

Csató Anita ■
Együd Rebeka ■
Emily Berry ■
Földvári Ármin ■
Hocza-Szabó Marcell ■
Horváth Adél ■
Juhász Tibor ■
Korsós Gergő ■
Leber Veronika ■
Lénárt Flóra ■
Molnár Fanni ■
Oláh Szabolcs ■
Pavlovics Zsófia ■
Pinczési Botond ■
Prótár Noémi ■
Susan Hawthorne ■
Sütő Hanna ■
Szabó Bernadett ■

SZKHOLION ■

A DE-BTK HÖK művészeti és szakfolyóirata
2021/2



SZKHOLION

A DE-BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA
19. ÉVFOLYAM

FELELŐS SZERKESZTŐ: ■

Dr. Balajthy Ágnes

FŐSZERKESZTŐ: ■

Mikoly Zoltán

SZERKESZTŐK: ■

Énekes András Előd, Gregor Lilla, Kovács Edward,
Pótor Barnabás

FELELŐS KIADÓ: ■

Bács Zalán (DE-BTK HÖK, elnök)

TÖRDELÉS: ■

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 – 2021/2

■ KÓRTEREM

KOVÁCS EDWARD: Előhang 5

■ MŰ-TÉT

FARKAS ARNOLD LEVENTE: a kígyó 6

CSATÓ ANITA: Csipkével borított; Ártér 10

EGYÜD REBEKA: Madár; Különélet 12

LÉNÁRT FLÓRA: fészek; Megtanultam nem állatnak lenni 15

KORSÓS GERGŐ: Bánatúzó; Vállamon egy manó táncol 18

HORVÁTH ADÉL: Alvási rendellenességek 20

SUSAN HAWTHORNE: 01 A Múzsákat kirúgták (The Sacking of the Muses);

02 Kalliope, az epikus költészet Múzsája (Kalliope, muse of epic poetry);

08 Uránia, az asztronómia Múzsája (Ourania, Muse of Astronomy);

10 Erató, a lírikus költészet Múzsája (Erato, Muse of Lyric Poetry);

17 A Múzsák táncolnak (Muses are Dancing);

19 A Múzsák előbújnak a rejtekből (Muses Come out of Hiding)

(fordította: Friedl Viki) 23

EMILY BERRY: Levél, férjhez (Letter to Husband); Tervek egy eljövendő románchoz

(Plans for a Future Romance); Néhány félelem (Some Fears)

(fordította: Serestély Fanni) 29

■ NAGYVIZIT

URBÁN ANDREA: Az egyensúly alapjai (*Párizsi absztraktok. Abstraction-Création. Kandinszkij, Hélión, Calder, Moholy-Nagy...*) 32

PINCZÉSI BOTOND: Az elmozdulás lehetőségei (Fejes Richárd, Gregor Lilla (szerk.): *Transzmédia: Interdiszciplináris tanulmányok*) 38

OLÁH SZABOLCS: A rengeteg versnyelvi képződmény (Korpa Tamás: *A lombhullásról egy júliusi tölgygel*) 45

PRÓTÁR NOÉMI: Koncentrikus körökben (Závada Péter: *Gondoskodás*) 54

SZABÓ BERNADETT: „De hát miben kételkedik, aki csodálkozik, az újban vagy a régiben?” (Szvoren Edina: *Mondatok a csodálkozásról*) 58

MOLNÁR FANNI: Mindannyian a csütörtökre várunk (Wéber Anikó: *Örökszerda*) 63

SÜTŐ HANNA: Kórtörténet (Ljudmila Ulickaja: *Csak egy pestis*) 68

BONCASZTAL

JUHÁSZ TIBOR: Azóta is él: <i>A svéd király</i> , a <i>Legendárium</i> és az <i>Azóta is élek</i> Bereményi Géza szépirodalmi pályáján	72
HOCZA-SZABÓ MARCELL: Autonómia és akauzalitás: <i>A Vadvizek</i> prózaopétikai szervességéhez	85
PAVLOVICS ZSÓFIA: Az abszurd ontológiai kérdései a filozófiában	99
FÖLDVÁRI ÁRMIN: A zenei időtlenség stratégiái. Két példa a zenei végtelenre; John Cage <i>As Slow as Possible</i> és Ligeti György <i>Atmosphères</i> című műveiről	113
LEBER VERONIKA: Terek és történetek. Világteremtés a <i>The Sims</i> számítógépes játéksorozatban	121

A borítón és a lapban Óry Annamária 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 ■

„Egy cím, egy incipit, egy exergum, egy ürügy [prétexte], egy »előszó«, egyetlen egy csíra színrevitele soha nem eredményez kezdetet.”¹ – írja Derrida *Könyvkívület, előszók* című szövegében. Hasonlóan érvényes ez a felsoroltakkal rokon előhang műfajára is, erre az utólagos előzetességre, mely felborítva a temporalitás látszólagos kauzális rendjét (okozat, analízis-szintézis) a lokalitásban követel magának elsődlegességet.

De mit is előlegez ez a hang, miről ad hírt? Funkciója legfeljebb a (rá)hangolásban, visszhangként való előreutalásban, egyfajta hangoltság előkészítésében jelölhető ki. Ugyanis nincs olyan prologosz, mely képes lenne gátat szabni az olvasás eseményszerű jel- és jelentésáradásának, a lezárhatatlan újrakezdésnek. Így ez az előhang sem tehet mást, minthogy – önnön viszonylagosságát tanúsítva – pusztán ajánlja a lapszám befogadásra váró írásainak némelyikét. A *Mű-tét* rovatban ezúttal is eltérő műfajú és megoldásmódú szövegek kaptak helyet, így például Farkas Arnold Levente *a kigyó* című, zsidó-keresztény hagyománnyal dialogizáló, nagyszabású költeménye és Csató Anita a tájat és az anya alakját egymásra író, végességet tematizáló szép verse. De említést érdemelnek még Lénárt Flóra sokszor meglepő képzettársításokkal operáló művei, vagy épp Korsós Gergő – a zsánerirodalmi (sci-fi, fantasy) motívumokat lírába emelő – törekvései, Együd Rebeka – szintén egyfajta végességtapasztalatot színre vivő – elbeszélései, valamint Horváth Adél epizodikus, alvási zavarokat körüljáró prózája is. Külön üdvözlendő, hogy a jelenlegi számban Friedl Viki és Serestély Fanni remek tolmácsolásában betekintést nyerhetünk két angolszász költőnő, Susan Hawthorne és Emily Berry költészetébe. A *Nagyvizit*ben nemcsak a legújabb lírai (Korpa Tamás, Závada Péter) és prózai (Szvoren Edina) termés néhány alkotása kerül mérlegre, hanem kritikát olvashatunk az invenciózusnak tetsző *Transzmédia* tanulmánykötetről, vagy a grandiózus *Párizsi absztraktok* kiállításról is. A *Boncaszta*ra ez alkalommal pedig többek között két filozófiai tárgyú – az abszurd ontológiai hangoltságát és a zenei időtapasztalat fenomenológiáját vizsgáló – értekezés is került, mellettük Juhász Tibor Bereményi Géza pályájának indulását újraértékelő tanulmányával és Leber Veronika a *The Sims*-szel foglalkozó elemzésével.

Bár egy előhang nem lehet képes kielégítően és összetetten számot adni a 2021/2-es lapszámban található korpuszról, mégis reményeit fűzi ahhoz, hogy az olvasó beváltja majd a szövegekkel való párbeszéd ígéretét.

1 Jacques DERRIDA, *Könyvkívület, előszók*, Alföld, 1997/12. <https://epa.oszk.hu/00000/00002/00024/derrida.html> [Letöltés ideje: 2022. március 05.]

Farkas Arnold Levente (1979) Szentendrei-sziget. Szeret eljutni a mondatkezdő nagybetűtől a mondatzáró írásjelig. Néha sikerül, máskor azonban másra gondol. Most elviselhető.

Farkas Arnold Levente

A KÍGYÓ

első levél, pócsmegyer,
húsz április tizenhét, péntek,
fáradttá tesz a gondolat
engem, mondja az angyal,
torzul a lélek, mert megaláz
zák, nincs cigarettám,
mindenen ott ül a látszat,
a látszat, nincs bizonyosság,
meglepi lelkem a mondatok
árnya a parton, ahol nincs
ismétlés, csak a játék illata,
néma igazság bélben az eszté
ták nyugodalma, a kertben
a kígyó

harmadik levél, pócsmegyer,
húsz április tizenkilenc,
vasárnap, távolodom már,
mint az igazság, emberi jel
kép lóg a nyakamban, lenne
tavasz, mint ősszel
az angyal, bálna hasában
prófétát szül téli sötétség,
kertben a kígyó bőre
ajándék, fel sose támadj,
táncol a minta, mintha
valóság volna a játék

Akkor kezdődött az építkezés, amikor a városba érkezett. Abdera. A városnévtábla mindkét oldalán ugyanaz a táj. Ha hihetünk a legendának, azok alapították a várost, akik az előző uralkodó elől menekültek délre, a láp mellé. Elkészült a templom, de az oltár csöndje körül nem laknak istenek. Az angyal márványszobra is néma.

negyedik levél,
pócsmegyer, húsz
április húsz, hétfő, táncol
a minta a kígyó bőrén,
látszat a látszat,
kertben az angyal, nincs neki
szárnya, tréfa a lélek,
viccet mond a halott test
mélyén, fel sose támadsz

ötödik levél, pócsmegyer,
húsz április huszonegy,
kedd, mert a szavak
közt táncol a bárány,
néma alázat, kertben
a kígyó bőre a látszat,
szárnyaszegetten lopja
az angyal a hajnali fényét
holmi madárnak,
sas, seregély vagy kócska
galamb tán, egyszeri
példány

hatodik levél, pócsmegyer,
húsz április huszonkettő,
szerda, testben a lélek,
templomi függöny, szétszakad
újra krisztus teste, miként
ruha ujjá, a kertben a kígyó
bőre a látszat, rajta a minta
a néma alázat, versben
a szótag hosszú vagy rövid,
így a sötétség ritmusa
táncol, próféták közt
ősi homály dúl

Cartaphilus a névtelen
folyó partján énekel. Ha
nem ismerte valamelyik
szó jelentését, a dallam
fénye kárpótolta őt. Nincs
többé bosszú és nincs többé
hála. El kéne utazni,
de senki nem tudja, hova.
A félszárnyú angyal egyik
szárnya a vers. Másik a csönd.

nyolcadik levél,
pócsmegyer, húsz
április huszonnégy, péntek,
távolodom már,
mint az igazság,
templomi függöny
testben a lélek,
szétszakad újra az angyali
látszat, kertben a kígyó
bőre valóság, táncol a minta,
krikszkraksz annak a jel,
kinek álma a téli verőfény

kilencedik levél,
pócsmegyer, húsz április
huszonöt, szombat,
álmomból menekülnek
a szentek, mert a valóság
néha halálos, messze e
gyiptom földje hazájuk
régizsidóknak, mert oda
űzte az álom el őket,
józsef az egyik, józsef a má
sik, harmadik ám nincs



Csató Anita (1991) Miskolc, Eger. Magyar-etika szakon szerzett mesterdiplomát, neveléstudománnyal foglalkozik, az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem doktorandusza. 2017 óta publikál, versei jelentek meg többek közt a Várad, a SZIFOnline, a KULter.hu és az Ambroozia közlésében.

Csató Anita

CSIPKÉVEL BORÍTOTT

Fehérlő sziklafal voltál, anya, mikor utoljára láttalak.
Vízgyűjtő szemeidet denevérszárnyak takarták,
hideg ráncaid, mint a kőbe vésett írás, mereven
jelezték a levonult áramlások minden irányát.

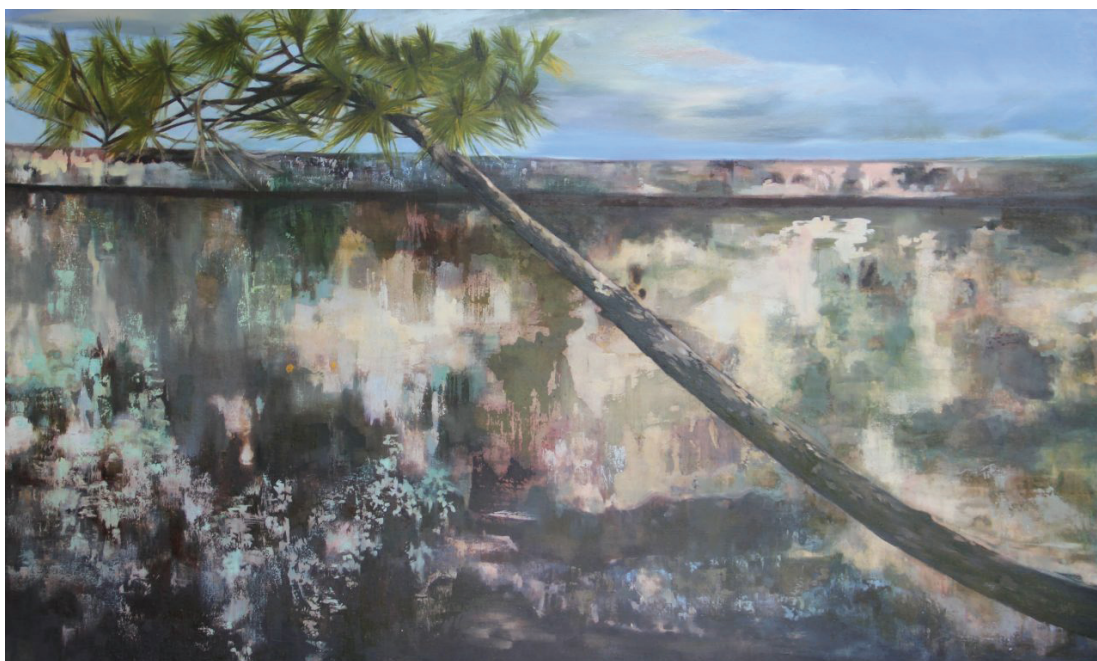
Te tanítottad, hogy az ásványok is nőnek, apránként
a barlangok mélyén, évek alatt pár millimétert, de
ha hozzájuk érnek, a zuhanyrózsák, a tornyok, a gyűrűk
formái egy pillanat alatt megszakítják fodrozódásukat.

Így állt meg most minden időszakos átfolyás, esőzés
csipkével borított mellkasod ismeretlen vakvölgyében.
A bomló anyagok még igyekeztek kicsapódní, de nem
találtak utat oldalágadba, eltömődött víznyelődbe.

Az újonnan kiváló kristályok, ha akartak sem tudtak
megtapadni többé; ujjhegyeim zsírrétege bevonatot
hagyott nyirkos bőrödön, mikor utoljára hozzád értem.
Fehérlő sziklafal voltál, anya, fátyol fedte, karsztos táj.

ÁRTÉR

Hajadban Tisza-illatot hozol
haza minden este, tenyeredben
sulymok karcolását, hallgatom,
ahogy más ritmus hajtja tovább
sorainkat, szemeidbe új íriszfoltok
úsznak, nyárfavirág fészkel
gödreidbe. Reggel madár, este
tücsök zsong, bennük rezeg
tiszavirág-hited, sodrása
konok, magát tipró
mocskos, meztelen talp,
járod tovább az árteret, mintha
nem fájna csontod, mibe
sulymot ékelt saját lépted éle.



Együd Rebeka (1998) Nyíregyháza. A Debreceni Egyetem magyar-történelem tanárszakos hallgatója. Ez az első publikációja.

Együd Rebeka

■ MADÁR

A kutya végül egy csütörtöki napon végezte ki a madaram. Én már akkor hetek óta friss földet zabáltam a benne kanyargó húsos csúszómászókkal együtt, de persze erről a többiek nem tudtak. Néha a rigóknak is adtam belőlük. Az etetőbe kitett magvakat ették előlük a verebek, én meg nem akartam, hogy éhezzenek.

Akkor is sáros volt a szám, amikor anya előállt azzal, hogy jó lenne, ha végre összeszedném magam, mert bárki örülne, ha a helyemben lehetne, és ha kicsivel normálisabb lennék, akkor simán lehetne új pasim is. Különben is egész nap csak itthon ülök, nem csinálok semmit. Inkább örülnék az online oktatásnak, a sok szabadidőnek meg annak, hogy élek, mások bezzeg hörögve kapnak levegő után lélegeztetőgépekre kötve, én meg csak sajnálatom magam, pedig már rég nem sajnál senki. Még ropogott a föld a fogam alatt, ezért csak annyit mondtam, hogy a kurva kutya megette a madaram, mire ő, hogy ne beszéljek csúnyán, aztán felmentem a szobámba.

Esténként nem tudok aludni a nőstény rigó vijjogásától. Csütörtök óta csinálja, én pedig már mindent kipróbáltam: fül dugót, TV-t, hangos zenét. Folyton hallom, ahogy az udvar végében hívja a párját, egyre hangosabban, és már nem tudom kiűzni a fejemből a képet, ahogy a kutya a szemembe nézve ropogtatja azt. Fekete szárnya kilóg a szájából, kis feje a fűben hever a lábaim előtt.

Egyik este túl hangos volt odakint a sírás. Úgy tűnt, senki más nem hallja, csak én, ezért azt gondoltam, ezt most nekem kell elintézni. Cipő nélkül mentem ki, hogy megegyessem, de nem kellett neki semmi. Hiába túrtam a földet, ő inkább csak odébb ugrált. Folyton odébb ugrált, míg én bezabáltam minden gilisztát, aztán kinyitottam a garázst. Azt se tudtam, mit keresek, míg meg nem találtam. Ütöttem néhány próbát az ásóval a betonra, majd az udvar végébe mentem. A kutya közben boldog farokcsóválással legyeskedett körülöttem.

Sok mindent vallottam be akkor a sötétnek. Hogy a madárnak azért kellett meghalnia, hogy a másik végül pont olyan nyomorult legyen, mint én. Hogy minden este halljam a hangját, mintha csak én sírnék madárrá változva a kertben. Hogy majd én sírok helyette is, csak ő ne tegye, hogy majd tollat növesztek, szétkarmolom magam, belerepülök a szö-

gesdrótbá, vagy egyenest a kutya szájába, csak ő legyen jól, csak az ő bőre maradjon sima és puha és sebzetlen. Hogy hagyja abba. Csak hagyja abba, csak ő ne sírjon!

Már mindenki készülődött a munkába, amikor végül bementem a házba. Senki nem szólt semmit. Mondtam nekik, hogy meghalt a másik is, mire bólintottak, én meg felmentem a szobámba.

KÜLÖNÉLET

Nem tudom, hogy minden óvodás irtózott-e a délutáni alvástól, én mindenesetre rettenelesen. Már a ceremónia is egészen szörnyűséges volt. Sorba kellett állni a fürdőben, ahol az ágyak egymásra voltak pakolva, mint sok kicsi koporsó. Ketten vittünk egy ágyat. Én fogtam az egyik végét, Sári a másikat. Meglepően demokratikus módon egyszer én araszoltam hátrafelé, egyszer meg ő. Egészen kimelegedtünk a végére.

Nem esett jól ráfeküdni. Mint a hideg-nyálás pufit bekapni. Az anyaga fényes és kemény. Semmi puhaság nem volt benne, semmi hívogató, mintha az ágy sem szerette volna, ha alszunk rajta. De meg is bosszulta ám, mert ha egyszer elaludtál, biztos, hogy utolsónak engedett fölkelni, amikor már mindenki más régen ébren volt és hozzáfogott a játékhoz. Csak te feküdtél még mindig a szoba közepén a kis piros ágyban.

Sári és én nem aludhattunk egymás mellett. Befektették közénk Robikát. Mindketten a fiú felé fordulva feküdtünk nyakig betakarózva, és azon mosolyogtunk, hogy Robika úgy alszik, mint a holtak a TV-ben. Pont ugyanúgy, már csak egy kard hiányzott a mellkasán gondosan összekulcsolt kezéből. Nem szabadott elaludni. Nem is akartunk. Erőlködni kellett, de csak titkosan, csendben, mert az ágyak végénél ülő kékes hajú óvónéni mindenkit szemmel tartott. Még csak felé sem mertem nézni, de a szemem sarkából is láttam minden mozdulatát.

Egyszerre sírás törte meg a csendet, mire Sári és én ijedten egymásra pillantottunk, és ha lehetett, még mozdulatlanabbá merevedtünk, nehogy ébren találjanak. Volt valami megnyugtató Sári fekete szemében. A sírás egyre erősödött, hallottuk, ahogy a kék haj megmozdul, majd elindul. Susogó hang hallatszott, ahogy kítakartak valakit. Nyögés. Most nézd meg! – szólalt meg a kék haj. – Most nézd meg, mit csináltál!

Aztán megint susogás, majd az a bizonyos semmi mással össze nem téveszthető hang, amikor a tenyér és a csupasz popsi találkozik. Egy pillanatra behunytam a szemem, majd újra kinyitottam. Sári fekete gombszemét néztem. Na, gyere! – mondta a néni, azzal pedig kivitte a sírást a szobából.

A lila autós takaró alatt reszkettem. Az volt az egyetlen dolog, amit magamon kívül otthonról hoztam. Továbbra is hallottuk a sírást, csak tompábban. A tompaság magányt jelentett. Aki tompa volt, az már nem köztünk, hanem odakint volt az ajtón túl. A nagyjátzóban ekkor többen felültek, és álmosan néztek az ajtó felé. Janika az! – jelentette az egyik fiú, akinek nem tudtam a nevét.

Én is felültem. Előbb az üres, kis piros ágyra néztem, majd az ajtó felé, aminek homályos üvegén át csak elfolyó színeket láthattunk. Még sokáig hallgattuk a sírást csendben, majd egy idő után, nem tudom mikor, abbamaradt, de a fiú nem tért vissza közénk, majd csak az uzsonnánál láttam újra. Akkor engedett valamelyest a szorító érzés a gyomromban, de csak egy kicsit, sosem oldódott fel teljesen. Akkor is ott volt, amikor megláttam az ismerős idős arcot, az ismerős régi kendővel a fején. Anya helyett mama jött értem, és ez úgy összeszorította a szívem. Úgy futottam oda hozzá, hogy Sárítól és a többiektől el sem köszöntem, aztán összepusztítottam, és belenyomtam a fejem az ismerős illatú pulóverébe. Azzal a bizonytalan és lehetetlen érzéssel, hogy bárcsak így beleolvadhatnék a testébe és úgy létezhetnék tovább. Bár sosem hagyna többé magamra.



Lénárt Flóra (2000) Budapest. Jelenleg képzőművészet-elméletet tanul a Magyar Képzőművészeti Egyetemen. Verseit eddig a Nincs online folyóirat, kritikáit pedig a prae.hu közölte.

Lénárt Flóra

FÉSZEK

pigmentfoltok lebegése a tó vizén,
mintha egy tartály szivárogná.
ahogy a fák vetik ki magukból
törzsük és lombjuk árnyalatait,

hogyan akár az albínók,
fehéren és levelek helyett
piros szalagokkal álljanak a parton.

a kérgek azt játsszák,
egy Braille-írás sorai.
keresed a szavakat,
de ujjaidban csak a fák emlékei,
déli harangok
visszhangoznak.

ötezer méter vezet a kilátóba.
évek telnek el, amíg
centikként haladva
egy pirosbetűs naphoz,
a nullpont ünnepéhez érsz.

a kilátóban hóhérok várnak.
kámzsájukból csak íriszük látszik,
egy délután a Szaharában,
ahogy a sugaraktól
vörös lesz az itatók körül.

fészek a táj,
éhes benne a szakadék.
ne engedd,
hogy a sziklák csőréhez
csaljanak.

MEGTANULTAM NEM ÁLLATNAK LENNI

„Ha viszont e választás anyánk
és az erdő közé esik,
az neveljen föl, akiben kevesebb az
együttérzés” (Z. P.)

Széthullik az összes láncszem.
Azt mondjátok,
ne fogdossuk a leveleket.
Galambok tetemeit seprik a lapátba.
Erdőtűz,
lombhullás,
visszhangok,
füst.

Izzadva kelünk.
Megint a rossz álom,
és nem ér véget,
hogy új rendszer van,
hogy rólatok külön,
hogy téged csak hetente kétszer,
csak ünnepeknél.
És az új rendszer átnevezi az utcákat,
csak a házról ismerjük fel a miénk.

Jó volt a szex,
mégis meguntátok.
Ahogy Ulay és Abramović.
A kínai fal két kapujától
a téglák közepéig mentek.

Rólatok csak külön,
egy számon másodikon személyben.
A volt nappali magánterület,
a gyerekeid is idegenek.
Nehezen viseled,
hogy keresztthuzat csak úgy lehet,
ha nyitva az ajtó.

Erőt gyűjtesz egy bőröndbe.
Még nem mondtad el,
hova mész.

Hiába csak tőlem köszönsz el,
hiába vagyok a kedvenced.
Búcsúzásokkor nem kéred,
hogy látogassalak meg.

Maradjak a városban,
engem nem szeret az erdő,
engem nem szeretnek,
engem nem.

A monotonitást
nem mondtam neked.
Túl hosszú idő
míg agancsot növesztek,
hogy utánad mehessek.

Nem várom meg,
mit mond Mendel
az első keresztezésre.
Nem várom meg a hajtást.

Csak emlékezzek, hogy állatnak születtem,
és megtanultam nem annak lenni.

Korsós Gergő (2000) Szekszárd. Az ELTE BTK germanisztika alapszakos hallgatója.

Korsós Gergő

BÁNATÚZÓ

Az úrlények már kukucskálnak,
látják, hogy szomorú vagy,
lekókad a homokvár.

Ez így nem mehet tovább,
mondják,

s mielőtt felsértik a kukoricást,
teheneinket megerőszakolják,
és ragacsos fegyvereikkel
szétlövik az agyunkat,

- mert a gombszemű úrlények már csak ilyenek -

téged együttérzésből még felszippantanak,
és felnevelnek a sajátjaikkal együtt.

VÁLLAMON EGY MANÓ TÁNCOL

Amíg ebédszünetben, kávétok kortyolva,
Vállamon egy manó táncol című versemet olvassátok,

és somolyogtok,
hogy de kis bolond, hát ilyen,
hogy tud ilyen hülyeséget kitalálni,

én felkelek,
és megetetem őt.

Nem tudjátok elképzelni,
hogy ez a huszonöt centis, zöld sipkás,
Tingiliting keresztnevű kis lény
milyen éhes tud lenni.

Ilyenkor a vállamon táncol.

Ezt a verset, amit óróla írtam,
nagyjából már elolvastátok,
mindjárt mentek is tovább,
vár rátok az élet.

Csak én tudom:
időnként még gondoltok rá azért,
Tingilitingre,

akivel éppen összevesztem,
és most felétek tart.

Horváth Adél (1999) Debrecen. Orvostudományt hallgat, verseket, prózát ír. 2020 óta publikál, munkáit többek között a Helikon, a Híd és a PRAE folyóiratok közölték.

Horváth Adél

■ ALVÁSI RENDELLENESSÉGEK

pavor nocturnus

A nyitott erkélyajtón át egy régi klíma kültéri egységének zaja szűrődött be. A lakásban pulzált a hőség, az utcalámpa fényétől vörösen izzott a hálószoba. A nő halkán mocorgott, izmos végtagjai könnyörtelenül gyúrték maguk alá az üres ágyneműhuzatot. A férfi mellette feküdt, boxeralsóban, hanyatt. Ahogy megérezte a matrac mozgását, oldalra fordult, háttal a nőnek, majd megvakarta a tarkóját.

Nem tudott elaludni, korgott a gyomra. Lenyúlt az ágy lábához az ásványvizes palackért, ivott és közben engedte, hogy a víz patakokban folyjon ki a szája sarkán. Szétkente a mellkasán, majd kimászott az ágyból. Pár lépés volt a konyha, kinyitotta a hűtőt, elővett egy vajkrémet, egy rúd szalámit, meg a szekrényből egy tegnapi zsömlét.

Mikor kihúzta a konyhaszekrény fiókját gombóc gyűlt a torkába. Perceken át dermedten állt, csak nézte az evőeszközöket, a fém hideg csillogását. Arra gondolt, hogy ki kellett volna dobnia a készletet. Mély levegőt vett, majd egy késért nyúlt. Remegett a keze, a kés alig vitte a zsemlét. *Akkor kellett volna tompának lenni, bassza meg.* Úgy érezte, szorít a mellkasa. Megette a szendvicset, megivott egy deci whiskey-t, aztán visszafeküdt a nő mellé.

Három körül a nő morogni kezdett, hangja harmonizált a hűtőegység zúgásával. Rövid, barna haja csapzott tincsekben tapadt gyöngyöző homlokára. Halkan lihegett, egyre hevesebben kapkodta a fülledt levegőt. Lábujaival dobolt a tölgyfa ágyvégen, fejét hátra szegte, eres kezeivel reszketve markolta meg a lepedőt. Teljes testében megrándult és kinyitotta a szemeit.

Sikított, éles hangja visszapattant a szemközti épület faláról. Maga alá húzta a lábait, széles hátával a falnak feszült. A férfi felébredt, a nőre nézett, sóhajtott, majd megdörzsölte a szemét.

– Vidd innen – ordította a nő, - vidd innen!

Riadtan bámulta az ágyat, az üres részt a két párna között. A férfi némán ingatta a fejét.

– Vidd innen, nem érzed milyen bűdös?! – hátrált a nő ijedten az ágy vége felé. – Hát bomlik, hogy nem érzed?! – kiáltotta, majd fújtatva lemászott az ágyról és a szoba végébe rohant. – Ide közénk a hulláját, baszd meg! Vidd innen!

A férfi motyogott valamit magában, lassan feltápáskodott az ágyról, majd lomhán a villanykapcsolóhoz sétált. Még érezte a fejében a whiskey-t. Fény árasztotta el az apró szobát. A nő elhallgatott. Állt, hátát a falnak támasztva, zihált, nézte a férfit, és a férfi nézte őt.

– Szeded a gyógyszered? – kérdezte. A nő nem válaszolt. – Egyre gyakrabban csinálod ezt, a frászt hozod az emberre – mondta érzelemmentesen. – Megint mit álmodtál? Kinek a hullája bomlott az ágyban?

– Nem emlékszem rá – suttozta a nő, miközben a padlót kémlelte. A férfi látta rajta, hogy hazudik, pedig felesleges volt, mindketten tudták, ki feküdt kettejük közt.

– Aludjunk, nekem holnap meló.

A nő félénken lépett vissza a franciaágyhoz.

– Ne haragudj – kérte, miközben párja szemébe nézett. Forró borzongás járta át. A férfi bólintott, majd lekapcsolta a villanyt.

sexsomnia

Arra ébredt, hogy barátnője hozzá feszül. Két tenyere közé fogta a nő keskeny arcát, erőszakosan maga felé fordította és mélyen a szemébe nézett. Mikor felismerte a jellegzetes homályt, pihegett, nyugősen hanyatt vágta magát, de hagyta, hogy a nő lehúzza róla az alsónadrágot. A plafont bámulta, érezte, ahogy az ágyékába tolul a vér.

A nő halkán nyögdécselt, hullámozott, izmai görcsösen húzódtak össze és lágyan eryedtek el. A férfi arra gondolt, mennyire más volt az előző, mohó, lassú örvény. A bőrét nézte, a csapzott tincseket, a bordákat, a finoman rezgő, apró melleket.

– Istenem, Kata...- sóhajtott, becsukta a szemét, aztán ki sem nyitotta, csak mikor vége lett az aktusnak.

Reggel hatkor szólt az ébresztő, a férfi káromkodott, rábökött a szundira és arcát a párnába temette. A nő felébredt, megropogtatta a nyakát, majd kimászott az ágyból. Felállt, érezte, hogy tapadnak a combjai. Zavartan visszalépett, felemelte a vékony, őszitakarót. A foltot látva eluralkodott rajta a szőgyen.

– Megint megtörtént? – kérdezte a fetrengő férfit. Az rá se nézett, a párnába dűnyögte, hogy ühüm. – Bezzeg ilyenkor nem kérdezed, hogy szedem-e a gyógyszert... - mondta pimaszul, mire a barátja felemelte a fejét.

– Ilyet bármikor, sőt, lehetne gyakrabban – jelentette ki, majd kacsintott.

A nő vigyorogva a kispárnáért nyúlt és férfihoz hajította.

– Megyek főzők egy kávé.

– Istennő vagy, mondtam már?

A nő csak felkapott egy pólót és elindult a fürdőszoba felé. Végül meggondolta magát, tetszett neki, ahogy ragadt.

Miközben főtt a kávé, szalonnás tojást készített. Darabolta volna a szalonnát, de a fiókot kihúzza meglepetten vette észre, hogy egyetlen kés sincs a szekrényben. Valami a vállaira nehezedett, nyomta lefelé, úgy érezte bokáig süllyed a padlóba. *Hogy már egy*

kibaszott reggelit sem lehet elkészíteni anélkül, hogy eszembe juss, gyáva szuka. Addig bámulta az üres rekeszt, hogy a kotyogósból kifutott a kávé, az olaj meg odaégett.

Miután a férfi elment dolgozni, szótlánul húzta le az ágyneműt, összeszedte a szanaszét heverő ruhákat, majd a szennyest válogatta. Odatett mosni egy fehér programot, a színeseket egy külön kosárba szedte. Ahogy a férfi sötétzöld pólója a kezébe került, egy pillanatig habozott, aztán mélyen beleszagolt. Pár napos izzadtság, citrusos testszag és dohány keveredett a ruhadarabban. Belebizsergett. Miután magához nyúlt, fél óráig hangosan zokogott.

somnambulismus

A lakásban fém súrlódásának ritmikus zaja visszhangzott. Minden pangott a hidegtől, a szűrős hang ridegen pattant vissza a jégvirágos ablakokról. A nő karja remegett az erőki-fejtéstől, mégis gyorsan, határozottan húzta végig a pengét az élezőben.

A férfi felriadt, azonnal a fejébe hasított a fájdalom, a rövidék és a zaj egyszerre kezdtek kínozni. Összeráncolt homlokkal nézett körül, káromkodott. Fújtatott, ingerülten felállt, beledugta a lábát a papucsába, majd kicsoszogott a konyhába. A nő a konyhapultnak dőlve motyogott.

– Na, jól van, menjünk vissza aludni... – suttogetta a férfi, inkább magának, mintsem a nőnek, ő mégis megfordult, hosszú hálóingje spirálként csavaradott körülötte.

– Ennek véget vetek, véget, most... – mormolta egyre hangosabban, miközben olyan erősen markolta a séfkést, hogy kidülledtek kézfején az erek. A férfi nagy levegőt vett, majd nyugodtan, lassú léptekkel közelített a nő felé. Hangja karcos volt az alkoholtól.

– Alíz, drágám, tedd le azt a kést... – mondta fojtva, miközben tekintetét a nő fátyolos szeméibe fúrta. – Drágám, ez már a hónapban a harmadik, megint csak alva jársz, kérlek...

– Ennek vége, most...

– Ne csináld ezt, nem jó vicc. Tedd le azt a kést, gyere feküdjünk vissza... - kérlelte higgadtan, majd végigsimított a nő rezzenéstelen arcán.

– Megölöm... Meg fogom ölni – súgta a nő, csókot kért, de a férfi elhúzódott.

– Alíz, kit akarsz megölni?

– Megölöm Katát.

A név hallatára a férfi mellkasa szorítani kezdett. *Nem lehet igaz, baszd meg, megnyalta az ajkát, majd gúnyosan felhorkant.*

– Az nehéz lesz, tekintve, hogy ezt ő már megtette.

A nő megfeszült.

– Nem érted, mire gondolok.

Bámulták egymást, cikázott köztük valami, mindketten lúdbőröztek. Mire a férfi felismerte az éber pillantást, már csak a szűrős forróságát érezte a gyomrában.

Susan Hawthorne (1951) Ausztrália. Prózát, lírát és ismeretterjesztő irodalmat ír. Filozófiát, ógörögöt, és szanszkritot tanult, társadalmi nemek tudománya és politikatudomány területen szerzett doktorit a Melbourne-i Egyetemen. Számos díjra jelölték, 26 könyv szerzője vagy szerkesztője. Fordított irodalmat szanszkritból, görögből és latinból, a könyveit németre, spanyolra, arabra, franciára és csehre fordították le. Aktívan részt vesz a női felszabadítási mozgalomban 1973 óta, részt vett a Melbourne's Rape Crisis Centre munkájában és légtornász volt két női cirkuszban. Hawthorne és partnere, Renate Klein egy feminista kiadót működtetnek Ausztráliában (Spinifex Press) 1991 óta, a feminista elmélet és irodalom legnagyobbjait publikálják. Munkáit magyarra eddig még nem fordították.

Friedl Viki (1989) Pécs. Feminista aktivista, író, fordító, jelenleg nyelvészetből doktóról az ELTÉ-n.

