden teatralitást, olyannyira, hogy túlságosan is könnyen kerülheti el azt a befogadót, aki nem figyel teljes mértékben a hangkompozíció mindössze két másodpercnyi változására. Mindazonáltal a jelenség maga kikerülhetetlen. Elsődlegesen nem azért, mert egy láthatatlan konklúziót állít a performanszba, hanem mert ez az a nagybetűs performatív aktus, mely köré minden mozzanat szerveződik, és mely mégsem távolodik el a konklúziókra jellemző tollvonással és elemelkedéssel a korábbi történésektől. Ellenkezőleg, jobb híján azt lehet mondani, hogy szervesen épül a performansz egészébe, és önmagában kifejezi, kibontja a hulladéktermelés és az individualitás problémakörét: a hulladék, melyre alapvetően a külső környezetbe való kilökődés jellemző, most befogadásra kerül egy belső, organikus rendszerbe. „Megenni a saját szemetedet" – erős állítás ez, azonban üres deklaráció lenne, ha nem követné a performatív tett megcáfolhatatlansága, amely visszamenőlegesen is érvényt nyújt a performansz elemeinek. A nyersanyagfelhasználás és a természetbe hulladékként visszakerülő cirkulációs folyamatnak egy részleges megfordítása látható, elfogadva és affirmálva az organikus és anorganikus ellentétek eleve egymásban való oldottságát – ami tükrözi a hangkompozíciók párbeszédét is. Ugyanitt kereshető az individualitás problémája is, mely szerint: ha egy személytelen performer látható, miért fontos, hogy ez Tóth Kinga szemete? A válasz a performansz felettébb merész és pontos kompozíciójából éppen a feloldottságban keresendő. Se nem Tóth Kinga, se nem egy alaktalan performer látható, helyettük egy olyan névtelen individuum, akinek csak azért kell saját egyéniségének lennie, hogy saját szemetét fogyaszthassa, csak ezáltal nyerve öndefiníciót, valamint hogy kiragadott személyként – mint példa az általánosra – sokszorosítsa a hulladékkal való bánásmód folyamatát, amelyen mikroszinten minden egyes ember nap mint nap keresztülmegy, és amely hulladék mikroszinten minden egyes emberen nap mint nap keresztülmegy.

Tóth Kinga, *A virágnak megtiltani nem lehet*, 2020. szeptember 10., Budapest, Trafó Kortárs Művészetek Háza

Kondás Krisztina (1995) Miskolc, Tornaszentjakab. A Debreceni Egyetem magyar- és könyvtárostanár szakos hallgatója, a Bán Imre Kultúratudományi Szakkollégium tagja. 2019-ben a XXXIV. Országos Tudományos Diákköri Konferencia Humán Tudományi Szekciójában dolgozata első helyezést ért el.

Kondás Krisztina

A TUDATLANSÁG TRAGIKUMA ANNE-LOUISE SARKS ÉS KATE MULVANY *MEDEA: A RADICAL NEW VERSION FROM THE PERSPECTIVE OF THE CHILDREN* CÍMŰ MŰVÉBEN

Az ógörög mitológia egyik legsokrétűbb és legproblematikusabb, éppen ezért számos alkalommal felidézett nőalakja Médeia, akinek isteni és halandó vonatkozású kapcsolatrendszereinek és lélektanának alakulása egyaránt termékeny feszültséget kínálhat a művészetek és a recepcióesztétika számára. Többezer éves múltja az orális kultúra homályába vész, a legkorábbi ránk maradt írott források között pedig olyan jelentékeny alkotásokat említhetünk, mint Hésziodosz *Theogóniá*ja[1], Pindaros *IV. püthói ódá*ja[2] vagy a római korból Ovidius[3] és Seneca[4] művei, melyek szintén a mítosz fennmaradását támogatták. Bár a korábbi évszázadok és a közelmúlt folyamán is sokan feldolgozták már (például a 19. században Franz Grillparzer,[5] a közelmúltban pedig Ljudmila Ulickaja[6]), a Médeia-történet említésekor mégis elsősorban Euripidész neve juthat eszünkbe, akinek i.e. 431-ben íródott *Médeiá*jához köthetjük a máig oly népszerű, a gyermekgyilkosság tragikumát tematizáló mítoszvariánsának – ugyan helyenként hiányos, de – jelenleg is töretlen produktivitású recepcióval bíró kezdetét.[7]

1 'Esiodos, *Theogonia* (*Istenek születése*), ford. Trencsényi-Waldapfel Imre, Bp., Európa, 2005.
2 Pindaros, *Pindaros*, ford. Csengery János, Bp., Globus Nyomdai Műintézet R–T., 1929.
3 Publius Ovidius Naso, *Heroides* (*Hősnők levelei*), ford. Muraközy Gyula, Bp., Helikon, 1985, valamint Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses* (*Átváltozások*), ford. Devecseri Gábor, Bp., Magyar Helikon, 1964.
4 Lucius Annaeus Seneca, *Medea*, ford. Jánosy István, Kárpáty Csilla, Ruttner Tamás, Bp., Európa, 1977.
5 Franz Grillparzer, *Das goldene Vliess: Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen: Der Gastfreund; Die Argonauten; Medea*, Stuttgart, Ph. Reclam jun., 1994.
6 Ljudmila Ulickaja, *Médea és gyermekei*, ford. V. Gilbert Edit, Goretity József, Bp., Magvető, 2003.
7 A Médeia-mítosz rendkívül szerteágazó kérdésköreinek 2017-ben a *Studia Litteraria* folyóirat szerkesztősége egy tematikus lapszámot szentelt: *Médeia-interpretációk. Studia Litteraria*, szerk. D. Tóth Judit, Bódi Katalin, 2017/1–4.

Euripidész számtalan újítása közül talán az egyik legszembeötlőbb Médeia jellemének – későbbiekben is meghatározó – megkonstruálása, a démonikus, szenvedélyeinek alárendelődő, bosszúszomjas nő meghökkentő ábrázolása. Ezt a megközelítésmódot Senecánál is tetten érhetjük, emellett Ovidius *Metamorphoses*ében[8] Médeia boszorkányos, varázstudományt birtokló énjébe, a *Heroides*ben[9] pedig a megcsalt, sebzett szerelmes nő lelkébe nyerhetünk betekintést, ami szintén alakjának összetettségét mutatja. Médeia egyszerre befogadott és idegen, varázslónő, királylány, Korinthoszban mégis halandó, "hétköznapi" asszony, olyan szokványos problémákkal, mint a féltékenység, a kapcsolati (és az ebből eredeztethető egzisztenciális) válság. Megannyi arc, melyeket művészeti alkotások tömege igyekszik megragadni a maguk sokszínű egyediségében, és amely arcok túláradó szenvedélyükkel egy egész történetet uralni látszanak. Éppen ezért nehéz Médeia alakját új megvilágításba helyezni – ám Kate Mulvany és Anne-Louise Sarks 2015-ben megjelent, *Medea: a radical new version from the perspective of the children*[10] című drámájukkal bebizonyították, hogy nem lehetetlen, és egy, Euripidész *Médeiá*ját[11] pretextusként használó, de eddig kiaknázatlan, meghökkentően új nézőpontból közelítették meg a hagyományos Médeia-történetet.

„Leon: Ez a történet unalmas, Jasper. | Jasper: Nem, nem az. Ez a **MI** [kiemelés az eredetiben, K.K.] történetünk!"[12] (12.) – foglal állást és reflektál a mítosz recepciótörténetére, az azt domináló karakterekből és irodalomtörténeti hagyományokból adódó, kényszerűen egyoldalú perspektívára az íróparos, a gyermekek mindeddig háttérbe szorult hangját hallatva. A darab tíz, egymásba fonódó jelenete egy gyerekszobában, Medea és Jason két fiának, Leonnak és Jaspernek a szobájában játszódik, akik a kívülről bezárt helyiségbe szorulva idejüket különféle játékokkal, álmodozással és testvéri viaskodással ütik el, miközben a földszintről szüleik veszekedésének hangjai szűrődnek be hozzájuk. Az Euripidész révén oly híressé vált sorsukat mégsem kerülhetik el: Medea előbb a fiúk által írt üdvözlőkártya kíséretében elküldött ajándékkal vet véget „apa barátja" (20.)[13], vagyis Jason gazdag szeretője életének, majd méreggel itatja meg a gyerekeket és az apjuk fogadására elegánsan felöltözteti őket, csendes haláltusájukat pedig groteszkül gyöngéd anyai szeretetet tükröző beszéddel kísérve nézi végig. Ennek, az euripidészi mítoszvariánst modern megoldásokkal – és legfőképpen a gyermeki nézőpontokkal – kiegészítő műnek az átfogó értelmezése megannyi szempontból lehetségesnek tűnik. Jelen tanul-

8 Ovidius, *Metamorphoses (Átváltozások), i. m.*
9 Ovidius, *Heroides (Hősnők levelei), i. m.*
10 A továbbiakban a tragédia szövegét saját fordításban, az eredeti, angol nyelvű idézeteket a lábjegyzetben közölve a következő kiadásból idézem, az oldalszám feltüntetésével: Anne-Louise Sarks, Kate Mulvany, *Medea: a radical new version from the perspective of the children*, London, Oberon Books, 2015.
11 *Euripidész összes drámái*, ford. Kerényi Grácia, Bp., Európa, 1984, 115–164.
12 „Leon: This story is boring, Jasper. | Jasper: No, it's not. It's OUR story!" (12.)
13 „Dad's friend" (20.)

mányomban azonban néhány szűkebb területre, a darab mitológiához való viszonyára és a megjelenítésre irányuló szövegszintű és színpadi megvalósításaira, a két fiú, Leon és Jasper szüleikkel fennálló kapcsolatára és jellemükben, viselkedésükben felmenőikre emlékeztető vonásaikra, illetve a mű során előkerülő, nagy hangsúlyt kapó tárgyi elemek jelentőségére összpontosítottam.

Amellett, hogy az ókori görög felfogás szerint Médeia történetének szempontjából kézenfekvőnek vehető a kisfiúk aspektusának, érzelmi-pszichés állapotának irrelevanciája,[14] Anne-Louise Sarks nyilatkozatából kiderül, hogy a modern interpretáció ötletének hátterét egy valódi kriminalisztikai eset, egész pontosan Darcey Freeman tragikus meggyilkolása nyújtotta.[15] A kislányt és hatéves testvérét, Bent 2009 januárjában az édesapjuk a melbourne-i West Gate Bridge-hez vitte, ahol az apa levetette a hídról a lányát. A kisfiú tanúja volt az eseményeknek, és a látottak után a következő szavakat intézte apjához: "Menj, és hozd őt vissza. Darcey nem tud úszni."[16] A szerzőnőt megdöbbentette és megindította a fiú kijelentéséből áradó naivitás és a történtek ilyen mértékben reflektálatlan befogadása, így az Euripidész darabjából és más, megtörtént eseményekből merített részletek mellett ez a hátborzongató tragédia is a dráma ihletforrásául szolgált, tisztelettel adózva a néma mellékszereplőkké vált áldozatok emlékének.

A műben megképződő tragikumot alapvetően fokozza a gyermeki perspektíva már említett korlátozott hozzáférhetősége a valós eseményekhez, és ez, valamint a modern környezetbe ágyazott megvalósítás[17] nagyban befolyásolja a darab mitológiához fűződő viszonyát. Médeia életének bárminemű művészi feldolgozásakor szinte kivédhetetlen a természetfeletti szféra érintése, hiszen a mitikus nőalak őseinek tekintetében erőteljesen determinált: az őt leginkább meghatározó rokoni kapcsolata, az apja, Aiétész révén a nagyapjának számító Hélioszhoz, a napistenhez köthető. Ennek köszönhetően Médeia isteni felmenőket tudhat magáénak, a kívülállók számára kolkhiszi királylányként pedig az athéni civilizáción kívüli keleti barbárság ölt testet alakjában. A leszármazás útján

14 A görög területeken régiótól függően változó korban léptek be a fiúk szervezett formában az állam életébe – Attikában ez tizennyolc, míg Spártában harminc évet jelentett –, mely kort betöltve és bizonyos beavatási rítusokon átesve az ifjú a közösség szemében is hivatalosan férfinak számított. (Németh György, Ritoók Zsigmond, Sarkady János, Szilágyi János György, *Görög művelődéstörténet*, Bp., Osiris, 2006, 377.) Az ezt a meghatározó életkort be nem töltő egyének korlátozott jogokkal bírtak, illetve a görögök identitásfelfogása is sajátosan az állam és közösség szellemének, sőt tulajdonképpen magának a polgár-létnek való alárendelődés jegyében alakult, így az egyéni igények és érzelmek súlya elhanyagolhatóbb volt. (Erika Fischer-Lichte, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 26.)

15 Sarks, Mulvany, *i. m.*, a művet megelőző szerzői bevezető.

16 „Go back and get her! Darcey can't swim." *Uo*.

17 Anne-Louise Sarks a vele készített interjú során hangsúlyozta, hogy a darab egy, az eredeti mítoszra adott válasz kortárs környezetbe ágyazva, amelynek a „mosthoz kell szólnia". (Jozefina Komporaly, „Unpublished correspondence interview with Anne-Louise Sarks", In: Jozefina Komporaly, *Radical Revival as Adaptation. Theatre, Politics, Society*, Palgrave Macmillan UK, 2016.)

biztosított isteni kapcsolat mellett az asszony Hekaté, a bűverejéről elhíresült éjistennő választott papnője is, ezáltal a hélioszi és hekatéi kettősségből kifolyólag a fény és sötétség misztikus dualitása uralja jellemét. Az argonauták történetével összefonódó élete során számos sorsfordító alkalommal élt varázshatalmával, mely eseményekből szintén átszűrődik a fény és a sötétség kontrasztja, melyek erkölcsi helyénvalóságának viszonylagosságáról Karsai György értekezett bővebben.[18] Apja, Aiétész révén két híres rokont is felmenői között tudhat, akik szintén növelték a varázslónő Médeiával kapcsolatos negatív előfeltevéseket: Pasziphé, a Minotaurusz anyja, a bűnös, irracionális vágyak megtestesítőjeként, az Odüsszeuszt is magához bűvölő, a birodalmát megsértőket vadállattá változtató Kirké pedig félelmetes varázsereje által vált híressé. Egy, a családja, felmenői által ilyen hangsúlyosan meghatározott személy esetében ezek az esszenciális rétegek mintegy lefejthetetlenek anélkül, hogy az értelmezés ne csorbuljon és megmaradjon Médeia „médeiasága", így a korunkbeli helyszín és szituáció ellenére Kate Mulvany és Anne-Louise Sarks sem függetlenítette történetét a mitikus felfogástól.