Susan Hawthorne

01 A MÚZSÁKAT KIRÚGTÁK (THE SACKING OF THE MUSES)

a Múzsákat kirúgták
a helyüket a pantheonban
eladták valami új
ingatlanvállalkozásnak

a Múzsák elmenekültek
mind a kilencen
matematikai és
művészi lázban

lehangoltak
mit csináljon egy Múzsza
hogy szórakoztassa magát
ilyen zsugori időkben?

hogy várhatja egy költőnő
hogy a munkáját
komolyan vegyék amikor
csak a profit számít?

a Múzsák munkanélküliek
segélyen élnek
egy fillérük sincs
őrjöng a szívük

02 KALLIOPÉ, AZ EPIKUS KÖLTÉSZET MÚZSÁJA (KALLIOPE, MUSE OF EPIC POETRY)

vonz magához Kalliope aki napokig énekel
sorai vég nélkül folynak
egy éjjel mellette ültem amikor énekelte
epikus verseit a csillagoknak
azt mondja nem oly hosszúak a dalok
még csak fényév sem a hosszuk
mértékük bonyolult tekervényesek
és hogy táncolhass van ritmusuk

úgy tűnt a csillagok közelednek
a fák körénk gyűlnek s az állatok
suttogását hallani az erdőben
hamarosan egy patak rohanó
hangját hallottam a távolban
füleltem s figyeltem egész éjjel
trombitáló hattyúk szöcskeszárnyak
zizegésének hangjára ébredtem

08 URÁNIA, AZ ASZTRONÓMIA MÚZSÁJA (OURANIA, MUSE OF ASTRONOMY)

Uránia enigma
láthatatlan csillagos ruhájában
a sötétedő égbolton
de minden világos éjszakán
az ő mozdulatait figyeljük

a sötétség benne van ő
a sötét anyag ami megtölti
az univerzumot a sötét energia
ami mindent bevilágít

nappal arany kör veszi őt
körbe ahogyan az eget
lovagolja dalokkal rakott
hajóján egy folyton forgó
gömböt visz magával

Uránia egésze varázslat
ő az első csillagász
Uranista mondták egykor
mintha tragédia lenne

ki tudja mi történik
abban a mennyei lélekben
öreg és fiatal ő
fényévekre van
és most pontosan itt

ahogyan mi is itt vagyunk
és mindenhol
de a tűz hírneves játékaiban
nem látnak nem hallanak nem ismernek minket

10 ERATÓ, A LÍRIKUS KÖLTÉSZET MÚZSÁJA (ERATO, MUSE OF LYRIC POETRY)

mindig mindene helyes
a szeme a haja ahogy
mozgatja a testét

Erató akár a tenger
partra sodródik
hullámokban emelkedik és süllyed

a költőnők Eratót hívják legsötétebb
óráikban amikor a szerelem
zátonyra fut és csillagok hullanak

és amikor nem jön az ihlet
őt hívják és reménykednek hogy
melléjük áll szerelemben és lírában

részben az ő bűne mert
szavakat lő az égboltra
akár ha nyilak lennének és akit

elérnek azok a nyilak szerelemben esik
az éppen mellette lévővel
de ki tudna haragudni Eratóra?

csupa báj ahogy fölveszi líráját
énekel és hangja oly tiszta
akár a csillagokkal teli éjszaka

17 A MŰZSÁK TÁNCOLNAK (MUSES ARE DANCING)

táncolj táncolj táncolj
táncold a trátát
piros fehér és fekete ruhádban
merülj alá merülj alá
merülj a föld alá

táncolj táncolj táncolj
táncold a trátát
kenyérért és gránátalmáért

táncolj ahogy táncoltunk
évezredekén át
ahogy a táncoló nők
sírjára
vésve van

táncolj cikkcakkban
táncold a fonott kosár mintáját
táncold a csillagot és a csigát
befelé
kifelé

lépj a labirintusba
a fiatalok vezessenek
táncolj mintha az életed
múlna a táncon

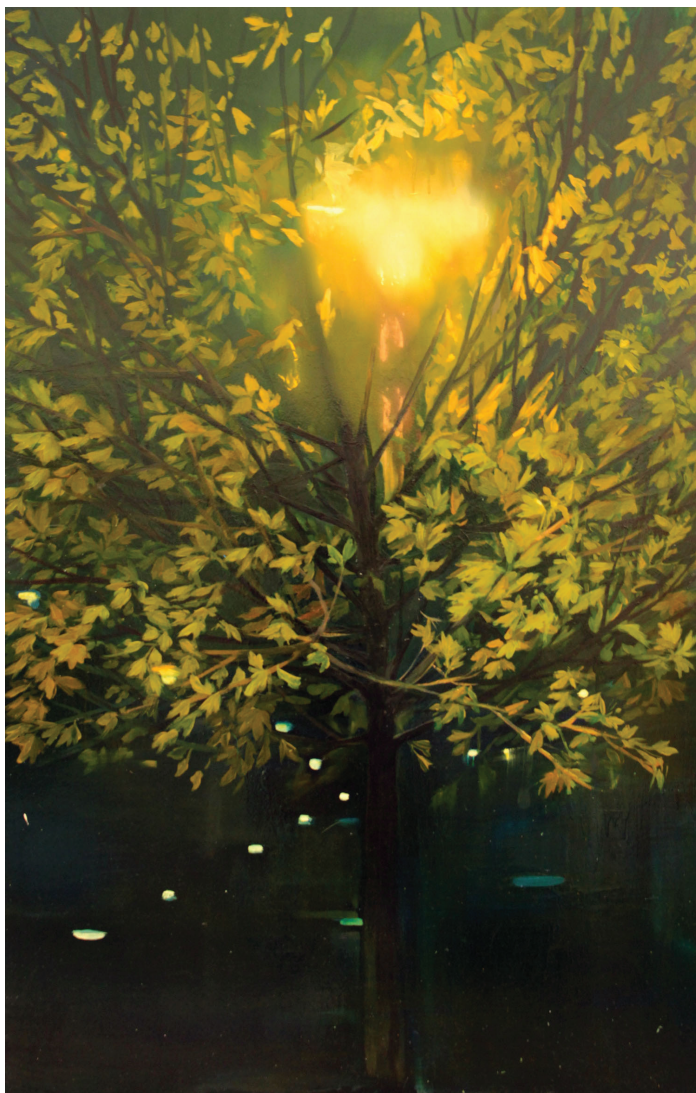
énekelj az öregekkel
énekd ki erős hangodat
hangod a világot tartja
énekelj ahogy a fecske
csicsereg a tavaszt elhozni

táncolj táncolj táncolj
énekelj énekelj énekelj
táncold a trátát
énekd a tavaszt

19 A MÚZSÁK ELŐBÚJNAK A REJTEKBŐL (MUSES COME OUT OF HIDING)

előbújunk a sivatagból
kezünkben sivatagi gyümölcsök
állatbarátaink velünk vannak

nem rejtőzünk el
sosem rejtőztünk
te nem láttál minket



Emily Berry (1981) London. Költő, szerkesztő. A Leeds-i Egyetemen angol irodalmat, a Goldsmiths Egyetemen pedig kreatív írást tanult. Debütáló verseskötete, a *Dear Boy* 2013-ban jelent meg, és elnyerte a Forward Poetry Prize for Best First Collection díját. Második kötete, a *Stranger, Baby* (2017) a Forward Poetry Prize for Best Collection listájára került. 2017 óta a *The Poetry Review*, az Egyesült Királyság legolvasottabb költészeti folyóiratának szerkesztője. Legújabb kötete, amely az *Unexhausted Time* címet viseli, 2022-ben jelenik meg.

Serestély Fanni (1998) Nagyvárad. A Partiumi Keresztény Egyetemen tanult angol nyelv és irodalom szakon. Jelenleg angol tanárként és szabadúszó fordítóként dolgozik. Első publikációja a *Tempevölgyben* jelent meg.

Emily Berry

LEVÉL, FÉRJHEZ (LETTER TO HUSBAND)

Legkedvesebb férj Szeretett férj Legtiszteltebb,
 hiányolt és igazságos férj Kedves kincsként őrzött, távoli
 férj Kedves elképzelhetetlen férjecske
 Kedves férj, ki a Holdé vagy, már hat hónapja, hogy én
 Kedves sokat siratott, távoli férj, nyugtalan szívem
 megbocsájt neked kérlek gyere. A hiány hosszú
 bozótjában kúszom éjszaka a tenger egy fekete szoba
 Hívtalak és hívtalak E fehér folyosók nem
 mentesek a vágyakozástól Kedves postás Kedves éjszaka, kedves
 fölém hajló sötét száj Kedves térdkalácsok
 kedves tenyerek, kedves hűséges test átjár a hiány

Férj – A beszéd egy terjedő sötét folt
 Nincs telefonom Senki sem ad egy telefont
 Elvesztettem a hangod sötét helyeken meg van írva
 újra és újra hogy kérlek gyere.
 Firkában mondható el egy szívdobbanás Legkedvesebb fűrészfogú
 férj. Szívem firkálja a neved. A szám
 firkál: elkiáltottam már neved minden
 lehetséges színben neked adtam büszke kétségbeesett
 megingathatatlan kívánságom újra és újra és újra: Édes, kérlek gyere

■ TERVEK EGY ELJÖVENDŐ ROMÁNCHÓZ (PLANS FOR A FUTURE ROMANCE)

*Ezt a sálat viselted a Picadilly vonalon? – kérdezted,
mert kék volt és hosszú, gondolom, és nem;
de tetszik a felvetés, hogy ruháimat esetleg
első utazásainkhoz illően válogattam volna;
egyébként – még mindig nem meséltem el neked, milyen közlő
vizsgálgattam a lenyomatát ennek az álomnak, ami szép lassan
téged is tartalmazni kezdett, csöndesen emelve föl az üveget, amint az éj kinyílvá
zuhant rám, és fényesen, kiborítva e jeleket, melyek
szerényen sejtették, mit is jelenthetsz majd nekem:
egy zabpelyhes doboz, ami túl magas a préshez, ahogy te mondanád;
üzenetek a sznükerről és az alvásról; félig
elszopogatott édességek ragacsos utóíze; korareggeli,
langy ajkaid; kezed, amint eltűnik
az ajtóban ma reggel, kezemet fogva, ahogy ébredésbe merülök.*



NÉHÁNY FÉLELEM (SOME FEARS)

Félni a szellőktől, félni az éjszakai veszekedésektől, félni az összeomlástól; félni saját tükörképüktől egy kanál görbületében; félni a gyerekek lábnyomától;

félni az építészet mögött rejlő elmélettől; félni a vakmerőségtől; félni attól, hogy ránk ragad a kutyák nyugtalansága; félni az egyenetlen – jobb szélektől; félni a kiszolgáltatottságtól, mely a borostyán visszametszését követi;

félni a hidaktól; félni a tiszta matematikától; félni attól, hogy a macskák kifejezzék odaadásukat; félni saját önbizalmunk közelségétől; félni a nedves fatörzsektől; félni ismeretlen könyököktől (lévén, hogy minden könyök ismeretlen, még a sajátunk is); félni attól, hogy a zöldségekből szín szívároghat; félni a szerelmi kapcsolatok mechanikájától; félni a megbotlástól; félni a rosszul kivitelezett tipográfiától;

félni attól, hogy bármely hatás a hátgerinc testből való vertikális kilövéséhez vezet; félni a rothadó levelektől; félni a felolvasóestek hangszínétől;

félni az erkélybútoroktól; félni attól, hogy a szívből szín szívároghat; félni a belső lavinától; félni a tudattól, hogy a kulcs a zár belsejében motoz; félni a pszichoanalitikus értelmezésektől; félni az üledékektől; félni könyvek címétől; félni a repülőgép ablakán keresztül megpillantott ég színeitől; félni a fémbe pecsételt szövegtől; félni az ígéretektől; félni a vendégszeretet okozta elidegenedéstől; félni a megmagyarázatlan fénytől; félni a teljeskörű könyvelési amortizációtól; félni a félelemtől; félni a segítségtől.

Félni segítséget kérni, kapni, visszautasítani, adni, és félni attól, hogy segítségkérésünk megtagadtatik.

Urbán Andrea (1998) Szolnok, Karcag. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának angol-magyar tanárszakos hallgatója, az Alföld Stúdió tagja, a DETEP résztvevője, a KULTer.hu szerkesztője.

Urbán Andrea

AZ EGYENSÚLY ALAPJAI *PÁRIZSI ABSZTRAKTOK. ABSTRACTION-CRÉATION. KANDINSZKIJ, HÉLION, CALDER, MOHOLY-NAGY...*

A debreceni MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ 2021 októberében nyílt *Párizsi absztraktok* című tárlata a francia főváros Montparnasse negyedéhez köthető nonfiguratív alkotói csoportra, az 1920-as és 1930-as évek progresszív művészeti elképzeléseire helyezte fókuszát. Az Abstraction-Création mozgalom előtérbe állítása, illetve e mindinkább széttartó és szétterjedő szerveződés geográfiai és szellemi központjának lokalizálása az egyébként igen széles spektrumon értelmezhető absztrakciós folyamatok egy állomásának megközelítésére adott alkalmat. A számos aspektus érvényesítésére lehetőséget teremtő téma azonban a szervezők figyelmének szétszóródása miatt előnytelen diverzitást eredményezett, az installáció konzisztens narratíva hiányában több ponton kisiklott.

A realiztikus ábrázolás meghaladása, legalábbis az attól való távolodás az Abstraction-Création indulása előtt is foglalkoztatta a *homo faber*t. A modern nonfiguratív trendeket megelőző, 19. század végi új látásmódok közül a fénytani eredményeket felmutató pointillizmus hozható legfőképp összefüggésbe a művészcsoport törekvéseivel, különösen a láthatóság problémájának előtérbe helyezése miatt. Míg a pointillizmus optikai érdeklődése a színpontok összehatásával konstruálódó tónuskülönbségekre és az általuk létesülő térképzetre irányult, addig az Abstraction-Création művészei a kolorit lehetőségei mellett a formával is kísérleteztek. Szintén a látványérzékelés kérdésköréhez tartoznak a láthatatlan erők ábrázolhatóságának dilemmái, e tekintetben előzményként említhetők Hilma af Klint elektromágneses mezőket, röntgensugarakat, továbbá spirituális kapcsolatrendszeret prezentáló képei.¹ Az absztrakcióban gondolkodás tehát az

1 Mindezzel összefüggésben utalhatunk a fényforrást felhasználó képalkotó eljárások jelen kiállítóterben fellelhető invencióira, a fotográfiákra és a Moholy-Nagy László nevével fémjelzett fotogramokra. Másrészt a mikrostruktúrákra irányuló tekintet produktumaira, a mikroszkóp alatti alakzatokat idéző George Valmier-festményre, az *Absztrakt kompozícióra*, vagy Paule Vézelay *Hat forma mozgásban* című munkájára, amely megformáltsága okán kerülhet kiemelésre a sok egyéb mű közül.

érzékszervekkel felfogható természeti formák szétbontása, redukálása, újrarendezése mellett az immateriális vizualizálásának, kompozícióba szervezésének lehetőségeit is jelentheti.

Amint arra a falszöveg is felhívja a figyelmet, a kiállításon bemutatott nonfiguratív művészközösség elnevezése kettősséget feltételez. A fentebb ismertetett, organikus formákból eredeztethető absztrahálási folyamat (*abstraction*) mellett egy másik eljárás is az alkotómunka centrumába került. A *création* kifejezés önmagukban érvényes (termen-tességben, legalábbis öngenerált térben konstruálódó) geometriai alakzatok kompozíciójára utal, a reáliáktól való függetlenedésre. A kiállítótér több ponton is követni látszik az Abstraction-Création elképzeléseit, s a két irányvonalat egységben reprezentálja. Az absztrakció dominanciája legfeljebb terminológiai síkon érvényesül mind a falszövegeken, mind általánosan a művészeti diskurzusban.

Az *equilibrium*, vagyis egyensúlyi helyzet elérése az öt terem szerveződésében – az épületstruktúra adottságaihoz szükségszerűen igazodva – a vásznon megképződő dilemmák manifesztációjaként is szemlélhető. A termék nemcsak méretükben különbözőek, hanem az installációs eljárások – a kiállítási tárgyak mennyisége, sűrűsége, illetve a tematikus csomópontok széttartása – tekintetében is.² Érdemes említést tenni a tárlat anyagával foglalkozó kiadványról, amelynek tanulmányai a kiállítótér szekcióival megegyező tematikus sorrendiséget követnek, ám a katalógusban szereplő írások között nincs hangsúlyeltolódás, minden szöveg közel azonos terjedelmi keretek között mozog. A MODEM falai között azonban néhány, a kiadványban is elemzett aspektus a többihez képest aránytalanul kis számú műalkotás kíséretében jelenik meg, nem beszélhetünk a kiállítótérre applikált kurátori koncepcióról. Ugyanakkor már a tárlat alcíme (*Kandinszkij, Hélión, Calder, Moholy-Nagy...*) felhívja a figyelmet bizonyos életművek kiemelt pozíciójára, az itt említett művészek munkáinak jelenlétére. A négy név kiragadásának tétjét azonban mintegy felül is írja az azokat követő három pont – a folytatásért el kell látogatni a galériába.

A szekciók egy-egy átfogó – elsősorban történeti irányultságú – leírással indulnak, az egyes alkotások mellett azonban nincsenek kontextualizáló, interpretációt irányító sorok, így a befogadást kizárólag a feltüntetett adatok befolyásolják. E „hallgatás” annyiban a tárlat előnyére fordítható, hogy a nonfiguratív munkák lényeges része éppen a jelentés kiiktatására törekszik: a felületekre felvitt anyagok, az összeállított elemek, a megformált struktúra az önmagukban, önmagukért való szemlélés megvalósulásai. Természetesen a

2 A szekciók címei a következők: *Út az absztraktig; Párizs az 1920-as és az 1930-as években; Abstraction és création, Abstraction création art non-figurativ: a csoport folyóírata; Kávéházi kultúra; Internacionalizmus és politikai szabadság; Közép-európai absztrakció; Absztrakció-szürrealizmus; Dimenzionizmus.* Ez a felosztás nem igazán bizonyul következetesnek, a koncepció mellőzi a logikus építkezést. A divergens, összefüggéstelen címek alá szerveződő falszövegek kevésbé orientálják a látogatót, aki azokat olvasva könnyen elbizonytalanodhat az egyes műcsoportok releváns befogadását illetően.

kiállítási tárgyak sosem célnélküli gesztusok eredményei, a kompozíciók átgondolt koncepció mentén alakultak, így adekvát a mélyebb megértés igénye, ezt azonban az egyes művekre minimális figyelmet fordító, reflexiókat kerülő faszövegek kevéssé segítik elő.

Az *Út az absztraktig* címet viselő szekcióban az Abstraction-Créationhoz kötődő magyar alkotóknak a fórumhoz való csatlakozást megelőző időszakukból származó, nonfiguratív formanyelvvel kísérletező, olykor félabstrakt műveit láthatjuk. A terembe több, geometrikus idomokból dolgozó kompozíció került, amelyek szimultán elhelyezése az egymásra olvasásra, az egymásból történő megértésre is lehetőséget ad, egyben egyéni szín- és formakultúrájukat is megismerhetjük. Tihanyi Lajos *Sávok kompozíciója* már címében reflektál a megkonstruáltságra, míg Moholy-Nagy László *Ackerfelder földek* című, vegyes technikával készült munkája a natúra asszociációs mezejét aktiválja, miközben látványvilágával távolít is attól. A szántóföld barázdáit merész színhasználattal ábrázolja, emellett a cím tautológiája is gyengíti a realitásfaktort: az *Acker* szántóföldet, míg a *Feld* földet jelent; a többszám jele, illetve a magyar megfelelő hozzáadása további jelentésszóródást eredményez. E két kép szemlélésekor a tekintet az ismerősség és idegenség érzete közt egyensúlyoz, Tihanyi és Moholy-Nagy alkotásának imént ismertetett értelmezési lehetőségei elhelyezésükből adódóan felcserélhetővé válnak, vagyis az előbbi felidézheti földterületek madártávlatból láttatott panorámáját, míg az utóbbira vibráló sávok elrendezéseként tekinthetünk.

Hasonló dilemmákat mozgósít Étienne Beöthy gouache-technikával készült műve, a *Geometrikus kompozíció*. A merev vonalvezetéssel dolgozó kép saját határain belül is felveti az ismétlődés, hasonlóság, egymásra fordíthatóság, átfedés kérdéseit, miközben szabályos négyszögekből álló színfoltjai egyszerűen esztétikai tapasztalatként is előállnak. A geometrikus mintázatok mellett az organikus idéző vizualitás szintén figyelmet kap, a tárlat nyitóképe Martyn Ferenc két olajfestménye. Az *Afrikai emlék* kanyargó formákkal fogja össze a kompozíció elemeit, a mentális síkon (újra)képződő karaktereket, a *Csendélet bábuval, lóval* pedig a szétszerelés aktusának, a határok megkérdőjelezésének, a tér átalakíthatóságának, az áttűnések folytonosságának reprezentánsa – olyan finom gesztusok által, mint a vaskorlát vonalainak alakokra csúsztatása, vagy épp a háttérben feltűnő tenger kékjének megjelenése a térhálótól függetlenített terítőn. Az emberalakok mindössze sziluettek: Martynnál báb és árnyékkép, Moholy-Nagy *Projekt a Hoffmann grófia darabjához* című képén pedig körvonal. Utóbbi alkotótól három olyan 1922-es linómet-szet tekinthető meg az első teremben, amelyek félkörök, négyzetek és a keresztmótvum elrendezési potenciáljával foglalkoznak, az egymás mellett/fölött történő elmozdulást láttatva a fekete-fehér kontrasztokkal, a minták határvonalakhoz idomulásával. A tárlat későbbi szakaszain találkozhatunk Moholy-Nagy nevével fémjelezett fotográfiákkal, fotogramokkal is, ami a művész sokoldalúságát és elvitathatatlan jelentőségét hangsúlyozza.

A Párizs felnagyított térképét mutató falnyomat után a második, folyosószerű tér részbe az absztrakt és a figuratív művészet közötti határvonást taglaló Michel Seuphoridézettel lehet átlépni. Ezzel összhangban a következőkben fotográfiákat tekinthetnek meg a látogatók, Moholy-Nagy mellett Brassai, Alexander Trauner és André Kertész ezüstnyomatait láthatják. A műfajváltással járó kontrasztot ellensúlyozza a képek absztrakció iránti fogékonysága, ám a fotókat elsősorban mégis a keletkezési helyük és idejük kapcsolja össze. Az 1920-as és 1930-as évek Montparnasse-a a modernitás, a szabadság és ebből adódóan a diverzitás centrumát jelentette. Ahogy Párizs, úgy az Abstraction-Création jelentősége is nőtt, az említett magyar származású fotográfusok mind a francia alkotónegyedben működtek. A társadalmi egyenlőtlenségek nem szűntek meg ekkoriban, sőt, a történelmi kontextus, a hitleri Németország befolyása csak súlyosbította az eltéréseket – az egyik falszövegből azt is megtudjuk, hogy a Montparnasse területét szándékosan külföldi művészeket tömörítő szegregátummá formálták.

Ezen a szakaszon találjuk André Kertész *A Champs-Élysées* című fotográfiáját, amely a fény-árnyék jelenséget használva közvetíti a helyi atmoszférát. Az árnyékok eltérései által láthatóvá válik a székek pozíciója, illetve a nap beesési szöge közti minimális különbség. A szokatlan perspektíva lehetőségét viszi színre a művész egy másik képe, *A Pont des Arts, az Institut de France óratornyából*, egyúttal a láthatóság és elfedtség kérdéseit is felveti. Az *Eiffel-torony* képe szintén a látószög miatt válik érdekessé a Moholy-Nagy-fotón, amely az emblemikus építményt bentről exponálja, ezáltal a szerkezeti felépítésre irányítja a figyelmet. Nagyszerű egy térben látni Kertész két további munkáját: a műteremlátogatás gyakorlata miatt is lényeges a *Mondrian műtermében* aranymet-szésszintű arány- és egyensúlyérzéke, valamint a *Szatirikus táncosnő (Förstner Magda)* többszörös, látható és elfedett részletekkel dolgozó testrepresentációja hasonlóképp a formavilágra, az elrendezésre helyezi a hangsúlyt. Utóbbi fotó természetellenes pozícióba állított nőalakját az emberi testet redukáltan megjelenítő ábrázolások kísérik. Balról a modell és a fényképezés aktusa által egyaránt másolás tárgyává váló félabsztrakt szobor látható, amely csavarodó mozdulatban mutatja meg a testet. A táncosnő ezt utánzó testhelyzetének köszönhetően a pozíció egy másik szemszögből is élénk tárul. Emellett a jobboldali falon feltűnik egy kisebb női figura, amely a nemi jegyek hangsúlyossá tételével a modell fekete ruhája által elfedett testrészek kontrapunkkjává válik, megmutatja a nem látható mögött sejtett ideát.

A kiállítás harmadik, egyben legnagyobb termében a legkülönfélébb alkotások kaptak helyet, festmények és grafikák mellett szobrokat is láthatunk, az öt lapszámmal rendelkező, portfóliójellegű folyóirat bemutatása, valamint a műveket statikus helyzetükből kimozdító videóinstalláció még eklektikusabbá teszik a teret. Könnyen támpont nélkül érezheti magát a látogató az egyes művek részletein végigtekintve, hiszen sokszor a címek sem kínálnak fogódzót, inkább csak gátolják a jelentésadást. Léon Tutundjian *LTH 025* című munkáján vékony vonalakat látunk, melyek markánsan magukon viselik a vo-

nalzó pontosságát. A metszéspontok elcsúszásával azonban a precizitás megszűnik, a körforma kibillen, a legurulás képzete fenyeget. Szintén az egyensúly mibenlétéről gondolkodtat el a terem másik végében található, a *Párizsi absztraktok* plakátján szereplő Jean Hélion-kép, az *Egyensúly fehér alapon*. A formák elhelyezkedése miatt nem lehet tértől semlegesen gondolkodni a képszerkezetről, mely számomra a gravitációnak látszólag ellentmondó kőművészetet idézi, emellett a szépség elérésének arányjátéka.

Az emberi formák absztrakcióját tematizálja több, a tárgyalt kiállítótérbe helyezett mű. Találunk példát kalligrafikus vonalvezetésre (Willi Baumeister: *Kézilabdajátékos*), leegyszerűsített, amőbaszerű alakzatokra (Auguste Herbin: *A harc*), fragmentumok fókuszálására (Étienne Beöthy: *Redőzött nő. Forma és ritmus. Ritmoplasztikus láng*). Étienne Beöthy egy saját szobrát megörökítő fotográfiája is szerepel a tárlaton, ezzel hangsúlyozva a mediális váltás következtében végbemenő szükségszerű módosulásokat, illetve a fotográfia művészetközvetítő szerepét. A térbeliség problémája láthatóan számos művész érdeklődési horizontját meghatározta, amely egyrészt a háromdimenziós technikák útja felé terel, másrészt célá teszi a térhatás elérését, a síkon generált tér önnön szabályainak felállítását – előbbire a Beöthy-életmű darabjai, utóbbira többek között Alfred Reth *Forma a térben* című festménye szolgálnak példaképp. A tárlat utolsó szekciójában kapott helyet Moholy-Nagy *Spirálok* című fotográfiája, amelynek egymásba hajló, áttetsző formái már-már optikai illúziót idéznek elő, így megkérdőjelezve a tér statikus működését. A térviszonyok síkra vetítését, síkon rögzítését pedig a művész által kifejlesztett fotogramok prezentálják.

A tárlat szétszórt pontjain történnek kisebb-nagyobb utalások a kávéházi kultúra meghatározó, az Abstraction-Création életét szervező szerepére. A kávéházi hierarchiáról szóló idézet, majd a folyóiratot ismertető tájékoztató után a harmadik és negyedik tér közé installált – a Brasserie Lipp eredeti dekorációját absztrakt falfestéssel megidéző – kávéházi díszlet viszont inkább tűnik felesleges kelléknek, mint a kiállításanyagot termékeny módon kiegészítő apparátusnak.

A negyedik teremben, ahol az *Internacionalizmus és politikai szabadság* cím alá szerveződő alkotásokat tekinthetjük meg, ismét a történeti aspektus válik markánsná: az Abstraction-Création a nemzetközi kiteljesedés után, a radikalizálódó politikai nézetek felerősödésének idején is megmaradt szabad fórumnak, a formációhoz csatlakozó művészek elgondolásai, produktumai mind-mind egyenlően képviseltethették magukat. Ebben a térben látható a *Párizsi absztraktok* egyik legismertebb művésznének, Vaszilij Kandinszkijnek a *Két zöld pont* című alkotása, amely nemcsak a szekció, hanem a kiállítás egyik csúcspontját jelenti. El lehet gondolkodni a (nem teljesen) zöld pontpár funkciójáról, mindazonáltal a vegyes technikák alkalmazása, jelen esetben a színezett homokszemcsék felvitele a felületre az 1930-as évek kísérletező anyaghasználatával is szembesít. A női alkotók közül Vézelay munkáját, a *Hat forma mozgásban* című művet

találjuk meg ebben a szekcióban, amely a korszakra jellemző dinamikusság, változás és a színpaltok egyedi manifesztációja által a sokféleség kifejezője.

Az ötödik, egyben utolsó terembe vezető folyosó üvegablakain beömlő világosság és fehér sterilség kizökkenti a látogatót egy pillanatra, ugyanakkor lélegzetvételenyi szünetet hagy a következő térbe sűrűsödő műcsoport megtekintése előtt, ahol a közép-európai művészek (František Kupka, Henri Nouveau, Tihanyi Lajos stb.) alkotásai kapnak nagyobb hangsúlyt. Munkáikban a leírás szerint felfedezhetünk közös stílárís vonásokat, de a szecesszió lenyomataira, a helyi hagyományok utórezgésére is ráismerhetünk. Ezen jegyek nem szervesülnek irányzattá, nem összegződnek – hasonlóságot mutatnak ugyan, de egyes művészekre gyakorolt, különálló hatások maradnak.

A területi aspektus után az irányzat jelöli ki a fókusz – az absztrakció és a szürrealizmus szintézise több, az Abstraction-Création vonzáskörébe tartozó alkotót foglalkoztatót, ugyanakkor mindaddig sokan egymással ellentétes irányzatokként értékelték őket, pedig például a közös formanyelv meghonosítójaként említhető Jean Arp is, akinek az *Álomban* című munkája az úgynevezett biomorfizmus reprezentánsa. A szobor stilizált domborulatai a magzatállapot titokzatosságával, az emberi lét megragadhatatlanságával szembesítenek.

A *Párizsi absztraktok* utolsóként bemutatott művei a dimenzionizmus intenciójával keletkezett alkotások, amelyek koncentráltan a sík és a tér relációjával foglalkoznak, innen nézve a kiállításon bemutatott művek, illetve a velük kapcsolatban felmerülő dilemmák kiteljesítői. A Tamkó Sirató Károly eszméje szerinti negyedik dimenziót hirdetik a különböző reliefek, képpé váló szobrok, domborművek, kinetikus kísérletek.³ Eklatáns példa erre a fotográfia közvetítésével bemutatott Moholy-Nagy-mű, a *Kinetikus szobor*, amely a dinamika statikussá tételét (és a dimenzió síkra váltását) teljesíti be, ugyanakkor elmosódó vonalaival őrzí a fényképezőgép elkattintásakor a térben épp végbemenő mozgás egy pillanatát. Az olykor széttartó (a holisztikus jelzővel leplezhető), de az Abstraction-Création ernyőfogalma alá rendezhető, egytől egyig izgalmas távlatokat nyitó alkotások sorát Alfred Rethnek *Forma a térben* önreflexív címet viselő munkája zárja, mely gesztus visszacsatol a kiállítás központi kérdésére: *hol az egyensúlyi pont a sík terében?*

(A *Párizsi absztraktok. Abstraction-Création. Kandinszkij, Hélión, Calder, Moholy-Nagy...* című kiállítás a debreceni MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központban volt látható 2021. október 3. és 2022. január 30. között.)

³ Az 1936-ban megfogalmazott *Dimenzionista Manifesztum* az N+1 eszméjét hirdette, mely szerint az irodalomnak ki kell lépnie a vonalból a síkba, a festészetnek a síkból a térbe, a szobrászatnak pedig a merev keretek közül a mozgás megvalósulása felé, vagyis a három dimenzióból az idődimenzióval bővített térbe (a Minkowski-térbe). Tér és idő azonos kategóriákként történő felfogása vezethet felfogásukban a művészet korlátainak meghaladásához. A kiáltványt többek között Jean Arp, Joan Miró, Marcel Duchamp, Vaszilij Kandinszkij és Moholy-Nagy László is aláírta.

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

Pinczési Botond

■ AZ ELMOZDULÁS LEHETŐSÉGEI FEJES RICHÁRD, GREGOR LILLA (SZERK.): *TRANZMÉDIA: INTERDISZCIPLINÁRIS TANULMÁNYOK*

A *Transzmédia* című tanulmánykötet borítója elsöre élénk narancssárgás-rózsaszínes-lilás színvilágával ragadja meg a befogadó figyelmét. Azonban az elidőző tekintet észreveheti, hogy a bal oldalon még teljesen ép, szabályos, pontozott rácsozást közepén egy emberi sziluett ragadja és rántja meg úgy, hogy az a borító jobb oldalán már egy átalakulásban lévő hálózatként (sőt a háttérben lévő csillaghullás miatt nem túlzás azt állítani), univerzumként inszcenírozódik. Az „univerzum elmozdítása” több módon is beszédes lehet a kötetre nézve, egyrészt a címszóként megjelölt transzmedialitást jeleníti meg, hiszen a borítókép a címet úgy olvastatja, hogy a transzmediális folyamatokhoz hozzátartozó mozgás, átalakulás, közvetítés attribútumait hívja elő, így a borító is egyfajta transzmediális aktusként értelmezhető a textualitás és a képiség között. Másrészt ez az elmozdulás abban is érzékelhető, hogy a kötetet nem annyira irodalom-, mint inkább kultúratudományos érdekeltség vezeti, ahogy arra az alcím is utal (*Interdiszciplináris tanulmányok*). Ez utóbbi kiváltképpen hangsúlyos, mert bár a könyvben megjelennek olyan, hagyományosan irodalomtudományos kérdezős irányból tárgyalt témák, mint a műfordítás, az adaptáció, a textuális szemiózis, a feminista kultúrakritika vagy akár a poszthumán esztétika, de a tanulmányok ezeket többnyire a transzmediális diskurzus részeként, tehát szükségszerűen a kultúratudományok belátásait involválva tárgyalják. Ilyenformán lép párbeszédbe Genette munkássága a YouTube-videókkal, a derridai archívumfogalom egy televíziós sorozattal vagy Kristeva a képregényekkel. Kérdésként merülhet fel, hogy ezek a nagyon különböző irányvonalak termékenyen tudnak-e viszonyulni egymáshoz. Vajon a sokszínűség vagy a divergencia benyomását keltik a befogadóban? Az egyes vizsgálatokban mennyire tudnak kibontakozni a transzmediális váltásokban történő értelmezői finomságok? Továbbá, hogy mennyiben tudja mindezt a transzmedialitás hívószava egy köteté szervezni?

A kötet első tanulmányának bevezető fejezete a vámpírmítosz vizsgálatának nehézségeit abban határozza meg, hogy az alkotások többféle művészeti ágba manifesztá-

lódnak és különböző tudományos irányzatok felőli kérdezést tesznek lehetővé, így az értelmezés folyamata szükségszerűen csak interdiszciplináris lehet. Hlavacska András egyik fő kérdésfeltevése, hogy az adaptáció során mennyiben létezik az alapmű diszpozíciója, és mennyiben tekinthetünk valamit csak az adaptáció adaptációjának. Azonban a tanulmány arra is emlékeztet, hogy az alapműnek, Stoker regényének sem egyetlen olvasata érvényes, hiszen a műhöz a legkülönfélébb tudományterületekről érkeztek elemzések (történelem-, földrajztudomány, orvostörténet), ráadásul az alapmű adaptálása is olyan sokszínűnek bizonyult mediális szempontból, hogy a sok adaptáció egy modern mítosszá alakította a Drakula-jelenséget. A transzmedialitás innen értve nemcsak fokmérője, hanem feltétele is a mítosznak, ugyanis mítosz alatt éppen a „médiakon átívelő jelenségegyüttest” (10) érti a tanulmány. A mediális váltások azért lehetnek fokozott jelentőségűek, mert a fordítás során szükségszerűen artikulálódik a Drakula-korpusz meghatározhatóságának problémája, hiszen az adaptációelméletek is az adaptáció különböző fajtáit különítik el, így kérdésként merülhet fel, hogy a Drakula-mítosz részeit tekinthetők-e az alapművet nem (kellő elmélyültséggel) olvasó adaptációk vagy az idegen kontextusban feltűnő allúzív kapcsolódások. Bár bizonyos adaptációelméletek a történetet jelölik ki az adaptáció kritériumának, azonban a Drakula-mítosz műveinek viszonyrendszere éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy a különböző narratív elemek, motívumok, metaforák legalább annyira „sarokvasaiként” szolgálnak az adaptálódás egyszerre integráló és ignoráló folyamatában. Hlavacska azt éri tetten *A vámpírfilm alakváltozatai* című könyvben (amely a Munrau- és a Herzog-féle Drakula-filmadaptációk és a Stoker-regény viszonyát vizsgálja), hogy az elemzés ignorálja a térmetaforák pszichológiai többletjelentését. A tanulmány nemcsak azért ígéretes vállalkozás, mert kritikailag közelít az általa vizsgált korpusz áttekintéséhez, hanem azért is, mert az adaptációelméletek és a Drakula-jelenség vizsgálata nem öncélúan, hanem kimondottan termékenyen hat az elemzésre. Azonban mintha ez a kritikai látásmód és a korpusz nagysága meghaladta volna a tanulmány kereteit, emiatt néhány következtetés hipotetikus jelleget mutat, például a szöveg végén a kortárs filmes perspektíva irányába nyitó bekezdésben egyáltalán nincs alátámasztva – még ha könnyen is belátható –, hogy miért próbál-



nak visszanyúlni olyan művészek mint Jim Jarmusch vagy Taika Waititi az *Alkonyat*-filmek előtti vámpírmitológia hagyományához.

Gregor Lilla három eltérő kulturális és tematikus kontextusba ágyazódó képregényt hasonlít össze, amelyekben ugyanakkor közös a normativitás kritikája. Ezt a tanulmány egyrészt a narrációt vizsgálva mutatja ki, arra a következtetésre jutva, hogy a *Slussz Kulcs Klán* elemzésében az ember–autó-hibridek az önazonosság lehetetlenségét viszik színre, a *Black Hole* női szereplői pedig a saját biológiai nemükkel járó változásokat betegségként diagnosztizálják (félre). Ráadásul a képregény vulvaszerű léziókkal látja el férfi szereplőit is, így a vaginát fertőzőként reprezentálva. Bár a harmadik mű narratológiai elemzése a tanulmányban alulartikulált, ez azonban vélhetően abból következik, hogy Liv Strömquist dokumentarista-aktivista képregénye metarefektív szinten, normativitásformáló erejével nyeri el relevanciáját az összehasonlításban. Ugyanis a *Fruit of Knowledge*-t úgy értelmezi Gregor, hogy a svéd alkotás metasztintjei a képkidolgozás minőségkülönbségében, a diskurzustípusok variabilitásában, például a tudományos hivatkozásrendszerekre való rájátszásban, végül pedig a szó és kép közötti feszültségben reflektálnak a mediális keveredésre, ezáltal a képregény mediális és műfaji megalkotottságban is hibrid, határsértő.

Az *Így férhetünk hozzá egy klasszikushoz* alcímű tanulmány egy Kleist-szöveg tanórai didaktizálására tesz javaslatokat. Nyéki Gábor áttekinti a német és a magyar nyelvű Kleist-kutatás eredményeit, rávilágít a hazai irodalomtanítás problémáira, valamint a *Kohlhaas Mihály*-újraírások nehezen meghatározható korpuszára is felhívja a figyelmet. Utóbbival kapcsolatban a tanulmány egy olyan adaptációfogalmat javasol a kisregény tanításához, amely radikálisan tág, így elsősorban a Kohlhaas-karakter megértését szolgálja. A dolgozat módszertani javaslatai több szempontból is kérdéseket vetnek fel. Bár egy adaptáció a mű alapproblémájának megértését ugyan elősegítheti, de semmiképpen sem a nyelvi, irodalmi megértésben, az „elidőzésben”¹ játszik szerepet, sőt attól veszi el az időt, aminek becsben tartására éppen a tanulmányban többször is hivatkozott Arató László figyelmeztet. Másrészt a tanulmány elméleti háttérét a gyakorlatba átültetni próbáló tanóra bemutatása nagyon leszűkítően hat, hiszen csupán a németet mint idegen nyelvet tanuló diákok számára tartott órán keresztül nyernek bizonyítást a felvázoltak, nem pedig egy magyaróra világirodalomtanításának keretein belül, amelyet Nyéki mindössze megelőlegez kutatása lehetséges továbbfejlesztéseként szövege végén. Egy ilyen dolgozat talán jobban illett volna a tanulmánykötet koncepciójába is, hiszen – bár Nyéki produktívnak tűnő szakmódszertani javaslatokat tesz a *Kohlhaas* tanítására (például az idegennyelv-tanítás módszereinek, a lyukas szövegnek vagy a tanuló általi újraírásnak

1 ARATÓ László, „Tizenkét évi irodalomtanítás után miért nem válnak tömegesen olvasóvá a fiatalok?” (Válasz 12 pontban – avagy tézisek a magyartanítás válságáról), Elhangzott a Magyar Olvasástársaság (HUNRA) 2002. október 25-én rendezett konferenciáján. – <https://epa.oszk.hu/01200/01245/00016/Arato.html> [Letöltés ideje: 2022. 02. 22.]

a beemelésével) – , de egy nem pedagógiai tárgyú kötetbe inkább illeszkedett volna az adaptációt és az eredeti művet összehasonlító elemzés konklúzióinak átfogóbb kifejtése, melyeket a pedagógus ugyanúgy be tud építeni a tanmenetbe. Ráadásul a *Kohlhaas Mihály az irodalomórán?* című kutatásban javasoltak elsősorban egy elit rétegnek szólnak, hiszen a szerző maga is megjegyzi egy lábjegyzetben, hogy a magyarországi középiskoláknak általában nem sikerül az utolsó évre felhozni a gyerekek némettudását arra a szintre, hogy megértsék a kleisti nyelvezetet.

A *Poszthumán tendenciák a jelenkori internetművészetben* című tanulmány szerint az internet elterjedésével a művészet közege gyökeresen átalakult, amely a szerzőség intézményének elbizonytalanodásában, a disztribúciós folyamatok megváltozásában és a befogadás átalakulásában érhető tetten. Eged Bertalan szövege a kritikai poszthumanizmus szemszögéből vizsgálja az internetművészetet, melyet a fentebb említett szempontok miatt paradigmaváltóként ír le. A tanulmány nem túl meggyőzően érvel azzal kapcsolatban, hogy az internetművészet megjelenésével valóban egy teljesen új esztétikai kódokkal működő művészettel kellene szembesülnünk. Vegyük például a szerzőség kérdéskörét:

„Egy online csoportban bárki lehet alkotó, hiszen két gombnyomással letöltheti az adott tartalom másolatát, amelyet mint újmediális tartalmat kedvére manipulálhat tovább, hogy aztán újra feltöltve hozzájáruljon az internet révén zajló poszthumán alkotásgéphez (hogy ismét Deleuze-ék kifejezésével éljek). Nincs eredeti, emberi alkotó szubjektum, csakis avatárok, virtuális identitások, digitális maszkok és lenyomatok.” (94.)

Holott a digitalizáció előtt is bárki lantot ragadhatott, ha anyagi javai és írástudása lehetővé tették számára. Továbbá hasonló autorizáló-performatív folyamat figyelhető meg az aláírás aktusában egy hagyományos szöveg esetében, mint a virtuális világ szubjektumképződésében, hiszen az aláírás (többek között) szintén a jelenlét hiányát hidalja át,² ennyiben tehát az írott szöveg is kiaknázza a műben megszólaló hang és a szerző közötti közvetítésben rejlő „maszkolás” lehetőségeit. A gondolatmenetben felmerül a másolhatóság tényezője, amelyre egy szemléletes példa lehet a nemrégiben kirobbant „új József Attila-vers”-botrány, amely a másolhatóság már mindenkori meglétét támasztja alá, de gondolhatunk a kódexmásolókra is, ami alapján inkább a duplikációs proceszuszusok radikális felgyorsulásának lehetünk tanúi. Arról nem is beszélve, hogy amit Eged manipulációnak nevez, az csupán a transztextualitás érméjének másik oldala, mindössze a dolgozat a két mű hasonlóságai helyett a különbségekre helyezi a hangsúlyt, márpedig a transztextualitás az irodalom mindenkori létmódjához tartozik, így ugyanúgy nevezhetnénk a *big data* előtti művészetet is rizomatikusan szerveződőnek. Ráadásul a szerző némi idealizmussal is vádolható, hiszen azt állítja, hogy bizonyos szubkultúrák (például a *cyberpunk*, *vaporwave* stb.) képesek kivonni magukat – éppen szubkulturális jellegük és

2 Vö. Jacques DERRIDA, *Aláírás esemény kontextus*, ford. KICSÁK Lóránt = *Performatív fordulatok*, szerk. ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt, SZÉPLAKY Gerda, Eger, Líceum, 2015, 43–70.

az internetes közegre való reflektáltságuk miatt – a kapitalista kultúrtermék kategóriája alól, ugyanakkor a kapitalista realizmus sajátossága, hogy a termelési folyamatba csatornázza a vele szemben kritikus (szub)kultúrákat is.³

A kötet következő tanulmányában a transzmedialitás a zene és a szövegmondásra épülő színháznyelv médiuma között jön létre. Szabó Máté szerint az Einstürzende Neubauten (EN) nevű punkegyüttesnél a szavak, a hangok és a gesztusok nem egymást kioltó, egymással vetekedő szemiotikai erők, hanem általuk egy olyan – az artaud-i színház-felfogásban teoretikusan megalapozott – performatív tér jön létre, amely összművészeti jellege miatt a kifejezésformák közti interakciókban nyeri el jelentésségét és jelentés nélküliségét egyaránt. E tér többek között épp az értelem és az értelmetlenség közötti feszültségben, a vokalizáció extrém kihasználásában (suttogás, sikoly, ének-beszéd), az énekes hangszerként, közvetítő anyagként való felfogásában, a misztikus, álomszerű dal-szövegekben vagy a zenei és történelmi romok rehabilitációjában realizálódik. Utóbbira példa lehet egy, a lebontásra váró köztársasági palotában (Palast der Republik) adott koncert és az ott felcsendülő zenei motívumok az NDK nemzeti himnuszából.



A Beyoncé *Lemonade* című albumához készült film egyéni szinten a megcsalás traumáját dolgozza fel, míg kollektíven az intézményesített rasszizmust tematizálja, kiváltképp az afroamerikai nőkre vonatkoztatva. Ságodi Bence biomitográfiaként értelmezi az albumot, amely az önéletrajzi alkotások egy alműfajaként az életrajzi elemekből épít mitológiát. Épp ezért Ságodi nem is Beyoncéval mint közéleti szereplővel foglalkozik szövegében, hanem csak a filmben elhangzott információkra támaszkodik, tehát mint egy fiktív narratíva főszereplőjét elemzi a karaktert. A tanulmány egy tematikus analízist hajt végre, amelyet Spillers elmélete alapján kísérel meg, aki a rabszolgatartás gyakorlatából örökölt mechanizmusokat észrevételez a rabszolgaság felszámolása utáni Amerika gondolkodásmódjában. Ilyenformán a ta-

3 Vö. Mark FISHER, *A kapitalista realizmus (Nincs alternatíva?)*, ford. TILLMANN Ármin, ZEMLENYI-KOVÁCS Barnabás, Bp., Napvilág, 2020.

nulmány a rasszizmus három intézményesült formáját tárgyalja a Beyoncé-mű kapcsán, egyrészt a „dühös fekete nő” (Sapphire), másrészt az érzelemmentes, csábító fekete nő (Jezebel), harmadrészt a vidám, szervilis anyafigura (Mammy) rasszista sztereotípiákkal és azok felülírásával foglalkozik. Ságodi Bence meglátásai kiterjednek a narrációtechnika, a Beyoncé-életmű, a szimbólumok, a szöveg és a zene attribútumainak tárgyalására, valamint nyitnak az irodalomtörténeti és a történelmi perspektíva felé is. A tanulmány legizgalmasabb részei azok, amikor a korábban említett felülírásokat elemzi, ugyanis érzékenyen mutatja meg a negatív kulturális kódokat megerősítő reprezentáció és a komplexen működő felülírás közötti különbségeket, így érthetővé válik az is, hogy bizonyos kritikák mit értelmeztek félre a *Lemonade*-ban. Például a fekete nő mint szexuális ragadozó sztereotípiájának vizuális albumbeli megjelenítésében arra hívja fel a figyelmet Ságodi, hogy „a Jezebelek érzelemmentesek, Beyoncé újraértelmezett verziója azonban egy sokoldalú entitás, aki amellet, hogy a teste és a szexualitása a megélhetése, gyásszal és traumával küzd meg a munkán keresztül.” (143.) Remélhetőleg e rövid összefoglalásból is érzékelhető, hogy a tanulmány egy film kiváló, beható elemzését hajtja végre, de nem a transzmedialitással foglalkozik, nincs reflektív viszonyban például a zene és film közötti közvetítéssel, a videoklipként való befogadás értelmezési lehetőségével, így nem tud igazán szervesülni a *Transzmédia* kötetben.

Azonban annál inkább a kötet címéhez kapcsolódik Nemesi Zsófia *Transzmediális történetmesélés* című tanulmánya, amely egy kortárs amerikai televíziós sorozaton, az *Odaát*on keresztül mutatja meg, hogyan befolyásolják a fogyasztói diskurzusok a gyártó által legitimnek tekintett univerzumot. Nemesi többek között Henry Jenkins konvergenskultúra-fogalmára alapozza gondolatmenetét, amely szerint egy adott franchise-hoz hozzátartoznak a tömegtermelés produktumai és a fogyasztó/rajongó kulturális megnyilvánulásai egyaránt, így ezek az univerzumok alapvetően transzmediálisan szerveződnek. A tanulmány arra a konklúzióra jut, hogy az *Odaát* épp a gyártó és a rajongók között meglévő élénk (habár korántsem mindig felhőtlen) diskurzusnak köszönheti sikerét.

Végül Fejes Richárd írása zárja a kötetet, aki *Az elbeszélő diskurzus* című alapítószöveg fogalmainak működését mutatja be transzmediális összefüggésben. Először egy YouTube-videókból, tweetekből, és egyéb mediális dimenziókból összeálló alternatívvalóság-játékban teszteli a genette-i anakróniát. Az EMH (EverymanHYBRID) nevű csatorna kezdetekben életmódtanácsokat adott közre, majd eljutott a természetfeletti jelenségekről, urban legendekről való tartalomgyártásig. Ezután az elbeszélés ritmusa az EMH és a Mátrix-franchise összehasonlításában kerül a vizsgálat fókuszába. Fejes végül az elbeszélői szituációkra helyezi a hangsúlyt, többek között a fokalizációt is érintve, így a tanulmány olyan érdekesítő kérdésekre nyújt (az ábrák miatt) szemléletes válaszkiérleteket, hogy egy videójátékban miképpen osztályozhatjuk a perspektívákat vagy hogy hogyan alakul a videóbejegyzés-valóságban megtörtént akciók rendszerében a fokalizáció. Fejes Richárd vizsgálata nemcsak abból adódóan előremutató, mert szövege elején elvégzi a

transzmedialitás és a genette-i fogalomkészlet viszonyának feltérképezését, hanem azért is, mert tanulmánya konklúziójában megállapítja, hogy egy transzmediális alkotás narratív szituációjának elemzéséhez „érdemes egyesíteni az egymást kiegészítő klasszikus (ki beszél, ki lát, hol helyezkedik el az elbeszélő instancia) és az inkább befogadóközpontú (ki, hol és hogyan lép interakcióba az elbeszéléssel) megközelítéseket.” (202.)

Bár a Gregor Lilla és Fejes Richárd által szerkesztett kötet tanulmányai külön-külön mind érdekes témákat feszegetnek, azonban a szövegek egymáshoz képest mutatott minősége miatt a gyűjtemény eklektikusnak mondható. Továbbá a *Transzmédia* legnagyobb problémái, hogy egyrészt a szövegek nem igazán lépnek párbeszédbe egymással, másrészt (és az előzővel szoros összefüggésben), hogy a kötet kiajánlási potenciálja rendkívül alacsony, elég lehet példaként hozni az egymás mellett álló képregényelemzés – szakpedagógiai értekezés – poszthumanizmus az internetművészetben témái közötti széttartó viszonyt a kötetté nem szervesülés felmutatásához. Talán könnyebben elfogadható lett volna, ha egy előszó figyelmezteti az olvasót a kötet előbbiekben problematizált pontjaira, illetve ha az utószóban a Bengi László által hangsúlyozott „most induló irodalmárnemzedék” (207.), vagyis a kutatások homogenizálása helyett inkább a szerzők és tudományos eredményeik egyenkénti bemutatása kapott volna nagyobb szerepet, így az olvasót sem csatornázva be a nemzedékként való olvasás dilemmájába, ezáltal a közös pontok megrögzött keresésébe. Bár a medialitás megkerülhetetlen szempontja napjaink irodalom- és kultúratudományos diskurzusainak, úgy tűnik, mégsem elegendő ahhoz, hogy önmagában egy tanulmánykötetet koherenssé tegyen. Hogy ezt az érzetet a transzmedialitás immanens működése vagy a beválogatott tanulmányok egymáshoz képest szerteágazó viszonya hozza létre az olvasóban, azt a további, hasonló hívószó köré szerveződő kötetek fogják elárulni. Mindenesetre abban csak egyetérteni lehet az utószóval a *Transzmédia* című tanulmánykötet kapcsán, hogy „a szerzők egy még alakulóban lévő tudományterülethez kapcsolódnak írásaikkal, amelynek magyar nyelvű kibontakozásához – ha nyilván nem is egyetlen mértékben, de – érdemben járulhatnak hozzá.” (208.)

(*Transzmédia: Interdiszciplináris tanulmányok*, szerk. FEJES Richárd, GREGOR Lilla, Bp., Kijárat, I.T.E.M. Alapítvány, 2020.)

Oláh Szabolcs (1969) Debrecen. 2010 óta a Debreceni Egyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékének egyetemi docense. 2000 és 2010 között ugyanazon az egyetemen az Irodalom- és Kultúratudományi Intézet oktatója volt. Irodalmárként a 16. és 17. századi egyházi énekek, prédikációk, röpiratok, államelméletek és a modern líra olvasója. Kultúrakutatóként a kreatív figyelemgazdaság jelenségeivel foglalkozik médiaesztétikai és médiagazdaságtani szempontból. Okleveles public relations tanácsadóként cégek kommunikációmenedzsmentjét végzi, elemzi.

Oláh Szabolcs

A RENGETEG VERSNYELVI KÉPZŐDMÉNY ■ KORPA TAMÁS: A LOMBHULLÁSRÓL EGY JÚLIUSI TÖLGGYEL¹

Aki *A lombhullásról egy júliusi tölgygel* című Korpa-kötet verscímeikké tett földrajzi neveire összpontosít, könnyen csapdába kerül, ha tudásbázisokban rákeres azokra a tulajdonnevekre, melyeket a fülszöveg *magyarul* („Szádelői-völgy”, „Szlovák-karszt”) vagy *kevert* nyelven („Blatnica patakot”) vagy *szlovákul* idéz. (Utóbbi csoportba 36 verscím tartozik, ezek hegy, fennsík, sziklacsúcs, vár, karszttó, barlang, hegyi patak tulajdonnevét tartalmazza, a hegyek esetében kiegészülve a tengerszint feletti magasságra utaló számmal). Az ilyen informálódás azzal a rutinnal társulhat, hogy az olvasó a kötet földrajzi neveit megkísérli ráhelyezni egy valódi vagy mentális térképre. És minthogy egy-egy tulajdonnév kétszer-háromszor is címet alkot, az ismétlődések alapján a versek sorrendjében előre haladó olvasó csábítást érezhet, hogy útvonalat rajzoljon, mintha visszatérne egy már hivatkozott helyre, majd továbblépne egy újabb pozíció felé. Ez a versolvasáshoz kötött terepbejárás a versszövegeket lefokozná a tulajdonnévvel citált természeti létezők ismertető-hitelesítő „felirataivá”. A verseskötet a *geocaching* (olvasással kivitelezhető) költői változatához kínálna közeget és utasítássort, ezt a használati ajánlatot erősítené, hogy a kötetben 13 költemény címe földrajzi szélességi és hosszúsági fok. De ez leegyszerűsítő olvasás volna.

Az elhelyezkedési mintázat, haladási vonalak, menethurkok felvázolása csupán elrejtése lenne a zavarodottságnak, amit az okoz, hogy idegen nyelven a földrajzi név annyira üres jelölés, annyira értelemnyelő idézet, hogy a szövegben materiális nyomként tud elsősorban jelentőssé válni: beleakadunk az írásképebe, kiejtési akadályt képez, jobb híján megszámloljuk, hányszor ismétlődik, s e külsődleges mutató alapján párokba, csoportba

1A 132092 azonosító számú, Biopoétika a 20-21. századi magyar irodalomban című OTKA-pályázat támogatásával készült.

sorolunk verseket. A név idegensége folytonos késztetést vált ki, hogy a versszöveget – noha a címen kívül ezt semmi nem indokolja – vonatkozásba állítsuk azokkal a reprezentációkkal (térképek, leírások, képek, videók, természetjáró élménybeszámolók), melyeket a szlovák tulajdonnév által idézett tereptárgyról, felszíni képződményről találtunk a versen kívül. Ezt a beidegződést hitelteleníti ez a költészet azzal a műveletével, hogy *szélsőséges távolságba állítja* egymáshoz képest a szlovák tulajdonnévhez más forrásokból rendelhető esetleges tudást és azt a sok mindent, amit a vers a saját költői nyelven valóban elmond (a nyelvi gesztus által felkínált értelmi mozgást, amelybe minden olvasó képes belebocsátkozni).

Például a *Snežná diera* földrajzi név a Szlovák-karszt egy 10-20 méter mély, bevágódó, meredek oldalú, 45 méter hosszú barlangját nevezi meg (magyar neve: Hóverem). A lírai én azt állítja, hogy a repedéses kőzettest nyílásába hordja bele egy bizonyos fa „minden lombját” („évek óta egyetlen karsztrésbe gyűjtöm a sovány fa / minden lombját.” [27]). De mekkora levéltömegegről beszél, aki azt mondja, hogy „minden lombját”? A *lomb* gyűjtőfogalom. Mit nevez meg: a fa egy részét, formáját? A szerves élet fenomenalizációja, ha a fán még fent lévő levelek összességét lombnak nevezzük? Az avar a lomb pusztulása vagy a levelek sokaságáé? A materiális számosság benyomását a „minden” és a „lombját” szavak hozzák létre: a szám ott van az általános névmásban és a gyűjtőnévben, a nyelvben elgondoltan (nem a formális számítás szerint). Az egyes levelek száradnak el, idiomatikusan mégis úgy mondjuk, hogy *lombhullás*. Vajon a kötet címét – *A lombhullásról egy júliusi tölgyvel* – úgy olvassuk-e, hogy erről az idiómáról van a versekben szó, avagy az idiómával



jelölt történelemről? Vagy a kettő közötti megszüntethetetlen különbségről, hiszen *lomb*, *lombhullás* csak nyelvi konstrukcióként létezik, a természet tényeként nem? Azt még ennél is nehezebb konkretizálni, hogy mi lenne egy „júliusi” tölgy. S milyen aktivitás kapcsolható hozzá? A nyelvi szerkezetből kiindulva azt feltételezzük: beszélget vele valaki, aki a nyelvet képes használni. Ehhez viszont hangot kell kapnia egy, a beszédre amúgy képtelen természeti dolognak. Nézzünk erre egy példát, s nevezzük meg a kihívást, amely a természeti dolgok érzékelésével elfoglalt líranyelvet éri!

Mit kezd ez a lírai költészet azzal a nagy hagyományú képlettel, hogy a szubjektum tudatosulása során mindig van egy mozgás a belsőtől a külsőig, s közben a beszéd és hallgatás jellemzői közötti átmenetek hangot, száját,

arcot adnak a beszédre képtelen természeti dolgoknak? Ez a fő kérdésünk. A válaszhoz közelebb jutunk, ha feltérképezzük a „patak”, a „forrás”, valamint a víz hangjának („locsozás”, „csobogás”) néhány ismétlődését a kötet elején. Az előfordulások arra csábítanak, hogy előzetességet és utólagosságot állapítsunk meg közöttük, majd az egymásra következő tényéből a terepen mozgás valóságosságára következtessünk. Látni fogjuk, hogy ez nem ennyire egyszerű.

A kötetnyitó vers („*egy feléd nyitódó, szinte hangtalan mutatóujj*”) hang és szubjektum eredetét keresi, és a szubjektumhoz képest valami külsődlegesben, egy hegyi patak csobogásában találja meg („újra más orgánuma van” [8]). Az eredethez visszatérést azonban a vers megkérdőjelezi („ott folytatom, ahol ő kezdte el?” [8]). A vers középponti trópusa egy aposztrófé; a címzettet a természeti létezők érzékeléséről kérdezi a beszélő: „érzed (...) ezt a (...)? [8]”. Olvasás közben (aminek a komplex menetét itt most nincs hely kibontani) folyton azt tapasztaljuk, hogy a külső dolgok egyediségét nem engedi megragadni a szemiotikai utalásmódban működő nyelv (rámutatás, deixis, gyűjtőfogalom), mert a jelöléssel a jelenség általánossága is tételeződik. A versben a „patak” szó szerepel, a „forrás” nem, a „loccsanás” és a „csobogás” pedig egymásnak nem szinonimái, hanem a figuráció termékei: effektusok a textuális mozgások egy-egy mülékony szakaszában. Előbb volt a „loccsanás”, majd „a loccsanás utáni / összesimulás” (8), ezek a versbeli, tehát nyelvileg képződő és nyelvi tételezések során változó „patak” újabb és újabb állapotai, más és más tulajdonságaik vannak. A „loccsanás” a lent/fent, kint/bent, mozgó/álló ellentéteit implikálja, ezeket az összeférhetlenségeket az „összesimulás” egyenlíti ki (bár a sortörés éppenséggel megszakítja az összesimulást, amit állít). A „csobogás” nem közvetít kívülről mélységet, nem fogadja magába a külvilág tágasságát. Nem integrál: másképpen viselkedik, mint a versbeli „összesimulás”, amely egymásba fordítja az eltérő irányú mozgásokat. Óvatlanság lenne figyelmen kívül hagyni a különbséget a *loccsanás* és a *csobogás* hangutánzása között: a vers ugyanis az újabb hangutánzó szóval éppen a változás bekövetkezését állítja („újra más orgánuma van / időigényes, feszült csobogás, mely új kezdettel kínál”). Hosszabb elemzéssel ki lehetne mutatni, hogy a belső és külső egymásba fordítása a versben nem valósult meg. Sem az arc felszínén átfutó álmok esetében, sem a szobabelsőből kifelé menet, sem a völgykanyarulatba behaladva nem rendeződött egységbe a sokféleség egy érzékelő szubjektum tudatosságában. A halmozások, kihagyások, felsorolások, ismétlések, visszatérések, megfeleltetések variációi szószaporításnak bizonyulnak. A felsorolás tautológiája nem vezetett el az elemek zárt rendszerre összeilleszkedéséhez. Maradt az időigényes dadogás – „*csobogás*” –, amit ismétléskényszer hajt.

Ezt az összetettséget nem szabad figyelmen kívül hagyni a további versek olvasása során, de maradéktalanul oda sem lehet érteni mindig, amikor a kötetben a „patak”, a „forrás”, a „loccsanás” vagy a „csobogás” szavak előkerülnek. Az olvasás ismétlése egy idő múlva már nem engedi meg, hogy a komplexitást tovább fokozzuk. A felejtés is elkerülhetetlenül érvényesül. Nem magától értetődik, hogy a kötetnyitó versben emlegetett

patak hangját rögzíti technikai berendezéssel a *Na Skale (650 m)* című versben megszólaló szubjektum: „diktafonra vettem a Blatnica vizének / tonikos locsogását” (15). A „Blatnica” földrajzi név az első versben nem szerepelt, a „loccsanás” ott a vízfolyás jellegét csak egy bizonyos szakaszon azonosítja, mellesleg nem ugyanaz a hang, mint a „tonikos locsogás”. A kötetben pár lappal arrébb a *Sv. Hubert* című vers azzal a főnévi igeneves szerkezettel kezdődik, hogy „letölteni ezt a csobogást és megállás nélkül játszani / egy vízszegény fennsíkon, amíg megneszelik a csiszolatlan vadak” (19). Nem derül ki, hogy ki és kinek mondja ezt, továbbá az sem, vajon vágy, terv, parancs, ígéret megnyilvánítása ment-e végbe. Hangjelenség esetében a „letölteni” ige azt a tevékenységet jelöli, hogy világhálón elérhető auditív tartalmat szerez meg valaki offline lejátszáshoz (például mp3 formátumban). Előbb tehát meg is kellett osztani a neten a „csobogás” digitálisan rögzített hangját, majd jött a letöltés, s azt követi a folyamatos lejátszás kihangosított és mobil hordozóról. Ha nem ebben a speciális technológiai értelemben olvassuk a „letölteni” igenevet, akkor másképpen mit jelenthet? Vizet, folyadékot mértékre szokás „letölteni”: egy liternyit vételezünk egy nagyobb mennyiségből, ám „csobogást”, hangot így nem vesszünk le mértékre. Mellesleg az „és megállás nélkül játszani” igeneves szerkezet szabatos használatban nem annyira hangfájl lejátszására utal, mint inkább hangszerek folyamatos megszólaltatására. Ha ez így lenne, akkor ehhez egy teljes kamarazenekart kellene felvinni a fennsíkra: a „csobogás” sem a patak hangját jelölné, hanem az instrumentálisan produkált hangot figurálisan (ráadásul mindez feleslegessé tenné a „letölteni” igenével jelölt technikai előkészületet).

Beszámítva ennyi áttételt, már nem is olyan könnyű azonosítani, hogy mire vonatkozhat az „ezt a csobogást” (19) megjelölés. Ha tekintetbe vesszük, hogy a cím szerint a *Sv. Hubert* nevű forrásról van szó, akkor az „ezt a csobogást” jelölés nem utalhat sem a nyitóversben szereplő patak hangjára (a patak nem forrás), sem a Blatnica diktafonra vett locsogására (mert a csobogás nem locsogás). Éppen az nem megy tehát zökkenőmentesen, amit az aposztrófé trópusával a vers úgy tüntet fel, mint befejezett tény: „*színed elé idéztél minket, forrás*” (19), hiszen csak az nem egyértelmű, hogy mi az eredet, ami megszólíthatóvá vált és aminek ezzel együtt azonosítható arcot (színről színre lát-hatóságot) is kellett (volna) kapnia. Más megközelítésben: pusztán azzal, hogy mindkét vízfolyásnak van hangja, a Blatnica patak diktafonra vett „tonikos locsogását” (15) még egyáltalán nem tanúsítja a *Sv. Hubert* forrás végtelenített módban lejátszott csobogása; ehhez létrejövésük nyelvi-figuratív rendszerében túl sok közvetítés, túl sok zavar van: „és ez a csobogás kiborítva a forrásból, és ez a sok zaj / behordva a csobogásba – alig megtapadva, alig telve el” (19). Azt is érdemes megfontolni, hogy ha a *Sv. Hubert* forrás csobogását „egy vízszegény fennsíkon” technikailag jelenítik meg, akkor az ott nem közvetlen prezencia, hanem szimulációs átviteli effektus, ami megtévesztő hívást intéz „a csiszolatlan vadak” felé, de csupán illúzióként, nem pedig visszaszerzett eredetként.

A technikai hanghordozóból kiáramló hang hívását „megneszelik a csiszolatlan vadak”, a szólítás felszereli őket a válaszadás képességével, s új orgánumukon így szólnak: „színed elé idéztél minket, forrás” (19). Kísérletezhet a líra a jelölés változatos útjaival, nem válik le a bentről kifelé irányuló mozgás és a hanghoz/archoz juttatás gazdag hagyományú képletéről. Legfeljebb a váltások és átvitelek rendszerét úgy dolgozza ki, hogy az ne álljon meg építésének és lerombolásának textuális elvétől függetlenül. A fenoménként rögzítés elkerülése mellett az ismétlések tautológiájával is akadályozza a visszatérést az eredethez: „és mindig akad egy forrás” (19). Vagy ahogyan egy másik *Sv. Hubert* című versben áll: „a forrás szája körkörös érvelés” (22).

A kötet első részében a *természeti létező egyediségének közvetíthetetlensége állt a középpontban*. A kötet második fele történetekről szól: természeti létezők elleni erőszakról (motozásokról, testi fenyegetésekről, csonkításról, szeletelésről, kivágásról). A versek a beszámoló, visszaemlékezés, kihallgatás beszédhelyzeteit bontják ki. Itt a tanúságadás terhét az jelenti, hogy a fák (hosszú élettartamuk alapján) ugyan lehettek tanúk, de milyen érzékszerveik közvetítették az eseményeket. A *Tömegjelenetek egy fatörzsben* c. versben használt „elkövetők és koronatanúk” (70) szembeállításal azonnal az idiómaként használt nyelv csapdájában találjuk magunkat. Mert vajon a *koronatanúság* státusza ugyanaz egy lombkoronával ékes fa esetében, mint a *szemtanúság* egy látó ember esetében? Akarnak tanúságot adni a növények („nem a Šdunek-kripta előtt teleszemetelt árnyék-liliom / közlésvágya ez. nem és nem.” [70])? Milyen nyelven tanúskodik egy fa („vedd át tőlünk éveinket – így fordítottad le magadban azt a recsegésnek / tűnő, túlsúlyos sutto-gást” [...70])? A fordítás kényszere fennáll, de ez gyanúba került már a *Sv. Hubert* című versben a *gondolás* és a *kimondás* közötti szakadás okán: „örökös fordításban, vízről jégre, jégről vízre, a megszólalásig hasonlóan, de csak addig” (21).

A *7 db példabeszéd az érkezésről* c. versben a következőt olvassuk: „holnap még visszatérünk rád” (65). Így áll ott: dőlt betűvel, kis kezdőbetűvel, mondatvégi írásjel nélkül. A megszólítás retorikája (egy trópus) megerősíti vélelmünket, hogy több tagból álló csoport fordul egyedül lévő címzett felé. Ám bizonytalan marad, hogyan kell értenie a megszólítottnak a megnyilatkozást: a várható folytatás tényének bejelentéseként vagy kilátásba helyezéseként, a lezárás melletti elköteleződésként, ígéretként, fenyegetésként, az elszántság önbuzdító kifejezésre juttatásaként? De mivel a folytatásban (gondolatjellel összekötve vagy éppen elválasztva) az áll, hogy „– filigrán ujjaiddal cirógatod / hitegeted a talajt” (65), a szituációt úgy lehet konkretizálni, hogy a beszélő szubjektum látja a megszólítottat, aki az ujjaival érintgeti a termőföldet, s ez az aktus számára látványként úgy tűnik fel, mint valami kedveskedő simogatás, egyben viszont áltatás is, hamis ígérettétel. Az tesz így, aki öngondoskodásra képtelen élőlényt készül magára hagyni. De a „visszatérünk rád” jelenthet újbóli rálépést, az *előbbi helyre menés* fizikai-anyagi ténylegességét, a meg nem szűnő használatba vételt, ami magában hordozza a téves tudatot, hogy a szerves élet tartalékai nem merülnek ki.

A talaj kihelyezéseit, felhasználásait a vers úgy mutatja be, mintha egy fiktív életút egymásra épülő eseményeit villantaná fel a gyermekkortól a nyugállományig. *Átalakításon*, áthelyezéseken, új formákba kényszerítéseken megy keresztül a talaj: mészkőre kihelyezett friss takaróréteggént kezdi, onnan szél pusztítja le a völgybe, később sírkerti ülepítő anyag lesz, végül télikerti termőföldként hasznosul. A természetből az épített környezetbe tartó mozgás kibontása során a vers képi rendszere („itt gyerekeskedik a talaj”, „bevagónírozza öblös kaspójába”, „tölti nyugdíjas éveit” [65]) már felhalmoz annyi kapcsolódást az emberi világgal, hogy hitelesnek tartjuk a hangnélküli létező fiktív megszólítását.

A szóválasztás („gyerekeskedik”, „bevagónírozza”, „visszatérünk rád”) egy külső vonatkoztatás nyomait írja be a textusba: a családjuktól elszakított, 1944 novemberében Tornán vonatra szállított magyar gyermekeket csehországi munkatáborokba vitték, számukra a visszatérés betöltetlen várakozás maradt. Ahogyan az 1944 áprilisában a térségből Kassára, onnan Auschwitzba szállított zsidók esetében is. „Az elhurcoltak és kitelepítettek emlékére” felirattal emlékezik Lukács János szobra a Méhészről (Včeláre) 1946 és 1948 között az erőszakos lakosságcsere során deportáltakra; a kislányával menekülő édesanya visszanéz elhagyott szülőföldjére: a visszatérés reményében. Az önmagukért kiállni nem tudó kárvallottak között a vers főszereplővé teszi az ide-oda hordott talajt (ezt az állapotot a magyar nyelv idiomatikusan jelöli a „*talajától megfosztott*” szószervezetel); túl könnyen felejtkezünk el arról, hogy egy terület arculatát a talaj és az azon növénytakaróként szárba szökkenő szerves élet határozza meg.

Minthogy *érkezésről* szóló példabeszédet olvasunk, fontos a visszatérés (hamis) ígérete szempontjából megvizsgálni, hogy mi és hogyan érkezik meg a vers első sorában: „fekete furgonokban érkezett meg a talaj” (65). Vélhetőleg a történet kezdetén vagyunk, „finom tálcákon” az első rendeltetési helyére viszik a talajt az „üres mészkőívré”. Itt kezdődik el az alakváltozások sora, ennek állít emléket a vers, a sírfelirat végén pedig a műfaj által megkövetelt biztatásként olvasható a „*holnap még visszatérünk rád*” megszólítás. A trópus a megszólíthatóságot, ilyenként a válaszképességet ígéri ugyan, de *visszatérést* egy már elvesztett élethez nem. A „*holnap még visszatérünk rád*” minősítetten hamis ígéret („hitegeted a talajt”), a visszaszerzés csak illúzió, ennek a fájdalomát – a veszteség újbóli valósággá válását – a kényeztetés próbálja enyhíteni („ujjaiddal cirógatod”). Innen visszanézve a fekete furgont már az elején halottszállítónak lehetett volna tartani. Nem eldönthető, mire vonatkozik a versben említett „menet”. Vajon a friss talajt felhordókra, a halottszállítókra vagy az elhurcoltakra? A vers szavai szerint „ott haladt el a menet, ahol díszburkolatot kapott az özvegy / meggyfa haláltusájának helye” (65). Az időpont és a hely kijelölését a versnyelv úgy végezte el, hogy a pozíció fenoménként tartósan ne jelenhessen meg. Díszburkolatba foglalni egy helyet: ez a megjelölés a tényleges helyszín építészeti stilizálása, ennyiben a hely eredeti vonásainak eltüntetése is. Egy fa esetében az eredeti élőhely műköves leborítása egyenlő az élőhely megszüntetésével. De itt a halál-

tusa helyéről beszél a vers, márpedig helye csak akkor lehetne egy fa haláltusájának, ha az képes lenne végórát elszenvetni. Nem megfigyelhető, nem megadható egy fa *végórája*, az a fázis, amikor élete végéhez közelegve küzdeni látszik a halállal. Özvegy fáról is csak akkor lehetne beszélni, ha a fák az emberek módján házasodnának és társuk elmúlását családjogi tényként tartaná számon a társadalmuk. De ilyen viszonyok fák között nem állnak fenn. A belső védekező rendszerében legyengült fa megbarnul, elszárad, elpusztul; ennek jegyeit és folyamatát erdész vagy kertész gyakorlott szeme felismeri. Ám nem beszélhetünk végóráról ahhoz foghatóan, ahogyan az életerő az embert vagy az állatot rövid idő alatt elhagyja. A nyelv szempontja itt is megjelenik: a *fapusztulás* kifejezést inkább egész faállományra vagy telepítvényre használják, kevésbé a faegyedre. Vannak végnapjaikat élő fák, sőt fiatal fák vékony ágai is elhalhatnak, ám e folyamatok helye ott van, ahol a fa áll. Ez igaz a véghasználati fakitermelésre is: a kivágás az élőhelyen megy végbe. Sem emberi beavatkozás, sem természeti csapás esetén „nincs ideje” a fának haláltusára. *Feljegyezhető-e az időpont*, melyben visszafordíthatatlanul megszűnik működni a szerves növényi élet? A legvégső időről – a haláltusáról – egy fa esetében azért sincs esélyünk tudásra, mert szem, szavak, lélegzet, arckifejezés híján az utolsó történéseket nem olvashatjuk le a fáról úgy, ahogyan azt az ember vagy az állat esetében megtesszük.