Ha értelmezésünket a darab szereplőinek vizsgálatával folytatjuk, azonnal feltűnővé válik, hogy amíg Euripidész Médeiájában a fiúk nem rendelkeznek névvel, addig Mulvany és Sarks verziójában már kiemelt szerepet kap a nevek jelentősége. A szerzőpáros azonban nem ragaszkodott a fiúk mitológiából ismert nevének (Mermerosz és Pherész) megtartásához, melyek a kortárs közegben anakronisztikusnak ható hangzásviláguk miatt életszerűtlenebb, a befogadókból idegenkedést kiváltó hatást értek volna el. Mulvany-ék azon túl, hogy saját, jelentésüket tekintve is fontossá váló neveket társítottak a fiúkhoz,[19] komplexen kibontakoztatott személyiséggel is felruházták őket, ami Euripidész verziójában nem érhető tetten. A két fiú magában hordozza szüleik vonásait, gesztusait, melyről a mű többször is említést tesz: Leon, az idősebb gyermek képviseli édesapja fiatal, Medeát is lenyűgöző, öccsénél megfontoltabb, büszke, vonzó, harcban járatos személyiségét, aki számára különösen fontos az „aranygyapjú" (pulóver) és a hozzá kapcsolódó mitikus történet. Ezzel szemben Jasper a szenvedélyeinek és szükségleteinek kiszolgáltatott, valóságtól elrugaszkodott – mely a fiúk feszült várakozása során többször is játszott, (gyakran a szabály ellenére fiktív, mitológiai lényeket is bevonó) állatnevekre épülő szóláncuk során is többször felszínre kerül (14., 43.) –, a varázslatra nyitott, fizikai értelemben is feminin vonásokat mutató alakjával az anyjuk és az anyai ági felmenők sajátosságait jeleníti meg. Jasper éppen a Medeához való hasonlatossága révén válik egyben az édes-

18 Karsai György, *„…nálunk laksz barbár föld helyett, Hellászban megtanultad, mi jó, mi helyes…": Idegenség és magány Euripidész Médeiájában*, Jelenkor, 2019/1, 85–91.

19 A dráma szövegét megelőző szerzői bevezetőben Kate Mulvany felfejti a fiúk neveinek jelentését: a Leon „bátor harcost", míg a Jasper „drágakövet" jelent. A két név eredete viszont sajátos, hiszen a fiúkat megformáló két gyermekszínész, a tizenkét éves Joe Kelly és a tizenegy éves Rory Potter maguk választották ezeket a neveket, jelentéseik mégis hozzásimulnak az általuk alakított karakterek jelleméhez. (Sarks, Mulvany, *i. m.,* Szerzői bevezető, első színpadi előadás: *Medea*, rendező: Anne-Louise Sarks, Sydney: Downstairs Theatre, 2012. október 13.)

anyja múltbéli alakjának ironizáló, már-már groteszk alteregójává, aki az anyja példáját követve átgondolatlan álmokat kerget – a leendő mostohaanyja kastélyába vágyik, hogy az erkélyről egy trambulinon keresztül a medencébe ugrálhasson (20.) –, melyek beteljesülése az addigi családja visszafordíthatatlan szétszakadását eredményezné, ahogy az Médeia esetében az Euripidész által feldolgozott mítoszváltozatban is bekövetkezett[20].

A két gyermek játékos, hol vidám, hol ádáz harca közben olykor tulajdont cserélő, attribútumként funkcionáló tárgyak fontosságáról is érdemes szót ejteni. A fegyverek, melyeknek birtoklása státuszszimbólumnak számít a gyermekek közt, a düh, a harc és a stresszlevezetés eszközét jelentő Hercules mackó, a Jason által Távol-Keletről ajándékul "zsákmányolt", de a mű kontextusában egzotikus túszokként is értelmezhető aranyhalak, valamint az argonauták történetéből nyilvánvaló jelentőségű gyapjúpulóver az apai örökséget, virtust hivatottak szimbolizálni. Ezzel szemben a csillagok – és maga a szerzői utasításokban szövegszinten jelzett fénykezelés, például a helyszínként szolgáló gyerekszoba lámpájának használata –, a mágiában és mesében való hit az anyai ághoz való kapcsolódást erősítik. Jasper az anyai oldalról örökölt varázserőt is próbára teszi, amikor gondolat útján próbálja kinyitni a kulcsra zárt ajtót (13.), illetve amikor "mágiával" oldja fel a Leon által felosztott területi megszorítást (25.).

A kisebb fiú felfogásban, temperamentumban Medeához való hasonlóságát tovább árnyalja az a kulcsfontosságú jelenet, amikor a szüleik különválását kísérő vita után, mely során Jason igényt formált a fiai felügyeletére, a gyermekek, főként a fiatalabb örömmel fogadja a hírt, arra hivatkozva, hogy arra született, hogy kastélyban éljen: „Jasper: Én arra SZÜLETTEM, hogy kastélyban éljek!" (20.).[21] Azon túl, hogy a már korábban is említett átgondolatlan vágyak gyermekien makacs követését is sugallják a fiú szavai, a komolytalan, ironizáló szó szerinti értelmezésen túl implicit módon egyben édesapjuk mitológiából ismert múltját is közvetítik. Jasper gyermeki gesztusaiban az őt jogosan megillető járandóságokat követelő, benne lappangó ifjú, mitológiai Iászón elevenedik meg, amint Peliász királyon, az ő iolkoszi trónját bitorló nagybátyján számonkéri örökségét. A mítosz alakulása szempontjából kiemelkedő fontosságú e jelenet, hiszen e trónigény benyújtása után tűzte ki Peliász az aranygyapjú elhozására irányuló küldetést Iászón számára, mely kaland során az ifjú megismerte és maga mellé fogadta Médeiát. Jasper tehát azzal a kijelentéssel, hogy születési előjoga kastélyban élni, alátámasztja a tényt, hogy a mítosz szerint királyi leszármazottként valóban „kastélyba született", ám a jussától megfosztott apja és örökségétől elforduló anyja történetét és küzdő jellemét is egyszerre szólaltatja meg ebben a rövid, de annál lényegesebb megnyilvánulásban.

A fiúk játékában nemcsak a mitikus családi múlt precízen rétegzett története bontakozik ki, hanem vizionálja a testvérek potenciális jövőképét is: egy miniatűr, a mitológiából ismert Iászón valós trónigényéhez képest bagatellizált örökösödési háború részesei

20 *Euripidész összes drámái…i. m.,* 118.
21 „Jasper: I was BORN to live in a mansion!" (20.)

lehetünk, miközben a fiúk az apjuk által hátrahagyott sárga gyapjúpulóverért folytatnak kíméletlen küzdelmet. Leontól, a pulóvert az elsőszülöttség jogán magának követelő fiútól az öccse először erőszakkal, majd csellel – a vérző orrát felhasználva a pulóver bemocskolásával fenyegeti Leont – szerzi meg a számukra oly becses ruhadarabot, ezzel is az anyja fizikai erő fölé tornyosuló körmönfont jellemét villantva fel. Jasper a zsákmányul szerzett pulóver visszaadását feltételekhez köti, és Leon fegyvereit, lőszereit és aranyhalát kéri cserébe – e jelenet szimbolikája rendkívül szemléletes, hiszen az aranygyapjú mint bőség- és hatalomszimbólum alapvetően az elsőszülöttet illetné meg, így mikor az Leontól Jasperhez kerülve tulajdonost cserél, Jasper valójában jogtalanul tesz szert a militáris jelképekre, ezzel a leleményes üzlettel mintegy mesterségesen kompenzálva a bátyjához képest csekélyebb harcbéli képességeit (34.). A hal birtoklása szintén fontos momentum, ugyanis mint hadizsákmány az eszményi mellett az anyagi értéke is jelentős, amelyet Leon külön hangsúlyoz (12.) – Jasper tehát jelképesen mind anyagilag, mind harci értelemben biztosítja magát testvére ellen, ezzel egy anyja éles eszét öröklő, misztikumra is nyitott, kiváló stratéga leendő képét körvonalazva.

A szerzőpáros a mitológiai eredetű és a karakterekben rejlő lehetőségek innovatív felhasználásán túl a technikai és műfaji módszerek tekintetében is érdekes megoldások széles spektrumát alkalmazta. Példaként hozható fel, hogy az ógörög tragédiákból ismert dramaturgiai eszköz, mely során a darab előzményei, az egyes szereplők háttértörténetei a prológusban – leggyakrabban egy isten jóvoltából – vagy a kar énekeiben kerülnek ismertetésre, jelen esetben a gyermekszereplőkhöz igazodva egy játékos mese formájában kerülnek felszínre, melynek életszerűségét a gyermeki nézőpont korlátozott tudásanyaga, szentimentális-irracionális elkalandozása csak tovább fokozza: „Jasper: Mit csinált? | Leon: Sose mondta. De szerintem valami nagyon rosszat. | Jasper: Összetört valamit Nagyapának? | Leon: Szerintem még rosszabb. | Jasper: Elszívott egy cigarettát? | Leon: Szerintem még a dohányzásnál is rosszabbat tett." (16.)[22] A gyermeki tudat, mely óhatatlanul maga számára is felfogható magyarázatokat keres, és amint gátakba ütközik, magát hibáztatja, Jasper esetében is előbukkan, amikor édesapja hosszas távollétéért önmagát, a vizelettartási problémáját teszi felelőssé (37.) – a darab során rengeteg ehhez hasonló, kifordított logikájú gondolatmenettel találkozhatunk, valamint a mítosz mint mesébe hajló műfaj is pont ezáltal a megkérdőjelezhető gyermeki beszédmód által válik még elevenebbé.

A prológus, bár nem a hagyományos értelemben avatja be a nézőt/olvasót, mégis már a könyvdrámaként olvasott mű első mondata prológusszerűen anticipálja a tragédia végkimenetelét: "Két fiú, JASPER és LEON tökéletesen mozdulatlanul – holtan? – fekszik a

22 „Jasper: What'd she do? | Leon: She never says. But I reckon it was pretty bad. | Jasper: Did she break something of Granddad's? | Leon: Worse, I reckon. | Jasper: Did she smoke a cigarette? | Leon: I reckon it was even worse then smoking." (16.)

rendetlen hálószobájuk padlóján." (7.)[23] Bár az olvasó megkapja a kellő többletinformációt a szerzői utasítások révén, az idézett szöveghely által érzékeltetett „hullaszerűségre" a történet előismerete nélkül nem feltétlenül asszociálhat a vizualitásra hagyatkozó nézőközönség. Ám ennek a könyvdrámákra és előadásokra rendszerint jellemző kettősségnek a valódi kuriozitása és izgalmas feszültsége az ókori görög világ befogadói szemléletének kimondatlan megidézésében rejlik, mely erősen alapozott a befogadók mitológiai előismeretére, így biztonsággal alkalmazhatta az *in medias res* kezdést az értelmezés csorbulása nélkül – szemben a modern olvasóval, aki bár a gyermekek „hulla-sorsával" szembesül ugyan a mű elején, az évezredek során átalakuló kulturális háttérismeret-anyagnak köszönhetően mégis aligha érzi a látottak implicit anticipációs jellegét. Ahogy ennél a megoldásnál is szembeötlik, a szerzőpáros a szerzői utasítások segítségével fedi fel egyben a gyermekszínészekkel való munka sajátos metódusát – például: "Ne aggasszon, ha megütitek a közönséget – emlékezzetek rá, hogy ők nincsenek ott." (9.).[24] Gyakran alkalmazott elem Sarks-ék esetében, hogy amíg az idő múlásának érzékeltetése valós színpadi előadásnál a játékidő keretein belül konkrétan megvalósítható, az olvasott szövegnél az idő hosszas elnyúlását az írópáros az instrukciók meseszerűen tautologikus halmozásával érzékelteti: „Hosszú idő telik el. | Nagyon hosszú idő. | Még hosszabb … | Hosszabb. | Aztán …" (7.).[25] A már idézett első, végkifejletet sejtető mondaton túl a fiúk közt zajló „lövöldözős játék" során szintén hamar tematizálódik a halál, valamint a két fiú életét természetesen belebegő végzetszerűség, a „Nagyszerű Halál" (10.) és az általa, illetve a harci virtus során érzékeltetett *timé* (hírnév, dicsőség, közmegbecsülés) görög hőskultuszt idéző jelentősége.

Ha a cselekmény építkezését vesszük szemügyre, annak jelentős hányada a testvérpár mindennapjaiból kiragadott, hosszan árnyalt profán életképre emlékeztet: két hétköznapi kisfiú játszik, versenyez, duzzog, nevet, enged naturalisztikus szükségleteinek, sóvárog a szeretet, elismerés után, és avat be minket az ősi mítoszba gyermeknyelven, mesébe burkolva. A darab során feltűnő három színész közül a két fiú jeleníti meg a cselekmény/szöveg számottevő részét – apjuk egyáltalán nem, míg anyjuk, Medea csupán elvétve tűnik fel a színen, ugyanakkor a szülők fizikai hiánya és egyben a gyermekek dialógusai által megképződő állandó jelenléte épp előbbiek jelentőségét emeli ki. Medea öltözéke rendezetlen, az eredeti mítosz szerinti származásához és pozíciójához illő igényesség teljes hiányáról árulkodik. Külleme a hétköznapi, problémák súlya alatt összeroppanó nők jellegtelen, mindennapi, arctalan fájdalmát tükrözi, megfosztva őt a pátosz vizuális kísérőelemeitől. A gyerekek beszélgetése közben kiderül az is, hogy Medea – a leendő mostohaanyához képest – legfeljebb átlagos külsejű, és a férfias eszményeket ker-

23 „Two boys, JASPER and LEON, lay perfectly still – dead? – on the floor of their messy bedroom." (7.)
24 „Don't worry about hitting the audience - remember, they are not there." (9.)
25 „A long time passes. | A very long time. | Even longer … | Longer. | Then …" (7.)

gető fiúk közt sértésnek számít az anyjukra hasonlítani.[26] Medea zilált megjelenése és összefüggéstelennek ható megnyilvánulásai ellenére a mű zárlatában felfedi isteni arcát, amikor végső monológjában, mely során egy érzelemgazdag vallomás keretében elbúcsúztatja ünnepélyesen felöltöztetett, haldokló gyermekeit, a Nap lányaként hivatkozik magára (48.). Medea a darab folyamán többször is nagyszabású, pátosszal teli beszédeket intéz a fiaihoz, ehhez is a forrásként alkalmazott Euripidész-művet, és magát az ógörög tragédia megoldásait, hangvételét idézve. E gondosan megformált monológok fokozzák a gyermeki értetlenség, a művészet és nyelvi kifejezőkészség teljes befogadására még alkalmatlan életkorú nézőpont jelentőségét a cselekmény alakulásában és a végkifejlet értelmezésében, valamint Medea alakját éles kontrasztba állítják az addig még játéktól lármás, kisfiús kacatokkal teli gyerekszoba komolytalanságával.

A szoba, mely a cselekmény egészének helyszínéül szolgál, egy szokványos gyermekszoba hatását keltheti alapvető bútorokkal, játékokkal, egy fontos díszletelem mégis kiemelt hangsúlyt kap az események előrehaladása közben: Medea eredeti, az ókori görög mítoszvilágban elfoglalt pozíciója, a Héliosztól való leszármazottsága, általa az égbolthoz, Hekatén keresztül pedig az éjszakához való kapcsolódása a gyermekszoba falán foszforeszkáló csillagok révén kerül ábrázolásra. A fényekkel való játék végigkíséri a dráma egészét, és a csillagok látvány fokozásában rejlő hatása a színteret uraló, természetfeletti erők elhatalmasodását, a hekatéi, sötét és démonikus világ felé elmozdulást jelző fényük tetőzi be a tragédiát. A technikai funkción, a látvány hatásának növelésén túl a foszforeszkáló csillagdíszek is rendelkeznek gyakorlati és eszmei jelentőséggel egyaránt: a fegyverekhez és az aranyhalhoz hasonlóan, a birtoklásuk is kitüntetett jelentéssel bír. Miután Jasper alulmarad testvérével szemben a kardvívásban, a bevizelését követően megható intenzitással panaszolja el, milyen borzalmas is a kisebb fivérek élete. Leon az anyja retorikai érzékét idézve nyugtatja meg öccsét és kárpótlásul nekiadja az egyik saját világító csillagát, melyet Jasper büszkén nevez el és ad a saját galaxisához (37–38.). Jasper ezáltal szimbolikusan még erőteljesebb kapcsolódásra tesz szert isteni felmenőihez, amit – ha nem is szándékosan, mégis – érzelmi manipuláció, ügyeskedés útján ér el, ismét az édesanyja személyiségjegyeit öltve ezzel magára.