Zárásképpen térjünk még ki *gyűjtőnév* és *ismétlés* szerepére a lírai pozícionálásban. A *Turniansky hrad (350)* c. versben egy ismétlőgép rejtekhelyéről kiderül, nem az épített tér konkrét pontján van (pedig a lírai szubjektum tévesen ezt hitte), hanem a rengetegben: „sokáig azt hittem, hogy az ismétlőgépet a keleti szárny mosókonyhájában / rejtették el, nem a rengetegben” (28). A gyűjtőnév elrejt. A vers egy felfedezést grammatikailag éppen annak a tagadásával fejez ki, amit logikailag állít. Ez is az elrejtés – és a feltárás – módja a nyelvben: a beszélő azt hitte, hogy amit keres, valahol máshol van elrejtve, „nem a rengetegben” (pedig de, ott van, azaz ott elrejtve van, vagyis nem található). Ha egyszer az ismétlőgép működésbe lendül *a vers saját textuális matériájában is*, akkor



az elrejtésből, amit a szöveg állít, nagyon is anyagszerű felszínre hozás lesz. A következő verssor elején ugyanis megismétlődik a gyűjtőnév, amely azt a helyet jelöli, ahol elrejtették a keresés tárgyát: „a rengetegben. / a rengetegben” (28). Miért humoros ez? Mert bár a *rengeteg* éppen azt jelenti, hogy benne bármely pozíció bizonytalan, a szó megismétlésével most kézzelfoghatóvá vált, hol is van pontosan az *ismétlőgép*: a 10. és a 11. sorok fordulójában működik. A rengeteg a vers textuális anyagában képződik, nem kint a természetben! Fákról egyáltalán nem esik szó a versben. Bővült is a rengeteg egy rengeteggel, meg nem is: a szóismétlés miatt sorban áll most két rengeteg a versben, ugyanakkor egy rengetegnél a kettő sem több (ez a gyűjtőnév számokban kifejezhetetlen túláradása).

A versben ábrázolt tárgyiasságok szintjén az ismétlőgép egy üzenettovábbító lánc, melyet tornasorba állított emberek valósítanak meg. Viccesnek szánt mondattorzító és üzenetvesztő játékról van szó: „a rengetegben tornasorba állított embereket láttam. / a legmagasabb fülébe súgtak valamit, hogy adja tovább” (28). Fülbe súgott mondatot kell sebtében továbbítani, de a láncban haladva minél több ismétléshez jutunk, a kapkodás miatt annál inkább fog sérülni mind a szóhangzás, mind a kijelentés értelme. Az ismétlőgép a kimeneti oldalon majd csak nyomokban tartalmazza a betáplált közleményt, ám valójában már az első ismétléskor sem lehet senki biztos az eredetiben. Az átadás módja a nyomszerűség, a felejtés, a fel nem tűnés, a meg nem őrzés.

A versben a figuráció meghatározói a metonímia (egymásutániség, érintkezés) és a szinekdoché (az emberek rendeltetése a gépies ismétlés, ebben az ijesztő játékban csak a száj működik gondolkodás nélkül): „végkimerülésig beszéltetett, omlásveszélyes szájak” (28). A nyelv gépiesen ismétlő használata magával hoz olyan kényelmetlen következményeket, mint a kényszerítés elszenvedése, elkopás, elhasználódás, kifáradás, csonkulás.

Elkerülhető-e ez az erőszak? A verscímmé tett Turniansky hrad a szlovák neve Torna várának. A szlovák hivatkozás a szlovákul nem tudó olvasónak üres, a magyar tulajdonnév viszont a nyelv véletlenje miatt materiális nyomként ismétlődik a *tornasor* köznéven, melyet a vers is használ. A tornasor szóösszetétel utótagja, a *sor* és a „sorba állított” szó szerkezet szintén szerepel a versben. Az idő telését jelöli a vers: „vártam”, „türelmetlenül”, „később”, „egyszerre”, „megkerültem”, „sokáig”, „végkimerülésig” (28). Az ismétlőgép helyét okkal feltételezte a beszélő a „keleti szárny mosókonyhájában”, fiktív ottjártakor a kastélyban nagymosás zajlott: „kastély háromszázhatvanöt szobájának minden / függönyét egyszerre mosták és szárították a / parkban” (28). Ez az állítás megrengeti az idő- és térvizonyokat. A számosság szintjén azt állítja, hogy háromszázhatvanöt szoba minden függönyét kitisztították: kétszárnyú függönyökről lévén szó, stimmel a számok haladványa is, „hét százvalahány” „hófehér héj” említődik. Képtelenség viszont kivitelezni a munkát úgy, hogy a szobák „minden függönyét egyszerre mosták és szárították”, hiszen a mosás és a szárítás megköveteli a folyamatelemek egymásutániségét. A *mindet egyszerre*, illetve a *mosás és szárítás* idiomatikus nyelvhasználat. Az „egyszerre mosták és szárították” viszont logikailag visszaéléses nyelvhasználat. Az idő eltüntethető a nyelvben, de

nem a fizikai valóságban. A két nyelvhasználat ütköztetésével a nyelv természetellenes hatalmába ütközünk bele. Moshattak a mosókonyhában, száríthattak a parkban, két külön helyen, végezhatték a kétféle munkálat mindegyikét a parkban is, de előbb mosni kellett, s csak aztán tudtak szárítani egy-egy függönyt.

Egy kastély megkerülése időigényes. Aki fagyott havon körben lépdél, s a léptei ropognak, „akárha buborékfólián” járna, más hangot fog hallani, amikor visszaérve ismételen rálép egy már átszakított felületre. A fizikai idő nem fordul vissza. Ellenben a nyelvi ismétlőgép már azelőtt eltünteti a konkrét számot és a csak előre haladó időt a *mindet egyszerre* formulából, mielőtt még egyáltalán meghatározhattuk volna, mégis hány elemre terjed ki a minden határozatlansága, s mennyi mosó- és szárítóeszköz kell a nagymosás egymásra következő műveleteihez..

Korpa Tamás kötetéről nem átfogó értékelést írtam, hanem aprólékos elemzését kíséreltem meg néhány költeménynek, melyek címében szlovák tulajdonnév által idézett tereptárgy, felszíni képződmény szerepel. Ha egy földrajzi név verscímmé válik, kiélezi *említés* (hivatkozás, rámutatás) és *jelölés* különbségét. Amikor nem verscím egy tulajdonnév, olyankor a kimondása során minden további meghatározás nélkül említjük azt, ami van. A megnevezettre rá lehet mutatni anélkül, hogy bármit állítanánk a létén kívül: íme, aminek ez a neve, az nagyjából ott van a terepen, itt van a térképen. Egészen más viszonyt létesít a földrajzi névvel egy versszöveg: a földrajzi név verscímként a meghatározottságoknak azokba a viszonyrendszereibe kerül be, amelyeket a vers szavai állítanak elő. A vers élén szinte zárványszerű nyomként ott álló idegen tulajdonnév már az olvasás kezdetekor annyira nyugtalanító megértési hiányt állít elő, hogy annak kapacitáló ereje van. A fogékonnyá tevő erő látens felhívásként lép működésbe. Hatására döntünk úgy, hogy nem abból indulunk ki, amit a vers nélkül is tudunk a természet dolgairól. Inkább a vers nyelve által közvetített érzéki inger, a versben létrehozott szemléleti trópus, a versbe beleírt nyelvi idióma vagy éppen vers által végzett fogalmi szublimálás fázisai közötti cserékre figyelünk. Korpa Tamás költészetét olvasva teret nyerünk annak tudatosítására, hogy a szerves természeti létezőhöz és az élettelen tereptárgyhoz viszonyulásunknak sajátosan bonyolult közege/módja a nyelv. Az ember szerint a néma természet megértése attól függ, hogy találkozásunk vele a nyelvi jelölések milyen rendszerében zajlik. De mint-hogy az ember jelöl, a viszony mindig aszimmetrikus.

(KORPA Tamás: *A lombhullásról egy júliusi tölgygel*, Bp., Kalligram, 2020.)

Prótár Noémi (2000) Budapest. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának magyar nyelv és irodalom mesterszakos, funkcionális kognitív nyelvészet specializációs hallgatója, a *Nincs* online folyóirat tanulmányrovatának szerzője.

Prótár Noémi

KONCENTRIKUS KÖRÖKBEN ZÁVADA PÉTER: GONDOSKODÁS

Amikor még egész kicsi, talán általános iskolás voltam, minden könyvről leszedtem a papír védőborítóját, mert rettentően zavart, hogy csúszkál olvasás közben. Azóta elhagytam ezt a (barbár?) szokásomat, de a borító alá benézés rítusa továbbra is megmaradt – így a *Gondoskodás* esetében is azzal kezdtem az olvasást, hogy benéztem a papírborító alá. A fekete, a kötéstábla felső és alsó széléig ki nem érő védőborító egy színes, pergamenpapírt, kódexlapokat és festményeket megidéző montázst fed, amelyen elsöre úgy tűnik, hogy a kötet címe és a költő neve sincs rajta. Végül, ha elég szemfülesek vagyunk, megtalálhatjuk ezeket a kötéstáblába gyengén belenyomva, azonban egyértelmű, hogy nem a név és a cím, hanem a grafika van fókuszban. A „háttérbe húzódás” látszatát erősítheti az is, hogy ha a kötetben van az előbb említett fekete borító, a fül teljesen eltakarja a hátsó kötéstábla belső oldalán a költő portréját és rövid életrajzi összefoglalóját. Talán túlgondolás mindezek miatt egy, a szubjektumot háttérbe szorító kötetet előfeltételezni, engem azonban a kötet külső bemutatkozása efelé orientált.

Ezzel ellentétben a versek az *én* hangján szólnak meg leggyakrabban: „Csak én bírok versemnek hőse lenni” – idézi a versbeszélő Babitsot a *Karavánok* című versben, majd hozzáteszi, hogy az a bizonyos hős lehet azért még az üveg pohár az asztalon vagy a barackon lévő penész is. Ennek ellenére a megszólaló mindig csak az *én* marad. (Az egológia problémáját a szerző is fejtegeti a Literán olvasható interjújában.¹) Azonban, ahogy azt kritikájában Kustos Júlia is megfogalmazza, a versek – annak ellenére, hogy nem lehet őket „levágni” a szubjektumról (hogyan is lehetne?) – nem feltétlenül énközéppontúak.² Ehelyett olyan, jól szervezett, gyakran visszatérő, más-más nézőpontból megközelített motívumok köré épülnek, mint az ellentétek játéka (fény-árnyék, ső-

1 KAZSIMÉR Soma, NAGY Gabriella, ZÁVADA Péter: *Műalkotás-e önmagában egy rókalábnyom?* <https://litera.hu/magazin/interju/zavada-peter-mualkotas-e-onmagaban-egy-rokalabnyom.html> [Letöltés ideje: 2021. október 4.]

2 KUSTOS Júlia, *Puritan fókusz, bojt.*, Litera.hu, 2021. július 31. <https://litera.hu/magazin/kritika/puritan-fokuszbajt.html> [Letöltés ideje: 2021. október 4.]

tét-reggel [pl. *Az allegória természetéről, Sötét a reggel a kastélykertben*], elrejtés-megmutatás stb.), a természet (ami a kötet szinte összes versében jelen van, de például a *Karavánok* határozottan reflektál a városból a természetbe való visszatérésre: „Megteltem a várossal”), a különböző építmények (kastély, templom, katedrális, vár, erőd stb.) és ezek kapcsolatai. Úgy gondolom, ezek erős összeköttetésben állnak a már tárgyalt kötetborítóval is: a versbeli témák egymás mellett megjelenése és egymással összekapcsolódása szépen tovább viszi a borítón megjelenő, színes, fragmentumszerű, egymást letakaró, viszont azon mégis áttetsző rétegek kavalkádját, néhol akár konkrét kapcsolatban is állva egyes versekkel (például a borítón lévő rajzolt, oroszlánszerű állat akár a kötet nyitóversében, az *Április eldurvulban* megjelenő címerállatok egyikeként is értelmezhető, de akár a *Sötét reggel a kastélykertben* egyik kőoroszlánjának rajzolt formájaként is láthatjuk). Ezek a motívumok egy, a versek által feltérképezhető tájat adnak az olvasónak, amelyről azonban nem dönthető el, hogy egy belső vagy egy külső táj-e: a *kastély*, amelyben és amely körül bolyongunk a kötet nyitó ciklusában, és amit körbevesz az elburjánzó természet, a ciklus végére a versbeszélővel egyesül: „A kastély én vagyok.” (*Kastély*). Az viszont, hogy ennek a tájnak a részletei, és ezen motívumgyűjtemény darabjai átszövik a kötetet, nagyon erős összetartó erőként működik a *Gondoskodásban*.

A kötet másik sarokpontja a szavak, a beszéd, a fogalmak, a jelentés és az el- és kimondhatóság mibenléte, lehetőségessége. A versekben megjelenik a szavak kiüresedésének problematikája („Elcsépeltük ezeket a szavakat is” – *Érkezés*), a kimondás nehézsége („Amit nem vallottam be, az föltorlódik, / közelít a kimondáshoz, de sosem éri el.” – *Bűnbocsánat*; „hittel telik meg az anyag, / kimondhatatlannal a kimondható.” – *Kálvária-tétel*), a jelentés többrétűsége („ha fölgyülemlik is a jelentés, sosem utalhat / a voltaképeni kertre” – *Sziromlás, hervadat...*). A szavak elégtelenségének gondolata persze nem újkeletű, azonban talán ez rokonítható az előbbieken boncolgatott ismétlődő motívumokkal: a versekben megjelenő beszélő frusztrációja a kimondhatatlan miatt okot adhat arra, hogy újra és újra visszatérjen hasonló vershelyzetekbe, (jobban vagy kevésbé) különböző nézőpontokból megközelítve azokat. Sőt, ahogy néhány versben a beszélő a tájjal válik eggyé, úgy néhol a szavakkal (fogalmakkal): „Mintha egy ősi szó volnék az igazságra” – mondja magáról a már említett *Sötét reggel a kastélykertben* című versben. Emellett a fogalmiság kérdésköre is több műben is előkerül („Fogalmak váraoknak mélyen a homok alatt, / lesüllyedve a hallgatás porózus rétegei közé” – *Fogalmak váraoknak...*; „a nevet csak a hangzás / kötötte össze az agóniával.” – *A St. Agnese in Agonéban*; „A kijelzőn figyelem a pixeles követ: / felszínén a jég marásnyomai. / Tulajdonságai elvékonyodnak. / Látom alattuk a tiszta fogalmat.” – *Szaturált völgy*): észrevehető azonban, hogy a *fogalom*, a kimondott vagy leírt szó mögötti *lényeg* a versekben rejtve marad, a versbeszélő soha nem éri el őket, soha nem válnak kimondhatóvá, sőt egyenesen cserben hagyják a versekben megszólalókat (vö. „A fogalmak alá nem ver be az eső, / most mégis kint állok / bőrig ázva.” – *Gellért*). Amellett azonban, hogy a kötet versei „élményként”

bemutatva több nézőpontból is körüljárják ezt a problémakört, az hosszabban, immár a kérdést kívülről értelmezve jelenik meg az utolsó, hatodik ciklus egyetlen, többoldalas versében, *A műértelmezés szőrében* is.³

A kimondhatatlanság nehézsége nem hozza magával azt, hogy a beszéd ritmusa változatos legyen a versekben (így tehát olyan, mintha mindig ugyanaz a hang szólalna meg). A versek ugyan kétségkívül változatos strofikus tördeléssel rendelkeznek, de legnagyobb részben szabadversek, és általában a sorok is hasonló hosszúságúak, szóhasználatukba pedig könnyű és kellemes belesimulni: mivel a versek legtöbbször egymáshoz közel álló fogalmi körökből válogatott szavakkal operálnak, a kevés, a kötet „alapszókinccsén” kívül eső kifejezés (úgy mint „pixeles” vagy „[madárhangok] loopjai”) szemet is szúr. Így Závada versei egyfajta meditatív állapotba ringatnak: azzal, hogy alapvetően hasonló



témájú, viszonylag hasonló beszédritmusú, hasonló szavakból álló versek sorakoznak egymás után, az olvasó vissza-visszatér egyfajta konstans, a *Gondoskodásra* jellemző, megszokott alaphangulatba, ami segíti az elmélyülést a szövegekben. Az egyetlen nagyobb formai kilengés a kötet leghosszabb, középső ciklusában, a *Csendimitáció*-ban található: ezen ciklus versei ugyanis nem kaptak külön címet, a művek csupán az első pár szó félkövérrel való kiemelésével válnak el egymástól. A versmondatok azonban itt is hasonló hosszúságúak, mint a többi költeményben, a ritmika sem tartogat újdonságot, sőt még a tárgyalt témák is egybefonódnak a többi ciklus verseivel: a *Megkönyékezi az éhség...* például minden további nélkül helyet kaphatna a kötet első, *Gótika* elnevezésű ciklusában, mely egy kastély részei köré fonódik fel, és melynek során egyre beljebb kerülünk a már említett térben a romok közé.

A második, *Só és faggyú* című ciklus apró jelekkel szépen kapcsolódik az elsőhöz (például a „gótikus kósárcány” a *Miasszonyunk sárkányaiban*, vagy a „romok” a *Karaván*

³ Ez a vers, mint az Kustos Júlia kritikájából is kiderül, a költő által esszéként értelmezett mű, így a poétikai problémákra való reflexió nem műfajidegen vagy furcsa. *Uo.*

című versben, melyek utalhatnak az előző ciklus kastélyának romjaira is), azonban nem ismétli annak elemeit addig, hogy az mechanikussá váljon. Az előbb említett *Csendimitáció*-ciklust a negyedik, *A könyörgéssel szemben* című követi, mely a keresztény (katolikus) ismereti sémáinkat aktiválja. A versekben helyet kapnak templomok, bibliai szereplők, szentek, maga a Kálvária is – érdekes azonban, hogy (például a már említésre került babiloni hagyományokhoz képest) Závada nem „istenes verseket” ír: csupán kiválóan használ egy kulturális tudásmezőt, azonban Istenhez, vagy egy „feljebbvalóhoz” nem szól. Azt hiszem, a fogalmak ebben a világban nem-találása után logikus lépés egy „felsőbb” szféra felé fordulni, hátha ott megleljük azokat (hiszen évszázadokon keresztül segít[h]ettek másoknak, ahogy ezt a Sziklatemplom belsejéből visszaverődő „ott felejtett ima” zárósora [*Gellért*] is bizonyítja) – azonban a szubjektum itt sem jár sikerrel, így innen is továbblép – (egyfajta, *A könyörgéssel szemben* ciklus felől szemlélve talán panteisztikusnak is tekinthető fordulattal) a természet felé. A *Beporzás*-ciklus ezt állítja középpontba: a mikroszinttől (a beporzás jelene a *Természetfilmben*) egészen a makroszintig (az Északi-sarkkör gleccsereinek megidézése egy kutya elaltatásának okán a *Grönlandban*). A képek nem elhasználtak, a környezeti változások, a „lassú átrendeződés” (*Mérőállomás a Vogézekben*) szépen bomlik ki a ciklus költeményein belül. Végül a már említett ciklus, *A műértelmezés szőre* zárja a kötetet. Ez az idézetekkel és utalásokkal sűrűn teletűzdelt esszévers a kötet több alapkérdésére, például a már érintett nyelvi problematikára is reflektál: a mű a hó és a róka benne hagyott lábnyoma allegóriáján vezet minket végig, azt boncolgatva, hogy mi egyáltalán a lábnyom, a „lennyomat”, és az lehet-e művészi alkotás, és ha igen, hogyan. A vers erős ars poetikus jelleggel rendelkezik: „Feladatunk ennyi: a hó nyelvén / szólalni meg, védőbeszédet mondani a lábnyomért, / amit megtapostak. Emancipálni a hiányt a fogalmak / által, kiásni a lyukat a földből, és fölmutatni, / zászlónkra tűzni az eredeti művészet zsarnokságával / szemben. Az imitáció egyúttal produkció is, / a mimézis performansz, sosem vezethető vissza / maradéktalanul a valóságra.” Már ebből a rövid idézett részletből is láthatjuk, hogy *A műértelmezés szőre* visszamenőlegesen segít(het) értelmezni az eddig olvasott verseket, sőt az egész kötetet: a hiány, az ismétlődés, a „nyomok” köré szerveződő mű a kötethez hasonlóan több nézőpontból próbálja meg megfogni azt, amiről a *Gondoskodás* szól. Ugyan a zárómű nem tipikus, mégsem húz ki a kötetből: a nagyon egységes tematika és a jól felépített kötetváz nemcsak megtűri, hanem egyenesen szívesen fogadja ezt az értelmező költeményt lezárásképp.

A *Gondoskodás* tehát egy remekül felépített, több, egymással összekapcsolódó problémát és témát hálóként összefonó kötet, melyben könnyű elmerülni – a kérdés csupán az, hogy nem omlik-e önmagába ez a szépen felépített *kastély*, melynek minden szobájában ugyanazon motívumokból válogathatunk.

(ZÁVADA Péter: *Gondoskodás*, Bp., Jelenkor, 2021.)

Szabó Bernadett (1995) Debrecen. A Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola másodéves hallgatója, az Alföld Stúdió tagja.

Szabó Bernadett

■ „DE HÁT MIBEN KÉTELKEDIK, AKI CSODÁLKOZIK, AZ ÚJBAN VAGY A RÉGIBEN?” SZVOREN EDINA: *MONDATOK A CSODÁLKOZÁSRÓL*

Szvoren Edina legújabb kötete, a *Mondatok a csodálkozásról* idén jelent meg a Magvető Kiadó gondozásában. Sorban ez az ötödik novellásgyűjtemény, amely napvilágot látott a szerző tollából, egyszerre követve a Szvoren-szövegüniverzum eddigi markáns jegyeit, illetve meg is újítva azokat. A *Mondatok...* recepciós bázisa rövid idő alatt nagyon gazdaggá vált, ami azt is jól mutatja, hogy a könyvet a kortárs irodalmi szcéna nagy kíváncsisággal várta – ez talán nem is meglepő, hiszen Szvoren Edina az egyik legjelentősebb helyet tölti be a kortárs novellisták hazai mezőnyében.

A *Mondatok...* szerkezete kissé eltér az eddigi kötetek felépítésétől, ugyanis a két-százötven oldal egy plusz két részre tagolható: egyetlen címadó kezdőnovella (*Mondatok a csodálkozásról*) után huszonkilenc apró szöveg (*Ohrwurm-jegyzetek*) következik, majd hét szokványosabb szerkezetű, nagyobb lélegzetvételű prózát (*Hét novella*) olvashatunk. Az első szövegben az E/1-es elbeszélő mintegy vallomást tesz, s ezáltal egyfajta értelmezési lehetőséget kínál fel a kötetegész számára: „Nap mint nap el kell játszanom a csodálkozó ember szerepét, és ez a színlelés egyre nehezebb. Mióta csak az eszemet tudom, képtelen vagyok a csodálkozásra [...]. Ez egy fogyatékoság, tudom.” (5.) A első személyű narrátor nem rendelkezik rögzített identitással a teljes szövegfolyamon át, folytonos nemi, életkori, élethelyzettel kapcsolatos váltások jellemzik, mégis az első novella elbeszélője az, aki meghatározó keretet kölcsönöz a *Mondatok...* befogadói-értelmezői lehetőségeinek. A kötet címe alapján arra következtethetünk, hogy furcsábbnál furcsább jelenségekkel találkozhatunk majd a lapokon, ami egyébként igaz is, az első szöveg mégis rögtön azt előlegezi meg, hogy az elbeszélő nem képes a „furcsaságokon” való csodálkozásra. Az említett ambivalencia azt sejtetheti tehát, hogy mindezen történetek a cím kínálta előfeltevésekkel ellentétben nem is olyan meglepőek: „De hát miben kételkedik, aki csodálkozik, az újban vagy a régiben?” (9.) Az olvasás kezdetén az első szövegélmény tehát némi zavart okozhat a befogadóban, hiszen értelmezői pozícióját tekintve a felkínált szemantikai horizontot a kezdőnovella rögtön fel is számolja.

A kötet címeinek érdekessége, hogy a második szakasz *Ohrwurm-jegyzetei* római számmal, a címek pedig kisbetűvel, zárójelbe foglalva íródtak. Az írásmód jelentéssége többféle asszociációt indíthat el a befogadóban. Vélhetően munkacím, témamegjelölés, ajánlás lehet, vagy egyszerűbben: nem releváns a szövegek címe, hiszen a szakasz novelláinak nagy mennyisége és rövidege következtében a sorokon túl – többek között – a jól detektálható történelmi halmaz is rejthet magában jelentést. Továbbá ezek a rövid szövegek jól illeszkednek a csodálkozásokon alapuló koncepcióba is, hisz minden novella valamilyen különös jelenséget beszél el, ahogyan azt a címük is mutatja: (*vakok a libegőn*); (*lópánik*); (*beregi barokk*); (*B. kisasszony háta*); (*Ó.*); (*lószag*); (*részegen elolvasott könyvek*); (*puha, ágaskodó horogkereszt*); stb. (Az *Ohrwurm* szó egyébként fülbemászót jelent, ami a különös történetek „megragadását”, „dallamtapadását” is jelentheti.)

A *Revizor Online* kritikájában Domján Edit Örkény István *Egyperces novellái*hoz hasonlítja az *Ohrwurm-jegyzeteket*¹, ezzel ellentétben én nem tapasztaltam ezt a párhuzamot ennyire meghatározónak. Egyrészt érteni vélem az egyezést, hasonlítást a formai megvalósítás, s az elbeszélések groteszk stílusjegyei miatt, másrészt sokkal inkább elliptikus szerkezetűnek érzem a Szvoren-novellákat, s a csattanók sem bírnak olyan kidolgozottsággal, hatásvokkal, mint Örkény *Egypercesei*.

Az *Ohrwurm-jegyzeteket* követő harmadik rész a *Hét novella*, mely szövegek hagyományosabb novellaszerkezettel bírnak, és sokkalta jobban hasonlítanak az eddigi Szvoren Edina-kötetek együtteséhez mind témájukat, mind terjedelmüket tekintve. Ezek például a *H. meg a nagyravágyó felesége*; a *Dinnyemag*; az *Első videólejátszónk Alsónémediben*. A kötet utolsó hét novellájából sem hiányzik a csodálkozásra hívó aspektus, vagyis a meghökkentés, a szokásostól eltérő jelenségek felmutatása. Fontos megjegyezni, hogy egyik szöveget sem jellemzik hatásvadász vagy egyéb túlhasznált motívumokra épülő történetek, hanem a Szvoren Edinától megszokott mély, érzékeny témák objektív szólamú elbeszélésein keresztül csodálkozhatunk.

A Szvoren Edina-novellák az avatottabb olvasók számára könnyen felismerhetőek lehetnek, s ez a *Mondatok...* novellaegyüttesének esetében is így van. A *Pertu*; *A nincs és ne is legyen*; *Az ország legjobb hóhérja*; és a *Verseim* szövegeinek témái, atmoszférája tovább öröklődik a legújabb kötetben is, továbbá a novella mint meghatározó műfaj is megmarad, mégis valamifajta elmozdulást tapasztalhatunk az eddigiektől. Egyrészt a már említett formai unikalitást az *Ohrwurm-jegyzetek* által, másrészt pedig mintha a társadalmi-, családi-, szülő-gyerek-kapcsolatok nehézségeinek tematizálása már kevésbé lennének meghatározók e kötetben, amire Domján Edit is utal említett kritikájában: „Abúzusok, traumák, kiszolgáltatottság – e tárgyörökben már tobzódni látszik a jelenkori próza [...]. Szvoren e kötetrel kihátrált a megjelenítésükből. Pontosabban csak peri-

1 DOMJÁN Edit, *Lassuljunk le* (SZVOREN Edina: *Mondatok a csodálkozásról*), *Revizor Online* https://revizoronline.com/hu/cikk/9089/szvoren-edina-mondatok-a-csodalkozasrol/?cat_id=&first=0 [Utolsó letöltés: 2021. 12. 08.]

férikusan láttatja őket.”² Megújulásról beszélhetünk tehát Szvoren Edina prózai munkásságában, amelyet talán már a *Verseim* című kötet is előkészített, egyfajta hidat képezve az előző könyvek és a *Mondatok...* között.

A *Mondatok...* estében a központi téma tehát a befogadó szempontjából a (nem)csodálkozás, a narrátor felől pedig inkább a csodálkozásra bírás aktusa, s ennek szituatív jellegzetessége a hétköznapiság, a közöny, a furcsaság, az értelmetlenség markáns jelenléte – valamilyen kedvezőtlen élethelyzetben. Az *Ohrwurm-jegyzetek* sajátossága például, hogy sosem derül ki, hogy miről van szó, mi az elbeszélés iránya, tehát nem célelvű a történetmondás, hanem – ahogyan azt már számos kritika észrevételezte – a fókusz az elbeszélés folyamán a játékra, a játékosságra helyeződik. Ilyen például az a mozzanat, amikor a *(mindenből kettő van)* című novella olyan jelenségeket sorol fel, amelyből az elbeszélő szerint minden esetben kettő volt (vagy van) élete során, és az *Ohrwurm-jegyzetek* sorába is – kis változtatással – kétszer került be a szöveg. A novellákra jellemző a keresztretjtvényszerűség is, például a *(lószag)* című szövegben, ahol nem tudjuk meg, hogy mire értik a lószagot a szereplők, pedig a jelenség a történet középpontjában áll, sőt, a kapcsolatok alakításában is szerepe van, hasonlóan a *(kék, zöld és sárga)* című novella esetében, ahol a szöveg egészéből sem detektálható, hogy mit rejtenek a végig „kék”, „zöld”, és „sárga” neveken jelöltek. Hasonló továbbá az *(Ó.)* című novella is: „[...] Ó. családneve – a szó, hogy ó. – köznévi formában ételeket, filmeket, embereket egyaránt leírhat [...]. Amikor pedig a nem létező hörcsögről vitáznak, végképp nincs Ó.-ban semmi ó.” (109–110.) A szöveg alapján felfejthetetlen, hogy hogy hívják a férfit, viszont így számos főnév, melléknév, tárgy behelyettesítés nélkül marad, ami által aligha válik értelmezhetővé a szöveg jelentése. Tehát a Szvoren-próza megújulása mellett megmaradt az egyik legjellegzetesebb jegye is: a titok, a rejtély, és a behelyettesíthetetlen hiány. Ahogy az abszurd és a groteszk jegyek is megjelennek, például a *(taps)* című novellában, ahol a történet főszereplője nem szereti a saját tapsának módját, vagy *(a függönyökkel érvel)* ben, ahol az egyik szereplő valóban függönyök, karnisok, és függönycsipeszek által érvel vitatkozás közben. Mindezekon túlmenően persze nagyon fontos szövegszervező elem a fanyar humor, amely szinte minden novellán átível, például groteszk jelenségek szerepeltetésével, ahogyan egy emberi hajban megjelenő *(puha, ágaskodó horogkereszt)*ről szóló novellában is, ahol a főhős egy tincse horogkereszt formát ölt.

Az utolsó *Hét novella* gyűjteményében az említettek talán kevésbé jellemzők. Újra megjelenik a nehézségek, a traumák generációkon való átöröklődése *(Utunk a mólóhoz a viadukton át)*, a kommunikáció képtelensége *(Vejnštejn-hatás)*, a szeretettek elvesztése *(Csemete)*, a magány *(Dinnyemag)* és a hűtlen, ajándékokkal kompenzáló édesapa is *(Első videólejátszónk Alsónémediben)*. Fontos megjegyezni viszont, hogy az olvasás során nem kerülünk olyan lélektani mélységekbe, mint például a *Pertu* című kötet *A hét vége* novellájában, ahol a szülők kegyetlenül meggyilkolják saját gyermeküket, *Az ország legjobb*
2 Uo.

hóhérának címadó szövegében, melyben a gyermek iránti vágy abnormális méreteket ölt, vagy épp a *Nincs és ne is legyen* gyűjteményben szereplő *A babajkóban*, mely a társas magány kozmikussá válását beszéli el.

A kötet nyelvi megformáltsága, valamint a novellafüzér egészének benyomása, mindamellet, hogy egy tehetséges és nagyon is releváns szerző kötetéről van szó, ambivalens érzéseket kelthet. Ahogyan azt a kritikai fogadtatás már több ízben kifejtette, bravúros tulajdonnév-használatot tapasztalunk a szövegek során, mint például Ujabbék, Kedvesék, Név, Ó., Nővér Andor, Megyei szülők, illetve kifogyhatatlan furcsa szavakból álló eszköztárral állunk szemben: megaprehendál, exklamáció, funikulár, pakura, kútgárgya, exkrementum, simpfölve, lakli, prézsmítálás. Mindezekből (és az *Ohrwurm-jegyzetekből*) láthatjuk, hogy mennyire gazdag az írói eszköz- és ötlettár, izgalmasak az asszociatív, feladványszerű történetek, mégis, helyenként ezt az írói bravúrt, módszert kissé túljáratottnak éreztem, bizonyos pontokon talán fárasztóvá is válik, például a szavak jelentésének keresése nehezíti a szövegek befogadását. Ez inkább a második szakaszra a jellemző, a harmadikra kevésbé.

Továbbá az *Ohrwurm-jegyzetek* huszonkilenc szövege kissé ismétlődő (de nem önismétlő), mindig titokzatos, értelmetlen, s talán a jegyzetek második felétől az olvasó belefáradhat ebbe a folyamatos, hiátusokkal teli értelmezési spirálba. A (*barlangász*) című novella akár *mise an abyme*-ként is értelmezhető ebben a tekintetben, ahol a szereplő hosszasan beszél, csupán arra nem válaszol, amit kérdeznek tőle. Mindez talán olvasói ízlés kérdése is lehet, hiszen Károlyi Csaba *ÉS*-kritikájában nagyon is méltatja e szövegeket:

„És bizony az *Ohrwurm-jegyzetek* új színt hoznak a Szvoren-novellisztikában. Kicentizett, pontos, fegyelmezett írások ezek, itt minden dekára annyi, amennyinek lennie kell. Egyik kedvencem a (*kék, zöld és sárga*), amiből egy mukkot nem értek, de gyönyörűen szól.”³

A jegyzetek monotonitásából kiugró szöveg a (*lópánik*) kakukktojás lehet a novellák sorában: huszonöt olyan esetet foglal magába, amikor egy ló megijedt valamitől. E szöveg avantgárd jegyeket is magán visel, s talán e novellán detektálható leginkább a Szvoren-próza formai és tematikus megújulása.

A befogadásmódra visszatérve: a *Mondatok...* biztosan nem egy gyorsan olvasható, könnyed szöveggyűjtemény, amire maga a kötet is reflektál. „Mert mintha két ember lakozna bennünk: egy olvasó meg egy lapozó, akiknek az érdekei nem esnek tökéletesen egybe.” (121.) Ha ideális olvasó talán nem is létezik, annyi biztos (s ezt is említette már a recepció), hogy lassú, alapos, rejtvénymegoldó olvasó attitűddel kell rendelkezünk, és olykor el is kell engednünk a jelentés keresését ahhoz, hogy ne örölje fel idejekorán olvasóját a *Mondatok a csodálkozásról*. S ezt az asszociációt követve lehet telitalálat a kötet

3 KÁROLYI Csaba, *Fülbemászó* (SZVOREN Edina: *Mondatok a csodálkozásról*), Élet és Irodalom <https://www.es.hu/cikk/2021-07-09/karolyi-csaba/fulbemaszok.html> [Utolsó letöltés: 2021. 12. 08.]

külső borítója, amely akár egy daráló belsejét is ábrázolhatja, amelyen mindenféle zöld furcsaság látható fehér színű, elidegenítő környezetben (Chilf Mária: *Terhelt helyek 09*).

Szvoren Edina legújabb kötete, a *Mondatok...* a kortárs szerzői analógia ellenére ötödik kötetében sem választotta a regény műfaját: „Új formai kísérlet ez Szvoren Edina pályáján, míg a kortárs magyar irodalomban éppen az ellenkezője figyelhető meg: mindenki regényt ír, mintha a vers és főleg a novella 'csak' a regény előszobája lenne. Szvoren Edinának azonban, úgy tűnik, nincsenek ilyen ambíciói.”⁴ E novellisztika mentén fontos megjegyezni, hogy nem is nagy probléma az említett ambíció-hiány, hiszen Szvoren Edina saját írásmódszerén, műfaján belül képes volt enélkül is megújulni friss kötetében, amivel a hazai kortárs próza egy újabb jelentős darabbal gazdagodott.

(SZVOREN Edina: *Mondatok a csodálkozásról*, Bp., Magvető, 2021.)



4 DECZKI Sarolta, *A csodálkozás ereje* (SZVOREN Edina: *Mondatok a csodálkozásról*), Könyvterasz <https://konyvterasz.hu/a-csodal kozas-ereje/> [Utolsó letöltés: 2021. 12. 08.]

Molnár Fanni (1998) Debrecen, Hajdúnánás. A Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskolájának elsőéves hallgatója, korábban a DETEP résztvevője, a 35. OTDK Gyerek- és ifjúsági irodalom tagozatának 1. helyezettje.

Molnár Fanni

MINDANNYIAN A CSÜTÖRTÖKRE VÁRUNK WÉBER ANIKÓ: *ÖRÖKSZERDA*

A koronavírus-járvány miatti bezártság erőteljesen befolyásolta az emberek életét az utóbbi egy-másfél évben. A tehetetlenség, az örökös várakozás vagy a bizonytalanság érzése nem csupán a felnőttek mindennapjait irányította, a kisgyerekeket is rendkívüli módon megviselte a karanténidőszak. A saját korosztálytól való elzártság, a mozgástér korlátozottsága, a folyton megisméltődő, unalmas hétköznapiak Wéber Anikó legújabb kötetének a cselekményét is markánsan meghatározzák.

Az író első regénye 2016-ban jelent meg a Pozsonyi Pagony Kiadó gondozásában. Az elismerésre és a pozitív visszajelzésre nem sokáig kellett várni, *Az osztály vesztese* című művet Margó-díjra és az Év Gyerekkönyve Díjra is jelölték. A későbbi köteteket is siker övezte: az *El fogsz tűnni*, a *Zuhanórepülés*, a *Cseresznyeliget titka* és *Az ellenállók vezére* is elnyerte az olvasóközönség tetszését. Wéber Anikó regényeinek meghatározó színtere – elsősorban a kamaszoknak, a nagyobb korosztályoknak szóló szövegekben – az osztályterem. Művei középpontjába olyan lélektani jelenségeket helyez, melyek a diákokat gyakran érintik a mindennapokban, jelentősen befolyásolják érzelmi világukat. Az iskolai zaklatás, a fizikai vagy a lelki bántalmazás, a kiközösítés, a stressz és az ebből adódó traumatikus élmények mind olyan problémák, amelyek gyakran érvényesülnek az osztályközösségek életében. Legújabb, idén megjelent kötetében, az *Örökszerdában*, kiszakítja főszereplőit az eddigiekben megszokott iskolai közegből: az osztály, a baráti társaságok és a nyüzsgés helyett az otthoni légkör és a monotonitás válik uralkodóvá a műben.

A detektívtörténetek meghatározó elemeivel játszó ifjúsági regény a pandémia idején született az író lelkes olvasótáborának segítségével: a gyerekek egy-egy izgalmas eseménysor után szavazással dönthettek a cselekmény folytatásáról. A szöveg alapszituációját egy tizenhárom éves kamasz fiú rejtélyes élethelyzete adja, aki fokozatosan döbben rá, hogy nem képes kiszakadni az április 13-ai napból. Az idő megáll körülötte, minden egyes alkalommal ugyanarra az „örökszerdára” ébred. A karanténregény reflektál a világunkat alapjaiban megváltoztató járványra, illetve a korlátozásokra. A tinédzserek mindennapjaiban fontos szerepet játszanak a baráti társaságok, csoportok, melyektől a

karanténidőszak elválasztotta őket. Ezzel kell megbirkóznia a regény főszereplőjének, Dávidnak is, aki reménytelenül várja a csütörtöki találkozást az osztálytársakkal és a külföldön dolgozó édesapával, a folyton visszatérő áprilisi nap erre azonban nem ad lehetőséget: „Ehelyett örökké szerda van, és otthon dekkolok. Van fogalmad róla, milyen szar mindig otthon ülni egyedül?” (36.)

Míg a történet olvasói otthonaikban ragadtak, távol az iskolától és a közösségi élettől, addig Dávidot és Rékát a szerda ejtette fogságba. A kötet a társasjáték metaforájával szemlélteti a bizonytalanság, a kilátástalanság és a bezártság miatti monotonitás érzését:

„Ő is tudta, hogy megint szerda lesz, mégsem gondolta, hogy minden, amit ma elértek, holnap reggelre semmivé válik. Mintha a társasjátékban újra és újra visszahelyeznék őket a startmezőre... Hirtelen nagyon nehéznek és reménytelennek érezte a nyomozást. Ha mindig visszakérülnek a startra, hogyan érhetnének célba?” (59.)

A könyv egy olyan, a mai világunkat jelentősen befolyásoló problémát érint, amelyről a hétköznapiak során kevés szó esik: hogyan változott a gyerekek és a kamaszok élete és lelki állapota a korosztályuktól való elszigeteltség következtében? A regény a kitalált történet és a kegyetlen valóság határán lavírozva igyekszik megszólítani és motiválni a tinédzsereket azzal, hogy van kiút az egyhangúságból: a jövő számtalan lehetőséget tartogat mindenki számára.

A kötet krimiszerűvé a rejtélyes esemény – a megálló idő – következtében válik: „Különös érzése támadt. Mintha anya tegnap is ugyanezt mondta volna, és ő ugyanígy felelt volna rá.” (10.) A különös esemény után a cselekmény alakulását a nyomozás fejlemé-



nyei irányítják. A folyamatosan ismétlődő szerdák okát Rékával, a szomszédba költöző furcsa „kísértelánnyal” próbálják feltárni. Azok a mozzanatok, amelyek a krimikben gyakran szerepelnek, ebben a történetben is elősegítik a nyomozás eredményességét: ilyen a kódfejtés, a betörés, a lábnyomok vizsgálata vagy a gyanúsítottak listájának felállítása. Olyan eszközök is feltűnnek a szövegben, amelyek a detektívfilmekben elmaradhatatlanok: Dávid a Gyöngytyúk utcai házba való bejutáshoz téli kesztyűt, kalapácsot és egy rongyot visz magával, hogy csillapítsa az ablaktörés hangját. (31–32.) A regényt meghatározza az a krimikre jellemző általános vonás is, hogy az elkövetőt azon hét-nyolc karakter között kell keresni, akik végig részesei az eseményeknek.

Az első jelenetben szinte észrevehetetlen módon tűnnek fel a gyanúsítottak, legtöbbjük meg sem szólal ebben az egységben. Gyanakvásra eleinte csak a betonozó viselkedése ad okot. Habár már a történet elején sejthető, hogy a két kamasz közeli családtagjai közül felelős valaki az „örökszerdáért” – ez főként Réka nagynénjével kapcsolatban merül fel –, a regény mégis képes elbizonytalanítani az olvasót a megérzéseiben. A mű cselekménye lendületes, a nyomozás fordulatokkal teli és kiszámíthatatlan, az újabb kérdéseket és rejtélyeket felvillantó lezáratlan fejezetek végig fenntartják az érdeklődést. Egy idő után minden szereplő gyanússá válik, a befogadó kíváncsiságát pedig a szövegben uralkodó folyamatos feszültség tartja fenn.

Miközben a főszereplők az időkezelő, illetve az időzavaró kiléte után nyomoznak, a könyv komoly és rendkívül fontos témákat is érint: ilyen az emberi jellem megmutatása vagy elrejtése. A műben megfogalmazódik, hogy sokan maszkot hordanak, amellyel elfedik valódi énjüket: „Ha felveszek egy maszkot, akkor nem vesz észre. Akkor senki sem találhat rám. Nem támadhatnak meg.” (29.) Az álarc védelmet nyújthat a gyengeségek és a félelmek kimutatása ellen: Réka erős és magabiztos kamasz képében tűnik fel, ezzel igyekszik környezete elől elrejteni lelki sérüléseit, traumáit. „Ha maszkot veszek fel, akkor nem tudják, hogy fáj. Ha nem látják az arcomon, mit érzek, akkor észre sem veszik, ha félek vagy elszomorodom. Tettettem, hogy bátor vagyok.” (133.) Az álarc az olyan negatív emberi viselkedéseknek az eszközeként is értelmezhető, mint az átverés, a félrevezetés vagy a megtévesztés. „Sokféle maszk van... Az embereken... Elsőre sosem tudhatod, hogy akivel beszélsz, az igazi arcát mutatja-e. A felszín néha olyan gyönyörű, és közben alatta lapul a szörny.” (155.) Az álarcok mögé bújtatott karakterek közül senki sem olyan, mint amilyennek mutatja magát a szomszédok, a közvetlen környezete vagy éppen az olvasók előtt. A regény kifinomult, a szereplők jellemét rejtve tartó ábrázolás révén képes a gyanú fenntartására. A kiszámíthatatlanságot és az emberi korrektség hiányát kiválóan színre viszi a történet: a kedves és ártalmatlannak tűnő karakterek tettesekké, míg a gyanúnak mutakozó figurák áldozatokká vagy a kamaszok segítőivé válnak.

Wéber Anikó írásművészetét alapvetően meghatározza, hogy rendkívüli árnyaltsággal és pontossággal képes a kisgyermek és a kamaszok élethelyzetének, aktuális problémáinak érzékeltetésére. Az *Örökszerda* című mű a lendületes nyomozás mellett felfedi a gyász, illetve a gyászfeldolgozás fájdalmas folyamatát is: Réka elveszíti édesanyját, akitől április 13-án vesz végső búcsút. Az elmúlás és az elengedés megpróbáltatásaival minden egyes nap szembe kell néznie az ismétlődő események következtében: „És neked van fogalmad róla, milyen lehet minden szerda délelőtt részt venni anyukám temetésén, aztán elköltözni a nagynénikémhez?” (37.) A lélektani nehézségeket felsorakoztató történet a problémás szülő-gyermek-kapcsolatokat is érinti: a kamasz szereplő kollégiumban töltötte élete jelentős részét, édesanyjáról csupán néhány emlékfoszlánya van. A nyomozás során kiderül, hogy Réka védelme érdekében találkozhattak keveset egymással: egy különleges képesség akadályát képezte a szoros anya-lánya-kötélék kialakulásának.

„[M]egszokott, hogy az időkezelők kiskorukban rokonokhoz vagy távoli iskolákba küldik a gyerekeiket, és nem maguk nevelik... Így tartják őket távol a veszélyektől, amíg nem elég nagyok ahhoz, hogy szembenézzenek a család különös képességével.” (46.)

Ebben a korlátozott, félelmekkel és a tehetetlenség érzésével teli élethelyzetben a felszínre törnek azok a traumák és belső félelmek, amelyeket eddig igyekeztek leplezni a főszereplők környezetük és társaik előtt: a lányt a szorongás a mosdó fogságában keríti hatalmába, ahova a futár zárja őket. Réka mindennapjait a gyermekkori magány és a kollégiumhoz köthető traumatikus élmények miatti rettegés uralja. A mű végére sikerül szembenéznie félelmével: „Elkapott a szörny. Nem menekülhettem előle. Pont, mint az álmomban. Megszorította a mellkasomat. Azt hittem, megfulladok. Aztán... mégsem történt semmi. Legyőztem.” (138.)

Az *Örökszerda* háttérében húzódó lélektani szál kifinomult kezelésére és az érzelmek sokféleségének ábrázolására Czenkli Dorka is felhívja a figyelmet kritikájában: „Az egyszerű, de mégis választékos nyelven megírt, komoly izgalmakat tartogató krimiszerű regény másik nagy erénye, hogy sokrétű érzéseknek ad teret, minden didaxis nélkül.”¹ A félelem, a szorongás, a magány és a bizonytalanság érzése a történetben a szörny alakjában mutatkozik meg: előle menekülnek a kamaszok álmaikban, gondolataikban, miatta húznak az arcukra különféle maszkokat. Réka naplóbejegyzésében ráébred, hogy mások is igyekeznek elfedni igazi énjüket és a problémáikat a külvilág előtt: „Korábban azt hittem, csak én viselek maszkot. Most már tudom, hogy a szörny is. És még sokan mások.” (158.) A jó és a rossz emlékek is meghatározó elemei a regénynek. Dávid számtalan múltbeli képet képes felidézni, gyakran olyan negatív élményeket, melyektől szabadulni szeretne. Ilyen a galambkergetés, ami után nem találta szüleit és kétségbeesett, az elhibázott büntetőrúgás, melynek következtében kikapott a csapata vagy a labdával berúgott iskolai ablak, amiért őt vonták felelősségre, mivel nem tudott kiállni magáért az igazgató előtt. „Ezek a rossz emlékek folyton felbukkannak, és arra emlékeztetik, hogy ő nem elég talpraesett és bátor.” (107.) Ezzel szemben Réka még a szüleire sem emlékszik: fel szeretné idézni a gyermekkorát, édesanyja és édesapja arcát, illetve a közös élményeket.

A tinédzserek cselekvő hősként viselkednek a műben: a lány rendkívül határozott, de Dávid is képes szembeszállni félelmével. Habár teljesen ellentétes a személyiségük, mégis képesek a hatékony együttműködésre. Míg Réka talpraesett és magabiztos – még félelmei ellenére is –, addig Dávid sokszor bizonytalan döntéseiben. Mindketten arra a képességre vagy tulajdonságra vágnak, mellyel barátjuk rendelkezik: a lány az emlékeket, a fiú a vagányságot irigyli. A titkok kiemelt fontosságúvá válnak a történetben, ezek alakítják a cselekmény menetét. Együtt nyomoznak az „örökszerda” felelőse után, de közben egymás előtt is titkolóznak, ami gyakran lassítja a nyomozást. Az eseményeket végig

1 CZENKLI Dorka, *Weber Anikó: Örökszerda*, Magyar Narancs, 2021/13. <https://magyarnarancs.hu/sorkoz/weber-aniko-orokszerda-237249> [Letöltés ideje: 2021. május 14.]

egy egyes szám harmadik személyű, külső narrátor beszéli el, de a kamaszok hangja is hallható a fejezetek végén lévő naplóbejegyzések révén. Az érzelmek, a belső lelki vívódások megjelenítésére és a titkok feltárására ezek az írások adnak lehetőséget. Amikor fény derül az igazságra, és a kamaszok sikeresen megoldják a rejtély összes elemét, ismét váratlan fordulat következik: újra szerdára ébrednek. Az író kiváló fogásával képes meglepetést okozni a kiszámítható végkifejlet helyett.

Wéber Anikó regényeinek cselekményei jellemzően gazdagok, eseménydúsak, a háttérben mindig tematizálnak olyan lélektani jelenségeket, melyek kevésbé kerülnek előtérbe a korosztálynak szánt regényekben. „[Í]róként is úgy látom, érdemes beszélni az iskolai gondokról: bántalmazásról, stresszről, fájdalmas élményekről.”² A szerző nélkülözhetetlennek tartja a beszélgetést azokról a nehézségekről, melyekre a pedagógusként eltöltött évei hívták fel a figyelmét. Így íróként könyveivel próbál lehetőséget teremteni arra, hogy segítséget nyújtson a problémákkal küzdő kamaszok számára a fájdalmas élményekkel szemben. Az *Örökszerda* című regény az izgalmas, lendületes és fordulatokkal teli detektívtörténet-szál mellett olyan kérdéseket is érint, mint a gyász, a belső félelmek, a kudarcok vagy a traumatikus élmények feldolgozása. A kötet reflektál az emberiség életét alapjaiban megváltoztató és korlátozó járványra, melynek következtében mi is az „örökszerdában” ragadtunk hosszú hónapokon keresztül. A sorsunk összeláncolódtott a regény szereplőivel: egy kiszámíthatatlan és bizonytalan világban mindannyian a csütörtökre várunk.

(WÉBER Anikó, *Örökszerda*, Bp., Pozsonyi Pagony, 2021.)



2 Wéber Anikó blogja: <http://www.weberaniko.hu/category/iskolai-tortenetek/> [Letöltés ideje: 2021. május 13.]

Sütő Hanna (1999) Nyíregyháza, Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának negyedéves magyar-orosz tanárszakos hallgatója.

Sütő Hanna

■ KÓRTÖRTÉNET LJUDMILA ULICKAJA: *CSAK EGY PESTIS*

Valaki nem megfelelően viseli a maszkját, valaki egyáltalán nem viseli. Néhányan megfertőződnek, néhányan hatósági karanténba kerülnek. És vannak, akik meghalnak, mert ez sajnos egy kibontakozó pandémia elkerülhetetlen velejárója.

Jelenünk forgatókönyvét is hasonlóan írták meg, mint ahogyan a kortárs orosz nagypróza világszerte egyik legismertebb szerzője, Ljudmila Ulickaja harmincöt évesen megálmodta a saját járványa történetét. Bár talán mind jobban jártunk volna, ha az író nő veszi kézbe az emberiség sorsát is.

Tekinthetünk Ulickaja *Csak egy pestisére* mint reflexióra, amely a huszonegyedik század egyik legfelforgatóbb jelenségére reagál. Egy nagyváros vészesen közel kerül ahhoz, hogy egy halálos kimenetelű betegséget terjesztő vírus elszabaduljon, és a lakosság egy részét kiirtsa. Ám ez a vészforgatókönyv 1978-ban született, sok évvel azelőtt, hogy a koronavírus fogalma bekerült volna a köztudatba, azonban évekkel azután, hogy az addigi utolsó nagy világjárvány, a spanyolnátha összes hulláma lecsengett. Ez felvetheti a kérdést: minden világjárvány forgatókönyve egyforma?

Merthogy a fiatal Ulickaja kisregénye eredetileg forgatókönyvnek készült.

„Harmincöt éves koromban írtam egy forgatókönyvet *Pestis* címmel. Egy forgatókönyvíró-kurzus felvételijére szántam, amelyet Valerij Frid indított. Nem vett föl, azt mondta, mindent tudok, nem tud mit tanítani nekem. Eltelt negyvenkét év, és a forgatókönyv megint aktuális lett.” (5.)

Így vezeti be az olvasót az 1930-as évek Moszkvájába, ahol a rövid jelenetekre szabdalt szövegben az események úgy peregnek egymás után, mintha csak egy akciófilm snittjeit látnánk, és a szöveg a tördelés segítségével is megerősíti a narráció jelenetező működés módját. Ulickaja fanyar orosz humorral tárja elénk azt a kétségbeesést, orvosi higgadtságot, megfélemlítést, a tények elhallgatását, a szigorú, katonás rendszert, amelylyel a Nagyon Magasrangú Személy vezette Szovjetunió Moszkvája küzd a gyorsan terjedő vírus ellen.

Nem is akármilyen vírus: tüdőpestis a félelmetes kór, amelynek hallatán az ember lelki szemei előtt patkányok szaladnak végig egy koszos utcán, csuklyába és csőrös maszkba öltözött alakok közlekednek pálcával a kezükben, és ettől bizony összeszorul a gyomrunk. Ulickaja kisregényében valóban van tétje annak, hogy milyen gyors az akcióra adott reakció – az első beteg, Rudolf Ivanovics Majer néhány nap alatt belehal a fertőzésbe. A cselekmény pikantériája, hogy Majer nem akar ki: a tüdőpestis elleni vakcinát kutatja. Így egyetlen apró gondatlanság – a felettesei sürgetése és egy sebtében félrecsúszó maszk – miatt ő maga engedi ki a kórt a laboratóriumból. Kiteszi a fertőzésveszélynek az utastársait a Moszkvába tartó vonaton, a szálloda személyzetét és a munkatársait az egészségügyi-népbizottsági kollégium ülésén.

Egy járványhelyzet még a legfelkészültebb államapparátust is komoly kihívások elé állíthatja. A *Csak egy pestis* fikciója a betegség fenyegetésére adott kormányzati reakcióra összpontosít, amelynek háttérmunkálataira a valóságban nem szokás fényt deríteni.

Ulickaja a téma komolysága ellenére abszurd komikummal írja le, hogyan igyekeznek az egészségügy szakemberei meggyőzni az államfőt arról, hogy a vészhelyzetet sürgősen el kell hárítani.

„– Amennyiben negyvennyolc órán belül nem tudunk izolálni mindenkit, aki az elmúlt két napban érintkezésbe került a beteggel, abból pestisjárvány lehet.

– Van lista?

– Összeállítjuk. A késlekedés olyan katasztrófához vezethet, aminek a méreteit még elképzelni is nehéz. A legutóbbi világjárványban Európa lakosságának az egyharmada pusztult ki.

– Egyharmada? – A Magasrangú meg van lepve.

Igen. Egyharmada – ismétli a népbiztos.

– Hát mikor volt ez? – támad fel a Magasrangú érdeklődése.

– A tizennegyedik században... talán úgy 1340-ben lehetett – pontosít a népbiztos.

– C-c-c! – cöcög a Magasrangú. – Hát mekkora népesség volt akkor! Semekkora!

– Egy modern városban, ilyen zsúfoltság és népsűrűség mellett egy pestisjárvány úgy elterjedhet, mint a tűzvész. Érti? – mondja elcsigázva a népbiztos.

– Rendben! – pattan föl a Magasrangú. – Segítünk. Segítünk listázni meg likvidálni is.

A népbiztos megrökönyödik.

– Nem, nem, itt csak karanténról van szó. [...]

A Nagyon Magasrangú Személy gőgösen végigméri a népbiztost, és enyhe gúnnal feleli:

– Abban is segítünk. Arra is vannak eszközeink.” (39–40.)

Ez a jelenet önmagában képet fest arról, hogy mekkora veszélybe keverheti az államot egy autoriter vezetés, ha csak külső támadásokra van felkészülve. A történet referencializáló olvasatában a Nagyon Magasrangú Személy nem lehet más, mint a Szovjetunió Kommunista Pártjának főtitkára, Joszif Visszarionovics Sztálin, akinek uralma alatt kiteljesedett a szovjet titkosrendőrség működése és a korábban Lenin által megalapított kényszermunkatábor-hálózat, a Gulag. Az erőszak, az ellenség nyomtalan eltüntetése, a megdönthetetlen személyes tekintély, amellyel a vezető az alatta dolgozókhöz fordul

– ezek a „rend” és a „béke” megőrzésének alappillérei a sztálini diktatúrában. Azonban mit ér a terror, a megfélemlítés egy vírussal szemben? Az pedig, hogy a pártfőtitkárnak, aki még nem hallott az Európában pusztító *fekete halál*ról, jóvá kell hagynia az egészségügyi népbiztos által javasolt óvintézkedéseket, nyomatékosítja a szituáció abszurdumát.

A sztálini stílus persze így sem maradhat el: az érintettek karanténba zárása a likvidáláshoz kísértetiesen hasonlóan történik. Fekete autók és védőruhás emberek csöngetnek be lakásokba az éjszaka közepén – ki az, aki nem azonnal a legrosszabbra gondolna? Ez a beidegződés valószínűleg egész Kelet-Európára kihat még jónéhány generáción keresztül, a rémtörténeteket azok a gyerekek, unokák is ismerik, akik a saját bőrükön nem tapasztalhatták meg a csengőfrász okozta megrázkódtatásokat.

„– Szerjózsa? Már azt hittem, te sem jössz vissza. Mi volt ez, Szerjózsa? – most először látjuk, hogy figyelmes, értelmes a tekintete.
 – Pestis volt, Gyina. Csak egy pestis! – feleli Kosszelj, elmosolyodik, és a tenyerébe fogja felesége száraz kezét.
 – Sima pestis? – kérdez vissza Gyina.
 A férfi bólint.
 – Én meg már azt hittem...” (92.)

Az orvosok, népbiztosok, szállodai munkatársak és a vonaton utazók hozzátartozói már szinte el is gyászolják a szeretteiket, mire a cselekmény elérkezik a megoldáshoz. A kérdéseikre az a válasz, hogy az egész *csak egy pestis* volt – csupán az egyik legrettegettebb, legveszedelmesebb kór –, innen származik a kisregény címe is. Akármilyen kockázatos egy pestisjárvány fenyegetése, az elhurcoltatás valósabb, kézzelfoghatóbb félelem, ami ráadásul a korabeli Szovjetunió minden lakosát utolérhette.

A pandémia megelőzésén természetesen nem csak az állami hatóság és az ország vezetői dolgoznak keményen, sőt. Ahogyan a koronavírus elleni küzdelem főként az egészségügy állapotán és a benne dolgozók munkáján múlott és múlik, úgy a fikció világában a tüdőpestis terjedését is a doktorok és a kórházak többi munkatársa állítja meg. A regény szerint az azonnali karantén, a higgadtság megőrzése, a szigorú szabályok bevezetése legalább olyan fontos szerepet játszanak a pestis pusztításának megállításában, mint a katonák és a főnökök haladéktalan intézkedései.

A *Csak egy pestis* Ulickaja egyik kísérleti alkotása – szövegformája, elbeszélésmódja, ritmusa nem a hagyományos kispróza hatását kelti, dinamikus jelenetváltásaiban a mozgófilm médiumának hatása érzékelhető. A fikció keretén belül pedig szintén egy kísérletnek köszönhető, hogy a pestis a laboratóriumból kikerül az emberek közé. A regény szerint kevés áldozattal, gyors reakciókkal és határozott intézkedésekkel egy veszélyes járvány végül elkerülhető. A történelem, a múlt és a jelen azonban azt igazolja, hogy nagyon kicsi az esély arra, hogy egy vírust ilyen hatékonyan kordában tartsunk.

A kisregény végére érve pedig várhatjuk az aggodalmak és betegség nélküli, tiszta ünnepet, amely nemcsak a mű zárlatában szabadítja fel Moszkvát a pestis fenyegetése alól, hanem talán egy nap hozzánk is megérkezik, hogy elhozza a választ a 2020-as évek egyik legégetőbb kérdésére: lesz még az élet olyan, amilyennek eddig ismertük?

(Ljudmila ULICKAJA, *Csak egy pestis*, Bp., Magvető, 2020.)



Juhász Tibor (1992) Salgótarján, Debrecen. A Debreceni Egyetem doktorandusza. Az Irodalmi Szemle Online, a Kortárs Online, a KULTer.hu és a Pannon Tükör szerkesztője. Kötetei: *Ez nem az a környék* (Apokrif-FISZ, 2015), *Salgó blues* (Scolar, 2018), *Amire telik* (Scolar, 2021).

Juhász Tibor

■ AZÓTA IS ÉL: A SVÉD KIRÁLY, A LEGENDÁRIUM ÉS AZ AZÓTA IS ÉLEK BEREMÉNYI GÉZA SZÉPIRODALMI PÁLYÁJÁN¹

A MAGYAR COPPERFIELD UTÁN

A *Magyar Copperfield* című – műfaji önmeghatározása szerint – „életregény”-ével Bereményi Géza az utóbbi évek egyik leglátványosabb írói visszatérését produkálta. Szépirodalmi munkásságáról ugyanis meglehetősen kevés szó esett az 1970-ben megjelent *A svéd király* című debütáló novelláskötet, valamint az 1978-as regény, a posztmodern prózafordulatnak nevezett paradigmaváltás szempontjából is fontos *Legendárium* virulens fogadtatásának lecsillapodása óta. 2020-ban viszont a Digitális Irodalmi Akadémia tagjává választották, megkapta a Nemzet Művésze díjat és 2021-ben a Libri irodalmi díjat is elnyerte önéletrajzi munkájával.

Bár a nyolcvanas években dramatikus szövegei könyvalakban is napvilágot láttak (pl. *Halmi vagy a tékozló fiú*, Bp., Színház Alapítvány, 1979.; *Trilógia* [színművek: *Kutyák*, *Légeköbméter*, *Halmi vagy a tékozló fiú*], Bp., Magvető, 1982.), új elbeszélésekkel kiegészítve nagyobb időközönként korábbi novelláiból is jelentek meg válogatások (*A feltúrt gallér*, Bp., Seneca, 1994.; *Jézus újságot olvas*, Bp., Kossuth, 2009.), továbbá 2004-ben újra kiadta a Holnap Kiadó a *Legendáriumot*, de ez a nagyreményű írói pálya a '70-es évek végétől megtorpanni látszott, és ezen még a 2013-as, több kiadást is megért új regény, a vegyes kritikai fogadtatásban részesülő *Vadnai Bébi* sem változtatott. Ugyan 1978-as regénye – Esterházy Péter és Nádas Péter munkáival egyetemben – a posztmodern szövegalkotási technikák egyik fontos, előremutató teljesítményének látszott,² de mire a prózafordulat átrendezte a kánont, addigra Bereményi nem íróként, hanem színházi- és filmrendezőként, valamint Cseh Tamás alkotótársaként vált széles körben ismertté, és vélhetően a széttartó kultu-

1 Az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

2 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az elbeszélés néhány kérdése új íróink regényeiben* = K. Sz. E., *A zavarbaejtő elbeszélés*, Bp., Kozmosz Könyvek, 1984, 95–121.

rális feladatvállalásaival függ össze az is, hogy korábbi írásainak nagyobb része a szerző DIA-archívumának létrehozásáig jószerével csak antikváriumokból volt beszerezhető. Így a nemrégiben kiadott *Azóta is élek* című gyűjteményes kötet, amely egy (a *Játékok a vadászterületen* című írás híján) kivételével *A svéd király* novelláit is újra közreadja, kétségkívül hiánypótló vállalkozásnak nevezhető. Annál is inkább, mert a maga 437 oldalával az eddigi legterjedelmesebb áttekintése a Bereményi-életmű szépprózai vonulatának. Sőt, több is, mint egyszerű pályakép, hiszen a fülszöveg szerint Bereményi állította össze, vagyis egy olyan válogatás, amely az alkotó saját szelekciós eljárásainak az eredménye. Az itt szereplő 21 elbeszélés elrendezése annyiban követi a korábbi gyűjteményes kötetek koncepcionális megfontolásait, hogy új, kötetbe eddig fel nem vett szövegek is találhatóak a régiék mellett, például az *Így kezdtem*, amely a Cseh Tamással való első találkozást örökíti meg, valamint a *Se jó, se rossz* című elbeszélés, amely nyelvezetével és cselekményvezetésével a '60-as/'70-es évek vallomásos közérzeti epikáját idézi meg. A szövegek négy, római számmal jelölt ciklusban szerveződnek összefüggő, szerves egésszé, élükön az *Előhang* című elbeszéléssel, amely első ízben a *Legendárium* nyitófejezeteként látott napvilágot. Nem a kronológia tehát e vállalkozás szervezőelve, a fejezetszámozás ugyanakkor a lineáris olvasás lehetőségét ajánlja, és a regényszerűséget sugalló megoldás az is, hogy az első szöveg maga az *Előhang*. Sőt, a *Magyar Copperfield*hez mérten, amelynek cselekménye az elbeszélő születésétől ifjúkoráig, a sorkatonaság első napjáig tart, Bereményi új munkája, kiváltképp, ha az *Azóta is élek* cím felől olvassuk, amely az 1949-es budapesti diftériajárványra való utalásként a túlélő, azaz a tanúságtevő pozícióját hangsúlyozza, megközelíthető alternatív önéletírásként is. Azaz olyan visszatekintésként, amely nem az élettörténetet írja tovább, hanem a súlyos betegségből felépült alkotó mitológiájának „alakulástörténetét, bizonyos motívumok és figurák megszületését és tovább-formálódását, a kiválás és elvegyülés gesztusait, az otthonvesztés és a hazatalálás következményeit” teszi láthatóvá. Vagyis mintha maga az életmű is olvasható lenne egyetlen autofikciós műként, amelynek legdominánsabb eljárása, ahogyan arra a fülszövegből vett iménti idézet főnévképzős alakjai is utalnak, a bravúros önidézés, a korábbi művek elemeinek újrahasznosítása. Ugyancsak a paratextus informál arról, hogy az idős művész korrigálta néhány már ismert írását. Az *Azóta is élek*ben bizonyos elbeszélések új címmel lettek ellátva, vagyis azok számára is tartogat újdonságot a könyv, akiknek birtokában vannak a fentebb említett kiadványok. Bár sokáig úgy tűnt, hogy e műfajokon és műnemeken átívelő, sajátos alakulástörténetű életműnek nem az irodalom a legfőbb megmutatkozási terepe, de Bereményi mintha a *Magyar Copperfield* mellett az idei novellagyűjteménnyel is a pályakép átrendezését, a főbb erővonalak újrarájzolását kezdeményezné. Hiszen az *Azóta is élek* fülszövege már kifejezetten az irodalmat, azon belül is a novella műfaját nevezi meg az alkotó elsődleges megszólalási formájaként például akkor, amikor felhívja a figyelmet arra, hogy a művész „több későbbi filmjének (*Eldorádó,*

Hóesés a Vízivárosban) az ősváltozata eredetileg elbeszélés volt”.³ Mindez egyfelől azért is érthető újrapozicionálási kezdeményezésként, mert a *Magyar Copperfield* ugyan a szakmai figyelem kereszttüzebe helyezte a szerzőt, de fogadtatásában a '70-es években megjelent kötetekről szinte alig esett szó, az értelmezők számára leginkább a Cseh Tamás-dalok szövegvilága, valamint Bereményi filmes munkái jelentették a főbb hivatkozási pontokat. Másfelől a pálya első jeles teljesítményeire irányuló rekanonizációs döntésnek látszik az is, hogy az *Azóta is élek* Bereményi nem vett fel olyan részleteket, amelyek a legutóbbi regényeiben, a *Vadnai bébiben* és a *Magyar Copperfield*-ben olvashatók, pedig utóbbi *Egy nyári élményem* című fejezete például alkalmas lett volna arra, hogy a *Legendárium* szövegegységeihez hasonlóan önálló elbeszélésként kapjon benne helyet.⁴ Az egyik legnagyobb kérdés az idén napvilágot látott kötetrel kapcsolatban tehát az, hogy a felvett szövegek hogyan válnak hozzáférhetővé a mai olvasók számára most, a nagysikerű *Magyar Copperfield* megjelenését követő, és legfőképpen a prózafordulat utáni távlatból. És vajon képes-e motiválni az *Azóta is élek* Bereményi korábbi, szépirodalmi munkáinak az újraolvasását?

Tanulmányomban az *Azóta is élek* megjelenésének apropóján keresem a válaszokat ezekre a kérdésekre, azonban a terjedelmi korlátokból adódóan nem létesíték dialógust a válogatáskötet összes novellájával. Az argumentációba bevont szövegek szelekcióját az a szándék alakította, hogy az értelmezések az egyes írások összetettsége mellett rámutassanak Bereményi korai pályaszakaszának jellemzőire, voltaképpen arra, hogy miért tűnhet a prózafordulat felől is mértékadó kísérletnek az első két kötete. Vagyis az *Azóta is élek* koncepcionális megoldottságának vizsgálata helyett a dolgozat *A svéd király* megjelenési körülményeinek feltárásával, az ezzel azonos című novella, valamint az *Irodalom* című elbeszélés elemzése révén, továbbá a *Legendárium* regénypoétikai összetettségére való fókuszálással igyekszik segíteni Bereményi munkásságának elhelyezését a 20. század második felének magyar irodalomtörténetében.

A SVÉD KIRÁLY ÉS AZ IRODALOM

Berményi első publikációja, a debütökötet címadó novellája 1969-ben, a *Naponta más* című antológiában jelent meg. Az alcíme szerint a *Fiatall prózáírók antológiájaként* megjelenő gyűjtemény a korban íróként és irodalomszervezőként is tevékeny Gáll István szerkesztésében látott napvilágot, aki nemzedéki látteleletet szándékozott nyújtani az induló tehetségek szerepeltetésével,⁵ ezzel összefüggésben pedig szinkrón metszetet igyekezett készíteni arról, hogy a '60-as évek társadalomtörténeti és -kritikai érdekeltségű

3 A kiadói marketingstratégia felhasználja az életmű más szegmenseit is, nem véletlenül került a hátlapra az *Így kezdtem* című elbeszélésnek az a részlete, amely a Cseh Tamással való első találkozást viszi színre.

4 Ráadásul ez a szöveg először novellaként látott napvilágot a *Hévíz* folyóirat 2016/4–5-ös lapszámában.

5 GÁLL István, *Megkésett utószó. Fiatall prózáírók antológiája*, Új Írás, 1970/1, 105.

irodalma után milyen folyamatok figyelhetők meg a magyar irodalom alakulástörténetében.⁶ Vállalkozását meglehetősen vegyesen fogadták. A recepció ugyan nem feledkezett el a sikerültebb szövegek szerzőinek kiemeléséről (Bereményi mellett jellemzően Ajtony Árpádról, Császár Istvánról és Nádas Péterről szólt elismeréssel), ugyanakkor a novellák „beszűkülte élményvilága”, a döntően értelmiségi, helyüket kereső, de nem találó fiatal hősök, és az írások atmoszférájából következő „rossz közérzet”, valamint az elbeszélések szerkezeti egyenetlenségei miatt a bírálatok megfogalmazásától sem tartózkodott.⁷ Először azoknak a jellegzetességeknek a hiányát kérte számon a *Naponta* más írásain, amelyek ’60-as évek realista metszetregényeinek sajátjai. Felróta, hogy a beválogatott szövegek hősei döntően nem a történelmi múlttal létesített dialógus révén igyekeznek megoldani egzisztenciális problémáikat, sőt a cselekményvezetéshez képest túl nagy teret kapó monológjaik is arról tanúskodnak, hogy a korban, amelybe születtek, a történelem- és társadalomformáló cselekvés terepe nem nyílt meg számukra.⁸ A korabeli irodalomkritikában tehát nagy figyelem irányult azokra a vélt társadalmi hatásokra, amelyeknek nemcsak nemzedékkonstruáló erőt tulajdonított a recepció, hanem egy új tendencia, az összefoglalóan vallomásos közérzeti epikának nevezett irányzat eredőjét jelölte ki az együttesükben. Ebben a tekintetben a recepció leginkább a „fehér folt élményé”-t láttatta kiemelt fontosságúnak, miszerint a ’60-as/’70-es években induló írógeneráció töredékes történelmi tudata miatt nem tudja stabilizálni magát a társadalomban, hiszen „egyszerűen fehér foltként ismeri csupán a magyar fejlődés ötvenes évekbeli történetét”.⁹ A házibuliról házibulira, munkahelyről munkahelyre kóválygó, döntés- és cselekvésképtelen, csellengő, ezért képlékeny identitású hősök szerepeltetésében például a „társadalomkritikai szenvedély”¹⁰ hiányát érte tetten, vagyis egy olyan írói szerep- és irodalomfelfogás kialakulását regisztrálta, amely elfordul a ’60-as évek irodalmára jellemző társadalomközpontúságtól, és éppen ezért a kritika szerint ezeknek a műveknek a valósághoz sincs kellő hozzáférése, ami pedig elengedhetetlen volna az elevenen ható szövegek megalkotásához. A recepció az esztétikai megformáltság megítélését is ennek

6 GÁLL István, Új nemzedékek = G. I., *Hullámlovas*, Bp., Kozmosz Könyvek, 1981, 238–266.

7 Néhány jellemző kritika: FENYŐ István, *Ifjúság és irodalom. Fiatal írók két antológia tükrében*, Kritika, 1970/3, 28–32.; HORGAS Béla, *Irodalom és lehetőség*, Valóság, 1970/3, 100–101.; Ördögh Szilveszter, *Aggódásaim a fiatal próza ürügyén*, Napjaink, 1971/8, 10.; ZIMONYI Zoltán, *„Egy-egy szót pontosan ejtenek már”*, Napjaink, 1970/2, 10.

8 Többek között ezért is kapta az 1980-ban megjelent másik fiatal antológia, *A medveölő fia* Simonffy András azon novellájának címét, amely ugyan 1966-ban íródott, de pontosan ezt a történelemformáló cselekvés esélyétől megfosztott egzisztenciális létállapotot ábrázolja egy apa és egy fiú kapcsolatának színrevitelével.

9 ALMÁSI Miklós, *Fiatal írók a hetvenes években = A hetvenes évek magyar irodalmáról*, szerk. AGÁRDI Péter, Bp., 1979, 288.

10 *Uo.*, 290.

a megközelítésnek rendelte alá¹¹ – az írások laza szerkezetét, az elmaradt erkölcsi tanulságokat a különösebben nem definiált „vallomásosság” térnyeréséhez kötötte, továbbá a fiatal írók kiforratlanságának jeleként értette, hogy a csapongó történetvezetés és a belső történésekre irányuló érzékeny elbeszélői figyelem nem egyszer a valóság és a fikció határait problematizáló poétikai megoldásokat eredményezett.