Kate Mulvany és Anne-Louise Sarks 2015-ös darabjában megkísérelte egy eddig elhallgatott, ám a történet szempontjából egyik leglényegesebb szemszögnek, az áldozatlét problematikájának és az odáig vezető útnak a megközelítését. A szerzőpáros bevonta az olvasót a gyermeki gondolkodásmód óvatlanul sodródó, nem kételkedő, csupán rá-

26 Fizikai értelemben ez a gyerekek közti csipkelődés az öltözködéssel kapcsolatban jelenik meg, amikor Leon azzal ugratja öccsét, hogy nőies lába van, míg ő ebben is az apjára hasonlít (42). Az, hogy Jasper nem néz fel anyjára, leginkább azáltal válik nyilvánvalóvá, hogy a mérgezett ajándék előkészítése közben a fiait felkereső anya érzelmes monológja és távozása után érzéketlenül, mindenféle pozitív emocionális hatás produkálása nélkül – bár tagadhatatlanul a korából kifolyó értetlenségből eredően is – leostobázza az anyját (42).

csodálkozó perspektívájának alakulásába, megképezve ezzel a bájos, tiszta tudatlanság tragikumát. Jasper a bátyjával játszott szólánc közben említett Tyrannosaurusra a következőképpen reagál: „Az halott! A halott dolgok nem számítanak." (14.) Ez a mondat felfogható akár keserű önreflexióként vagy önmagát beteljesítő jóslatként is, a két szerző azonban azáltal, hogy arcot adott a mitológia sűrűjében és anyjuk démonikus alakjának árnyékában elvesző két fiúnak, egy egészen új oldalát világította meg a történetnek, a karakterek dialógusaitól a sokrétű bevezetőig és bőséges, informatív szerzői instrukciókig terjedő verbális, a szövegszinten érzékeltetett gesztusnyelvet és hanghordozást is felölelő nonverbális, valamint az olvasott drámaváltozatban is központi jelentőségű tárgyi eszközök változatos alkalmazása segítségével.

Petneházi Erzsébet (1999) Hajdúdorog, Debrecen. A Debreceni Egyetem angol-magyar tanár szakos hallgatója. Publikációi a KULTer.hu-n jelentek meg.

Petneházi Erzsébet

PSZICHOANALITIKUS ELEMEK SZILÁGYI GÉZA *A RÉMÜLET ORGIÁJA* CÍMŰ NOVELLÁJÁBAN

A századforduló után széles körben elterjedtté váló pszichoanalitikus irányzat, illetve az irodalom között több kapcsolódási pont is található. Ezek közé tartoznak az írók, költők és a pszichoanalitikusok közötti társas kapcsolatok, az irodalmi művekben megjelenő pszichopatológiai témák, valamint az irodalomban és pszichológiában egyaránt fontos törekvések a szubjektum kognitív folyamatainak feltárására és megértésére.[1] Pléh Csaba szerint a pszichoanalízis elméletének három irodalmi megjelenésmódja létezik: az *illusztratív irodalom* csupán „iskolás" illusztrálása a pszichoanalízis téziseinek, az *átélt irodalomban* az említett irányzat tematikája kevésbé didaktikusan, élményeken és hősökön át mutatkozik meg, az *eszmetörténeti irodalom* esetén pedig az eszmerendszer az író munkásságának átható részévé válik.[2] A *Nyugat* folyóirat téma iránti nyitottságát mutatja, hogy összesen húsz pszichoanalízissel foglalkozó írást közölt, köztük az alapító Sigmund Freud és a befolyásos magyar követő, Ferenczi Sándor munkáit is.[3] Az elméleti írásokon kívül számos, a pszichoanalízishez kapcsolható novellát is találhatunk a folyóiratban, hiszen a népszerű szépirodalmi alkotók közül sokan kapcsolatba kerültek Ferenczivel és az általa népszerűsített tanokkal: Ignotus, Krúdy, Kosztolányi, Karinthy és Füst műveiben egyaránt kimutathatóak pszichoanalitikus ihletettségű motívumok.[4]

A pszichoanalízis iránti jelentős érdeklődés több okkal magyarázható, elsősorban az irodalom és az újonnan megjelenő pszichológia kölcsönös egymásra hatásával. A személyesség például kitüntetett szerephez jut az analízisben és az irodalmi modernségben egyaránt.[5] Ezzel összefüggésben, a korszakban változás következik be a szubjektumfelfogásban – ez a tudatalatti, más szóval tudattalan felfedezésének köszönhető, amely az emberi személyiség jelentős, de tudatunk előtt rejtve maradó rétegeként kerül megha-

1 Pléh Csaba, *Pszichoanalízis, pszichológia és modern magyar irodalom = A magyar irodalom történetei II.*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Bp., Gondolat, 2007, 771–790, 771.
2 *Uo.*, 779.
3 *Uo.*, 775.
4 *Uo.*, 776.
5 Bókay Antal, *A szubjektumfelfogás háttere – pszichoanalízis és irodalom* = B. A., *Bevezetés az irodalomtudományba*, Bp., Osiris, 2006, 185.

tározásra.[6] Ennek köszönhetően egy olyan, a metafizikai tradícióval végleg leszámoló nézőpont jött létre, amely a tudattalant – terapeuta és páciens közös munkája általi – értelmezés során tekintette feltárhatónak.[7] A hermeneutikai megismerésmód, a tudattalan tartalmainak, szimbólumainak értelmezése pedig hasonló az irodalmi értelmezés mechanizmusaihoz.[8] A tetteket irányító – feltételezett – életösztön és halálösztön maguk is irodalmi alakokban perszonifikálódhatnak: az egyesülésre törő energia, vagyis a libidó Erószként, a szétbontásra, rombolásra irányuló vágy Thanatoszként jelenik meg Freud munkáiban.[9] Az említett ösztönkésztetések soha sincsenek tiszta formában jelen, hanem mindig keverednek, tehát az erotikus és destruktív tettek nem választhatók el egymástól.[10] Többek között ezzel a felfedezéssel magyarázható a századforduló irodalmában az erotikus és pszichopatológiai témaválasztás gyakorisága.

Az új tan állításai azonban nem csak az egyén szempontjából válnak fontossá – Ferenczi szemléletében kiemelt elvárás a tekintélyuralom megszűnése és egy olyan, önkritikára képes nemzedék felnevelődése, amely a pszichoanalízis gyakorlati alkalmazásának köszönhetően megtanulja tudatosan viselni tudattalan vágyait.[11] A társadalomkritikai hangvétel Szilágyi Géza – aki Ferenczi barátja és páciense volt – írásainak is kiemelt jellemzője.[12] A leleplező jelleg szépirodalmi műveiben és tanulmányaiban egyaránt meghatározó, ezzel azonban leegyszerűsíti a freudi terápia lényegét, melyet feltűnően agresszív képekben visz színre.[13] Számára tehát a pszichoanalízis egyszerre jelenti a társadalomterápia és az ideológiakritika lehetőségét is, mivel az író és orvos feladatát egyaránt a belső és külső cenzúra elleni harcban látja.[14] Az egész életműre jellemző kritikai hangvétel már első verseskötetét, az 1896-ban megjelent *Tristiát* is jellemzi, melyben – párhuzamosan a pszichoanalízis metafizikát kiiktatni vágyó törekvéseivel – a gondviseléshithez is ironikusan fordul.[15]

A szexualitás témája szintén kiemelt jelentőségű Szilágyinál, a társadalom általános rossz közérzetének okát ugyanis a szexuális elfojtásban látja.[16] Korai verseinek erotikus töltete miatt gyakran említik Ady-elődként, de életműve Vajda János munkásságához is

6 *Uo.,* 176.
7 Erős Ferenc, *Van-e a pszichoanalízisnek „emberképe?”*, Magyar Tudomány, 2005/11, 1376–1384, 1377.
8 *Uo*., 1382.
9 Bókay, *i. m*., 181.
10 Gilles Deleuze, *Mi a halálösztön?,* ford. Simon Vanda, Thalassa, 1997/1, 32–28, 35.
11 Balogh Tibor, *A klasszikus pszichoanalízis hatása a húszas-harmincas évek magyar lélektanára és kultúrájára*, Híd, 1987/4, 511–524, 513.
12 Havasréti József, *Széljegyzetek Szilágyi Géza írásaihoz,* Literatura, 2006/4, 507–524, 499.
13 *Uo*., 504.
14 *Uo*., 505.
15 Takács Mónika, *A „lealázott szexuális objektum” egy század eleji versben*, Thalassa, 1998/2–3, 173–182, 176.
16 Havasréti József, *Vitustánc. A „társadalmi fiziognómia” és a szexualitás megítélésének kérdései Szilágyi Géza írásaiban*, Thalassa, 2008/4, 43–61, 47.

kapcsolható, hiszen nemcsak rajongója, hanem követője is Vajda újszerű szerelmi költészetének.[17] Szilágyi novellisztikáját freudi ihletettség jellemzi: szereplői nem urai tetteiknek, gyakran a valóságnak csupán reprezentációihoz vonzódnak vagy szerelmi tébolyban szenvednek.[18] Havasréti József azonban a szexuális eltévelyedések Szilágyi általi ábrázolását, az író stílusát és jelképvilágát kezdetlegesnek, illusztrációszerűnek tartja.[19] Emellett az író freudista tanok leegyszerűsítésére való hajlama is alátámasztja Szilágyi életművének – a korábban Pléh Csaba tanulmánya alapján felvázolt kategóriarendszerben – az *illusztratív irodalom* csoportjába sorolhatóságát.

Ennek az utólagos irodalomtudományi értékelésnek némileg ellentmond a *Nyugat „Figyelő"* című rovatában megjelenő kortárs kritikák többnyire méltató hangvétele. Gyakori a gondolkodásmód hasonlóságának kiemelése, Szomory Dezső például így kezdi Szilágyi verseit méltató írását: „Kedves vonzalmam Szilágyi Gézához nyilván onnan ered, hogy sok mindent úgy lát és érez, amint azt én szeretném […]".[20] Nagy Lajosnál a látásmód rokonságának kiemelése mellett mintha némi ironikus él is feltűnne Szilágyi prózájának egyediségét illetően, alapvetően dicsérő szövegét ugyanis így zárja: „Nem mondtam ezzel azt is, hogy oly vonzó előadással, oly tömören, oly meggyőző-erővel és oly tiszta egységességgel tudtam volna azokról a napi élet által fölvetett témákról írni, mint Szilágyi Géza […]".[21] Szilágyi hideg, tudományos stílusára Tóth Árpád és Kosztolányi Dezső is felhívja a figyelmet – Tóth Árpád az író versnyelvét ekképp jellemzi: „[…] inkább értelmemnek imponáló, mintsem megindító, elérzékenyítő."[22] Kosztolányi pedig Szilágyi prózájánál jut hasonló következtetésre, ebben az esetben azonban pozitívumként értékelődnek ezek a stílusjegyek: „[elbeszélései] fölényesek, nyugodtak, a stílus a tárggyal ellentétesen józan, pontos, majdnem tudományos".[23] Karinthy – Szilágyi esszégyűjteményének jellemzésekor – a hideg stílus hangsúlyozása mellett fontosnak tartja kiemelni a szerző Freudhoz való kötődését is: „Nagyon jellemző, hogy kedvenc filozófusa Freud, s a szexualitás sárga vonalát elsősorban veszi észre minden cselekvések minden rugói között."[24] Bálint Aladár pedig rámutat arra, hogy Szilágyi legtöbb írásán erősen áttűnik az író személyisége, világlátása, ezen kívül pedig a halál témájának központi szerepét hangsúlyozza: „Legtöbb

17 Takács, *i. m.*, 175.
18 Havasréti, *Széljegyzetek…i. m.,* 502.
19 Havasréti, *Széljegyzetek…i. m.,* 503.
20 Szomory Dezső, *Szilágyi Géza - Ember, novellista, költő*, Nyugat, 1912/24. https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm (Letöltés ideje: 2020. április 9.)
21 Nagy Lajos, *Szilágyi Géza: Lepel nélkül*, Nyugat, 1910/15. https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm (Letöltés ideje: 2020. április 9.)
22 Tóth Árpád, *Szilágyi Géza: Neked írtam*, Nyugat, 1911/6. https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm (Letöltés ideje: 2020. április 9.)
23 Kosztolányi Dezső, *Fantasztikus szerelmek (Szilágyi Géza elbeszélései)*, Nyugat, 1916/24. https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm (Letöltés ideje: 2020. április 9.)
24 Karinthy Frigyes, *Szilágyi Géza: Könyvek és emberek*, Nyugat, 1912/9. https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm (Letöltés ideje: 2020. április 9.)

alakja mögött ott settenkedik a halál."[25]Az utóbbi megállapítás igaz a következőkben vizsgált, 1922-ben megjelent, hét részből álló szövegre is, melynek már a címe is beszédes: *A rémület orgiája (Egy tépett idegű ember naplójából)*.[26] Bár az 'orgia' szó erotikus képzeteket idézhet fel, a novella központi témája mégsem a szexualitás, hanem a főhős-elbeszélő patológiás méreteket öltő halálfélelme. A szöveg – az író több másik munkájához hasonlóan – bővelkedik freudi allúziókban: feltételezhető, hogy az íróra hatott Freud 1920-ban megjelent *Jenseits des Lustprinzips* ('Túl az örömelven') című műve, melyet *A halálösztön és az életösztönök* címen ismerhetett a magyar közönség.[27] Ebben az írásban olyan jelenségek kapnak a freudi elmélettel összhangban álló magyarázatot, amelyek látszólag ellentmondanak az örömelv irányító szerepének, az életösztönt jelképező Erósz és a halálösztönt jelképező Thanatosz összefonódottságának kifejtése által.[28]

Ezzel párhuzamosan, a vizsgált szépirodalmi szövegben is megfigyelhető az életösztön és a halálösztön dinamikája és elválaszthatatlansága. Ez az összekapcsoltság már a címben is megmutatkozik, amely egy, a halálhoz köthető érzést ('rémület') kapcsol össze egy erotikus jelentéseket implikáló főnévvel ('orgia'). Az életösztön azonban itt nem szexuális, erotikus törekvésekben mutatkozik meg, hanem a halálfélelem, az élni akarás formájában fejeződik ki, amely éles ellentétbe kerül a szöveg végén megmutatkozó, egyre erősebben jelentkező halálvággyal. A fogalom ily módon való leszűkítését a főhős-elbeszélő gondolatai támasztják alá: „Amíg küzdök a Halállal, addig fokozottan élek és talán egész valómnak ez a kétségbeesett erőfeszítése, a megsemmisülés hóhér veszedelmével való eszeveszetten szenvedélyes szembeszállás, a legkincsesebb eredményért való e háborúskodásokkal életebb élet, mint amilyen az egészség békeidejében kényelmesedő élet volt. Az életösztönnek ettől a leglendületesebb felágaskodásától, egy páratlanul szilaj és nem egyszer, ha győzelmet nem is, de fegyverszünetet biztosító harctól foszt meg a Halál".[29]

A pszichológia jelenléte a témaválasztás mellett explicit módon is megmutatkozik a szövegben, ezzel egy olyan világnézeti keretet adva a novellának, amely szintén indokolttá teszi a pszichoanalitikus megközelítésmód alkalmazását. A főhős-elbeszélő ambivalensen viszonyul a pszichológia és a szakemberek által adott diagnózishoz: „Mániákus vagyok, mondaná doktor Witztum Bódog barátom."[30] A IV. egység elején elhangzó diagnózis – pontosított formában – visszautal a novellát indító, érzelmileg telített mondatokra:

25 Bálint Aladár, *Szilágyi Géza: Ördög nyája,* Nyugat, 1917/14. http://epa.oszk.hu/00000/00022/00226/06865.htm (Letöltés ideje: 2020. április 9.)
26 Szilágyi Géza, *A rémület orgiája (Egy tépett idegű ember naplójából*), Nyugat, 1922/4, 252–262
27 Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips,* Bécs, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920.
28 Deleuze, *i. m.,* 35.
29 Szilágyi, *i. m.,* 258.
30 *Uo*., 256.