Bereményi debütálása tehát egy olyan időszakra esett, amikor épp a vallomásos közérzeti epika teljesítőképességét firtató vitáktól volt hangos a magyar irodalmi élet, így a recepció az író munkásságának kezdeti törekvéseit is ezzel összefüggésben pozicionálta. Bereményi a legtöbb kritikus meglátása szerint elsősorban azzal tűnt ki a *Naponta más* szerzői közül, hogy első megjelent novellájának már a címével is egy történelmi egyéniséget nevezett meg, ráadásul a novelláskötetének fókuszában is rendre a történelemmel kezdeményezett párbeszédlehetőségek álltak. Fogadtatása leginkább a nemzedékkritikát és a „históriai elemző igény”-t méltatta,¹² ugyanis kortársai nagyobb részével ellentétben Bereményi a csellengő fiatal felnőtt szereplők céltalansága (például az *Utolsó kör a vízen* vagy a *Lángos* című novellákban) és a történelmi múlt (*Levelet Zs. asszonynak*) közötti viszonyt szerves összefüggésben mutatja fel. Sőt, *A svéd király két*, a korabeli fogadtatás szerint is kiemelkedő novellájában, a címadó elbeszélésben és az *Irodalomban* pont e reláció újragondolását kezdeményezte.

A svéd király főszereplője, Somogyi szintén csellengő karakter, ugyanakkor a novella a vallomásos közérzeti epika eljárásaitól sok szempontból eltérő módon állítja elő a hőst, miközben egy meglehetősen sajátos, a posztmodern felől nézve is releváns történelem- és irodalomfelfogást visz színre. Somogyi a svéd király hadjáratáról olvas egy regényes történetírói munkát, és közben magával az uralkodóval társalog szobájában, aki pedig Somogyiról, annak mindennapjairól és magánéletéről olvassa fel az értesüléseit. A szereplők tehát felváltva olvasnak egymásról egymásnak, a király szavaival élve „kétoldalú eszmecsere” (40.)¹³ folytatnak, amelynek következtében függő viszony létesül közöttük: „– Értse meg végre, hogy az ön hadjárata az enyémtől függ, s az enyém az önétől – dobbantott a svéd király.” (50.) Amikor Somogyi becsukja a könyvet, a svéd király eltűnik a szobájából, amikor pedig újra kezébe veszi azt, a svéd király ismét megjelenik, hogy a Somogyiról készített „jelentésfélék” segítségével feltárja a fiatal férfi életét. Somogyi tehát a megfigyelt pozíciójába kerül, hiszen a király részletes információkkal rendelkezik mindennapjairól, ugyanakkor szembetűnő az idézett összetétel képzőszerű utótagja. A „jelentés” kifejezés a Kádár-korszak kontextusában a besúgói jelentésekre engedne következtetni, ekképpen

11 CSAPLÁR Vilmos, *A hősök a falnak támaszkodnak és legyintenek = Fiatal magyar prózáírók 1965–1978*, szerk. KULIN Ferenc, Bp., Akadémiai, 1980, 303–313.

12 ALEXA Károly, *Bereményi Géza = Fiatal magyar prózáírók 1965–1978*, szerk. KULIN Ferenc, Bp., Akadémiai, 1979, 36–47.

13 Az idézetek minden esetben az *Azóta is élekből* származnak, ahol mégsem, ott külön hivatkozásban vagy a szövegben jelzem a forrást: BEREMÉNYI Géza, *Azóta is élek*, Bp., Magvető, 2021.

a pályakezdő Somogyi hatalommal szembeni kiszolgáltatottságát vinné színre, és a svéd királlyal folytatott diskurzus leginkább a rendőrségi kihallgatások szituációját idézné. Ugyanakkor a „-féle” utótaggal ellátott szerkezet azt is mutatja, hogy Bereményi számolt a szóalak politikai konnotációjával, és azt a tényt, hogy a királynak részletes értesülései vannak, az újabb kiadásokban sem egy hatalmi konstelláció elemeként rendezi el, hanem inkább a két betéttörténet (a király „jelentésfélé”-i és a történetírói munka) összefüggéseire ügyel a szóalak használatával. A (fel)olvasott szövegek és a két szereplő dialógusa miatt az olvasó és az uralkodó, valamint a mindennapok és a történelmi múlt grandiózus hadjáratai közötti távolság áthidalhatóvá válik, és Somogyi tengődő, céltalan cselekvései, illetve a király hadászati megfontolásai közötti distancia lényegében felszámolódik, hiszen a király senkit nem avat be stratégiai megfontolásaiba, ahogyan maga Somogyi sem enged közel magához senkit (jóllehet fokozatosan végül mindkettőjük titkaira fény derül).

Viszonyukat tehát nem elsődlegesen az idősíkok közötti értékhierarchia és a kauzalitás, nem a hatalmi struktúrák, hanem az olvasás gesztusa szervezi, hiszen a történelmi múlt elbeszélte múltként áll elő, miként Somogyi jelene, sőt jövője is csak a szövegek, a „jelentésfélék” révén érhető el az olvasó számára, az egyes szám, harmadik személyben megszólaló narrátor nem informál róla. Mind a múlthoz, mind a fő- és a címszereplő életéhez tehát az olvasás, pontosabban a szövegek általi fikcióképzés nyit hozzáférési lehetőségeket, amelyek nyilvánvalóan nem függetleníthetők a jelen perspektívájától („– Míg ön ezt a könyvet olvassa, pályafutásunk közt kapcsolatok létesülnek, hadműveletem sikere öntől is függ, viszonya Ágnessel az én viszonyom, dragonyosaim között ott harcol ön is, és együtt megyünk a közértbe reggeliért.” – 47.) Ezért is tűnik kiemelt jelentőségű mozzanatnak a zárlatban az, hogy miután Somogyi becsukja a könyvet és lefekszik aludni, mintegy továbbálmódja a hadjárat történetét, de immár ő maga az, aki a svéd sereget vezeti: „»A folyón gyorsan át kell kelniük, különben beérnek. A túlsó partra már nem követnek, az török terület« – gondolta Somogyi. Barna, gyors lovon ült, kardja néha a kengyelhez vágódott, és megcsendült.” (58.) Ezért is látszik helytállónak Alexa Károly észrevétele, miszerint a két figura, az olvasó és az uralkodó összefonódik,¹⁴ ugyanakkor Alexa a gondolatmenetét nem az olvasói szerepkörrel létesített analógiára fonja fel, hanem a kortárs recepció domináns közelítési módjának mintájára a nemzedékkritika felé vezeti. A vesztébe rohanó király példája szerinte Somogyi számára is tanulságul szolgálhat arra vonatkozóan, hogy érdemes-e az eddig megszokott módon folytatnia az életét.¹⁵ A szövegben viszont az E/3-ban megszólaló elbeszélő ilyen belátást nem fogalmaz meg, sőt kifejezetten ironikus gesztussal zárja a történetet, igazolva a svéd király „jelentésfélé”-inek megalapozottságát: „A reggel holnap is eléri önt, nehéz fejjel ébred, és felkelés

14 ALEXA, *i. m.*, 38.

15 SZAJBÉLY Mihály, *Irodalomtörténeti tanulmány Bereményi Gézáról, avagy csellengő hősök nyomában az irodalomtól a történetig* = Sz. M., *Álmok álmodói – Irodalomtörténeti tanulmányok*, Bp., Magvető, 1997, 198–214.; ALEXA, *i. m.*, 37–40.

előtt fejét a szoba tárgyai után forgatva füttyörészik kicsit.” (55.). Vagyis azt, hogy miként a múlt, úgy a jelen is a fikcióképzés révén áll elő: Somogyi „[r]eggel álmosan hunyorogva nézegette a bútorokat, a zöld huzatú fotelt, a széket, és füttyörészett. Több dallammal is kísérletezett, melyik illene leginkább a tegnap estéhez.” (58.)

A fikcióképzés és az elbeszéltség mozzanatainak felértékelődésére példa az *Irodalom* című elbeszélés is, amelyből Bereményi később egy tévéfilm forgatókönyvét is megírta, valamint a főszereplőt, az „induló tehetségek” közé tartozó Dobrovicsot a *Vadnai bébi* című regény központi figurájává avatta. A novella *A svéd királyhoz* hasonlóan két szálon fut, voltaképpen annak párnovellájaként is megnevezhető. Egyrészt Dobrovics minden napjait ismerjük meg az E/3-ban megszólaló narrátor közvetítésével, másrészt viszont abból a kém-történetből is olvashatunk részleteket, amelyeken az ifjú szerző dolgozik. Dobrovics szinte teljesen felszámolta kapcsolatait a külvilággal, a csellengő fiatal felnőttek életét éli. Eljár ugyan dolgozni (újságkihordóként rója Budapest utcáit) és szórakozni, de sokat van egyedül, mert igyekszik minden idejét az írásnak szentelni. Otthonában az alkotómunkát magatehetetlen, özvegyé vált nagymamája miatt szakítja csak meg, akinek gondját viseli. Dobrovics a nagymamával folytatott beszélgetések körülményeiből építi készülő elbeszélését, melynek főszereplője két kém: egy fiatal férfi és egy idős nő. Az evőeszközök, tálcák, csészek, amelyeket Dobrovics bevisz a nagymamájának, fontos környezeti elemként emelődnek be a történetbe, ahogyan az öregasszony arcáról tett megfigyelései is visszaköszönnék a pályakezdő szerző formálódó írásában: „Gondolatmenete a következő volt: Ez egy arc. Micsoda azon kívül, hogy arc? Az kétségtelen, hogy bőr is. Na most, milyen bőr? Halott bőr ez, mint a kiszáradt levelek. Halott falevél-bőr. Ha már a bőre megvan, mihez lehet még kezdeni ezzel az arccal?” (18.) Az áruló kémnő, Dallam kínhalálát pedig így írja le: „A halott falevelek meggyűrődtek a nyakán, szeme kerekre tágult.” (36.)

Mint ahogy arra már többen is rámutattak, a szöveg ily módon saját eredettörténetét viszi színre:¹⁶

„Másnap hajnalban Dobrovics egy postaláda előtt állt, melybe már előzőleg becsúsztotta az aznapi újságot, de mégis egy öregasszony volt előtte, aki az ágyon fekszik, mellette az éjeliszekrényen két vaskos kötet, telve konok szavakkal. [...] Ez az – gondolta futás közben Dobrovics. Szabad karját forgatta, úgy rohant. *Irodalom*. Ez a címe.” (37.)

Ugyanakkor arról még kevés szó esett, hogy mindeközben az identitással és a múlttal mint elbeszélésformákkal kapcsolatban is számos olyan mozzanata van, amelyek különösen az elbeszéltséget, a fikcióképzést láthatóvá tevő prózafordulat felől is jelentékenyek. Dobrovics ugyanis egy irodalmi szöveg révén segíti narrativizálni a halál közelségében álló,

16 SZAJBÉLY, *i. m.*, 208.; PIKÓ András Gáspár, *A történelem angyala kikémlél a családfa ágai közül – Családi emlékezet és történelmi múlt viszonya Bereményi Géza Legendárium című regényében*, Székelyföld, 2020/7, 68–94.

magatehetetlen özvegyé vált nagymama múltját, aki eddig teljesen el volt zárva a külvilágtól: „Férje elzárta a világtól, egy kisváros néhány utcáját láthatta csak, és ő úgy érezte, hogy nem is akar többet látni. [...] Tud a magyar történelem egy-két eseményéről, és kész. Tiszta papírlap, azt írhat sz rá, amit akarsz.” (29.) Mikor a meg nem nevezett nagymama arról érdeklődik, hogy mi az unokája foglalkozása, Dobrovics végül azt válaszolja, hogy író, és a kíváncsi öregasszonynak Victor Hugo *A nyomorultak* című nagyregényét adja oda saját, állítása szerint álnéven írt műveként. A nagymama olvasni kezdi a kötetet, Dobrovics pedig irányítja az olvasását, hiszen azt állítja, hogy a regény alakjai és történései bár Franciaországban helyezhetők el, de a környezetéről mintázta őket, így a nagymamával megfeleltethető karakter is helyet kapott a könyvben, mint később kiderül, Jean Valjean alakjában. A nagymama tehát a referencializáló olvasásmód metódusát érvényesítve önmagát kezdi keresni és találja meg a kötetben Dobrovics értelmezői kinyilatkoztatásainak köszönhetően, amelyek az írói munkával kapcsolatos tapasztalatokról is tudósítanak. „Büszke lehet rád a nemzedet” (35.) – ismeri el Dobrovics tehetségét, ami nyilvánvalóan ironikus gesztusként is érthető, tekintve, hogy a könyv a romantika egyik legjelentősebb francia klasszikusa, és kiváltképp érdekes akkor, ha a *Magyar Copperfield* címadásának szintén ironikus voltára gondolunk. Hiszen mind az angol, mind a francia világirodalmi művek említése olyan kérdésfeltevésekre ösztönöz, amelyekre az olvasó a kötetek elolvasása után sem kap egyértelmű választ (például hogy mitől lesz magyar a memoár sorspárhuzama¹⁷ vagy miért pont *A nyomorultak* áll az *Irodalom középpontjában*). És bár erről a szöveg nem informál, mégis sejthető, hogy a nagymama felkészült az elkerülhetetlenre: „Este, amikor anyja [Dobrovicsé – J. T.] hazaérkezett, és bevitte a vacsorát, az öregasszony nem evett semmit. Ágya mellett, az éjjeliszekrényen ott hevert a két vaskos kötet, ő meg csak rázta a fejét, hogy nem kér.” (35–36.)

Alexa Károly pályaképében mindezt a nemzedékkritika szempontjából kísérel meg interpretálni. Úgy véli, az elbeszélés lényegében egy „kettős hazugság-tükör”, amely „az élethazugság két formájának, a programosnak és a spontánnak az ironikus szembeállításával”¹⁸ teremt feszültséget. A novella szerinte annak a példázata, hogy a „hazugság miként válhatik életpótlékká, és mikor marad álokoskodások sivár eredője, álcázott tehetetlenség”.¹⁹ Dobrovics hazugsága ebben a tekintetben azonban termékeny hazugság, és a fikció jelentőségéről tanúskodik, amennyiben Dobrovics így segít nagymamájának megbékülni önmagával, elrendezni a múltját. Miként azt Szajbély Mihály – szintén a nemzedékkritika felől értelmezve az elbeszélést – állítja, Dobrovics ezzel párhuzamosan témájára is rátalál, ezáltal pedig kiemelkedik a csellen-

17 JUHÁSZ Tibor, *A Teleki tér illuzionistája – Bereményi Géza: Magyar Copperfield*, KULTer.hu, 2020. március 31., <https://www.kulter.hu/2020/03/a-teleki-ter-illuzionistaja/> (utolsó letöltés ideje: 2022. 02. 27.).

18 ALEXA, *i. m.*, 37.

19 *Uo.*

gő hősök köréből,²⁰ hiszen a zárlat által csellengése értelmet nyer: az íróvá válás folyamatának fontos állomásaként értelmezhető. Ugyanakkor az irodalom, az identitás és az emlékezet ily módon történő összekapcsolása nemcsak egy kvázi terápiás, feldolgozási folyamat részeként határozza meg az irodalom művészeti ágát, hanem magát a múltat állítja elő olyan elbeszélésként, amely képlékeny, ezzel összefüggésben pedig alakítható például az olvasási tapasztalatok útján:

„Már mondtam, hogy nem a külső a fontos, hanem a regényalak lényege. Egy nő lehet férfi is a könyvben. Ez a Jean Valjean egy becsületes ember, aki nem ismeri a saját értékeit, de jószágával kiharcolja helyét a többiek között, és végül fogadott leányát, Cosette-et és annak férjét joggal nevezheti gyermekeinek. Azok pedig a halálos ágya mellett tisztelettel néznek rá, és amikor megáldja őket, megfogadják, hogy emlékét őrizni fogják.” (34.)

Az imént vizsgált elbeszélés *A svéd király* nyitónovellája, valamint az *Azóta is élek* második írása, és amennyiben a szövegek sorrendjét és tematikáját megnézzük, valóban igaznak látszik Szajbély, már a *Legendárium* műfajválasztása miatt a pálya alakulására nézve is releváns megállapítása, miszerint *A svéd király* „novelláskötet úgy is olvasható, mint annak az útnak az ábrázolása, amely az irodalomra való rátalálástól a személyes múltként felfogott történelemre való rátalálásig vezet.”²¹ Irodalom és elbeszélő múlt tehát itt sem válik ketté, sőt elválaszthatatlanul összefügg (ezért is mutatkozik a történelem az egyedüli hitelt érdemlő ihletforrásnak a Bereményi-korpuszban), ezek lényegében egymás lehetőségfeltételeiként állnak elő.²² Ezért is tűnnek kiemelt jelentőségűnek az írásmozzanatra való reflexiók például a *Levelek Zs. asszonynak* című szövegben, amelyben a test gőzfürdőben történő megtisztulása áll párhuzamba a levélíró írás általi feltárulkozásával,²³ de Bereményi a közelmúltban írt műveiben is rendre a tudatos alkotófolyamatnak mint a múlthoz való hozzáférési módnak az artikulációját végzi el, például a *Magyar Copperfield* 155. oldalán: „Most írást megszakítva elszámoltam magamban húszig lassan. Igen, nagyjából ennyi ideig tartott az a lárma.”

Bereményi ezen szövegeinek esetében ugyan részben a vallomások közérzeti epika bevett témáinál, formáinál marad, ugyanakkor (a korabeli recepció állításaival ellentétben) ez az esetében nem jelenti azt, hogy a szövegekben a csellengés mint életstratégia együtt járna a történelmen kívüliség tapasztalatával, sőt az imént említett *Levelek Zs. asszonynak* elbeszélője egyfajta sajátos megismerési folyamat részeseinek mutatja a '60-as évek autóstoppos fiataljait, amely folyamat pont a történelmi örökséggel ápolat tudatos viszony kialakulását előzi meg:

20 SZAJBÉLY, *i. m.*, 201–208.

21 *Uo.*

22 PIKÓ, *i. m.*, 68.

23 ALEXA, *i. m.*, 37.

„Van itten egy nemzedék, ez én vagyok. [...] Menetünk nem maga választotta az irányt, de Lengyelországban mégis azt a választ kaptuk, hogy az ország, ahonnan elindultunk, melyre menetelés közben fehérlő fenekünk tekint, jelekkel teli, miként meztelen testünk, egyszerre több helyen is megtalálható, bár csak maga mutathatja fel, akár valamennyire is hűen önmagát.” (145–146.);

„Mindenesetre vodkájukon, a műemlékeken és a barátokon felül kaptam tőlük valamit, ugyanis – talán már az eddigiekből kiderült – az igazi kalandot mégsem ez a szokatlan és ismerős ország jelentette nekem, hanem a kilátás, mely onnan Magyarországra nyílik.” (151.)

LEGENDÁRIUM

A *Legendárium* című rendhagyó családregény a múlthoz való hozzáférés lehetőségeit elsősorban az emlékezéstechnika felől árnyalja.²⁴ A korabeli kritika a családregény műfaji tradíciójához való innovatív odafordulást emelte ki a regénnyel kapcsolatban, amely több szempontból is jelentősnek látszott, hiszen Bereményi munkássága így nemcsak a vallomásos közérzeti epika révén vált elhelyezhetővé a kortárs irodalomban, hanem az irodalomtörténet-írás egy másik, a „Péterek nemzedékének” nevezett koncepciójába is beleillett. Az indulását övező kritikai lelkesedés azonban a mai távlatból elsősorban azért látszik fontosnak, mert az alkotó első két kötete, kiváltképp a *Legendárium*, a történelem- és a világszemléletük alapján irodalomtörténetileg összekötő láncszemnek mutatkoznak a '60-as/'70-es évek fordulójára jellemző vallomásos közérzeti epika és a prózafordulattal kialakuló posztmodern prózapoétikák között.²⁵

A „Péterek nemzedéke” megnevezéssel összefoglalóan azon szerzőkre utal az irodalomtörténet-írás, akiknek a '70-es évek második felében megjelent művei ugyan a vallomásos közérzeti epika felől is megközelíthetők, de több olyan hasonlóság is kimutatható az írásaik között, amelyek már egy másik, leginkább a prózafordulat felől érthető tendencia meglétét sejtetik.²⁶ Ilyen például a kisépikai formákkal való bravúros bánásmód, a valóság és a fikció határainak elmosására való törekvés, a családregény műfajának újraírasi lehetőségeivel és a töredékes szövegszervezéssel való kísérletezés, amelyek Esterházy Péter (*Fancsikó és Pinta*, 1976), Lengyel Péter (*Cseréptörés*, 1978) és Nádas Péter (*Egy családregény vége*, 1977) korabeli munkáiban is megkülönböztető kísérleteknek látszanak.²⁷ A vallomásos közérzeti epikához sorolt szövegekkel ellentétben

24 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Bereményi Géza: Legendárium*, Tiszatáj, 1979/2, 82–84.

25 PIKÓ i. m., 68–94.

26 A megnevezés a már hivatkozott Gáll István írótól származik, aki az 1960-as évektől kezdve egyre meghatározóbb pozícióra tett szert a Kádár-korszak irodalmi életében. Kritikai munkásságát is elsősorban a hivatalos irodalomszemlélet képviselőjében bontakoztatta ki, ennek kánonra gyakorolt hatásairól lásd: REICHERT Gábor, „Péterek stb.”. *Nemzedéki szemléletmód Gáll István kritikus gyakorlatában*, Új Forrás, 2022/1, 57–64.

27 GARAMI András, *Nemzedéki kérdések a „prózafordulat” idején. Mészöly, Ottlik / Esterházy, Lengyel, Nádas = Nemzedéki narratívák a kultúratudományokban*, szerk. GARAMI András, MEKIS D. János, NÉMETH Ákos, Pécs, Kijárat, 2012, 181–182.

az imént említett kötetek hatástörténetileg is megkerülhetetlennek mondhatók, hiszen eltérő nyomatékkal, de olyan mélyreható változásokat indítottak el, amely többek között egy új kánonképződésnek nyitottak irányt.²⁸ A *Legendárium* a megjelenésekor az említett szövegekhez hasonló jelentőségűnek látszott, például azért, mert formateremtő igénnyel nyúlt a műfaj tradíciójához. Annál is inkább, mert Bereményi a családi emlékezethez, a családtörténethez mint a történelem egy lehetséges alternatív elbeszélési módjához való közelkerülést ebben a művében sűrű narrációs váltásokkal és az idősíkokkal való bravúros bánásmóddal kísérli meg.²⁹

A *Legendárium* egyes fejezetei az *Azóta is élek*be új címekkel kerültek, és azáltal, hogy egy füzéreként is olvasható novellagyűjteménybe illesztődtek, némileg visszatértek eredeti kontextusukhoz, hiszen Bereményi korábban novellaként, kisprózáként közölte a '78-as regény olyan jelentékeny részeit, mint például az idei válogatásból ugyan sajnos kihagyott, de a *Legendáriumban* annál fontosabb, megkapó szépségű városi térleírással induló *Budapest* című fejezetet. A koncepcióváltással viszont pont abból a magánlegendáriummá össze(nem)álló fragmentumegyütteséből lettek kiragadva a szövegek, amelyek miatt a kritikai fogadtatás egy másik, nem a nemzedékkritikára ügyelő vonulata számára valóban úgy tűnt, hogy Bereményi művével „sokat összegez újabb prózánk eddigi vívmányaiból, radikálisan szélesíti a prózai ábrázolás lehetőségeit”.³⁰ Ugyanakkor az *Azóta is élek*ben felhasznált részletek a *Legendárium* elbeszélői pozíciókkal kapcsolatos eljárásainak sokszínűségét mégiscsak érzékeltetik, hiszen ha az egymásmellettségük nem is tudja kirajzolni úgy a nézőpontok közti váltásokat, mint a *Legendáriumban*, de mutat valamit abból a narrációs palettából, amellyel a '78-as regény megteremtette „a maga differenciált nyelvi-retorikai alakzatait”.³¹

Az *Előhang* funkciójáról már volt szó, ez lényegében a friss gyűjteményben is hasonló szerepet tölt be. Az *Irén levele* a központi szereplő, a legidősebb fiú lánytestvérének szövege a *Legendáriumban*. Az *anyai ág*, *Az apa* és a *Családi gyász* című szövegek kapcsolhatók még az *Azóta is élekből* a regényhez, amelyek közül az utóbbi kettő címváltással került be az idei kötetbe. Előbbi az *Apám felkeresi anyját*, a *nagyanyámat* címet viselte, a halál pillanata utáni egyes szám első személyű retrospektív távlatot megnyitó *Családi gyász* pedig az *Apám apja mindörökre eltávozik közülünk* címmel lelhető fel a korábbi műben. Átnevezésükkel felszámolódott az a sajátos, rokon kapcsolatokra utaló terminológia, amely mindig a legidősebb fiúhoz képest jelölte ki a címben megnevezett családtagok közötti viszonyokat, középpontba helyezve a karaktert.

28 KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Gracióz” kötetlenség. Szólam és írhatóság Esterházy prózájában, *Irodalmi Szemle*, 2018/2, 19–42.

29 KULCSÁR SZABÓ, *Az elbeszélés...i. m.*, 95–100.

30 KULCSÁR SZABÓ, *Bereményi Géza...*, 84.

31 *Uo.*, 83.

Az *Azóta is élek* tehát csak sejteti, hogy miért is jelentékeny a *Legendárium*, de mivel a regénynek csak egy kis részét foglalja magába, értelemszerűen nem hordozza azokat a sajátosságokat, amelyek miatt szerzője a megjelenésekor a magyar irodalom élvonalába került. Bereményi munkásságának ezen vonatkozásához tehát az *Azóta is élek* nem feltétlenül vezet el, holott a pálya alakulástörténetének meghatározó mozzanatairól van szó, amelyek a 20. század második felének magyar irodalomtörténete szempontjából is jelentésnek látszanak. Annál is inkább, mert a *Legendárium* fragmentumainak egy csoportja stilisztikai jellegzetességeivel és cselekményvezetésével megidézi a vallomásos nemzedéki közérzetregények tendenciáját, egy másik azonban egy sokkal poétikusabb szöveg-halmazként különíthető el,³² amely már a prózafordulathoz felé mutat. A fragmentumok többé-kevésbé különböző narrátorokhoz kapcsolódnak a regényen belül, váltakozásuk ellenére azonban az egymásra következő nemzedékek között nem jönnek létre szoros kapcsolódások, hanem mintegy felnagyítva a generációk közötti különbözőségeket, több elbeszélői hanggal, illetőleg olyan szokatlan narrációs pozíciókkal tartja fenn a széthangzásukat, mint például a saját haláluk utánról visszatekintő elbeszélők. A *Legendárium* szólamainak kulminációs pontja az '70-es évek második fele, a legtöbb szereplő innen emlékszik vissza, innen indulunk például az 1848-as szabadságharc idejére, valamint a jövőbe, 2025-be is. Főbb elbeszélőnek a legidősebb fiú mondható, aki ugyan nem az egyedüli narrátora a regénynek, de a legtöbb szólamban felbukkan mellékszereplőként vagy főalakként, ezáltal családon belüli pozíciója különböző megvilágításba kerül és ki-tüntetetté válik.³³ Azt, hogy ő a legfőbb viszonyítási pont, a más-más elbeszélői pozíciókkal megírt, egy másik kontextusban már említett fejezetcímek birtokos személyragjai is jelzik: *Apám felkeresi anyját, a nagyanyámat; Apám apja mindörökre eltávozik közülünk*. Ő az, aki a regény *Előhang* című nyitófejezetében két meghatározó, autopoietikus jelentőségű emléket helyez egymás mellé, amelynek következtében *A svéd király* nyitónovellájához, az *Irodalomhoz* hasonlóan ez is a saját keletkezéstörténetét viszi színre.

Az egyik a legidősebb fiú első emléke, amely az 1953-as legendás angol-magyar labdarúgómérkőzéshez kötődik, amikor ő még csak néhány éves kisgyermek volt. Ez a külvilág megnevezhetőségének és az abban való tájékozódásnak („– Mi ez? – kérdeztem. – Az angol-magyar meccs – felelt apám apja, arcán mozdulatlan pengével. – Mi az, hogy angol? – Angol az, aki Angliában lakik. Anglia egy ország. Akik a területén élnek, angolok. Mi magyarok vagyunk, Magyarországon lakunk.” – 11.), valamint a megismerésnek a problémáját veti fel, amely a Bereményi-életmű egyik központi kérdésköre is egyben,³⁴ illetve előrebocsátja a '78-as regény és a 2021-es gyűjteményes kötet széttartó, különböző szólamokból álló szerkezetét: „Középpontban állt ez a konyha, belőle sugarak indultak

32 *Uo.*, 83.

33 *Uo.*, 83.

34 Ezért is mondható átgondoltnak az a döntés, hogy a novellaválogatást az *Előhang* című szöveg nyitja meg.

sokfelé. Az egyik sugár mentén kijutottam az udvarra [...] Egy másik sugár mentén sosem haladhattam egymagam.” (8.)

A másik emlék 1976. április 29-hez kötődik, amikor a legidősebb fiú Firenzében vár egy ismerősére egy meglehetősen szimbolikus helyszínen, a Ponte Vecchio nevű műemlékhíd lábánál, és a forgalmat figyelve azt játssza, hogy addigi élete meghatározó alakjait ismeri fel az előtte elhaladó autók utasaiban. Így vonultatja fel a *Legendárium* meghatározó szereplőit (hasonló funkciót tölt be a szövegrész az *Azóta is élek*ben is), rögzíti a rokoni viszonyokat, ezáltal kijelöli a regény szereplőinek és elbeszélőinek a relációit. Egy olyan széthangzó együttest, amelynek tagjai csak bizonyos eseményeken (pl. temetés) vagy véletlenszerű alkalmakon állnak elő családként, egyébként időben és térben is laza kapcsolathálózatot, különálló alakok rendezetlen halmazát alkotják, amelynek széttartó voltát a kötet a rokoni kapcsolatokra használt, már említett sajátos terminológiával is hangsúlyozza. Ezek is jelzik, hogy a *Legendárium* nem számolja fel a generációk közötti érzelmi és egzisztenciális szakadékokat, egységkeresés helyett tulajdonképpen szétszórja a családtagok monologizáló szólamainak mozaikdarabkait. Közöttük egyedül a legidősebb fiú újra és újra előbukkanó karaktere teremt kapcsolatot, akit az egyes fejezetcímek birtokos személyragjai és a nyitány autopoietikus megoldásai is kitüntetett pozícióba helyeznek. Tehát annak a lehetősége is felmerülhet, hogy a különböző elbeszélői hangok mindegyike mögött ő áll, ekképpen tehát szelekciós eljárásai azok, amelyek egymás mellé helyezik a történetstilánkokat, jóllehet a közöttük lévő kapocs felfejtéséhez nem mindig kap az olvasó elegendő információt. Mindezekből is látható, hogy a *Legendárium*ot elsősorban narratív szerkezete tette a prózafordulat egyik letéteményesévé, ám az *Azóta is élek*be került részek koncepcióváltásával a fragmentumoknak pont az az együttállása számolódott fel, amely miatt igazán emlékezetesek.

Az *Azóta is élek* tehát láthatóvá teszi a Bereményi-mitológia alakulástörténetének egyes fontos mozzanatait, mindazonáltal a válogatás önmagában nem feltétlenül reprezentálja Bereményi, a magyar irodalom történetében betöltött pozícióját, amelynek nemcsak a *Magyar Copperfield* a fedezete, hanem többek között az ebben a dolgozatban is említett szövegek. Már csak azért sem, mert a szerző irodalmi munkássága pont az „életregény”, valamint a *Legendárium* sikerültsége miatt sem mondható novellaközpontúnak – talán erről tanúskodik az is, hogy az *Azóta is élekről* jóval kevesebb kritika született, mint az egy évvel korábbi önéletírásról. A *Legendárium* ráadásul pont azért látszik megkülönböztethető fontosságúnak, mert egy regényműfajjal kezdeményezett a korban rendhagyónak mondható dialógust. Ettől függetlenül az *Azóta is élek* figyelemreméltó vállalkozás, hiszen remek szövegeket szervez sajátos koncepcióba egy olyan alkotótól, aki több művészeti ágban is kiemelkedően teljesített.

Hocza-Szabó Marcell (1996) Budapest, Debrecen. Az ELTE BTK volt hallgatója. Kritikai, tanulmányai megjelentek az *Alföld*, az *Irodalomtörténet*, az *Új Forrás* és az *Apokrif* hasábjain, valamint online folyóiratokban.

Hocza-Szabó Marcell

AUTONÓMIA ÉS AKAUZALITÁS: A VADVIZEK PRÓZAPOÉTIKAI SZERVESSÉGÉHEZ

Mészöly Miklós 1948-ban megjelent, *Vadvizek*¹ című debütáló kötetét leginkább a *Koldustánc* című novellájának első megjelenési helyeként szokás emlegetni. A legtöbb elemző a kötet további négy novelláját kiegészítésként, a pályakezdés még nem eldöntött, sokfelé ágazó prózapoétikai iránykeresésének lenyomataként értelmezte. Kétségtelen, hogy a *Koldustánc* első változata idővel „rátelepedett” a kötet többi szövegére, ami annak ellenére sem magától értetődő, hogy konszenzusnak tekinthető azon megállapítás, miszerint minden tekintetben kitűnik a *Vadvizek* többi elbeszélése közül,² hiszen egyértelműen ez a szöveg az első jelentős mérföldköve a Mészöly-próza sajátos írásművészetének. A mészölyi prózapoétika ugyanis az allegorikus és a realista olvasásmódok közötti átfedések sorozatának lehetőségeit biztosítja, amely az egyes korszakok mentén váltakozva kerül e két pólus oszcillációjába, jelentősen megnehezítve a korszakolás lehetőségét. A *Vadvizek* novelláiban ennek okán könnyen felfedezhetők a későbbi, kritikailag nagyobb sikert aratott *Magasiskola*, *Saulus*, vagy az *Alakulások* egyediségének előzményei,³ mivel a külső környezet általi hatások cselekményrendező jelentősége a főszereplők tekintetében határozott egységet képeznek a *Koldustánc* első változatában is megjelenő poétikájával.⁴

1 MÉSZÖLY Miklós, *Vadvizek*, Bp., Jelenkor, 2018. A továbbiakban a főszövegben, oldalszámmal jelzett idézetek ebből a kiadásból származnak.

2 Szolláth Dávid szerint: „A *Koldustáncra* ugyanis semmi nem áll abból, ami az első négyről elmondható. Hiányzik a szokásos lélektani analízis, az elbeszélő ismeretlen átutazó marad, akiről nem tudjuk, hogy fiatal vagy öreg, honnan jött, hová megy. A színhely is modellszerűen steril, egy átlagos közép-európai kisváros tipikus főtere, a térnek sem misztikus szimbolikája, sem gondolati reflexióra ösztönző sugalmazásai nincsenek. A novellaszerkezet az előző négy műhöz képest egységes és zárt, a névtelen elbeszélő a két vonatindulás közti néhány óra alatt lezajló történések (gonosz tréfát íz egy koldussal, hogy addig se unatkozzon) előadására szorítkozik.” – SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós*, Bp., Jelenkor, 2020, 42.

3 *Uo.*, 46.

4 BAZSÁNYI Sándor, *Az idegen, az utazó, a helyvadász és az emléklapíró*, *Élet és Irodalom*, 2017/59, 51–52.

A két szövegváltozat között leginkább stilisztikai különbség van, az *Alakulások* novellája⁵ már több kihagyással, sűrítéssel, illetve utalással él, amely arról árulkodik, hogy az olvasó számára több értelmezési lehetőség is adottá válik.⁶

A kötettel kapcsolatos eddigi narratívák az életmű kontextusában igyekeztek azt értelmezni, amely alól csak Hornyik Miklós novellánkénti vizsgálatának néhány helyen közös pontokat mutató konklúziója kivétel.⁷ Továbbá, egyedül Hornyik kísérli meg azt, hogy nem a *Koldustánc* felől határozza meg, vagy értékeli a további négy novellát, hanem lineárisan haladva, egyenként vizsgálja azokat, ugyanakkor leginkább Mészöly következő kötetéhez, a *Sötét jelek*hez igyekszik hozzákapcsolni a *Vadvizek* poétikáját. Jelen tanulmány célja a novellák kötetegységben történő interpretálásának validálása, amelynek hipotézise szerint a szövegek poétikai intencióját kiemelve a *Koldustánc* nem lóg ki a *Vadvizek* novellái közül – mind-mind alkatrésze a még kibontakozni igyekvő Mészöly írásművészetének. Az elemzés az egyes művek esetében megfigyelhető történetfejlődés és az ehhez kapcsolódó elbeszélői attitűd, valamint a megjelenő motívumok és alakzatok szövegszervező technikájának vizsgálatát tűzi ki célul.

Az alapvetés, amellyel a dolgozat a szövegek értelmezéséhez kezd, erősen támaszkodik a Thomka Beáta által kifejtett, a kauzalitás hiányát kiemelő elgondoláshoz:

„Mészöly intenciója egy olyan időkategórián alapuló epikai hitelesség megteremtése, amely a történeteszerű elemek, megtörténtségek és események elrendezésében nem a megtörténtségekben uralkodó kauzalitást és kronológiát követi, hanem a felidézésükre sokkal inkább jellemző szinkronitás/aszinkronitás-ritmust és az asszociativitást.”⁸

Thomka meghatározása nyomán egy szükségszerűen időtlen, látomásos prózai elbeszélő-attitűd sejlik fel, azonban az idő többszöri felfüggesztése, a visszaemlékezések homályos részletei, és a nyitott befejezések a kauzalitás kiiktatásával nemcsak a valóság hamisságára, hanem annak ontológizáló értelmére is rávilágítanak, vagyis a közérzet⁹ elbeszélésmódba való áthelyezésére.¹⁰ Pontosabban arra, hogy az én autonómiája mennyire van a kauzalitáshoz kötve. A kauzalitás megbontására viszont a *Vadvizek* című kötet, a Thomka Beáta által említett időkezelésen túlmenően több egyéb módon is kísérletet

5 MÉSZÖLY Miklós, *Koldustánc* = M. M., *Alakulások*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975, 7–17.

6 SZILÁGYI Sándor, *Az agresszió természetrajza* = „*Tagjai vagyunk egymásnak*”, szerk. ALEXA Károly, SZÖRÉNYI László, Bp., Európa Alapítvány, 1991, 204.

7 HORNYIK Miklós, *Az ismeretlen író*, Új Symposion, 1981/192, 109–117.

8 THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Pozsony, Kalligram, 1995, 17.

9 A fogalom a mézőlyi közérzetre utal: „Az élményeknek egy bizonyos mélyrétege, úgy látszik, éppen a tárgyi tartalomtól függetlenül keveredik szívesen más élményekkel, s árulkodnak együtt valami általánosabb megfogalmazást követelő közérzetről.” – MÉSZÖLY Miklós, *A tágasság iskolája*, Bp., Szépirodalmi, 1993, 5.

10 GÖRÖZDI Judit, *Hangyasírás, csillagmorajlás. Elhallgatásalakzatok Mészöly Miklós írásművészetében*, Pozsony, Kalligram, 2006, 27.

tesz. A novellák főbb kérdéskörei egymást támogatva érnek el az olyan ontológiai kérdésekhez, mint az élet és a halál viszonya, a gyermeklét tragikumuma és szellemvilága, vagy a családi viszonyok misztériuma. A *Koldustánc* cselekménye tanúskodik a legjobban ugyanakkor arról, hogy egy koldussal való szórakozás – amely az erkölcsi iránytű teljes hiányát mutatja –, hogyan válik egyre inkább az akauzalitás példájává, mivel erkölcsi alap nélkül az emberi cselekedetek logikátlanok és értelmetlennek hatnak azáltal, hogy a cselekményekre való rátekintésünk okvetlenül az amoralitással szemben fellépő moralitásból képződik meg. A kauzalitás felszámolása azonban nem önkényes prózatechnikai megoldás, amely a *Koldustánc*ot vizsgáló értelmezések alapján nem csak a moralitás vagy a cselekménymotiváció hiányával van összefüggésben, hanem az általunk ismert világ szerkezetének alapját kérdőjelezi meg – itt fedezhetőek fel a később meghatározó, közérzetből és atmoszférából töltekező mészölyi írásmód, az ontologizáló próza gyökerei.

Az akauzalitás módozatai az én különböző önértelmezésein belül interiorizálódnak a valóság és a képzelet kölcsönös átjárhatóságában, annak kihasználásában vagy kétségben, ezáltal folytonosan fennállhat a veszélye annak is, hogy az ént, aki a tettek kauzalitásának függvényéhez van kötve, a részleges vagy teljes megszűnés fenyegeti. Az én identitásában meghatározó események ugyanis a visszaemlékezések mentén homályosan, sok helyen logikátlan egymásutániságukban tűnnek fel akkor, ha az emberi döntések autonómiai vonatkozásai felől tekintünk e cselekedetekre, ugyanis olyan motivációk jelennek meg bennük, amelyek nem belsőleg keletkezett, hanem a külső világból merített, készen kapott ingerek, amelyekhez akár érzelmi szálak is fűződhetnek, ezáltal pedig lehetnek akauzálisak is. A művek e kérdéskörök mentén értelmezett összefüggései a tekintetben megválaszolhatatlanok, hogy az emberi lét olyan fokú mélységeit mozgatják meg, ami alapján eldönthetetlen marad, hogy lehet-e autonómnak tekinteni az embert, akire olyannyira hatással lehet akár a környezet, akár a gyermekkori élmények maradványai, hogy a döntései mögött felsejlő akauzalitásában nem a nagyfokú szabad akarat jelenik meg, hanem éppen annak ellentéte. A dolgozat hipotézise szerint a novellák e létdilemma egy-egy aspektusát bemutató alkotásokként is olvashatóak.

A dolgozat módszertanát illetően előrebozsátható, hogy a *Vadvizek* recepciójára „rátelepedett” *Koldustánc* című novellát leginkább a kötet többi alkotásának oszcillációjában kívánja megragadni, kimutatva azzal való feltétlen és mély rokonságukat, amelynek interpretációjára mindeztáig nem érkezett igény. A további négy művet (*Berta nővér*, *Vadvizek*, *Kirándulás*, *Szólóban*) viszont az adott novellák közötti szorosabb párhuzam miatt párban indokolt interpretálni, ugyanis ez az „összeolvasás” felel meg leginkább a dolgozat által támasztott célok eléréséhez.

VADVIZEK, SZŐLŐBEN

„Az egész történet borotvaélen táncol, de megtartja egyensúlyát.”¹¹ – írja Hornyik Miklós tanulmányában, értve ezalatt a *Vadvizek* párbeszédeinek nagyon tudatosan kiszámított ritmusát, vagyis az anya és a fiú közt lejátszódó verbális „táncot”, amely az anya puhatolózását és a fiú elszólásának újbóli kikényszerítését jelenti, viszont a *Szőlőben* megfigyelhető monologizálás az emlékezésen keresztül lassan kibontakozó és homályosan felvetett kérdéseinek és esetleges válaszainak folyamatát már teljes egészében az elbeszélés ritmusa általi meditatív műtípushoz sorolja, figyelmen kívül hagyva annak hasonlóan megszabott ütemét.¹² A *Vadvizek* című novella háttérében egy, a mű kezdete előtt bekövetkezett veszekedés hatása bontakozik ki: „Azok a felindulástól remegő szavak, amelyek az esti vita kapcsán hangzottak el, s amelyekre az imént olyan furcsa élességgel tudott visszaemlékezni, az érzések és a tisztázatlan gondolatok áradatát indították el az asszonyban.” (33.). Az *in medias res* kezdés már eleve megadja a hangulatot a lélektani szál fontosságának előrejelzésére, hiszen a továbbiakban az elbeszélés az asszony nyugtalanságának fokozódását vezeti fel, aki végül a nyugalom érdekében lép be a fiúhoz. Azonban előbb értesülünk az évődés tényéről, mint annak okáról, a kauzalitás sorrendje felborul: az okozat hamarabb derül ki, mint az ok. Így már a novella legelején hangsúlyozódik, hogy nem a cselekmények oka a fontos, hanem maga a cselekmény, ami felfogható ugyanakkor egyfajta feszültségkeltő hatásként is.

A továbbiakban pedig kialakul a párbeszéd játékossága, amely abban rejlik, hogy mindkét fél tudja, előbb-utóbb a tanya ügyére fognak kilyukadni, mégis más irányba terelődik a diskurzus. Emiatt hozódik fel a fiú apával való elhidegült kapcsolata és az anya boldog leánykora. Az anya tettének kauzalitása (a belépés oka) egy időre háttérbe szorul, amivel a novella kezdete előtt megtörtént veszekedés tárgya is marginalizálódik. Az anya és a fiú dialógusai – a narrátor közbeékelt, családi viszonyokra kitérő gondolatai közben – egyre inkább bensőségessé válnak, egészen Ágota említéséig, ahonnan új tempót diktálva (az előző lassú, látomásos beszéd helyett gyorsan váltakozó, pörgő dialógus alakul ki) ismét az emlékezés vontatott jellege tér vissza a novella befejeztével. Ami azonban leginkább fontos, az a novella zárásának váratlansága, ugyanis a fiú anyjának mesélt történetében az ismeretlen Róza által egy nagy köcsög tej kerül be a szobába, ahonnan ő „cinkosan mosolyogva” (44.) lép ki, majd Ágota odamegy és iszik belőle, a nevetés miatt pedig az inge alá ömlik az egész köcsög tej. Az anya ezután kis idővel távozik, és a szobájában nevetés tör rá. Ezzel a szöveg a modern lélektani novella példáját valósítja meg, amelynek feltétele „[a] befogadáshoz nélkülözhetetlen kauzális rend bonyolultabbá válása, a logikai vagy időbeli összefüggések elhomályosodása”,¹³ hiszen a cselekmények

11 HORNYIK, *i. m.*, 113.

12 *Uo.*

13 DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995, 156.

lélektani vonatkozása van kiemelve, nem pedig azoknak okozatai. Ennek mentén nem tudható, hogy a tanya eladása miért fontos az apának, illetve hogy az anya nevetése miért indokolt egy olyan történet meghallgatása után, amelyben a fia boldog volt, viszont ennek a megismétlődését veszély fenyegeti. A leginkább feltételezhető ok az emberi érzések kiszámíthatatlansága. A novella hangulati felépítése ugyanis a veszekedéssel kezdődő, nyugtalanságot eredményező, majd emlékező, sok tekintetben szomorúságot kölcsönző cselekményvezetése, később Ágota szóba hozásával a düh jeleit mutató spirál a végére egyszerre, a történetben bekövetkező tejküömléssel érthetetlenül vidámmá válik – mint ha csak az érzelmek kitörő és megmagyarázhatatlan szélsőségeket bejáró iskolapéldája lenne a szöveg.¹⁴ A mű példaértéke így nemcsak a gyermeki kiszolgáltatottságban, a megromlott családi viszonyban, és az anya-fiú közti bensőséges kapcsolatban (melynek teljes ellentéte az apával való viszony: „mint két idegen” – 37.) foglalható össze, hanem az emberi érzelmek olyan fokú csapongásairól is beszél, amelynek mentén az érzelmi vonzat válik csak fontossá, rávilágítva a reakciók megindokolhatatlanságára. Az indulatok úgy szabadulnak fel, hogy azok felett az én nem tud uralkodni, a helyzet kiszolgáltatottjává lesz, ezáltal pedig az emberi lét meghatározhatatlansága kerül jelzésre. Szembetűnő példa erre az anya férje elleni kitörése, amelyet a fiára zúdít („Az asszony egyszerre kitört. – Hát nem érzed? – kiáltott fel fojtottan” – 38.), majd később a megbánás, és az indoklás, miszerint „csak valahogy kijött” (39.)

A *Vadvizek* kétségbeejtő hangulati összetétele így hiába szorulna magyarázatra, a feloldás elmarad. A novella ugyanis a családi veszekedés után az anya és fia közt fennálló bensőséges viszony bemutatását viszi véghez, miközben a családban meglévő, apához köthető feszültségek is felszínre törnek. A történet viszont a későbbiekben a fiú szerelmi életének összefüggésében említi csak az apát, mivel a fiú Ágotával való kapcsolatának legfontosabb pontja a tanya, amelyet az apa épp eladni készül. A történet előzményében lezajló vita is feltehetően ugyanerről szól, az anya és fiú közti beszélgetés hangulati elkülönböződéséről a mű első mondata is tanúskodik: „Azok a felindulástól remegő szavak, amelyek az esti vita kapcsán hangzottak el” (33.). A zárlat pedig az anya leánykorára való kedélyes visszaemlékezésen, a fiú általi felismerésen, miszerint az anyja tud Ágotával való kapcsolatáról, eljut az anya és a fiú közti teljes megnyíláshoz, amelynek keretében a megértő, az ingerült, az elkalandozó és a szeretetteljes hangnem is megmutatkozik, viszont a fő gond, a tanya eladásának problémája nem oldódik meg. Ezzel a szerkezettel a *Vadvizek* is magát az embert mint szélsőségekben gazdag létezőt ragadja meg, aki nem csak értelmileg – amely a *Koldustánc* példája szerint ezáltal egyben erkölcsileg is – meghatározott, hanem egyszerűen kedv értelmében is, amely hasonlóan a *Vadvizek* főként anyai részről való kitörésében, a *Koldustánc* kéregetőjével való először jókedvű, majd

14 Mészöly később valószínűleg erre érthette az „érzelmi tocsogás” kifejezést, melyet idővel igyekezett elkerülni. SZIGETI László – MÉSZÖLY Miklós, *Párbeszédkísérlet*, Pozsony, Kalligram, 1999, 171.

egyre komolyabb játékokban is megjelenik. Ennek alapján írhatja Földényi F. László esszéjében a *Koldustánc*-ról, hogy az ember nem azért valamilyen, mert éppen úgy köti meg az erkölcs ahogyan, hanem „mert valamilyen rejtélyes erőnek a sajátos, ellenőrizhetetlen és befolyásolhatatlanul szeszélyes lüktetése tette őt olyanná, amilyen.”¹⁵ A történet zárzata éppen ezért válik kétségbeejtően rejtélyessé, ahol sem a szereplők, sem a narrátor nem nyújt semmiféle támpontot, éppen úgy, ahogy a *Koldustánc* morális alapja kapcsán sem. A *Vadvizek* feloldhatatlan családi válsága, amely mindhárom szereplő viszonyát érinti, és amelynek alapját már a novellakezdetben lévő veszekedés vége is megelőlegezi, mélységesen begyökerezve érkezik el a kauzalitást felbontó befejezéshez, ahol az anyát az ágyán ülve „csukló nevetés fogta el” (45.). A játékos párbeszéd végének indoklása, azaz a novella kulcskérdésének foganatja, a történet, illetve a nyílt beismerés hatása az anya látszólag üres reflexióját hozza magával, hasonlóan a *Koldustánc* hősről való elmélkedéséhez, ami mintegy „rákényszerítette” a főszereplőt a koldussal való huzavonára.¹⁶ Ezzel a történet értelmi összefüggéseinek kulcsa hiányzik, mintha az anya esetleges megnyugvásának oka a fiú által mesélt történet lenne, amelynek azonban egyértelmű többletjelentésére nem derül fény, mert csupán az érzelmi kiszolgáltatottságra reflektál, melynek lekövet-hetetlen megmutatkozásai is lehetnek.

Mészöly a *Szőlőben* című novellájában is hasonló technikát alkalmazva rejti el a kauzalitás felbontásának viszonyát a konkrét történéshez. A több részletében is álomszerű történet, amely nagy részben a kivonulásról és annak helyes technikájáról, a táj gerjesztette gondolatokról szól, a végére egy tragédia érthetlenségére reflektál. A történet szerint ugyanis egy fiatalember találomra azt veszi a fejébe, hogy kimegy a szőlőbe, amiről ugyanakkor jól tudja, hogy „egyébként sem fiatal embereknek való” (68.), ezért úgy tervez kimenni, ahogyan azt a nagyapjától látta. Ez sok készülődést kíván, mikor azonban elindulna, felidéződik benne egy régi kép, amikor messziről meglátta, hogy a városban kigyulladt a templomtorony. Az emlék tanúsága szerint ekkor a család tagjai bementek a szőlőbe, és onnan nézték a tüzet. Az ekkor még gyermekkorú visszaemlékező-elbeszélő később lement a tanyához, ahol az apja visszaemlékezését hallgatja egy sorsdöntő eseményről, miszerint egyszer kigyulladt a Sirály nevezetű hajó, amin az apja is szolgálatot teljesített volna. A fiú így saját létének véletlenszerűségével szembeül, amelynek kiderülése is csak a véletlenül múlt, hiszen az apjának feltehetően csak a templomtorony égése miatt juthatott eszébe a Sirály kigyulladás.

A történetet körbeövezik a tragédiák, melyek a novellában a létezés érintő kérdések alapjai. Az elbeszélés azonban nem csak a kauzalitás keresésének értelmét függeszti fel („Érti valaki azt, hogy milyen véletlenszerűen múlik az élet?” – 80.), hanem ahogy a *Vadvizek* és a *Koldustánc* esetében is, magát a létezés magyarázatát is ugyanennek tulajdonítja. A véletlen kiemelésével ugyanis a további kérdések értelmét is megkérdőjelezi úgy, hogy

15 FÖLDÉNYI F. László, *Születésnap levél Mészöly Miklósnak*, Kalligram, 1996/5, 1.

16 BAZSÁNYI, i. m., 52.

nem kapunk a véletlenre érkező lehetséges választ. Nem lehet magyarázat, nem lehet ok és okozat, így egy summázat kerül a mű végére: „Semmi nem változik, legfeljebb csak átsuhanunk az életből a halálba.” (81.). A véletlen és a változás ezáltal teljességgel összekapcsolódik, mintha kizárólag egymás függvényében létezhetnének. Ha van véletlen, akkor az egyén nem mindig felelős a változásért, viszont ha nincs véletlen, akkor a változás mindig az egyén felelőssége, hiszen ha a véletlenül múlt az apa sorsa, ha a véletlen adta meg a lét esélyét a fiúnak, akkor felesleges ezen tény akármilyen felülvizsgálat alá vonni. Amennyiben azonban a véletlent ki lehet zárni, akkor olyan feltételezhető okok játszottak közre, amelyeket ugyan nem lehet meghatározni, de a fiúra nézve mindenképpen identitásalakító funkciójuk lehet. Ezáltal az az ontológiai tény lengi körül a novella befejezését, amely az (változásért felelős) egyén és a (véletlenért felelős) sors viszonyát kezdi ki: létezik-e egyáltalán egyéni akarat?

A novella szerint viszont erre rakódik rá a tragédia megtörténtének eleve az embert mint alakító tényezőt kiküszöbölő jellegzetessége, hiszen az ember – legalábbis a novella példaértéke szerint – szánt szándékából nem akar tragédiát. Ennek eredményeképp nem jelenik meg a templom kigyulladását figyelő szemlélőben, és a Sirály égésének megpillantásakor bármely szereplő részéről, valamint a narrátor szólamában sem az emberi felelősség kérdése. Egyetlen pillanatra sem merül fel, hogy ebben kauzalitást is lehetne keresni, csupán a tény kerül rögzítésre: „Később az egyik toronyablakon kicsapott a láng.” (75.), illetve „S akkor láttuk meg: a Sirály úszott ott! Égett.” (80.). E prózapoétikai stílus Thomka Beáta szerint azon bahtyini modell alapján működik, ami a véletlent a szükség-szerűség egy megjelenési formájának tekinti, miközben magának az átmenetiség tapasztalásának tanúságát is magában hordozza.¹⁷ Így a *Szőlőben* című szövegben a tragédiák a véletlent okolva léteznek, mint elkerülhetetlen események, amelyeknek nem okságukban van meghatározott értelmük, hanem az átmenetiség tanúságában, ami az élet és halál kérdését veti fel.

Az élet és a halál kérdésének metafizikai tényezőitől ezzel elérkezünk az elkülönülés művészi formájának kérdéséhez, hiszen ez adja meg a mindkét novellában hangsúlyos átmenetiség valóságreferenciáját. Az elkülönülés ugyanis a novellák tekintetében mindig rendelkezik valamilyen identitásképző folyamattal, amely implikálódik az egyes művek főszereplőjének saját indirekt létértelmezésébe. Szolláth Dávid monográfiájában is kiemeli a két mű közötti meghatározó kapcsolatot azzal a gondolatával, hogy „a *Szőlőben* sztoikus dicséret arról, miért jó elvonulni a civilizációtól egy préház magányába, a *Vadvizek* pedig annak a tanyának az elvesztéséről szól, ahol olyan jól el lehet tűnni a világ szeme elől a kedvessel.”¹⁸ A tanya és a préház azonban mint menedék csupán kivetítve létezik, nem tartozik hozzá konkrét motiváció, csak „elemi kényszer” (előbbinél ez a szerelmi vággyal, utóbbinál a gyermekkori emlékekkel függ össze), ami megkérdőjelezhe-

17 THOMKA, *i. m.*, 40.

18 SZOLLÁTH, *i. m.*, 40.

tetlenségében kényszer, vagyis nincs érdemi motivációja, és tudatalatti, elemi szinten működik.¹⁹ Ezek a helyek ugyanis úgy rendelkeznek meghatározó jelleggel mint csupán az emlékek helyszínei. Ezzel a novella kikezdi az emberi döntések lényegi autonómiáját, hiszen a tudatalatti lesz az a cselekményalakító tényező, amelyre a főszereplőknek nincs hatása, mindez ugyanakkor rávilágít arra, hogy a *Vadvizek* és a *Szőlőben* esetében is tárgyalt kivonulás kérdése a véletlenek szempontjából nem amellet érvel, hogy ki lehet, vagy ki kell vonulni a világból, hanem hogy a kivonulás mindig a valóságtól való elfordulás veszélyével jár, vagyis azzal, hogy a múlt meghatározottsága a jelen hátrahagyását okozhatja. Ennek bizonyítéka az a szövegstrukturáló eljárás, hogy a *Vadvizek* és a *Szőlőben* esetében a kivonulás felruházódik a lét értelmének illúziójával, hiszen a novellában a főszereplő létét épp az apja szerencséje mentette meg a „nem-léttől”. Ezáltal azonban a létezésre gyakorolható emberi akarat tényezője erősen redukálódik, így az egyén külsőleg meghatározott tudatfolyamok működési mechanizmusaival együtt (pillanatnyi kedv, félelem vagy traumák miatt) hoz sorsdöntő elhatározásokat,²⁰ és nem szabad akaratából. A kauzalitás megbontása egyenesen a létértelmezés jelentését kívánja felszámolni. A kérdések értelmetlenségét hozza felszínre még azelőtt, hogy kérdések merülnének fel. Ami ezek után marad, az a kétségbeejtő létérzet, amelyre tudatosan semmilyen befolyása nincs a szereplőknek, viszont a tétje maga a lét indokoltságának kérdése, hasonlóan a *Koldustánchoz*, melyben a kedv általi ember erkölcstelenségének élet adhatja a játék, vagy egy kiszolgáltatott életforma megvetése is.²¹

Bármilyen illékony és meghatározhatatlan az emberi természet, mindazonáltal vannak olyan mozgatórugók, folyamatok, melyek meghatározzák az embert anélkül, hogy hatása lenne rá, mint a *Vadvizek* esetében az anya és Ágota képeinek összefonódása, a *Szőlőben* pedig a nagypapa „testi roncssága”. Az említett tragédiák és a kivonulás szorosan összefonódik, ugyanis a kivonulás által idéződik fel a tragédiák fontossága, és egymás értelmezésében keresik magának a létnek a működési elvét. A lét értelmezésének legfőbb sarokpontjaival összefüggő tényezők viszont a novellákban meg nem jelenő szereplőkre vetítődnek ki, így a szöveg alapvetően elkerüli azt az elbeszélői terhet, amely arra adna alkalmat, hogy a tettek mélysége mögé okvetlenül valamilyen racionális motivációt kellene támasztani. A *Vadvizek* Ágotája szentséges alakként lengi be a főszereplő fiú szerelemképzetét, miközben egyetlen reménye az anyja, akinek családi szempontból fontos érdekérvényesítő ereje van, hiszen lebeszélheti az apát a tanya eladásáról, ahova Ágotával rendszerint kijárnak. A fiú ennek érdekében pedig mindent elkövet. Az anyjának való bókoláson át, a gyermekkori emlékek pironogató megidézésén keresztül egészen az anya

19 Ezt a későbbiekben részletesebben fogom tárgyalni.

20 GÖRÖZDI, *i. m.*, 23.

21 A *Koldustánc* ezen, teljességgel ellentétes értelmezéseinek lehetőségére két példaértékű elemzés született. Vö. SZILÁGYI, *i. m.*, 194–210., valamint SZÁVAI Géza, *Széljegyzetek Mészöly Miklós prózájához* = Sz. G., *Torzmagyar*, Bp., Pont, 2004, 106–110.

fiatalságát felemlegető taktikát is beveti. Ugyanakkor nyilvánvalóan fennáll a veszélye annak – főként, ha a novella végén szereplő, a fiú által elmondott történetet vizsgáljuk – hogy a mesélés során az anya és Ágota képe összekeveredik a fiúban, hasonlóan ahhoz, ahogyan az anyában a fiú és a felbukkanó férfiarc (aki vélhetően az anya korábbi szerelme lehet).²² Innen nézve a tejesköcsög kiborulásában nem nehéz észrevenni az esetleges erotikus utalást, ami felől már könnyebb megérteni az anya csukló hangon való nevetését. Az utalások azonban nem egyértelműek, ugyanis nem eldönthető az „érzelmi-érzéki”²³ jelek által, hogy a tejesköcsög megjelenése felruházható-e kétséget kizáróan erotikus értelmezéssel. Ami viszont ez alapján megállapítható, hogy a kauzalitás csak éppen annyira van megbontva, amennyire még a szövegstruktúrát nem kezdi ki, csak elbizonytalanítja. Mészöly későbbi pályáján ezt fejleszti tovább azokban a történetekben, melyek látványosan törekednek az akauzalitásra, viszont halványan mégis összeköti őket a táj, a helyszín vagy a szereplők (pl. a *Filmben* vagy az *Alakulásokban*).

A *Szólóban* esetében ennél egyértelműbb a viszony, hiszen egy nagyapa és unokája kapcsolatáról van szó, viszont a szereplőre mért jelentőségében hasonló eljárás figyelhető meg: az unoka kivonulásának egyetlen oka a nagyapa által létrehozott családi szokások leutánczása, illetve a nagyapa szokásainak felidézése általi visszavágyakozás a „nagyapai” létbe, aminek míg az öreg élt, az unoka szemlélője volt. A felidézés ugyanis a nagyapára irányul, az ő viselkedését utánozza, miközben már nem a nagyapát figyeli, hanem saját magát, azért, hogy a legpontosabban legyen felmenőjéhez hasonló. A főszereplő számára a nagyapa emléke összeolvad a szőlő és a tanya képzetével:

„Hatalmas ős fejé, kusza szemöldöke alól kicsillanó gyermekien kék szemei, a lomha járása, a mozdulatai mind úgy élnek az emlékezetemben, hogy örökké mögém képzelem a diófás tanyát, a tanya alatt meghúzódó akváriumszerű völgyet, ahonnan a füst, az énekszó, az aranyló porfelleg úgy szállt fel a karszékben üldögélő öregúr szórakoztatására, mintha családi tűzhely mellett pihenne.” (69.)

Az idézet „visszafordítva” éri el igazán a szöveg szempontjából meghatározó értelmét, hiszen úgy olvasva egyértelmű, hogy a főszereplő nem képes értelmezni a tájat, kizárólag a nagyapa emlékének keresztül. Nem lehet tisztában a körülötte folyó cselekmények ok-okozati körülményével, mivel magát a valóságot sem önmagából kiindulva szemléli, hanem a „nagyapai” létből visszaemlékező gyerek aspektusából, ezért álomszerű vagy látomásos a novella egésze, ami nem csak a tájat képes homályosan bemutatni, hanem az idősíkot is megbonthatja (pl. a vincellér esetében), ezzel a látvány logikáját magára a látó logikájára fűzi fel.²⁴ A kettős meghatározottság, amely a nagyapa és a nagyapai kivonulás

22 „Kicsit később, anélkül hogy észrevette volna az átmenetet, a megcsendesült örvényből egy szőke, energikus férfiarc bontakozott ki, s egyre közeledett őhozzá.” (35.)

23 HORNYIK, *i. m.*, 113.

24 *Uo.*, 114.

által felidézett emlékek kölcsönös egymásra hatásából következik azt mutatja, hogy nem maga a kivonulás, hanem a kivonulás mikéntje az, ami a történet megindítója.

A főszereplő a kivonulásban az élet nagy igazságait keresi, amit fiatalemberként még nem érthet („Idő kell hozzá, sok szüret, sok metszés.” – 69.), csupán észrevehet. Így van ez a telő hordó és a szűkülő prés ellentétébe applikált létértelmezéssel is (69.), amelyben nemcsak az élet és a halál egyetemes problémáját rejti el, hanem a nagyapa idős-kori testi leépülésének és szellemi érettségének kettősségét is. A szöveg színre viszi a nagyapa folyamatos benne élését a fiúban, aki hiába teszi ugyanazt, amit a nagyapjától tanult, nem érti cselekedeteinek mélységét, mivel hiába jelenti ki, hogy „kimenni se lehet akárhogy, ahhoz is lélek kell” (69.), a szőlőbe való kivonulás külsőleges mozzanatait ismeri csak, belső funkcióit még nem, hiszen nem tudja, hogy miért kell így kivonulni, csak azt, hogy így kell. A kivonulás mozzanata tehát nem csak az akauzalitás megfigyelhetősége miatt válik fontossá, hanem azért, mert ezen keresztül válik megmutathatóvá az egyén szabadságának kérdése is. Ahogy a *Vadvizek* szerelmi vágy általi meghatározottsága és kiszolgáltatottsága, aminek kivételése akár az anyát is elérheti, úgy a *Szőlőben* a nagyapa általi meghatározottság is arra szolgál, hogy az ezek által megmutatott akauzalitásban feloldva a főszereplők egyéniségének alapját megingassák. A *Vadvizek* esetében az egyéniség az érdekérvényesítő erő híján megképződő érzelmi kicsapongások meghatározhatatlanságainak sodrása miatt kerül veszélybe, a *Szőlőben* pedig a nagyapai kivonulás formális újrajátszása általi emlékezés vezeti el a főszereplőt saját létének kérdéseivel való szembesüléséig. Mindkét műben az emberi autonómia válik kétségesé, ugyanis a körülmények a sorsdöntő események kapcsán mindent, magát az egyént is felülírva meghatározók.

Ezen körülményeknek való kiszolgáltatottságok arra is szolgálnak, hogy a kauzalitás hiányát elfedjék, és pótolják azt az egyébként tátongó űrt, amely nélkülük létrejönne. Az Ágota iránt érzett szerelem, és a nagyapa iránt érzett nosztalgikus emlék mind ugyanarra világítanak rá: az emberi cselekedetek autonómiájának hiányára, ami szükségszerűen az akauzalitásban érhető tetten. A *Koldustánc* már említett, aktuális kedve által cselekvő embere esetében megfigyelhető ugyanezen stratégia, hiszen a végső cél ugyanúgy az ember mint autoritás felszámolása annak érdekében, hogy figyelmet fordítsunk a tettek meghatározhatatlan jellegére, ami amennyiben meghatározhatatlan, úgy jelentősen ki van téve a véletlenszerűségnek, sorsszerűségnek. A műben ezáltal nem fogalmazódik meg a cselekmény motivációja, illetve annak erkölcsstelen jellege, viszont az akauzalitás nem a lélektan és a tabuk által válik értelmezhetővé, hanem a külső benyomásoknak alávetett értelmet mellőző, „csak úgy” abszurd utalásrendszerében, melynek centruma a hőség.²⁵

25 Lásd Szolláth Dávid utószavát a könyvhöz. MÉSZÖLY, *Vadvizek, i. m.*, 107.

BERTA NŐVÉR, KIRÁNDULÁS

A *Berta nővér* gyermeki nézőpont felől megképződő elbeszélésmódja a kötet novelláitól eltérően korábban vonja be a visszaemlékezés igazságtartalmát. E tekintetben egyedi, ugyanis a novella elbeszélője több ponton is elbizonytalanodik, a gyermeki emlékek felnőtt távlatból való szemlélése kritikával jár, amelyen a történet végkövetkeztetése is múlhat. Mindezek mellett a több esetben jelentkező filmszerűség a történet tartalmi vonatkozásai mentén látomásossággal ruházódik fel, amelyben gyakran háttérbe szorul a kauzális viszonyok kiemelése a gyermeki nézőpont megbízhatatlanságának és a konkrét cselekvések hangsúlyozásának okán. Az előzőleg taglalt művek gyermeki nézőpont felől megképződő narratívájában viszont szembeszökő különbség jelentkezik akkor, ha a cselekvések mögötti motivációt, pontosabban a motiváció autonómiát nélkülöző szerkezetét tekintjük. Amíg a *Vadvizek* és a *Szőlőben* a megmagyarázhatatlan gyermekkori jelenségeket csupán az általánosan elfogadott valóság szempontjából térképezik fel – vagyis nincs mögöttük olyan reflexió, amely kétségbe vonná a történések valóságosságát – a *Berta nővér* és a *Kirándulás* a sejtelmességet is kijátssza annak érdekében, hogy a gyermeki létezés ontológiai jelenségét és az e mögött felsejlő identitásformáló és diverzív függést megragadhassa. A *Berta nővér*ben az elbeszélő Csomosné megjelenő és eltűnő földöntúli alakjait, melyek „voltak és mégsem voltak” (11.) emeli ki, viszont Berta nővér tragikus halála és Csomosné mint annak vélhető felelőse között látszólag semmilyen kapcsolat nincs, az elbeszélő visszaemlékezése alapján azonban az mégis sejthetővé válik.²⁶

A *Berta nővér* története egy húsz év távlatából elmesélt gyermeki kaland, amelynek megoldatlansága a már felnőtt elbeszélőt visszavezeti saját gyermeki énjéhez, ezáltal az elbeszélést nem tarkítják felnőttkori értelmezői gondolatok, csupán néhány kérdés, ami még ma is megválaszolatlan benne. A főszereplő két világ között ingázik, az egyik a Csomosné által felépített mágikus világ tele szellemekkel és furcsa lényekkel, a másik pedig a Berta nővér által képviselt vallásos világ, az apácák világa. Csomosné bemutatása a novella történetében leginkább gondolatainak ismertetésében merül ki, a külsejére érkező jelzők kizárólag az öregségére vonatkozó állítások. A takarítónő a kereszténység és a pogányság közötti utat képviseli,²⁷ amely – erősítve rejtélyességét – akár a boszorkányokkal kapcsolatos képzeteket is előhozhatja. Berta nővér karaktere ezzel szemben leginkább a külsejére vonatkozó megfigyelések mentén jelenik meg („A legfiatalabb volt az apácák közül. És a legszebb.” – 14.), ugyanakkor a vallásos világról való gondolatai helyett a megjelenéséből adódó szent titokzatosság sejlik fel („bújósdik alkalmával soha sem tudok elbújni Berta nővér elől, mert mindig magam előtt látom fekete köntösét” –

26 HORNYIK, *i. m.*, 112.

27 „Lehet, hogy a megszemélyesített természet, az anyagi világ s a mindennek alján rejtőző elvont fogalmak manói, angyalai, démonai voltak ők, akik kizárólag Csomosné képzetében tartoztak bele szervesen a vallásos élet rendszerébe” (11–12.)

16.). Titokzatosságának foka azonban korántsem akkora, mint Csomosné személyének, amelynek eredményeképp az elbeszélő a két világ összeegyeztethetőségekor minduntalan a Csomosné általi világba próbálja applikálni Berta nővér világát: „Én viszont bonyolult és tájékozatlan párhuzamokat kezdtem vonni a nővérek s a napleányok között” (15.). A világok pedig a két személy vonzereje, illetve a két világ esetleges rokonsága miatt csábítóak a fiú szemszögéből, ezért egyszer az előbbi, másszor az utóbbi világot részesíti előnyben. Ez irányítja a fiú hétköznapi életét, viszont amint a két világ találkozik egymással, összezavarodik, és felborul az őt körülvevő világ ok-okozati rendje. Ennek pedig megvan a maga valóságos, testi tünete is: „Reggelre magas lázam lett, rémképek kínoztak, félrebeszéltem.” (28.)

A *Kirándulás* is két világ, az emberi és az állati találkozásának drámáját írja le. A főszereplő természeti eszközökkel való bemutatása (fakéregszürke szem, keze mint egy bog - 46.), és feledékeny, különc személyisége („csendes és szelíd, akár egy fa” - 46.) mellett a főszereplő a novella előrehaladtával egyre inkább az ösztönök szintjére redukálódik, aminek már a mű elején is megvan a nyoma: „kezét a párnája alá bújta. Nem tudta, miért.” (46.). Az ösztönök a továbbiakban erősödnek, hiszen a fiú étvágyának csillapítására



a hús és az édesség nem elég kielégítő, helyette a kerítésaljnál talált zsomborlevelekből lakik jól. A kirándulás közben pedig már úgy tűnik fel, „mint egy más nyelvet beszélő nemes állat” (53.), akihez többször is szólni kell, míg megérti az emberi szót. A történet pedig egyre inkább arra billen el, hogy Máriót úgy mutassa be, mint az emberi világból származó, de állati világhoz tartozó lényt, akinek tetteit nem racionalitásukban érdemes mérni, hanem ösztönszerűségükben, hasonlóan ahogya a *Berta nővér* főszereplője a megmutatkozó világok kétségei közt nem magyarázatokat keres, hanem saját magát.

A *Berta nővér* esetében a két nőalakra alkalmazott mágikus felnagyítás megsokszorozza cselekedeteik és mondataik nyomatékosságát. Az elbeszélő pedig a gyermeki nézőpont felől visszaidézett történet közben, saját kétségeinek kivetüléseként tartja meg a két világ közötti egyensúlyt a hihetőség tekintetében. Csomosné személye ugyanis kortalannak tűnik fel: érkezésére már senki sem emlékszik, halálának lehetőségére senki sem gondol (8.). Bemutatása viszont nem vá-

lik álomszerűvé, misztikussága megmarad a földi fogalmak övezetében,²⁸ ezzel biztosítva komolyan vehetőségét. Ám néhol túlságosan túlnő egy-egy helyzeten, olyannyira, hogy az elbeszélő helyzete is beleinog: „Úgy veszem észre, hogy tárgyszerű emlékeim lassanként teljesen elmosódnak Csomosné javára. S ebben lehet némi figyelmeztetés.” (16–17.) Innentől kezdve pedig villanásszerű történések és elbeszélői kérdések is felbukkannak a műben, ami arra enged következtetni, hogy nem csak a múltban elkövetett tetteit, hanem jelen emlékező elbeszélése is Csomosné befolyása alá kerül, ezért hangozhat el a kérdés: „Vajon mit szólna Csomosné, ha itt volna most? (19.) Csomosné „átveszi a történet alakítását”, és minden bizonnyal ennek tulajdonítható a több, különböző világot bemutató átomleírás, melyeknek elsősorban hangulata (hasonlóan a *Vadvizek*hez), és nem értelme kezdi meghatározni a főszereplő tetteinek okát. A novella Csomosné általi meghatározottságának következtében az elbeszélő elveszti önrendelkezését, a főszereplő visszaemlékezése nem saját magáról szól, hanem önmaga Csomosné általi értelmezéséről. Az eredmény az olyan abszurd kérdések felmerülése az elbeszélő-főszereplőben, mint hogy: „Egyáltalán: létezik az iskola, van valahol? Vagy csak én álmodom, emlékezem reá?” (19.) A történetmesélés szaggatott módja eluralkodik a novellán, gyakoriak lesznek a rövid jelenetek, melyekben nem érhető tetten a szereplő akarata, a cselekmény sorsszerűsége van kiemelve. A novella végéhez közeledve viszont Berta nővér szerepe is egyre inkább hangsúlyossá válik. Nemcsak személyével, hanem mágikusnak vélt képességeivel is igyekszik hatni a főszereplőre. Az elbeszélő hasonlóságot vél felfedezni az közte és a napleányok között (15.), amit a nővér istenhite is megerősít, valamint megjegyzi, hogy – ahogyan korábban utaltam rá – valamilyen különös ok folytán nem tud előle elbújni (16.): elkezdődik a verseny a főszereplő valóságértelmezéséért.