„Azt hiszik, hogy megbolondultam? Hát csak higgyék!”[31] A főhős meggyőződése ugyanis, hogy halálfélelmének a külvilág számára eltúlzottnak tűnő mértéke teljesen természetes, hiszen a halált egy magához hasonló alaknak látja, akivel csak hasonló elhivatottsággal lehet felvenni a versenyt: „[…] a legkonokabb, mindig csak ugyanegyet, ugyanazt az igazságot ismétlő mániákus, így tehát egymáshoz illő, egyképpen, nem bánom, méltatlan ellenfelek vagyunk.”[32] Az elbeszélő mégis Witztum Bódogra hagyja feljegyzéseit a novella végén, azzal az implicit szándékkal, hogy a doktor tanulmányozhassa egy megbomlott elméjű személy gondolkodását: „[…] még ma elküldöm ezeket a följegyzéseket doktor Witztum Bódog barátomnak… Hadd tanuljon, életében talán legelőször, valami okosat és komolyat is”.[33]. A kritikai él itt sem hiányzik, azonban a vizsgálat szükségességének elismerése a szövegrészlet hangsúlyos pozíciója (az idézett részlet a főhős halál előtti utolsó feljegyzéseinek egyike) miatt erősebbnek érződik. A pszichoanalízis jelenléte azonban nem zárja ki a hagyományos világnézet elemeit sem, a halálnak parancsoló erőként ugyanis Istent nevezi meg az elbeszélő: „Hogy öljön, arra kirendelhette Isten, de hogy orgyilkossággal is beszennyezze magát, ez már csak az ő legsajátabb perverzus kedvtelése lehet.”[34] Ehhez kötődik a – szintén az V. részben szereplő – „teremtett világ” megnevezés is, amely bár nem teszi specifikussá a teremtő kilétét, mégis, létezésének implikálásával eltávolodik a metafizikát kizárni igyekvő pszichoanalitikus nézőponttól. Az sem kizárt azonban, hogy ezek a kifejezések nyelvi automatizmusként működnek csupán, erre jó példa lehet a szöveg elején található részlet: „[…] hogy mire kiszednek a [villamos]kocsi alól, csak a jó Isten tudja kilétemet megállapítani.”[35] A bevett szófordulatot ugyanis gyakran automatikusan alkalmazzuk, anélkül, hogy valóban a zsidó-keresztény hagyományhoz kötődő transzcendens erő képzetét idézné fel bennünk. A fenti kifejezések viszont ilyen minőségükben is ráirányítják a figyelmet arra, hogy a hagyományos világkép narratív eszközei még az erős pszichoanalitikus és valláskritikai befolyás hatására sem tűnnek el teljesen a szövegekből.

A novella központi témája is sokrétűbb, mint első olvasásra tűnhet. Az elbeszélés hét számozott egységéből ugyanis hat a halállal való viaskodást beszéli el, egy azonban (a III. egység) a főhős álmatlanságáról tudósít részletesen. Az első két szakaszhoz képest meglehetősen hosszú beszámoló látszólag az elbeszélő rossz idegállapotát illusztrálja csupán: kínzó álmatlansága is folytonos szorongásából fakad. Az egységet azonban egy fontos kulcsmondat nyitja: „A Halál elől csak a Halálba lehet menekülni.”[36] Ez a kijelentés – némileg eltérő formában – a novella VI., illetve a záró, VII. egységében is felbukkan.

31 *Uo.*, 252.
32 *Uo.*, 256.
33 *Uo.,* 262.
34 *Uo.,* 258.
35 *Uo.,* 253.
36 *Uo.*, 254.

Az állításban foglalt látszólagos ellentmondás a III. részben található, álomra vonatkozó kijelentéssel oldható fel: „Csakhogy van ám a meghalásnak egy gyönge, selejtes, végül felébredéssel megcsaló mása, de mégis valamelyest mása: az elalvás."[37] Míg az elbeszélő patológiás mértékben retteg a haláltól, az elalvást és az álmot épp ilyen intenzitással kívánja. Az álom és a halál utáni vágy tehát párhuzamba kerül, ellentmondva a korábbi intenzív halálfélelemnek. Mivel azonban az álom az ösztönök világához köthető, így feltehető, hogy ez a kívánság inkább a tudattalanhoz kapcsolódik. Ezt erősíti az is, hogy mind az álom utáni vágyakozás, mind a halállal való találkozás (a későbbi részekben) az éjszakához kötődik, amelyhez hagyományosan is az irracionalitást kapcsoljuk a nappal racionalitásával szemben.

Az álom vágyteljesítő szerepének központi jelentősége van a hagyományosan értelmezett freudi álomelméletben.[38] Freud szerint az álom lényege az álommunka, amely retorikai természetű, hiszen képiesítés és narrativizálás jellemzi.[39] Mindezek fényében lehetséges, hogy a halállal való találkozás csupán egy álom keretében történik meg, melyet annak meseszerűsége is megerősít. A VI. részben leírt találkozás helyszíne a Csiribiri utca, amely a mesék világát idézi fel az olvasóban, egy olyan teret teremtve ezáltal, ahol varázslatos, nem mindennapi dolgok történhetnek. A bőrkereskedő titokzatos eltűnése elhunytának eufemizálásaként fogható fel, a vele elhajtó kocsi és a kocsisként megszemélyesült halál képe egyszerre idézi a mesék transzparens világát és mutatja fel az álmok működésmódjára jellemző eszközöket. Mindezeket figyelembe véve a II. egység elején olvasható mondat is új értelmet nyer, a későbbieket előjelző állításként funkcionál: „Mindig úgy nyújtózkodom el ágyamban, mintha koporsóban hevernék, és amikor másnap kibontakozom az álomból, mód nélkül meglepődöm azon, hogy éjjel nem vitt el a Halál."

Az ismeretlen és elvont halálfogalom tudattalan értelmezésének tehát lehetőséget biztosít az álom folyamata, amely az elbeszélő számára képes egy történet keretében ismerőssé tenni a homályos képzetet. A halál különböző reprezentációinak áttekintésekor ennek megfelelően egy sajátos átalakulás figyelhető meg, bizonyos tulajdonságok azonban állandó jellemzői maradnak a fogalomnak. Az elvont tartalom megszemélyesítését és központi jelentőségét jelzi a következetesen nagybetűs írásmód. A „Halál" nagyságát és hatalmát számos szóképpel illusztrálja az elbeszélő: „óriások óriása", „legnagyobb Úr" stb. Ennél konkrétabb azonosítás a IV. és V. egységben megjelenő gyilkos, illetve orgyilkos képzete. Az elbeszélő csak akkor lenne képes belenyugodni a halál tényébe, ha megbizonyosodhatna arról, hogy nem fogja váratlanul érni: „[…] ha majd egyszer eljön az idő, amikor végezni akarsz velem, gyilkosom légy, de ne orgyilkosom. Jer úgy, hogy lássamhalljam jöttödet, támadj meg úgy, hogy érezzem támadásodat, finoman vagy durván, csak észrevehetően követeljed életemet."[40] A következő egységben megjelenő kocsis alakja

37 *Uo.,* 254.
38 Bókay Antal, *Megjegyzések az álom pszichoanalitikus metapszichológiájához*, Imágó, 2013/2, 41–58, itt: 53.
39 *Uo*., 55.
40 Szilágyi, *i. m.,* 259.

pedig megfelel a kiszámíthatóság és megfoghatóság szempontjainak, mintha az elbeszélő a halált öntudatlanul is az ismerősség síkjára terelné, az idegenséggel és kiszámíthatatlansággal jellemezhető képzetek után. A kocsis ugyanis minden éjszaka megjelenik a Csiribiri utcában, és az eleinte riasztó kocsi képe egyre csábítóbbá válik az elbeszélő számára: „És mennél nagyobb a félelem, […] annál kevésbé tudom rászánni magamat, hogy más utcán hazatérve, messze elkerüljem a végzetes utcát, és így aztán többé ne tágíthassa rémületre pupilláimat a […] kocsinak vonzva dermesztő és dermesztve vonzó képe."[41] Az ellentétes fogalmak (vonzó-dermesztő) egymásba hajlása jól mutatja a halálhoz való ambivalens viszonyulást és párhuzamba állítható – a freudi elmélet szerint – cselekedeteket irányító élet- és halálösztön személyiségen belüli együttes jelenlétével.

A találkozás irracionális mivoltát a záró rész elbizonytalanító hatása is alátámasztja. Az elbeszélésmód szaggatottá válik, gyakoriak a közbevetések, illetve a három pont használata, ezzel is tükrözve az elbeszélő lelkiállapotának zaklatottságát. A visszaemlékezés eddig szilárdnak tűnő határai ebben az egységben elmosódnak, az állítások hitelességét jellemzően módosítószók és önkorrekciók bizonytalanítják el: „de talán, nem, bizonyára…igen, bizonyára akkor is"; „Azt hiszem … nem, már tudom is", „[…] úgy rémlik…de úgy rémlik, már úgy is volt […]". Ezen kívül, a külső események belsőként való sejtetése is erősíti a történet álom-voltát: „[…] mert énbennem mindenesetre úgy volt…tegnapelőtt megszólalt az a kocsis".[42] A halál utáni ösztönös vágyakozás tehát éppen annyira része a szövegnek, mint az elbeszélő tudatát látszólag uraló életösztön megnyilatkozása, a halálfélelem. A halálvágy végső felülkerekedéséről a záró mondatok tudósítanak: „beszállok, hadd vigyen, ahova vinni akar, dehogy, ahova vinnie kell… beszállok abba a kocsiba…".[43]

Látható tehát, hogy *A rémület orgiája* című novellában a központban álló halál- és életösztön freudi fogalmai mellett az álmok és az ösztönvilág kapcsolata is releváns értelmezési szempontként alkalmazható. Az elbeszélő eltúlzott halálfélelmének bemutatása után (mely az életösztön megnyilvánulásaként értelmezhető), a halál „kísértő"-ként jelenik meg, ezzel jelezve, hogy az elmúlástól való félelem és a halál utáni ösztönös (jelen esetben álom szintjén megjelenő) vágy egyaránt része az emberi természetnek. A novella transzparens motívumrendszerének feltárása alapján a mű az *illusztratív irodalom* kategóriájába való tartozása mellett érvelhetünk, hiszen az elbeszélést szervező elemek könnyen megfeleltethetők a pszichoanalízis fogalomrendszerének, az egyetlen bizonytalanságot az álom és valóság határának elmosódottsága hozza létre. Ez azonban nem jelenti azt, hogy értéktelen műről volna szó, hiszen az elbeszélés könnyen érthető szépirodalmi eszközök alkalmazásával mutat be egy – a többség számára közvetlenül nehezen hozzáférhető – lelkiállapotot, ezzel segítve a pszichológia (a korban még) idegennek hangzó elméleteinek értelmezését.

41 *Uo.,* 261.
42 *Uo.,* 261.
43 *Uo.,* 262.

Kormos Kevin (1997) Szolnok, Budapest. Az ELTE ötödéves magyar-angol tanár szakos hallgatója, az ELTE Oktatás-Jog-Pedagógia kutatócsoport tagja. A 2019-es OTDK Pedagógiai, Pszichológiai, Andragógiai és Könyvtártudományi Szekció Pedagógusképzés és felsőoktatás-pedagógia tagozatának III. helyezettje.

Kormos Kevin

AZ *IS* HELYESÍRÁSÁNAK TÖRTÉNETI VIZSGÁLATA KÉT SZERKEZETTÍPUSBAN

1. BEVEZETÉS

A tanulmány az *is* kötőszó, illetve partikula helyesírásával foglalkozik. A vizsgálathoz a Magyar Történeti Szövegtár (MTSZ) korpuszát használom, így a vizsgálat valós nyelvi adatai 1772-től származnak. Az *is* kötőszó helyesírását kétféle szerkezeti megvalósulásban vizsgálom: egyrészt azokban a szerkezetekben, amelyekben nyomatékosító partikulaként vagy kötőszóként szerepel, másrészt bizonyos (ma már) összetett kötőszói szerkezetekben, amelyeknek az *is* az utótagja.

A tanulmány elméleti bevezetővel indul (2.), amelyben először a grammatikalizáció jelenségével foglalkozom (2.1.). Ezután a klitikumokkal, simulószókkal, illetve kötőszókkal foglalkozó rész következik (2.2.). A 3. részben a kutatási kérdés és módszertan bemutatása olvasható, amelyet a nyelvi adatokon alapuló vizsgálat követ (4.). A szöveget összegzés (5.) zárja. A vizsgálat elméleti kerete a funkcionális kognitív nyelvészet, vagyis a vizsgálat használati alapon közelíti meg a nyelvi jelenségeket.

A vizsgálat fő fókusza az *is* kötőszó és az előtte álló lexéma vagy összetételi előtag írásmódja: az egybeírás, különírás és a kötőjeles írásmód különbségei.

2. ELMÉLETI KERET

2.1. A grammatikalizáció

A grammatikalizáció olyan nyelvi folyamat, amely során egy lexikai jelentéssel bíró nyelvi elem grammatikai jelentésű nyelvi elemmé válik, vagy egy már grammatikai jelentésű nyelvi elem jelentése még grammatikaibb lesz.[1] Vannak, akik a folyamatot elsődlegesen szemantikai folyamatnak tartják,[2] de meg kell jegyezni, hogy az együtt jár(hat)

1 Ladányi Mária, *Alaktan = Nyelvtan*, szerk. Tolcsvai Nagy Gábor, Bp., Osiris, 503–662.
2 Dér Csilla Ilona, *Grammatikalizáció*, Bp., Akadémiai, 2008.

morfológiai, szintaktikai, sőt helyesírási változásokkal is. Bybee[3] megjegyzi, hogy a grammatikalizációs folyamat során a folyamatban résztvevő nyelvi elem disztribúciója is megváltozik, nemcsak a funkciója.

A tanulmány szempontjából fontos, hogy grammatikalizációs folyamattal új (morfológiai) konstrukciók is születhetnek.[4] A grammatikalizáció nemcsak morfológiai változásokkal járhat együtt, hanem gyakran fonológiai változásokkal, leggyakrabban redukcióval is.[5] Az *is* utótagú kötőszók mint emergens nyelvi egységek kialakulása is grammatikalizációs folyamat, amelyhez az is hozzájárul, hogy az *is* utótagként elveszíti a hangsúlyos jellegét.

A grammatikalizációs folyamatot kontinuumként érdemes elképzelni,[6] tehát nem egymástól diszkrét módon elválasztható állomások soraként. Éppen ezért a grammatikalizáció folyamatára többféle metaforikus elnevezés is létezik: Heine, Claudi és Hünnemeyer grammatikalizációról szóló monográfiájában a grammatikalizációs lánc (chain) kifejezés használatos,[7] míg a másik nagy grammatikalizációs monográfiában[8] a grammatikalizációs ösvény (path) kifejezést alkalmazzák. Mind a kettő arra utal, hogy a folyamat kontinuum jellegű, az egyes „állomásai" egymástól élesen nem választhatók el. A grammatikalizációs vizsgálatokban figyelmet kell szentelni a szemantikai, grammatikai és fonológiai változásoknak is.

2.2. Szófaji vizsgálódás

A vizsgált szerkezetek egyike az [önálló szó + *is*], ebben a használatában az *is* kötőszónak nyomatékosító, erősítő funkciója, illetve kötőszói funkciója lehet. Az *is* kötőszóról a TESz. megjegyzi, hogy szóhasadás eredményeképpen keletkezett, történetileg azonos az és kötőszóval. A közös etimon az ës lehetett, ebből az és nyúlással, az *is* zártabbá válással jött létre.[9] Történetileg elsődlegesebb funkciója a nyomatékosítás, ebből alakulhatott ki a hozzátoldó kapcsolatos kötőszói funkciója. Egy másik lehetséges keletkezési módja az összetétel,[10] a következő módon: *s > i~ë + s > is~ës*.

3 Joan Bybee, *Language, usage, and cognition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 106.
4 *Uo*.
5 *The evolution of grammar. Tense, aspect, and modality in the languages of the world,* szerk. Joan Bybee, Revere Perkins, William Pagliuca, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1994, 6.
6 Ladányi, *i. m.*, 649.
7 *Grammaticalization. A conceptual framework,* Bernd Heine, Ulrike Claudi, Frederike Hünnemeyer, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.
8 Bybee, Perkins, Pagliuca, *i. m.*
9 TESz.: *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* 1–3., főszerk. Benkő Loránd, Bp., Akadémiai, 1967–1976. + *Mutató, is* alatt.
10 EWUng.: *Etymologisches Wörterbuch des Ungarischen* 1–2., Hrsg. Benkő Loránd, Bp., Akadémiai, 1993–1995, + *Register,* 625.

A TNyt.[11] kétféle lehetséges útvonalat vázol fel az és~is szóhasadásához. A keretet mindkettőben az egyszerű kapcsolatos (és jelöletlen) mellérendelés adja, pl. Ëttem*, ittam*; amelyben az ës előfordulhat a két tag között, csupán a második tag után, vagy mind a két tag után. Az 'és' jelentés elválását lehet feltételezni az előre tett vagy a hátulra tett pozícióból.[12] Az Ëttem ës *ittam* megvalósulás ës-e kapcsolatos kötőszóvá adaptálódik, míg az Ëttem*, ittam* ës, illetve az Ëttem ës*, ittam* ës ës-ei pedig nyomatékosító partikulák maradtak. A másik lehetséges útvonal alapján az Ëttem ës*, ittam* ës első ës-e elvesztette nyomatékosító jellegét, önálló hangsúlyt kapott, és így foglalódott le a kapcsolatos viszony jelölésére. Mind a két útvonal mellett és ellen szóló érveket is említ a TNyt.

A *Magyar grammatika* az előbbi, nyomatékosító funkciójú *is*-t a partikulák közé sorolja. A nyomatékosító partikula *is* simulószóként is felfogható. A simulószó vagy klitikum nem a hagyományos értelemben vett szófaji rendszer része, inkább egy funkcionális szemszögből megragadható, prototípuselven szerveződő kategória. A simulószó vagy klitikum az őt megelőző szóhoz vagy mondatrészhez tapad szorosan, innen származik az elnevezése is.[13] A simulószó fonológiai egységet alkot az előtte álló szóval, egyetlen hangsúllyal ejtjük ezt a konstrukciót, a klitikum pedig nem kap hangsúlyt. Ilyen klitikum még a magyarban az *-e* kérdő partikula.

Mivel történetileg valószínűleg ez a funkciója elsődleges az *is*-nek, ezért felmerül ebben az esetben a degrammatikalizáció gyanúja is, pontosabban a klitikum > kötőszó útvonalon bizonyos kutatók azt feltételezik, hogy egy grammatikailag függőbb, elvontabb egységből egy önállóbb, lexikaibb egység jött létre.[14] Bár a degrammatikalizáció vitatott a nyelvtudományi diskurzusban, és ha létezik is, jóval ritkább folyamat, mint a grammatikalizáció, vannak olyan leírások, amelyek ezt mutatják be. Ez többnyire a grammatikalizációval ellentétes jelenségekből tevődik össze:[15] ilyen pl. a fonológiai önállósodás (tehát pl. kaphat önálló hangsúlyt a szó), de lehet ellentétes a szófajváltás iránya is (pl. a klitikum > önálló szó irányvonal, amelyről itt is szó lehet). Ebben az esetben azonban követhetjük Dér Csilla megállapításait, melyek szerint a nyelvtörténeti kutatások és a rendelkezésünkre álló adatok alapján itt nem lehet kétséget kizáróan degrammatikalizációs folyamatot feltételezni.[16]

11 TNyt.: *A magyar nyelv történeti nyelvtana,* szerk. Benkő Loránd, Bp., Akadémiai, 1991.

12 Juhász Dezső, *A kötőszók = A magyar nyelv történeti nyelvtana. I. A korai ómagyar kor és előzményei,* szerk. Benkő Loránd, Bp., Akadémiai Kiadó, 1991, 484–485.

13 Kugler Nóra, *A partikula = Magyar grammatika,* szerk. Keszler Borbála, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2000, 276.

14 Newmeyer, Frederick J., *Language form and language function. A Bradford book.* Cambridge – London, MIT Press, 1998, megemlíti: Dér Csilla Ilona, *Határok nélkül: a grammatikalizáció státusáról*, Nyelvtudományi Közlemények, 2004/101, 190.

15 Vö. pl. Kersti Börjars, Nigel Vincent, *Grammaticalization and directionality = The Oxford handbook of grammaticalization,* szerk. Bernd Heine, Heiko Narrog, 2012. https://www.researchgate.net/publication/270252448_Heiko_Narrog_u_Bernd_Heine_Hgg_The_Oxford_handbook_of_grammaticalization [Letöltés ideje: 2020. november 23.]

16 Dér, *Határok nélkül…*, *i. m.*, 191.

Ugyanis amióta rendelkezésünkre állnak adatok, azóta az *is* mind a két funkciója adatolható. Juhász Dezső is kiemeli, hogy a nyomatékosító partikulákból gyakran alakulnak ki kötőszók.[17] Ilyen az *is*, a *se/sem*, és ilyen a *de* is. Ez a szófajváltás vagy funkcióváltás azonban a nyelvemléktelen korszakban következett be.

3. MÓDSZERTAN

A vizsgálat korpuszalapú, valós nyelvi elemeket használ. Ehhez az MTSZ-ből kérdeztem le nyelvi adatokat. Az MTSZ az újmagyar kor kezdetétől, tehát 1772-től vesz fel adatokat 2010-ig. A vizsgálat kétféle irányban zajlik, ezért a lekérdezések is többfélék. A vizsgálat kvalitatív és nem kvantitatív jellegű, ennek a cikk terjedelme és az MTSZ korpusz annotálatlansága az oka.

1) Először az *is* mint önálló kötőszó vagy partikula helyesírását néztem meg az [önálló szó *is*] szerkezetekben. A különírás és a kötőjeles írásmód megkülönböztetésére kétféle keresést futtattam le az MTSZ-ben. Egyrészről egyszerű keresést végeztem az *is* és az *es* szavakra. Mivel csak szószinten annotált a szövegadatbázis, tehát nincsen morfológiailag kódolva, ezért nem lehetséges rákeresni a morfológiai szerkezetekre. Emiatt a találatokat véletlenszerű sorrendben elrendező listákat kérdeztem le, ezeket pedig kézzel válogattam ki. Így a különírt partikulákra találtam rá. Az *is* 322 572 találatot adott, az *es* 521-et.

Továbbá „karakter" keresési móddal az alábbi karakterekre kerestem rá: „-is", „-es". Ezekkel a kötőjellel írt változatokat nyertem ki. Az *-is* 15 719 példát hozott, az *-es* 3903-at. Ez viszont olyan mennyiségű vaktalálatot adott (főként *es-* kezdetű igék igekötős változatát, amelyeket kötőjellel írtak), hogy a számadat egyáltalán nem reprezentatív az *is*-re nézve. A továbbiakban, mivel az *is~es* funkciótlan alternánsai egymásnak, csak az *is*-listákból kérdeztem 50–50 elemszámú véletlen listát, az *es*-listák adatait a nagyszámú vaktalálat miatt nem elemeztem tovább.

2) Az *is* utótagú összetett kötőszókhoz megnéztem, hogy az értelmező kéziszótár (ÉKsz.[2]) miket dolgoz ki önálló címszóként. Ezek a következők: *csakis, dehogyis, legalábbis, máris, mégis, ugyanis, úgyis, vagyis*. Ezek közül választottam egy régebben és egy újabban keletkezett kötőszót: az *úgyis*-t és a *dehogyis*-t. Szintén rákerestem a kötőjeles és egybeírt változatokra is, ezt az úgyis-nál rövid *u*-s változatokra is megtettem.

Így a „*dehogyis*", „*dehogy is*" és „*dehogy-is*" találatainak száma sorrendben: 63+90+0, vagyis összesen 153. Az „úgyis", „úgy-is", „*úgy is*", „*ugyis*", „*ugy-is*", „*ugyis*" találatainak száma pedig: 1567+69+1167+257+14+289, ez összesen 3363. Megjegyzendő, hogy „*dehogy-is*" írásmód nem jelentkezik. Illetve fontos kiemelni, hogy az „úgy is" / „*ugy is*" írásmódok nem feltétlenül összetett kötőszókra utalnak, hanem [névmás + partikula] konstrukciók is lehetnek.

17 Juhász, *i. m.*, 484.

Érdekes, hogy az *s* hangot a régi szövegekben még a 18. század végén is gyakran jelölték hosszított *s*-sel (ſ), az *is* ebben a változatban az MTSZ adatbázisában egyszer sem fordul elő, semmilyen formában.

4. A VIZSGÁLAT

4.1. Az [önálló szó is*] szerkezet vizsgálata*

Ebben a részben tehát azokat az előfordulásokat vizsgálom, amelyekben egy saját hangsúlyt kapó lexémát követő pozícióban jelentkezik az *is*. Az 50-es elemszámú, véletlenszerűen rendezett találati listából először a vaktalálatokat távolítottam el. A különírt változatokban ilyenek például a ma már összetett határozószóknak vagy kötőszóknak számító lexémák, pl. az *ugyan is* előfordulások. Ezeket nem vizsgálom, mivel a vizsgálatuk többet árulna el a saját grammatikalizációjukról, mint az *is* helyesírásáról.

A különírt *is*-eket tartalmazó véletlen lista két vaktalálatot eredményezett, a kötőjeles változat egyet. A vizsgálatot érdemes az adatok időbeliségével kezdeni, főként az egyes változatok utolsó megjelenésével (vagy annak az időszaknak a megjelölésével, amelyben még produktívan előfordulnak). A kötőjeles írásmódra (amely nem korábbi műből való idézet vagy versszöveg) legkésőbb egy 1939-es Sík Sándor-szövegből hoz több példát is az MTSZ. Ez a szöveg azonban láthatóan archaizáló, erre olyan egyéb szóalakok is utalnak, mint az óltalom vagy a *lelki-isméret*. Az MTSZ adatbázisában a kötőjeles írásmód az 1860-as évektől nem fordul elő, előtte viszont produktív. Az első korpuszbeli adatok 1772-esek. Míg a különírt *is* adatok a korpusz teljes állományában, tehát minden időszakra vonatkozóan gyakoriak.

Ebből arra lehet következtetni, hogy 19. század második felére a nyomatékosító partikulaként előforduló *is* ugyancsak önállóbb státuszt kapott, valószínűleg önálló hangsúlyt is. Ehhez érdemes még számításba venni azt, hogy az írott nyelvben a nyelvi változások később jelennek meg, mint a beszélt nyelvben, tehát valószínűleg az írásmód korábbi nyelvállapotot tükröz.

A teljes találati listára vonatkozóan érdemes a gyakorisági mutatókat megnézni. A kötőjeles írásmódban a találati szövegszók szóalakjainak gyakoriságát kérdeztem le a korpuszból, a különírt változatnál pedig a tőle eggyel balra (vagyis közvetlenül előtte) található szövegszók gyakoriságát.

A kötőjellel írt változat öt leggyakoribb előfordulása az MTSZ korpuszában (zárójelben az előfordulásuk számával): *még-is* (680), *nem-is* (322), *meg-is* (237), *vagy-is* (224), *azt-is* (219). Jól látható, hogy az *is* kötőjeles formában leggyakrabban meglehetősen sematikus jelentésű szavakkal, viszonyszókkal és névmásokkal fordul elő. Megjegyzendő, hogy ezek közül a *mégis* és a *vagyis* mára már lexikalizálódott formák.

Kötőjel nélküli változatában az *is* korpusz által felkínált kollokációjelöltjei (tehát a környezetében egy bizonyos helyen, *slot*ban leggyakrabban előforduló szavak, zárójelben

itt is az előfordulási gyakorisággal): *nem* (18 142), *az* (4714), *azt* (4569), én (4236), *meg* (3638). Ebben a listában több a névmás, rajtuk kívül itt is viszonyszókat látunk. Feltételezhető, hogy a viszonyszók mellett nyomatékosító funkciójú *is* jelenik meg, a többinél ez váltakozhat a kapcsolatos kötőszóval.

A véletlen lista adatai között megnéztem azt, milyen arányban oszlik meg a partikula *is* és a kapcsolatos kötőszó *is*. A két lista lényegi eltérést nem mutatott. Kötőjellel írva a 49 adat közül (1 vaktalálat volt az 50-ben) 23-szor partikula, 26-szor kötőszó. Külön írva 22 partikula és 28 kötőszó volt a találati listában.

Ezek között kétszer fordult elő olyan tagadó szerkezet, amelyet ma már nem az *is*-sel használnánk:

(1) mert ugyan-is ezen Plinius fünek ſe méh-fü vagy tzitrom-fü ſzaga nem vagyon; a' méhek-is nem járják (1775)

(2) a' magunk védelmezésére tzélozó kéſzületekben leg-kiſſebbé-is meg-ne reſtüllyünk (1801)

Az (1) és (2) kiemelt részeit ma már úgy mondanánk: *a méhek sem*; illetve *a legkevésbé se restüljünk meg*. A forrás keletkezésének idejében azonban az író valószínűleg az *is*-t szorosabban összetartozónak érezte az előtte álló szóval, mint a tagadószóval, ez is arra enged következtetni, hogy a kötőjeles írásmód nagyobb fokú egység státuszt jelöl a szerkezet két komponense között, amely a mentális feldolgozásban szorosabban összetartozóvá teszi őket.

A maitól eltérő szórend is megjelent a kötőjeles írásmód példái között:

(3) [a rozskenyér] ha ſzinte nem táplál-is olly bőven mint a' búza, jó eledel (1787)

(4) Mert ha meg-engedted-is, hogy az én javaimtól meg-foſztasſam, de gyermekeket ſem adtál énnékem (1791)

A szórendi mintázatokat azért érdemes figyelni, mert belőlük következtetni lehet arra, mivel érezték összetartozónak a nyomatékosító partikulát vagy a kötőszót. (3)-ban például a nyomatékosítás nem a tagadásra kerül rá (ahogy ma szokásosabb lenne), hanem a teljes állítmányi rész után következik, így a *ha… is* kéttagú kötőszó a megengedő jelentéstartalmat a teljes állítmányra kiterjeszti.

A különírt alakok közül érdemes kiemelni azokat, amelyek azóta lexikalizálódtak.

(5) Jó ideig ugyan is meg sem mozdulnak a' vámházi hivatalnokok (1845)

(6) Igen is; most nem szabad szégyenleni azt, hogy mit sem teszünk (1862)

Az (5) és (6) írásmódja azért érdekes, mert az, hogy ezek ma már lexikalizálódott alakok, arra enged következtetni, hogy viszonylag hamar egység státuszúnak érezték ezeket a nyelvhasználók. A különírás persze nem zárja ki ezt, elég, ha a ma is külön írandó *végül is* szerkezetre gondolunk. A (6) viszont azért is érdekes, mert a TESz. megjegyzi, hogy az *igen* ráhagyó feleletként való használata az *igenis* összetételből fejlődött ki.[18] Az

18 TESz., *igen* alatt.

ugyanis használatánál a megnyilatkozó a mondanivaló nyomósítására használt *ugyan*-t fokozta tovább az *is* partikulával.[19]

Meg kell említeni egy harmadik, az *is*-t az önálló szóval teljesen egybeíró írásmódot is. Erre az annotálatlan korpuszban nehéz rákeresni, ezért a cikkben a használatukra vonatkozó következtetéseket nem vonok le.

(7) mingyárt elsö levelébenis ſzerelmet tanál az Olvaso (1775)

(8) ide érkezik maga a' kyrályis (1780)

Ezek a példák valószínűleg a saját hangsúly teljes hiányáról árulkodnak, és arról, hogy az *is*-t a megnyilatkozó az előtte álló (szerkezetes) szóval összetartozónak érezte. A nehéz kereshetőség miatt az énis kifejezésre kerestem rá célzottan a korpuszban, az utolsó nem archaizáló vagy népköltészeti adat 1834-es. Ennek használata tehát valószínűleg már a 19. század első felében kiveszett.

4.2. Az úgyis *és a* dehogyis *vizsgálata*

A vizsgálat második részéhez két *is* utótagú összetett kötőszót, illetve módosítószót kerestem, amelyek közül az egyik (úgyis) korábbi, a másik (*dehogyis*) újabb keletkezésű. Az úgyis grammatikalizációja során nemcsak fonológiai változás történt (az *is* önálló hangsúlyának elvesztése), hanem szemantikai változás is. Az úgyis kompozitum két komponense az úgy határozószói mutató névmás és az *is*, a kettő kompozicionális jelentése pedig 'azon a módon szintén'. Az úgyis ehhez képest magyarázó mellérendelő kötőszóként 'hiszen' jelentéssel, partikulaként 'egyébként is' jelentéssel rendelkezik (vö. pl. ÉKsz.[2]). Kompozicionális jelentéssel mutatkozik a (9)-es és (10)-es példában, a grammatikalizálódás utáni jelentéssel pedig a (11)–(12)-es példában.

(9) a mint gondolom, úgy is volt (1790)

(10) Mert ugy tartyák, 's ugy-is vagyon; hogy az eſsö-víz, mind a' kut-viznél jobb, mind a fözésre (1776)

(11) mondjad Magyarúl Filoſóia [sic!], Teológia, Fiſica ſat. Minek ezek helyébe uj ſzókat gondolni? ezzel úgy is minden nemzet úgy bánt (1778)

(12) ſok haſznos tanúságokra, mellyekre úgy-is nagy ſzükségünk vagyon ma

A (9)–(12) a grammatikalizációnak két fontos tulajdonságára is rámutat. Egyrészt arra, miért érdemes láncként vagy ösvényként elképzelni a folyamatot: ugyanis egy-egy szinkrón nyelvállapotban az ösvény több szakaszán is jelen lehet az adott nyelvi elem. Másrészt arra, hogy a grammatikalizáció nem minden esetben megy teljesen végbe: van, hogy a kiinduló állapot használata is megmarad. A példák szemléltetik, hogy mind a különírt, mind a kötőjeles írásmódra jellemző ez. A (10) és (12) példákban az *is* ugyanúgy nyomatékosítja az úgy mutató névmást, mint a 4.1.-ben bemutatott egyéb nyomatékosító partikulák az előttük álló szerkezetet.

19 TESz., *ugyan-* alatt.

A kötőjellel írt megoldás 1846 után csak egyszer jelentkezik a korpuszban (az így is-úgy *is* módosítószó így-is … úgy-is írásformában, tehát az íráskép szempontjából itt inkább hapaxról beszélhetünk). Az úgyis/*ugyis* ezután már csak egybe- vagy különírva szerepel.

A *dehogyis* módosítószó komponensei a szintén összetett *dehogy*, illetve a nyomatékosító *is* partikula. A *dehogyis* első korpuszbeli megjelenése 1867-es, *dehogy is* írásmóddal (l. 13.). Egybeírva a korpuszban először 1919-ben szerepel (l. 14.).

(13) Röpülnék az égbe, a paradicsomba! / – de mit is beszélek? – dehogy is röpülnék (1867)

(14) Szegény Náci, dehogyis hívja meg Sándort (1919)

Azt, hogy a *dehogyis* a nyelvben újabb keletkezésű, mint az úgyis, nyilvánvalóan mutatják az első előfordulási adatok (nemcsak az MTSZ korpuszában, hanem máshol is), valamint az, hogy a *dehogyis* kompozicionálisabban összetettebb szerkezet, mint az úgyis. Emellett ezt az is mutatja, hogy a *dehogyis* jelentése egységként nem módosult az őt alkotó elemek jelentésétől, továbbra is a *dehogy* nyomatékosított változata. Szintén ezt jelzi, hogy a kétfajta írásváltozatra még a 2000-es évekből is hoz példát a korpusz, tehát egyik változat sem halt ki.

5. ÖSSZEFOGLALÁS

A tanulmány fő fókusza az *is* kötőszó, illetve nyomatékosító partikula írásmódja volt 1772 és 2010 között. A tanulmány kvalitatív jellegű, kvantitatív következtetéseket nem vont le, és ez nem is volt célja. Két szerkezettípust mutatott be a szöveg: az [önálló szó *is*] szerkezetet, valamint két, ma már lexikalizálódott összetételt, az úgyis és a *dehogyis* lexémákat. A vizsgálat a Magyar Történeti Szövegtár korpuszát használta.

Az első szerkezettípusban látható volt, hogy előfordultak az előtte álló szerkezettel szorosabb összetartozást mutató példák, és abban is fokozatok: az egybeírás és a kötőjeles írásmód. A ma már nem használatos, kötőjellel írt változatok között szerepeltek a maitól eltérő szórendi mintázatok. Ezekben vélhetőleg az *is* ahhoz a komponenshez simult, amelyhez azt közelebb tartozónak érezte a megnyilatkozó. Az idő előrehaladtával az *is* egyre önállóbb státuszú lett, és egyre inkább előtérbe került a különírás, mind a nyomatékosító, mind a kapcsoló funkciójában.

Az úgyis és a *dehogyis* vizsgálatában a két szó közötti történeti különbségek a grammatikalizációs ösvényen való előrehaladottság és az írásmódok tükrében is megmutatkoztak. Az úgyis megjelenik kompozicionális és nem kompozicionális jelentésben is, amit ma már az íráskép is mutat. A *dehogyis* összetettebb, újabb keletkezésű nyelvi egység, a jelentése nem vált el a komponenseiből fakadó jelentéseitől, és ez látszik az írásképén is: mind a mai napig előfordul mind egybe-, mind különírva.

Vácz István Dávid (1995) Gyula, Budapest. Az ELTE-TTK földrajz-történelem szakos hallgatója, az Eötvös Collegium Mendöl Tibor földrajz műhelyének tagja. A 2019-es OTDK 1945 utáni egyetemes történelem szekciójának első helyezettje, a CEU Press különdíjasa.

Vácz István Dávid

A BANKOK MINT AZ ÉRDEKSZFÉRAÉPÍTÉS KULCSESZKÖZEI, AVAGY AZ IMPERIAL BANK OF PERSIA HITELEZÉSEI 1889–1914 KÖZÖTT[1]

BEVEZETÉS

A mindenkori birodalmak geopolitikai céljaik eléréséhez számos eszközt felhasználtak. Ezen paletta egyik legfontosabb és igen hatékony eleme lehetett egy állami befolyás alatt lévő bank. Jelen tanulmányban az Imperial Bank of Persia (IBP) hiteleit és hitelközvetítéseit szeretném bemutatni, illetve azoknak szerepét a Brit Birodalom érdekszféraépítésében, az ellenséges országok feltartóztatásában és az Irán feletti befolyás kiépítésében. Emellett azt is fel szeretném tárni, hogy az IBP tevékenységével hogyan hatott vissza a brit külügyminisztérium, illetve a döntéshozók működésére. A vizsgált időszak a pénzintézet megalapításától az első világháború kezdetéig tart. Tanulmányomban a bank széleskörű tevékenységei közül csak a hitelezésre és a hitelközvetítésre koncentrálok, tehát működésének egy szűk – de nagy hatású – szegmensét szeretném ismertetni.

A tanulmány elkészítéséhez használt első források csoportját a korszak elérhető brit levéltári anyagai, illetve az időszak szereplőinek a személyes visszaemlékezései, könyvei, levelezései, művei alkotják. Ezek mellett felhasználtam nyugati és iráni szerzők angol és perzsa nyelvű műveit, cikkeit is.

A DOLGOZAT ELMÉLETI KERETEI

Alapkoncepcióm az, hogy ebben az időszakban Perzsia olyan átalakuláson ment keresztül, amelyet alapvetően meghatározott a geopolitikai kontextus, a pufferállami lét. A korszak során ez az állapot folyamatosan erodálta a modernizálódni kívánó ország

1 Az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-2 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

szuverenitását, amely a határok és a pénzügyek kontrolljának az elvesztésével járt.[2] Azt gondolom, hogy a pénzügyek képezik az egyik legfontosabb területet a szuverenitás és modernizáció szempontjából, amelyet elsősorban két intézmény, a nemzeti bank, valamint a pénzügyminisztérium testesít meg. Tanulmányom előbbivel foglalkozik, hiszen az IBP államibank-státuszt is kapott.[3] Állításom bizonyításául elég hazánkra gondolnunk, hiszen Magyarországon az 1848–49-es forradalom és szabadságharc követeléseinek egyik pontja a nemzeti pénzintézet megalapítása volt, továbbá ekkor szervezték meg először az önálló magyar pénzügyminisztériumot is.

Kulcsfogalmam az imperializmus is, amely olyan külpolitikát jelent, amelynek célja a politikai és gazdasági kontroll megszerzése fejletlenebb államok, illetve területek fölött. Ennek során az imperializmus elsősorban saját termékei piacaként tekint az adott térségre, valamint olcsó nyersanyagforrásként.[4] Úgy vélem, hogy az imperializmus a klasszikus geopolitikai[5] viszonyok egyik domináns megjelenési formája, amelyhez hozzátartozik az érdekszféraépítés is. Ebben meghatározók a hivatalosan nem állami szereplők, így az IBP tevékenysége is. Tanulmányomban emiatt alapvető a geopolitikai szemlélet, a bank szerepét pedig a brit gyakorlatban, a birodalmi hálózaton belül szeretném bemutatni.

A BRIT GEOPOLITIKA ÉS PERZSIA

A Brit Birodalom a „hosszú 19. század" során világhatalmi pozíciójának fenntartására törekedett, valamint ellenfelei elszigetelésére és feltartóztatására, vagyis a korszak legnagyobb pufferzóna-építője volt.[6] A tengeri hatalom globális stratégiájában, amelyet a külügyminisztérium (FO), Brit-India, a térségben működő angol cégek, illetve diplomáciai képviseletek alakítottak, Perzsia több szempontból is kulcsfontosságú volt. A legnagyobb kihívást számukra az országban a terjeszkedő Oroszország jelentette, amelynek legfőbb célja az volt, hogy meleg tengeri kikötőkhöz jusson. Ennek szellemében a század során folyamatosan tört előre a Perzsa-öböl irányába. Az Egyesült Királyság ezt mindenáron meg kívánta akadályozni, mivel úgy vélte, hogy ez veszélyeztetné Indiát, valamint a gyarmatbirodalom fenntartásának szempontjából létfontosságú tengeri kereskedelmi

2 Colin FLINT, *Introduction to Geopolitics. Abingdon*, Oxon, Routledge, 2006, 133, 137.
3 Frances BOSTOCK, Geoffrey JONES, *British Business in Iran 1860–1970s* = R. P. T. DAVENPORT-HINES, Geoffrey JONES, *British Business in Asia since 1860*, Cambridge Books, Cambridge University Press, 1989, 38.
4 Akbar E. TORBAT, *Politics of Oil and Nuclear Technology in Iran*, Palgrave Macmillan, 2020, 42.
5 A klasszikus geopolitika ideológiai támaszul szolgált a gyarmatosító nagyhatalmaknak hóditásaik igazolásához, a XIX-XX. század első felében. Napjainkban is létezik ez az irányzat, amely elsősorban államvezetéstudományként, a globális hatalmi egyensúly módszertanaként tekint a geopolitikára.
6 Barnes Mary GEAR, *Role of Buffer States in International Relations*, Journal of Geography, 1941/3, 84. https://tinyurl.hu/q65t/ [Letöltés ideje: 2020.01.13.]

útvonalakat.[7] A stratégiai érdekek mellett kereskedelmi és bányászati céljaik is voltak, igyekeztek megkaparintani a – már a korszakban is igen jelentős – perzsa nyersanyagvagyont.[8] Kiemelt jelentőséggel bírt a 20. század elején felfedezett kőolaj birtoklása.[9]

AZ IBP MEGALAKULÁSA ÉS JOGAI

Az Imperial Bankot több évtizedes nyomásgyakorlás eredményeképpen 1889-ben alapították meg kárpótlásul az 1872-es Reuter-koncesszió felmondásáért.[10] A vállalkozó eredetileg vasutat kívánt volna építeni, de azt egy orosz–perzsa szerződés lehetetlenné tette, így végül a bank alapítása mellett döntött.[11] A pénzintézet létrehozása azonban nem *ad hoc* döntés volt, hanem szervesen beleillett a korszak brit befektetéseinek folyamatába.[12] Akárcsak a sah és udvara elképzeléseibe is, amelyeknek fontos szempontja volt a külföldi befektetők becsábítása, mert így remélték a technológia és a know-how importálását.[13] Az IBP volt az első széles körben működő modern bank az országban, megalapítását követően átvette a rövid ideig üzemelő New Orient Bank fiókjait, és megkezdte 60 éves koncessziója szerinti működését.[14] Tevékenységét három érdekkör határozta meg: elsőként és leghangsúlyosabban a FO, amely eszközként tekintett rá geopolitikai céljainak a megvalósításában. Másodsorban a brit részvényesek, akik profitot akartak; végül pedig a sah, aki államibank-szerepet szánt neki.[15] Az intézmény eredetileg egymillió fontos tőkével kezdte meg működését, de ezt az ezüst – amely a perzsa fizetőeszköz, a qeran alapja volt – leértékelődése miatt szintén redukálták 650 ezer fontra.[16] Az IBP 800 ezer fontig bocsájthatott ki papírpénzt, a perzsa állam beleegyezése nem kellett hozzá, továbbá a

7 Major Percy Molesworth Sykes, *Ten thousand miles in Persia, or eight years in Iran*, London, Macmillan and Co., 1902, 444-445. https://tinyurl.hu/9bAX/ [Letöltés ideje: 2017.03.06.]
8 The Glasgow Herald, *Situation in Persia*, 1907. febr. 16., 7. http://bit.ly/2tqOdxy [Letöltés ideje: 2017.03.06.]
9 Michael Axworthy, *A History of Iran: Empire of the Mind*, New York, Basic Books, 2008, 211-212.
10 Mohammad Ghorbanian, *Zamineha va bastarha-ye tashkil-e Bank-e Shahansahi dar Iran*, Faslename-ye tarikh-e ravabat-e khareji, [13] (49), 151. https://tinyurl.hu/f6ER/ [Letöltés ideje: 2020. 05.10.]
11 Geoffrey Jones, *The Imperial Bank of Iran and Iranian Economic Development, 1890–1952*, Business and Economic History, 1987/70. https://tinyurl.hu/JVYI/ [Letöltés ideje: 2018.09.09.]
12 Feis, Herbert, *Europe, the world's banker, 1870-1914 an account of European foreign investment and the connection of world finance with diplomacy before the war*, 1930, 27. https://tinyurl.hu/1bL9/ [Letöltés ideje: 2020.02.29.]
13 Kamran Dadkhah, *From global capital to state capitalism: the evolution of economic thought in Iran, 1875–1925*, Middle Eastern Studies, 2003/4, 143. https://tinyurl.hu/tB2o/ [Letöltés ideje: 2020.01.18.]
14 Ghorbanian, *i. m.*, 148–149; jones *i. m.*, 69.
15 *Uo.*, 71.
16 Firuz Kazemzadeh, *Russia and Britain in Persia. Imperial Ambitions in Qajar Iran*, I.B. Tauris, London, 2013, 210.; Bostock – Jones, *i. m.*, 38.

pénzkibocsájtáshoz szükséges ezüst – amely főleg Anglián keresztül érkezett – importálására is jogosult volt.[17] Az intézmény pénzverési és hitelezési kapacitásai korlátozottak voltak. A kibocsájtott bankjegyek értékének harmadát fémekben a bankban kellett tartania, valamint a kibocsájtott bankjegyek értéke nem lehetett nagyobb sem a tőkénél, sem a fémek összegénél.[18] A kölcsönadás limitje a tőke harmada, nagyjából 216 ezer font volt.[19] Ezenkívül a pénzintézetnek fiókjai ingatlanjain kívül nem volt joga más birtokok, villák vagy földek megvásárlására.[20] A pénzügyek mellett a bank fontos bányászati koncesszi-ókkal is rendelkezett.[21]

AZ IBP HITELKÖZVETÍTÉSEI A BRIT–OROSZ VERSENGÉSBEN (1889–1905)

Mielőtt rátérnék a hitelközvetítésekre és hitelekre, fontosnak tartok a perzsa államháztartás bevételeiről néhány adatot közölni. Irán bevételei a 19. században qeranban számítva folyamatosan emelkedtek, az ezüst árának az esése miatt azonban a fontbéli értékek csökkentek.[22] Ennek, illetve a perzsa udvar és hatalmasságok aktív ténykedéseinek, a sah európai utazásainak, a modernizáció elmaradásának, a büdzsé nem létezésének köszönhetően, illetve az egymással harcoló törzseknek, a rendkívül önálló, a kezdetleges modern állami struktúrákat elfoglaló törzsi viszonyok következtében Perzsia hiány-

17 William Frederick Spalding, *Eastern exchange, currency and finance,* London, 1917, 90. https://tinyurl.hu/1lqZ/ [Letöltés ideje: 2020.02.29.]; rabino, Joseph, *An Economist's Notes on Persia*, Journal of the Royal Statistical Society, 1901/2, 273. https://tinyurl.hu/NqC6/ [Letöltés ideje: 2019.10.30.]

18 *The Imperial Bank of Persia, Charter of Incorporation*, Coll 28/4 'Persia Imperial Bank of; Charter &c. Liability to Persian Stamp Duty', British Library: India Office Records and Private Papers, IOR/L/PS/12/3398A, in Qatar Digital Library, 132v. https://tinyurl.hu/fiJ0/ [Letöltés ideje: 2020.08.08.]

19 *Memorandum as to Persian Government Loans,* ‚P. 4. 2410/1903. Persia:- Financial Situation. Loans.', British Library: India Office Records and Private Papers, IOR/L/PS/10/11, in Qatar Digital Library, 290v. https://tinyurl.hu/5Oc1/ [Letöltés ideje: 2020.08.08.]

20 Seyed Haman Hassani, *Daramadi tahlili bar: pul, peydayesh-e bankha va tasir-e an bar eghtesad va tejarat dar asr-e ghajar (ba takiye bar faaliyatha-ye bankdari-ye rus va englis dar Iran),* Faslename-ye tarikh ravabat-e khareji, 2011/48, 61. https://tinyurl.hu/r8mB/ [Letöltés ideje: 2020.02.20.]

21 Major Percy Molesworth Sykes, *A History of Persia,* London, Macmillan and Co., 1915, 477-478. https://tinyurl.hu/Xw57/ [Letöltés ideje: 2017.03.06.]

22 *The statesman's year-book*, New York, N.Y.: St. Martin's Press, 1900, 875.; 1908, 1341.; 1915, 1219.; 1923, 1222. https://tinyurl.hu/79Rh/; https://tinyurl.hu/Gmnz/ [Letöltés ideje: 2020.03.14.]

nyal küzdött.[23] Ennek mértéke ebben az időszakban évente nagyjából 200–300 ezer font volt.[24]

Irán bevételeinek alakulása (kerekítve)		
Év	**Qeran**	**Fontban (átváltva)**
1876–77	50 070 000	1 950 000
1888–89	54 487 000	1 602 000
1903–04	73 000 000	1 327 000
1904–05	85 000 000	1 450 000
1907–08	80 000 000	1 600 000
1911–12	114 352 000	2 042 000
1913–14	88 800 000	1 480 00[25]

Az első kölcsönt ugyanakkor az 1892-ben visszavont dohánymonopóliumot követő 6%-os kamatú, 40 évre szóló, 500 ezer fontos kártérítés jelentette, melyet a Perzsa-öbölmenti vámok fedeztek. Már az első hitel reprezentálta a brit érdekek fókuszát, valamint elkezdte az érdekszféraépítés céljával a jogcímek megszerzését. Ebben kulcsfontosságú volt az IBP, mivel a tranzakció rajta keresztül zajlott, névleg ő volt a szerződő fél, de a pénz valójában az angol kincstárból és Brit-Indiából érkezett.[26]

Az ország a századfordulóra hitelfelvételre kényszerült, de ezt az angolok a korábbi bedőlt koncessziók miatt nem tudták kihasználni – szemben Oroszországgal, mely 1894-ben létrehozott bankján keresztül 1900-ban 2,4 millió, 1901-ben pedig egymillió font értékű, 5%-os kamatozású, 75 évre szóló kölcsönt biztosított Perzsiának komoly politikai feltételekkel, melyek szerint az állam tíz évig nem vehetett fel mástól hiteleket, továbbá vissza kellett fizetnie az IBP-nek a tartozásokat. A fedezet az öblön kívüli összes vám volt.[27] Ezzel az oroszok a perzsa kormányzat fölötti angol befolyást igyekeztek megsemmisíteni, illetve sajátjukat kialakítani. Az 1900-as évektől kezdve a pénzügyi tér vált a geopolitikai konfliktus egyik legfontosabb övezetévé, az ország pedig fokozatosan elvesztette szuverenitását ebben a szférában. A cárság sikeres akciója meglepte a brite-

23 Byrappa Ramachandra (2019), *Predatory Nations at the heart of the Indian Federation*, Öt Kontinens, 2016/1, 55. https://tinyurl.hu/3h53/ [Letöltés ideje: 2019.11.22.]; Nikki R Keddie, *The economic history of Iran, 1800–1914, and its political impact an overview*, Iranian Studies, 1972/2-3, 59. https://tinyurl.hu/zdCE/ [Letöltés ideje: 2019.10.09.]

24 *Hardinge to Lansdowne.* 1903.05.14. ‚P. 1. 2410/1903. Persia: Financial Situation. Loans.', British Library: India Office Records and Private Papers, IOR/L/PS/10/8, in Qatar Digital Library, 428r. https://tinyurl.hu/fm1f/ [Letöltés ideje: 2020.08.08.]

25 *The statesman's year-book* 1900. 875; 1908. 1341; 1915. 1219. 1923. 1222.

26 Kazemzadeh *i. m.*, 271.

27 Sykes, *History of,* 481-482; Sykes *Ten thousand,* 450.

ket, ugyanakkor jelezték, hogy ez a szerződés nem érintheti a déli kikötőket.[28] Erre a sah még 1897-ben adott biztosítékot, de problémát okozott, hogy a felek érdekeiknek megfelelően a „déli kikötők", illetve „Fársz és a Perzsa-öböl" térségét máshogyan kívánták értelmezni.[29]

1903-ban ismét megindult a küzdelem Oroszországgal a perzsa kölcsönfelvételt illetően. A teheráni angol követ, Hardinge mindenképpen az IBP-t akarta közvetítőként, erősítve annak pozícióit, valamint a szankciókkal szemben is csak a bank – mivel állami is volt – jelenthetett kibúvót.[30] A hitel mellett érvként szólt, hogy annak megtagadása esetén a cári birodalom vált volna Perzsia egyetlen hitelezőjévé, és az Imperial Bank pozíciói is súlyos veszteségeket szenvedtek volna. Emellett a britek az öbölmenti régióban meg kívánták erősíteni jelenlétüket, illetve a tranzakció során tisztázni akarták a vitatott fogalmak földrajzi jelentését.[31] Végül sikerrel jártak, és 5%-os kamatozású, 200 ezer fontos kölcsönt nyújtottak, melynek fedezetei azonban a kaszpi-tengeri halászati bevételek voltak, és a Perzsa-öböl kikötővárosainak vámbevételeit csak kiegészítésként foglalták bele a megállapodásba.[32] 1904-ben ismét hitelre szorult Irán, és az orosz–japán háború, továbbá saját pozíciójának a megerősítése miatt az IBP menedzsere a birodalmi körökkel egyetértésben a hitelezés folytatása mellett tette le a voksát.[33] Az összeg százezer font lett, szintén 5%-os kamatra, illetve a bank közvetítésével, azonban a korábbival ellentétben itt már csak az öbölmenti vámbevételek jelentették a fedezetet.[34]

1905-ben a sah ismét kölcsönért folyamodott, és számos hitelkonstrukció került megvitatásra, amelyekből végül semmi sem valósult meg. Az Imperial Bank, az oroszokkal ellentétben, készen állt a kölcsönadásra, mivel érdeke ezt diktálta. Bár korlátait már így is megszegte – habár csak névleg –, a FO kérését azonban teljesítette volna.[35] Ez nem meglepő, hiszen az intézmény születése pillanatától kezdve szorosan össze volt fonódva a brit diplomáciával, az angol döntéshozók, véleményformálók diskurzusában a bank úgy szerepelt, mint az egyik legfontosabb eszköz céljaik elérésében – érdekeltségeik egyik kardinális megtestesítőjeként írt róla például Sykes is.[36] A vesztes háború következtében

28 Kazemzadeh *i. m.*, 326.; *Secretary of State to Viceroy,* 1900.02.01.'P. 2. 2410/1903. Persia:- Financial Situation. Loans.', British Library: India Office Records and Private Papers, IOR/L/PS/10/9, in Qatar Digital Library, 481r. https://tinyurl.hu/E4iy/ [Letöltés ideje: 2020.08.08.]
29 Hardinge to Lansdowne, 1900.05.14. QDL, ,P. 1. 2410/1903. 428v.
30 Hardinge to Lansdowne, 1903.04.04. QDL, ,P. 1. 2410/1903. 517r.; Government of India, 1903.08.20. QDL, Coll 28/4 158r.
31 Hardinge to Lansdowne, 1903.05.14. QDL, ,P. 1. 2410/1903. 429v, 430.;
32 Hardinge to FO, 1903.04.09. QDL, ,P. 1. 2410/1903. 503r.
33 Hardinge to Lansdowne, 1903.03.24. QDL, ,P. 1. 2410/1903. 381r.
34 Vilkies to FO, 1904.09.03. QDL, ,P. 1. 2410/1903. 252r.; Hardinge to Lansdowne, 1904.07.19. QDL, ,P. 1. 2410/1903. 289r.
35 Newell to FO, 1905.04.05. QDL, ,P. 1. 2410/1903. 158r.; IBP to FO, 1905.04.26. QDL, ,P. 1. 2410/1903. 128r.
36 Sykes, Ten thousand, 450.

az orosz hitelezés veszélye nem fenyegetett, így azt a britek sem támogatták egyöntetűen. Edward Grey[37] sem kívánt kölcsönt nyújtani, hanem reformokat akart, és a cárság gyengesége miatt elérkezettnek látta az időt az elkerülhetetlen perzsa krízisre.[38] John Edge ellenben a hitelezés mellett érvelt, ezzel egy időben jól érzékelte, hogy az orosz–brit érdekek közeledni fognak egymáshoz a német törekvések megjelenése következtében.[39]

Látható, hogy az IBP által közvetített hiteleknek alapvetően két célja volt a korszakban – és a továbbiakban is. Először is a perzsa kormány fölötti befolyást voltak hivatottak biztosítani, másrészt az ország déli részét célzó érdekszféraépítésben játszottak kulcsszerepet. A bank félig állami, félig kereskedelmi státuszának köszönhetően a Brit Birodalom fel tudta venni a versenyt Oroszországgal, és a tiltó szerződés ellenére képes volt hitelezni azt.[40]

AZ IMPERIAL BANK HITELEI ÉS AZ ANGOL–OROSZ KIEGYEZÉS (1906–1914)

A Japán elleni vesztes háború, illetve Németország megjelenő érdekei véget vetettek a nyílt angol–orosz küzdelmeknek. Ez Perzsia számára rossz hír volt, hiszen a távolkeleti vereség következtében tovább nőtt rajta a nyomás, valamint hintapolitikáját sem tudta folytatni.[41] Perzsián belül is nagy változások zajlottak az alkotmányos mozgalom – mashrute – vezetésével, melynek tagjai megpróbálták a németeket egy bankkoncesszió segítségével bevonni, illetve egy nemzeti bankot létesíteni.[42] Ezen kísérletek nem jártak sikerrel, de az IBP – melynek kiváltságos pozícióit nagyban veszélyeztették ezen lehetőségek – készen állt a hitelezésre abban az esetben, ha a német kölcsön küszöbön lett volna.[43] A nagyhatalmak, bár 1906-ban megállapodtak egy immáron közös, 400 ezer font értékű – a britek részéről az Imperial Bank által közvetített – kölcsönről, de ezt a bizonytalan belpolitikai helyzet miatt végül visszavonták.[44] Ekkor a perzsák az IBP-re helyeztek sikertelenül nyomást annak érdekében, hogy a megfelelő finanszírozást biztosítsa.[45]

37 Edward Grey a britek perzsa politikájának egyik legmeghatározóbb alakja, Indiában töltött be fontos tisztségeket, később a birodalom külügyminisztere.
38 Secretary of State to Viceroy, 1905.12.22. QDL, ,P. 1. 2410/1903. 26r.
39 Note by Sir John Edge, 1906.01.11. QDL, ,P. 1. 2410/1903. 14r.
40 ‚MILITARY REPORT ON PERSIA', 1912. British Library: India Office Records and Private Papers, IOR/L/MIL/17/15/5, in Qatar Digital Library, 326-327. https://tinyurl.hu/ehxA/ [Letöltés ideje: 2020.08.08.]
41 Memorandum as to Persian Goverment Loans. QDL, ,P. 2. 2410/1903. 524r.
42 Rashid Armin Khatib-Shahidi, *German Foreign Policy Towards Iran: The Case of the National Bank of Persia*, Harris Manchester College Oxford University, 1999, 11-12. https://tinyurl.hu/rKMg/ [Letöltés ideje: 2018.09.19.]
43 Memorandum, 1906.05.22. QDL, ,P. 2. 2410/1903. 438r.
44 FO to Spring-Rice, 1906.10.03. QDL, ,P. 2. 2410/1903. 326r.; Spring-Rice to Grey. 1906.12.18. QDL, ,P. 2. 2410/1903. 171r.; FO to India Office, 1906.12.27. QDL, ,P. 2. 2410/1903. 151r.
45 IBP to FO, 1906.09.19. QDL, ,P. 2. 2410/1903. 278r.

A két gyarmatosító hivatalosan 1907-ben egyezett ki egymással, és Perzsiát érdekszférákra bontották. A megállapodás szerint egymás zónáiban nem szereznek további koncessziókat, valamint a meglévőket tiszteletben tartják.[46] A bank mint állami intézmény viszont mindegyik zónában tovább folytatta működését. Szerepét tovább növelte, hogy minden pénzügyi vállalkozás immár nyíltan politikai következményekkel járt. A közös hitelezés kérdését bonyolította, hogy Anglia nem kívánta finanszírozni a sahot, aki a *mashrute* ellen volt.[47] A britek számára Perzsiában is, akárcsak máshol, a legitimitás, vagyis a független alkotmányosság illúziója igen fontos volt, emiatt támogatták a *mashrute*-t.[48]

A következő időszakot a reformkövetelések domináltak, a nagyhatalmak csak bizonyos feltételek esetén voltak hajlandók hitelezni, ellenben más forrásoktól elvágták az országot. 1910-ben brit csapatok szálltak partra Irán déli részén, a perzsák pedig féltették államukat a széteséstől, emiatt elfogadták végül a követeléseket, de kis európai népek helyett az Egyesült Államokhoz fordultak szakemberekért.[49] Ugyanebben az évben az IBP által közvetített kölcsönöket konszolidálták, melynek értelmében a tartozás 314 ezer font lett, valamint a bank megkapta a déli vámbevételek kezelésének jogát és a kamat negyedét.[50] A szerződésben ezek mellett világosan megnevezték a déli kikötőket,[51] így a brit érdekszféra valójában jóval nagyobb lett, mint ahogy azt az 1907-es szerződés megállapította.

Az IBP igen aktív volt az 1910-es évben, ugyanis a hitelezést tekintve több nem állami riválisa akadt, illetve lehetőségeit továbbra is, ahogy működése során végig, a geopolitika határozta meg. Az évben orosz nyomásra az Angol–Perzsa Olajvállalat (APOC) és a bank százezer fontos kölcsönajánlata sem valósulhatott meg.[52] Ellenben komoly kihívást okozott a pénzintézetnek a Seligman Brothers megjelenése, amelynek nagyszabású kölcsöne gyakorlatilag kiszorította volna az IBP-t és az orosz bankot, amelyek a közös

46 Ervand Abrahamian, *A History of Modern Iran*, New York, Cambridge University Press, 2008, 49.
47 Jones, *i. m.*, 74; Feis, *i. m.*, 368, 371.
48 Byrappa Ramachandra, *State and Nation-hood: who bares the burden?*, Állam és Nemzet a XIX-XX. században, szerk. Bodnár Erzsébet-Demeter Gábor, Debrecen, 13. https://tinyurl.hu/tUmG/ [Letöltés ideje: 2020.05.10.]; Ali M. Ansari, *Confronting Iran: The Failure of American Foreign Policy and the Roots of Mistrust*, Hurst and Company, London, 2006, 17.
49 Fatema Sadat Jalili Chimeh, *Morgan Shuster dar Iran*, Tarikh dar ajine-ye pazhuhash, 2009/22. https://tinyurl.hu/izHv/ [Letöltés ideje: 2020.04.04.]; Fitzpatrick, James Levi, *The Persian policy of Sir Edward Grey, 1907-1914*, 1920, 49. https://tinyurl.hu/qM9p/ [Letöltés ideje: 2020.03.03.]
50 IBP to FO, 1910.03.27. QDL, ‚P. 3. 2410/1903. 84r.; *Second Memorandum as to Persian Goverment Loans,* File 472/1912 ‚Loans to Persia', British Library: India Office Records and Private Papers, IOR/L/PS/10/220, in Qatar Digital Library, 58r. https://tinyurl.hu/39SF/ [Letöltés ideje: 2020.08.08.]
51 FO to Treasury, 1910.04.28. QDL,'P. 3. 2410/1903. 83r.
52 Barclay to Grey, 1910.09.26. QDL, ‚P. 4. 2410/1903. 419r.

birodalmi hitelezést közvetítették.[53] Az Imperial Bank a FO támogatását kérte, mivel érzékelte a veszélyt, hogy monopol pozíciója a hitel megvalósulásának esetén megszűnne. A krízis elhárításának érdekében a pénzintézet vezetése kijelentette, hogy ők is képesek hitelt folyósítani olyan feltételekkel, mint a Seligman.[54] Mivel pedig a bank a brit érdekeket testesítette meg, a külügyminisztérium biztosította az intézményt a támogatásáról, így riválisa kénytelen volt visszavonni hitelajánlatát.[55] Ennek következtében 1911-ben megkötötték az IBP egyetlen valóban saját maga által nyújtott hitelét. A perzsa kormány számára nyújtott összeg 1,25 millió font volt, 5%-os kamatra, a fedezetet pedig a Perzsa-öböl-menti vámok jelentették, név szerint is megnevezve a városokat. A pénz előteremtéséért kötvényeket bocsájtottak ki a nemzetközi pénzpiacon.[56] A bank kérte, és meg is kapta a FO támogatását arra az esetre, ha a törlesztések során bármi probléma adódna.[57] Nagy-Britannia érdekeltségeit súlyosan veszélyeztette az országban 1906 óta uralkodó anarchia, így teheráni miniszterük, Barclay örömmel nyugtázta, hogy az összegből több mint 400 ezer fontot katonai kiadásokra szántak.[58] Elméletileg a hitel felhasználását egy vegyes bizottság ellenőrizte volna, de végül az amerikai főkincstárnok, Morgan Shuster jogköre alá került.[59] Kezdetben a britek és az IBP is jó véleménnyel volt a szakemberről,[60] ez azonban politikájának következtében megváltozott. Ami a pénzügyi szférát illeti, Shuster sikertelenül próbált egy négymillió fontos Seligman-kölcsönt tető alá hozni, amellyel biztosította volna pozícióját, továbbá beindította volna a modernizációt. Ez a kölcsön rendkívül hátrányosan érintette volna a bankot, illetve a britek is veszélyként érzékelték a déli vámok feletti jogkörök elvesztésének a lehetőségét.[61] Shustert, bár jelentős eredményeket ért el, nagyhatalmi nyomásra az év végén menesztették, így végül a kölcsön felvételére sem került sor.[62]

Távozását követően az országot a vizsgált időszak végéig a káosz jellemezte. A brit diplomata, Townley a pénzügyi problémákat – amelyeket jelentős részben ők okoztak – olyan súlyosnak látta, hogy azok szerinte akár az ország széteséséhez is vezethettek.[63] A két nagyhatalom ekkorra teljesen elerodálta Perzsiának a pénzügyei, valamint határai feletti kontrollját. 1912–14 között összesen 490 ezer font hitelt közvetített az IBP, ezeknek

53 Barclay to Grey, 1910.09.15. QDL, ,P. 4. 2410/1903. 435r.
54 Grey to Barclay, 1910.10.21. QDL, ,P. 4. 2410/1903. 363r.
55 FO to IBP, 1910.10.24. QDL, ,P. 4. 2410/1903. 332r.; Barclay to Grey, 1910.11.02. QDL, ,P. 4. 2410/1903. 330r.
56 IBO to FO, 1911.06.01. QDL, ,P. 4. 2410/1903. 136r.
57 FO to IBP, 1911.06.03. QDL, ,P. 4. 2410/1903. 135r.
58 Barclay to Grey, 1911.05.19. QDL, ,P. 4. 2410/1903. 138r.
59 Barclay to Grey, 1911.06.06. QDL, ,P. 4. 2410/1903. 121r.
60 Barclay to Grey, 1911.06.13. QDL, ,P. 4. 2410/1903. 106r.
61 Barclay to Grey, 1911.08.26. QDL, ,P. 4. 2410/1903. 113r.; IBP to Mallet, 1911.09.15. QDL, ,P. 4. 2410/1903. 46r.
62 Chimeh, *i. m.*
63 Townley to Grey, 1912.08.07. QDL, File 472/1912. 96r.

azonban a korábbiakkal ellentétben sokkal regionálisabb profiljuk volt, elsősorban saját, anarchia uralta valódi érdekszférájukban – Fárszban és Kermánban – akarták a rendet valamilyen módon fenntartani, mivel a káosz károsította gazdasági érdekeltségeiket.[64] Emellett a britbarát kabinetet is hatalmon kívánták tartani, viszont a központi kormány csak a főváros körül és néhány más térségben tudta érvényesíteni a hatalmát.[65] A hitelek által fizetett csendőrség fenntartását az angolok olcsóbbnak ítélték meg, mintha saját egységeiket küldték volna oda.[66] Továbbá úgy vélem, hogy a direkt kontroll látszatát próbálták elkerülni.

BEFEJEZÉS

Összességében az IBP működése alapvető fontosságú volt a brit érdekek kiszolgálásában. Egyrészt fenntartotta befolyásukat a központi kormányzatok fölött, továbbá kardinális jogcímeket szerzett az érdekszféraépítéshez. Mindezek mellet az orosz tiltás kijátszását tette lehetővé, valamint az 1907-es szerződés ellenére az állam egész területén működött, státuszánál fogva tehát bástyaként szolgált Nagy-Britannia számára. A korszak alatt többnyire hiteleket közvetített, végig készségesen együttműködött a FO-val, tevékenyen részt vett a Perzsia körüli brit geopolitikai diskurzus kialakításában. Ha érdekei úgy kívánták, akkor viszont ő fejtett ki hatást a külügyminisztériumra, mint láthattuk a Seligman esetében. Az IBP a FO befolyása alatt állt, de nagyfokú autonómiával működött. Érdekei ekkor egybeestek az Egyesült Királyság kormányáéval, ugyanakkor érdekeltebbek voltak Perzsia egységében. Az IBP első vezető menedzsere, Rabino a rivális orosz bankot kormányzati intézménynek látta,[67] azonban úgy vélem, hogy az Imperial Bank is az volt, csak az angol modell szerint, vagyis jelentős autonómiával működött, saját álláspontot is megfogalmazhatott, de végül bele kellett simulnia a birodalmi elképzelésekbe. Ezt alátámasztja az is, hogy maguk a brit diplomaták fogalmaztak úgy, hogy érdekeiknek megfelelően kell használni a pénzintézetet, hasonlóan az oroszok elvárásaihoz.[68] Vagyis a módszer az oroszokéhoz képest sokkal kevésbé direkt, jóval autonómabb volt, de a mögötte lévő gyarmatosító szándék megegyezett.

64 *The statesman's year-book,* 1915, 1214.
65 Townley to Grey, 1913.02.28. File 747/1913 Pt 1 'Loans to Persia', British Library: India Office Records and Private Papers, IOR/L/PS/10/353, in Qatar Digital Library. 178r. https://tinyurl.hu/slxX/ [Letöltés ideje: 2020.08.09.]
66 Mallet to FO, 1913.02.14. QDL, File 747/1913 Pt 1. 208r.
67 Kazemzadeh, *i. m.*, 274.
68 Memorandum on Persia. 1905.03.13. QDL, ,P. 1. 2410/1903. 172r.

■ SZERKESZTŐI ÜZENET

Az ingyenesen terjesztett *Szkholion* művészeti és szakfolyóirat célja a már ismert szerzők mellett lehetőséget biztosítani a korábban még nem publikáló, de kiemelkedően tehetséges egyetemistáknak és PhD-hallgatóknak. A szerkesztőség ezért továbbra is várja a magyarországi, illetve határon túli bölcsészkarok hallgatóinak, doktoranduszainak alkotásait többek közt az alábbi műfajokban:

■ESSZÉ
■TANULMÁNY
■FILMKRITIKA
■KÖNYVKRITIKA
■TÁRLATKRITIKA
■SZÍNIKRITIKA
■SZAKFORDÍTÁS
■KÖNYVAJÁNLÓ
■MŰFORDÍTÁS
■SZÉPPRÓZA
■VERS

A lap szabályos ISSN-számmal ellátott sajtótermék, tehát a megjelenés hivatalos publikációnak számít. Az írásokat magyar nyelven (max. 30.000. karakter), Microsoft Word Documentum formátumban kérjük eljuttatni elektronikusan (szkholion@gmail.com). A közlésben előnyt jelenthet, ha a szerkesztőséggel levélben előre megbeszélt témában érkezik a szöveg! Bármilyen kérdést, észrevételt, javaslatot is szívesen és köszönettel fogadunk!

Honlapunkról letölthető a folyóirat PDF változata,
és a lap korábbi számaiban megjelent szövegek is:
HTTP://WWW.SZKHOLION.UNIDEB.HU

SZÁMUNK TÁMOGATÓI: ■

DE BTK HALLGATÓI ÖNKORMÁNYZAT

DEBRECENI EGYETEM TEHETSÉGGONDOZÓ PROGRAM