A *Kirándulás*ban a természet közelsége és annak csodálata uralkodik el a főszereplőn. Márió emberi identitása, emberi morálja lebomlik egy olyan tisztaként ábrázolt létállapothoz, amiben nem a racionális cselekvések indokoltak, hanem az „atmoszférából élő”²⁹ szimbolikus állati tettek mutatkoznak meg úgy mint önmaguk magyarázatai. Az állatnak ugyanis nincs szüksége önmagán túlmutató (valamilyen morális értéket tartalmazó) tettekre, hogy önmagát igazolja, hiszen ösztönök szerint működik, melyeknek nem kell igazolva lenniük, viszont az emberi cselekedetek helyettesítő jellegűek is lehetnek, melyek által az ember a saját lényegének meghatározhatatlanságát kompenzálja.³⁰ Így a bikával való tusakodás oka az ösztönökre redukált világban a lányka megszerzése, míg az emberi világból tekintve a harc teljességgel értelmetlen, hiszen elég lenne elmenniük onnan a lánnyal. A novella elbeszélője azonban úgy tünteti fel a cselekményszituációt mint az emberi világból tekintve is indokolt történést, ezáltal nem kizökkenti Márió

28 RAJNAI László, *Mészöly Miklós: Vadvizek*, Diárium, 1948/4, 123.

29 VAJDA Endre, *Mészöly Miklós: Vadvizek*, Magyarok, 1948/6, 392.

30 Hans BLUMENBERG, *Antropológiai közelítés a retorika aktualitásához*, ford. MOLNÁR Mariann, *Literatura*, 1999/2, 109–110.

az én-vesztéssel sújtott átalakulásában, ahogyan a *Berta nővér*ben megjelenő folytonos kérdések esetében megfigyelhető, hanem pusztán tényállapotként mutatja be a viadalt. Mindeközben pedig Márió mágikus kijelentései („Hozzád jöttem!”, „Tudtam, hogy élsz valahol.” – 64.) sorsszerűek, amelyek mögött azonban nincsen feltételezhető kauzalitás, a novella leginkább sorsfordító cselekménye mégis pontosan ezekhez kapcsolódik. A műben így ugyanazon technika érvényesül, mint ami az előzőekben elemzett novellákban is megjelent, miszerint az emberi cselekedetek autonómiájának folyamatos és elkerülhetetlen kitétele a helyzetek egyediségét tekintve minden esetben valamilyen fel nem fogható erőből táplálkozó, ezáltal én-törölő mozzanat.

A két novella közös metszete ugyanezen identitásválság mechanikáján keresztül érhető tetten, melyeknek csúcspontja mindkét mű esetében a befejezés. Ahogy Berta nővér rejtélyes és szimbolikus halála, amely Csomosné végső győzelmét jelenti nemcsak a főszereplőn, hanem magán a történeten, úgy Márió végső átalakulása is két világ küzdelmének végét jelképezi. A két befejezés azonban technikájának azonosságával szemben végeredményében különbségeket tartalmaz. A kauzalitásba vetett emberi autonómia kérdése a *Berta nővér*ben Csomosné tettességét sejteti, amivel az a gyermeki nézőpont felülvizsgáló felnőtt visszaemlékező a történetet leginkább irányító szereplőjét teszi meg nyertessé, a *Kirándulás* Máriójának azonban nem kell megküzdenie a két világ érvényességéből származó konfliktusokkal. A *Berta nővér* harc a valóságértelmezésért, a *Kirándulás* beletörődés a sorsba, viszont mindkét műben az egyéni akarat semmisül meg: előbbiben Csomosné által, utóbbiban a lányka megjelenése miatt.

Kétségtől megfigyelhető az a látványosan a századeleji, lélektani prózapoétikából töltekező, de attól eltérő történetmondás, amely a novella végét nyitva hagyva bevonja az olvasót az értelmezések lehetőségeibe. A záratok azonban az emberi létezés legnagyobb biztonságot nyújtó tényezőjét cáfolják meg: a kauzalitást. Amennyiben pedig a kauzalitást mint a legeredendőbb emberi autonómiával kapcsolatos folyamatot értjük, úgy a novellák az ok-okozati rend felborulásával az ember világról alkotott képének gyökerét hiteltelenítik. A történetek arra mutatnak rá, hogy az ember nem szabad akaratú létező, hanem mindig körülmények által befolyásolt és annak alárendelhető entitás. Az öt mű ennek egy-egy aspektusát mutatja be a szerelmi meghatározottságtól, a nagypapa személyének megkerülhetetlenségétől, és az állatvilág ösztönrendszerébe vágyó autonómia hiányától, egészen a misztikussággal felvértezett, vagy a kedv szerint meghatározott ember én-szűnéséig. Mint számos későbbi Mészöly-műben, az effajta lét megoldása az ugyan-ezen önértelmezésbe vetett, cirkuláris meg nem értés, vagyis maga a lét bizonytalansága: mert a bizonyosság elnyerése nem lehetséges.³¹

31 BÉLÁDI Miklós, *A közvetítő kritika*, Bp., Széphalom Könyvműhely, 1996, 165.

Pavlovics Zsófia (1997) Debrecen. A Debreceni Egyetemen szerzett diplomát romanisztika-francia alapszakon anglisztika minorral 2019-ben, illetve fordító és tolmács mesterszakon 2021-ben. Jelenleg az Irodalom-és Kultúratudományok Doktori Iskola hallgatója, kutatási területe a bibliai alakok és történetek megjelenése a kortárs francia irodalomban.

Pavlovics Zsófia

AZ ABSZURD ONTOLÓGIAI KÉRDÉSEI A FILOZÓFIÁBAN ■

1. AZ ABSZURD GONDOLATA CAMUS, SCHOPENHAUER ÉS KIERKEGAARD ÉRTELMEZÉSEIBEN

Camus szerint az ember élete során mindig az értelmet keresi, szeretné tudni, hogy nem hiábavaló az élete, a cselekedetei, a szokásos napi rutinja, a munkája, a szenvedései. A francia szerző szerint azonban az ember ilyen jellegű erőfeszítései hiábavalóak. Az abszurd pontos definíciót nyújtja a *Sziszüphosz mítosza* című filozófiai esszéjében: „Az ember, erőfeszítésének ezen a pontján az irracionálissal találja magát szembe. Érzi magában boldogság- és igazságvágyát. Hívó szavára a világ esztelen csöndje a válasz, ebből az el-lentéből születik az abszurd.”¹

A camus-i abszurd fogalmának gyökereit Schopenhauer filozófiájában is megtalálhatjuk, aki úgy véli, létezésünk nyomorúságának és hiábavalóságának következtében állandó üresség-érzet uralkodik bennünk. Megállapítja, hogy az élet végső alkotóelemei a fájdalom és az unalom, mi pedig kizárólag ezek között oszcillálunk. Schopenhauernél az értelem és boldogság ellenpárja a hiábavalóság és a nyomorúság.² Az unalom frusztrációt jelent, mely a vágyak kielégítéséből származik. Schopenhauer szerint ha meg vagyunk fosztva vágyaink tárgyától, akkor unalom lesz úrrá rajtunk. Az akaratból származó nyomás nem szűnik meg, viszont nem talál célt, melybe kapaszkodhatna. Ez a cél nélküli vágyakozás enyhe unalomhoz vezet.³ Ami a fájdalmat illeti, a kielégítetlen vágyak okozta stressz hozza létre. Schopenhauer úgy látta az emberi életet mint állandó átmenetet a

1 Albert CAMUS, *A pestis. Sziszüphosz mítosza*, ford. VARGYAS Zoltán, Bp., Európa, 2011, 303.

2 Billy HOLMES, *Is Human Life Absurd?*, *Philosophia*, 2019/47, 429–434.

3 Bár jelen tanulmány nem az unalom téma-és tapasztalategyüttesére összpontosít, érdemes megjegyezni, hogy az unalom és az ebből származó szorongás fogalmai Heideggernél is meghatározó szerepre tesznek szert. Ezzel kapcsolatban lásd bővebben: SCHWENDTNER Tibor, *A metafizika kezdetének problémája Heidegger 1929/30-as előadásaiban*, *Magyar Filozófiai Szemle*, 1999/6, 801–826.

vágy és annak kielégítése, majd az újonnan keletkezett vágy között.⁴ Megállapítja azt is, hogy a vágy kielégítése a vágy azonnali megszűnését vonja maga után. Schopenhauer ezen kívül hangsúlyozza annak a boldogságnak rövid idejűségét, melyet a vágy kielégítéséért folytatott küzdelem és a kielégítést követő frusztráció között érzünk.⁵ Továbbá azt mondja, hogy az élet legnagyobb része, legtisztább öröme a tiszta tudás, a magasabb intellektuális erők viszont sokkal nagyobb szenvedésnek teszik ki az embert, a magány érzetét keltik benne. Ez a gondolat látszólag párhuzamba állítja egymással a boldogságra és fájdalomra való képességet, bár Schopenhauer szerint az ember inkább fájdalomra hivatott.⁶

1. 1. SCHOPENHAUER: A SZENVEDÉS ÉS AZ ABSZURD

Schopenhauer a boldogság és szenvedés közötti egyensúllyal is foglalkozott, úgy gondolta, hogy az abszurd akkor lép érvénybe, amikor utóbbi túlsúlyban van az előzővel szemben. Az okfejtésbe itt kapcsolódik be az öngyilkosság kérdése, mely Camus szerint az egyetlen igazi filozófiai probléma.⁷ Schopenhauer azt állítja, hogy az élet problémájára alkalmazható végső megoldás a halál, ennek ellenére elveti az öngyilkosság gondolatát mint menekülést a szenvedéstől. A halál filozófiai érvényességét az aszkézisen keresztül fogadja el, ami az akarat megtagadását jelenti, ugyanis ezzel csökkenthető az élethez kapcsolódó fájdalom és unalom.⁸ Schopenhauer egyik legismertebb írása *A világ mint akarat és képzet (Die Welt als Wille und Vorstellung)*, melynek címében szereplő fogalmak képezik munkássága alapját.⁹ Leibniz állítása szerint világunk a létező világok közül a legeslegjobb,¹⁰ de Schopenhauer ennek ellenkezőjét igyekszik igazolni: a világ, melyben élünk, minden lehetséges világok legrosszabbika, és ez a vak akarat következménye. Amit valóságnak vagy világnak nevezünk, nem más, mint egy képzet, pusztán látszat. Az igazi valóságot csupán az akarat jelenti, viszont ezt az akaratot nem a ráció vezérli, hanem a vak, értelmetlen, telhetetlen akarat.¹¹ Schopenhauer elképzelése szerint ez az akarat belülről fakad, a legközvetlenebb tudatból, egyszerre megismert és megismerő. A szenvedések okát is az akaratban látja, amely miatt olyan tragikus a világ:

4 HOLMES, *i. m.* 430.

5 *Uo.*

6 *Uo.*, 431.

7 CAMUS, *i. m.*, 283.

8 HOLMES, *i. m.* 430.

9 Arthur SCHOPENHAUER, *A világ mint akarat és képzet*, ford. TANDORI Ágnes, TANDORI Dezső, TAR Ibolya, Bp., Osiris, 2007.

10 Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Metafizikai értekezés = Válogatott filozófiai írások*, szerk. MÁRKUS György, Bp., Európa, 1986, 5–56.

11 SCHOPENHAUER, *i. m.*, 39.

„Minden akarás szükségletből fakad, tehát hiányból, tehát szenvedésből. Ennek vet véget a beteljesülés: hanem egyetlen beteljesült kívánsággal szemben legalább tíz marad teljesületlen: továbbá a vágyakozás hosszan tart, a követelések a végtelenbe futnak; a beteljesülés rövid, és szűken méretik. Sőt, maga a végső kielégülés is csak látszólagos; a teljesült kívánság nyomban egy újabbnak csinál helyet; amaz egy már felismert, ez egy még felismeretlen tévedés.”¹²

A pesszimista miszticizmussal jellemezhető gondolkodó szerint nincsen boldogság, a vágyak beteljesületlenek, melyek fájdalmat vonnak maguk után. A filozófus két kiutat lát ebből a helyzetből: az egyik a világtól való elmenekülés, vagyis az aszketikus élet, a másik pedig a művészet. Minél kevesebb az akarat, annál kevesebb a szenvedés, ezt látszik bizonyítani az alábbi idézet is:

„Amikor azonban valami külső indíték vagy belső hangoltság egyszerre kiemel bennünket az akarás végtelen folyamából, a megismerést az akarat rabszolgálatából kiszakítja, figyelmünket többé nem az akarás motívumára irányítja, hanem a dolgokat az akarati vonatkozásoktól függetlenül fogja fel, tehát érdek nélkül, szubjektivitás nélkül, tisztán objektíven szemléli őket, teljes odaadással, amennyiben is pusztá képzetek, s nem amennyiben motívumok: akkor az az akarás első útján keresett, de mindig tovairamló nyugalom egyszerre magától beáll, s mi tökéletesen jól érezzük magunkat.”¹³

Nagy Sándor *Etika és pesszimizmus Schopenhauer bölcseletében* című tanulmányában az akaratot az egoizmussal hozza összefüggésbe, és azt is állítja, hogy az ember nem követhet érvényes erkölcsi normákat, imperatívuszokat. A tett nem rendelkezik pozitív lehetőségtérrel, csak negatív értelemben lehetünk erkölcsösek, például úgy, ha nem fokozzuk egymás fájdalmát. Az erkölcsi normák, imperatívuszok, értékek hiánya jellemzi az abszurdot. Az abszurd ember magára marad a cselekvés lehetetlenségében, az örök belevettségben, egy értékek nélküli világban. Tulajdonképpen mindez logikusnak is tűnhetne, hiszen ha lenne lehetősége cselekedni, változtatni, a sorsán alakítani, mindent megérteni, akkor az abszurd sem létezne. Feloldódna a világ és ember közötti ellentét, éppen az, ami az abszurdot alkotja. Nagy Sándor tanulmányában megkísérli megválaszolni annak kérdését, hogy mi okozza ezt a pesszimizmust Schopenhauer filozófiájában. Azt mondja, hogy a lehangoló élmény, belső tapasztalás a kultúrával hozható összefüggésbe, hiszen minél kifinomultabb az ember, úgy lesz egyre indirektebb is, szükségleteinek kielégítése indítja el kaotikus cselekedeteit. Ezen a ponton kapcsolható be Isten, aki az esendő, elbizonytalanodó embert segíti a tájékozódásában. A kereszténység szerepe viszont megváltozik, a XVII. századtól elveszti aktív rend- és rendszerteremtő energiáit.¹⁴ A tanulmány szerzője szerint Schopenhauer filozófiája ebből az értékvesztett, ugyanakkor

12 Uo., 248.

13 Uo., 248–249.

14 NAGY Sándor, *Etika és pesszimizmus Schopenhauer bölcseletében*, Fosszília, 2000/2, 86–116.

értékek után sóvárgó érzésvilágból indul el és érkezik meg az ember magárahagyatottságának és kiszolgáltatottságának tudatához.¹⁵

1.2. KIERKEGAARD ÉS AZ ABSZURD

Kierkegaard nevéhez fűződik az abszurd első egzisztencialista filozófiai megközelítése. A dán filozófus az abszurd fogalmát a következőképpen értelmezi: „gondolni egy dolgot, s ugyanakkor annak a dolognak az ellenkezőjét is belefoglalni, egyszerre gondolni a legvégtetesebb ellentéteket, és egyesíteni őket az egzisztenciában.”¹⁶ Kierkegaard három paradoxont különít el: esztétikai, etikai és vallási paradoxont, melyek az élet három stádiumát is jelentik.¹⁷ Az esztétikai stádiumban a szemlélő távol tartja magát a történések menetétől, látszólag csak figyel, valójában azonban önmagával vitázik a látottakon. A gyermekkor is egyfajta esztétikai stádium, mivel a gyermekek nagy képzelőerővel bírnak, a felnőttkorhoz közeledve ez azonban egyre csökken. Az esztétikai szemlélet egy olyan világot teremt, amiben minden bizonytalan. Ebben a helyzetben a szenvedély, az élvezetek állnak a középpontban, a megfigyelő ember a pillanatnak él. Mindez nem tűnhet túlzottan felelősségteljes magatartásnak: az esztétikai stádiumban nincsen választás, csak „vagy-vagy”, mely viszont nem igazi választás. Kierkegaard erre például a házasság, az akasztás, a bizalom illetve a nevetés példáját hozza fel.¹⁸ Szembeállítja az esztétikai, illetve az azt követő etikai stádiumot: az esztétikai szép, de műlékony, az etikai viszont unalmas.¹⁹

Gyenge Zoltán a kierkegaard-i etikai stádiumot feltételezésként, be nem teljesült hipotézisként határozza meg, mely azt vizsgálja, az általános kiterjeszhető-e az egyesre. Nem az egyes szubjektum áll az etikai stádium középpontjában, hanem az általános, ebből pedig arra következtethetünk, hogy ez a stádium nem rendelkezik önállósággal, ehelyett átmeneti állapotot jelent, éppen ez adja lényegét.²⁰ A harmadik stádium Kierkegaard elképzelésében a vallási stádium, mely Gyenge Zoltán szerint a legkevésbé körülhatárolható, legkevésbé konkrétan leírható. A pillanatban, az öröklét atomjában valósul meg és vallási szenvedély jellemzi.²¹ Gyenge nagyon találóan mutat rá arra, hogy az esztétikai stádium lényege éppen Kierkegaard fő művének címéből derül ki. A *Vagy-vagy* elnevezés azt sejteti, hogy az ember döntésre, választásra képes, tudja irányítani életét. Ezzel állítható szembe az esztétikai stádium, mivel az

15 *Uo.*, 87.

16 Kierkegaard-ot idézi : Nicolae BALOTĂ, *Abszurd irodalom*, ford. ZIRKULI Péter, Bp., Gondolat, 1979, 19.

17 Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, ford. DANI Tivadar, Bp., Osiris, 1994, 84.

18 *Uo.*, 40.

19 *Uo.*, 84.

20 GYENGE Zoltán, *Kierkegaard élete és filozófiája*, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor Kft., 2007, 15.

21 *Uo.*, 150.

esztétika embere számára nem létezik igazi választás.²² Jelen vizsgálódásunk számára kulcsfontosságú az esztétikai stádium és az abszurd kapcsolata: „Az esztétikai szenvedély pedig abból a szempontból lényeges, hogy alapérzéseként megelőlegezi az abszurd iránti szemvedélyt, a kierkegaard-i értelemben vett igaz hitet. Itt azonban a szenvedély egyszerre feltűnő és eltűnő, egyszerre van és egyszerre el is múlik, persze azért, hogy majdan ismét kirobbanjon.”²³ Kierkegaard filozófiájáról maga Camus is ír az *Abszurd falak* című szövegében, melyben kifejti, hogy miért Kierkegaard a legkimagaslóbb az abszurd előfutárai között:

„Talán valamennyiük közt Kierkegaard a legmegkapóbb, legalábbis életének egy részében – ő nemcsak feltárja, át is éli az abszurdot. Az az ember, aki azt írja, hogy «a legbiztosabb némaság nem a hallgatás, hanem a beszéd», mindenekelőtt arról bizonyosodik meg, hogy egyetlen igazság sem abszolút, s ezért egyik sem teheti kielégítővé az önmagában lehetetlen létet.”²⁴

Annak megindoklásába, hogy Kierkegaard miért így viszonyul az abszurdhoz, életrajzi elemek is keverednek: „Gyermekkorában megriadt a kereszténységtől, most mégis legridegebb arcához tér vissza. Számára is az ellentét és a paradoxon lesz a vallásosság kritériuma. Így hát éppen az adja számára az e világi élet igazságát és világosságát, ami miatt lemondott ugyanezen élet értelméről és mélységéről.”²⁵ Említést tesz továbbá a következőről: „Kierkegaard gyógyulni akar. Egész naplóján végigvonul kétségbeesett gyógyulásvágya. Értelme minden erejével meg akar szabadulni az emberi sors ellentmondásától.”²⁶ Camus szerint Kierkegaard nem tartja meg az egyensúlyt a világ irracionális és az abszurd ellen lázadó sóvárgás között, és figyelmen kívül hagyja ezek kapcsolatát. Camus mindezt kritikával illeti, mivel szerinte éppen ez adja az abszurd életérzést, úgy véli, Kierkegaard meg szeretne szabadulni kétségbeesett sóvárgásától, ha már nem menekülhet az irracionális elől.²⁷ Camus kitér Kierkegaard vallással kapcsolatos gondolataira és arra is, hogy ez miként járulhat hozzá az abszurdhoz – ahogyan ő fogalmaz, Kierkegaard „arcot ad az irracionálisnak”, Istent pedig az abszurd tulajdonságaival ruházza fel, az ő Istenét viszont az igazságtalanság, a következetlenség, az érthetlenség jellemzi.²⁸

Az abszurd filozófiai előzményei között különös helyet foglal el a fenomenológiai irányzat. Az eredeti husserli intenciók szerint a fenomenológia a tapasztalat analízise, egyfajta módszertan és szigorú tudomány. Ugyanakkor Heidegger és a francia feno-

22 *Uo.*, 150–151.

23 *Uo.*, 151.

24 CAMUS, *i. m.*, 301–302.

25 *Uo.*, 311.

26 *Uo.*, 314–315.

27 *Uo.*

28 *Uo.*, 228–229.

menológia képviselői miatt azt állíthatjuk, hogy szinte minden fenomenológus újraértelmezi a fenomenológia alapjait és céljait. Camus szerint Husserl szintén az abszurd megalapozását segítette elő, szerinte a fenomenológia nem a világ megmagyarázására, hanem az élmény leírására törekszik.²⁹

A tudatot Camus Bergson nyomán egy vetítógéphez hasonlítja, mely hirtelen kimelevít egy-egy képet. Nyilvánvalóan az *intencionalitás*ról van itt szó, mely a fenomenológia szeirnt a tudatműködés fundamentuma: a tudat dolgokra irányul, megcélozza és alakítja őket, legyen szó akár külső tárgyról vagy ítéletről, fantáziáról, felbukkanó emlékről. Husserl szerint az én mindig képes arra, hogy megfigyelje, kifejtse és leírja a tudat intencionalis állapotait, például az érzéki észlelést, képzeletet, kijelentéseket, értékeléseket.³⁰ A tudat intencionalitása azt jelenti, hogy a tudat mindig valamire irányul. A tudat intencionalis viszonyulását Husserl a *cogito* és *cogitatum* fogalmakkal írja le, előbbi a valamire irányuló tudatot jelenti, utóbbi pedig annak tartalmát, irányultságát.³¹

Camus interpretációja szerint az intencionalitást semmi sem választja el az abszurdtól, éppen azért, mert a rá jellemző lélektani magatartás kimeríteni és illusztrálni akarja a valóságot magyarázat helyett. Mindez Camus-t arra engedi következtetni, hogy „egységes vezérlőelv híján a gondolkodás abban is örömét lelheti, hogy leírja és megéri a tapasztalás különböző arcait.”³² A husserli fenomenológia az abszurd gondolatvilág azon elképzelésével hasonlítható össze, mely szerint nincs egyetlen igazság, csak igazságok léteznek. Ahogy Camus írja: „Az esti szellőtől kezdve a vállamra tett kézig mindennek saját igazsága van. Ezt a tudat világítja meg azáltal, hogy ráirányul.”³³ Husserl kapcsán ezt is olvashatjuk Camus írásában: „Mert Husserl is »időn kívüli lények«-ről beszél, melyeket az intenció hoz napvilágra [...]. Nem egyetlen dologgal magyarázzák az összes dolgot, hanem az összessel. [...] Nincsen mindent megmagyarázó eszme, csak végtelen számú lényeg ad értelmet végtelen számú tárgynak.”³⁴ Camus ugyanakkor nemcsak igazságot lát ebben, hanem keserűséget is, hiszen ha minden kiváltságos, akkor az azt jelenti, hogy minden egyenértékű, ebből azonban az következik, hogy minden elveszíti az egyediségét.

Tanulmányom előbbi szakaszaiban Kierkegaard és Husserl filozófiáját külön-külön tárgyaltam, párhuzamba állítva azokat Camus abszurdról kifejtett gondolataival. Mindemellett érdemes figyelmet fordítanunk Husserl és Kierkegaard lehetséges összekapcsolódására, melyre Camus is utal:

29 *Uo.*, 316.

30 Edmund HUSSERL, *Karteziánus elmélkedések. Bevezetés a fenomenológiába*, ford. MEZEI Balázs, Bp., Atlantisz, 2000, 43.

31 *Uo.*, 45.

32 CAMUS, *i. m.*, 317.

33 *Uo.*, 316.

34 *Uo.*, 317-318.

„Husserl elvont és Kierkegaard villámszóró istene nem is áll olyan távol egymástól. A ráció és az irracionalitás egyazon szónoklathoz vezet. Az út valójában mellékes, a célba érés vágya minden mást elsöpör. Az elvont és a vallásos filozófus egyazon szorongástól hajtva egyazon zűrzavarból indul el, s egymást támogatja a szorongásban. Magyarázni, csakis magyarázni akar. A sóvárgás erősebb, mint a tudás.”³⁵

Camus ebből a szempontból azonban mindkettejüket kritikával illeti: „Kierkegaard megszünteti a sóvárgásomat, Husserl összerakja ezt a világot. Én nem ezt vártam. Együtt akartam élni és gondolkodni ezekkel az ellentmondásokkal, azt akartam tudni, elfogadjam-e vagy elvessem.”³⁶

2. A SEMMI ÉS AZ ABSZURD PROBLÉMÁJA SARTRE-NÁL ÉS HEIDEGGERNÉL

Jean-Paul Sartre számára az abszurd egy állapot, csakúgy, mint az a tiszta tudat, amivel az emberek azt felfogják.³⁷ Számos okra vezethető vissza az élet abszurd vagy irracionális jellege, melyek azonban mind az ember és a világegyetem közötti szakításból származnak. Valójában semmi sem abszurd önmagában véve, viszont mivel az ember természetéhez tartozik a világban való létezés, ezért az abszurd eggyé és ugyanazzá válik az emberi állapottal.³⁸ E ponton érdemes lehet kitérni az idegenre: az idegen ember az, aki észreveszi a világegyetem örök természete és saját véges természete közötti szakadékot, és rádöbben, hogy mennyire aránytalanok egymással aggodalmai, illetve erőfeszítéseinek hiábavalóságai. Ami még ennél is kétségbeejtőbb, az az, hogy az ember nemcsak az világgal szemben idegen, hanem saját magával szemben is az. Ezt nevezi Sartre az ember fizikai és spirituális természete közötti szakításnak.³⁹ Az idegen, bár látja magát a tükörben, nem ismeri fel saját jellemvonásait, az emberi sors abszurditásának ilyen megvalósulása pedig mindenképpen lázadáshoz vezet.⁴⁰

2.1. SARTRE ÉS AZ ABSZURD

Sartre a dolog és a tudat hagyományos kategóriáit (melyek a husserli fenomenológiában még relevánsak) az önmagában való (*en soi*) és az önmagáért való (*pour soi*) megkülönböztetéssel váltja fel.⁴¹ Az önmagában való a lét áthatolhatatlan régióját jelenti, egy változatlan dologi létezést. Az önmagáért való lét Sartre szerint Semmiként jelenik meg. Ez azt

35 *Uo.*, 320.

36 *Uo.*, 322.

37 Victor BROMBERT, *Camus and the Novel of the "Absurd"*. *Yale French Studies*, Existentialism, 1948/1, 120.

38 *Uo.*, 120.

39 *Uo.*

40 *Uo.*

41 Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi*, ford. SEREGI Tamás, Bp., L'Harmattan, 2006, 13.

jelenti, hogy nem kell az önazonosság különböző megnyilvánulásai után kutatni. Sartre nem egy szubsztanciális ént feltételez, hanem számára a tudat maga a Semmi.⁴² Ullmann Tamás a tudat semmijét a vizuális mezőben levő vakfolthoz hasonlítja.⁴³ A tudat tehát nem dologi létezés, hanem inkább egy „semmítő” tevékenységgel jellemezhető. A tagadásnak és a szabad döntés képességének köszönhetően ébred az ember öntudatra – öszszegzi Ullmann röviden Sartre koncepcióját a Lét és a Semmi viszonyáról.⁴⁴ A szabadság, mint az emberi lét lényege, azonban nem valamiféle pozitív élmény Sartre-nál, hanem elvezethet egy olyan szorongáshoz, amely az embert saját alapvető létében érinti. Erre utal *A lét és a semmi* következő részlete:

„Először is érdemes megjegyezni, hogy bár a totális célok választása teljesen szabad, mégsem szükségszerűen jár örömmel, sőt nem is gyakran. Önmagunk választásának szükségszerűségét nem szabad összekevernünk a hatalom akarásával. A választás történhet beletörődésből vagy szükségből is, lehet menekülés, megvalósulhat rosszhiszeműség formájában. Választhatjuk magunkat menekülőnek, elérhetetlennek, habozónak stb., sőt, azt is választhatjuk, hogy nem választjuk magunkat: a célt minden ilyen esetben egy faktikus szituáción túl tételezzük, és a célért minket terhel a felelősség; bármilyen legyen is a létünk, azt mindig választjuk.”⁴⁵

Érdemes megemlíteni, hogy Sartre filozófiájában a szorongásnak két típusa jelenik meg, az egyik a múlttól, a másik pedig a jövőtől való szorongás. Az ember már nem az, ami a múltban volt, de még nem is az, ami a jövőben lesz. A múlttól azért szoronghat, mert a jelenben is ki kell tartania a múltbeli döntései mellett, felelősséget kell vállalnia, meg kell őriznie múltbeli énjével való azonosságát ennek érdekében. A jövővel kapcsolatos szorongás pedig abban nyilvánulhat meg, hogy az ember attól tart, nem tesz-e valami olyat a jövőben, amit a jelen pillanatban képtelenségnek, örülségnek tart.⁴⁶ Sartre szerint kétfajta választ adhatunk a szorongásra. Az egyik lehetséges reakció, hogy az ember elfogadja saját szabadságát, ennek megfelelően cselekszik, felelősséget vállal. A másik lehetséges reakció pedig a menekülés, amikor magunknak is hazudunk. Utóbbit nevezi Sartre *rosszhiszeműségnek*.⁴⁷ Olay Csaba és Ullmann Tamás ezt így magyarázzák:

„A rosszhiszeműségben úgy kerüljük el a szorongást, hogy kívülről ragadjuk meg magunkat, mint egy dolgot, vagy mint valaki mást. Valamivé hazudjuk magunkat, hogy a szorongás fenyegetése elől megmeneküljünk és önmagunk valamilyen lerögzítésében menedékre leljünk. A rosszhiszeműség azonban nem teljesen azonos az önmagunknak való hazugsággal, hiszen a hazudó mindig tisztában van az igazsággal, amit elfed az elől, akinek hazudik.”⁴⁸

42 *Uo.*, 12.

43 Olay Csaba, Ullmann Tamás, *Kontinentális filozófia a XX. században*, Bp., L'Harmattan, 2011, 188.

44 *Uo.*, 189.

45 Sartre, *i. m.*, 558.

46 Olay, Ullmann, *i. m.*, 190.

47 Sartre, *i. m.*, 85.

48 Olay, Ullmann, *i. m.*, 190.

A szorongás kapcsán pedig felmerül egy másik alapvető toposz, ami Sartre irodalmi alkotásaiban is rendkívül jelentős, ez pedig nem más, mint az abszurd problémája. Az abszurd két szinten jelenhet meg, beszélhetünk a lét abszurditásáról, és az emberi öntudat révén átérzett abszurditásról. Nicolae Balotă azt állítja, hogy Sartre interpretációjában a szabadsággal együtt jár az értelemadás végtelen gazdagsága is. Tehát, a Sartre-féle „semmítés” lényege, hogy a jelentés nélküli dolgok számtalan értelemalakzattal ruházhatóak fel.⁴⁹ Ebből következően önmagában véve a világ léte is abszurdként tételezhető. Tehát a reflektív gondolkodás számára már az is örök rejtélyként jelenik meg, hogy a tárgyi világ sűrűségével szembesülünk a Semmi helyett. Sartre azt állítja, hogy a tudat sohasem tudja kimerítően megragadni a valóságot vagy megismerni a dolgok lényegi értelmét. A valóság nem tehető teljesen észszerűvé – állítja Sartre nyomán Balotă.⁵⁰ Az abszurd terepe az emberi értelem és a kimeríthetetlen valóság közötti szakadék, abszurd maga a világ önmagában véve, és abszurd a tudat már-már kényszeres értelemadó tevékenysége.

Ahogy az a tudat kapcsán már említettem, Sartre szerint a tudat maga a Semmi. Ugyanakkor nemcsak Semmi, hanem hiány is, mégpedig meg nem szüntethető hiány. Amennyiben megszűnne hiányként létezni és beteljesedne, önmagában-valóvá válna.⁵¹ A hiány Sartre szerint három elemből tevődik össze: a hiányoló létezőből, a hiányoltból, illetve az ontológiai szintézisből, aminek az említett két elem között meg kellene valósulnia.⁵² Ez valamelyest az abszurdra emlékeztethet minket, hiszen az abszurd is ehhez hasonlóan épül fel. A hiányoló az abszurd embernek feleltethető meg, a hiányolt annak, amit az abszurd ember keres – mint például a világban vagy az életben rejlő értelem –, a hiányoló és hiányolt ontológiai szintézisének elmaradása pedig azonosítható az abszurd ember és a világ között fennálló szakadékkal.



49 BALOTĂ, *i. m.*, 22.

50 *Uo.*, 22.

51 OLAY, ULLMANN, *i. m.*, 192.

52 *Uo.*, 192–193.

2.2. HEIDEGGER ÉS AZ ABSZURD

Az abszurd filozófiai előzményeinek keresésekor nem szabad figyelmen kívül hagynunk Martin Heidegger munkásságát sem, melyben több olyan elemet is találunk, amely az abszurdra emlékeztet. Elsőként a szorongás fogalmára szeretnék visszatérni, melyet sartré-i kontextusban már elemeztem. A szorongás Heideggernél is fontos szerephez jut. Heidegger magyarázza meg például a szorongás és a félelem közötti különbséget: mindig valamely meghatározott létezőtől félünk, mely ilyen vagy olyan meghatározott szempontból jelent fenyegetést számunkra. A félelemhez mindig a mitől és a miért korlátozottsága társul. A féltő, annak érdekében, hogy megmeneküljön félelme tárgyától, más vonatkozásokban bizonytalanná válik. Ezzel szemben a szorongás nem okoz zavarodottságot, inkább sajátos nyugalmat eredményez, eredetének meghatározása pedig lényegileg lehetetlen.⁵³

Mi sem bizonyítja jobban Heidegger nézeteinek fontosságát, minthogy Camus külön kitér a félelem és szorongás, illetve a tágabb értelemben vett heideggeri filozófia jelentőségére:

„Heidegger hidegen szemléli az emberi sorsot, kijelenti, hogy a lét megalázott. Az élőlények minden szintjén az »aggodalom« az egyetlen realitás. A világban és a világ nyújtotta szórakozások közt tévelygő embernél ez az »aggodalom« röpké félelem. De ha ez a félelem tudatosul, szorongássá változik, a tisztán látó ember állandó hangulatává, »melyben a lét megtalálja önmagát«. Heidegger a világ legabsztraktabb nyelvén bátran leír olyanokat, mint hogy »az emberi lét véges és behatárolt volta előrébbvaló, mint maga az ember«.”⁵⁴

Az abszurd ember szorongásában sem találjuk meg azt a zavarodottságot, ami alapvetően a félelemre jellemző. Amint azt láthattuk, az abszurd inkább bizonyosságot ad az embernek: annak bizonyosságát, hogy ellentét feszül közte és a világ között, annak bizonyosságát, hogy nem remélhet változást, annak bizonyosságát, hogy nem találhat több értelmet az életben, mint amennyi az adott pillanatban adódik számára. Camus így fogalmaz *A filozófiai öngyilkosság* című írásában: „Van egy kimondottan erkölcsinek látszó evidencia, nevezetesen az, hogy az ember saját igazságainak börtönében él. Ha felismeri őket, nem tud többé szabadulni tőlük. Valamit valamiért. Aki tudatára ébred az abszurdnak, az örökre eljegyezte magát vele. Aki már nem remél, és ezt tudja is, már nem a jövőben él. Ez a dolgok rendje.”⁵⁵ Mivel az abszurd ember nem tud szabadulni saját igazságaitól, nem tud megszabadulni az abszurdtól, már nem tud remélni, már nem él a jövőben, ezért zavarodottságra sincsen oka, hiszen az azt jelentené, hogy még remél, hogy még van lehetősége megszabadulni az abszurdtól, hogy nem kell szembenéznie az igazsággal,

53 Martin HEIDEGGER, *Mi a metafizika ?* = M. H., „...Költőien lakozik az ember...”: *Válogatott írások*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, Bp.-Szeged, T-Twins Kiadó/Pompeji, 1994, 22.

54 CAMUS, *i. m.*, 300.

55 *Uo.*, 307.

saját magával. Ebben az esetben elmélkedhetne, hogy minek van értelme és minek nincs, a múltban helyesen cselekedett-e, el tud-e menekülni a felelősség elől vagy sem, vár-e rá egy jobb jövő vagy sem. Heidegger szerint a szorongás az „otthonalanság” érzetét kelti bennünk, minket és minden mást is a közömbösség jellemez. Ebben a helyzetben nem marad támaszunk, csak a „nincs” marad számunkra.⁵⁶ Heidegger ezen elgondolásával rezonál az alábbi Camus-idézet: „A szellem mély vonzódása még a legbonyolultabb műveletek során is találkozik azzal a tudattalan érzéssel, melyet az ember a világ iránt táplál: az otthonost keresi, világoosságra éheznek. Az ember számára akkor érthető a világ, ha emberi léptékűvé teszi, ha ráüti bélyegét.”⁵⁷

Az „otthonalanságot” és ezzel együtt a magányt éli át az abszurd ember is, hiszen az abszurdban magára marad, csak magára támaszkodhat, maga vállalja a felelősséget saját döntéseiért, a szabadságon, a büntetésen, a szenvedésen, a felelősségen senkivel sem osztozhat. Ehhez kapcsolható a lázadás motívuma is, hiszen ha jobban megfigyeljük, a lázadás és az abszurd között is van összefüggés. Camus számára az abszurd ember egyben a lázadó ember is.⁵⁸ A lázadó ember nem képes elfogadni az abszurdot, bár változtatni nem tud rajta. Mint említettem, az abszurdra nem a félelem, hanem a szorongás jellemző. Egy reménykedő és félelemmel teli ember nem lázad, hiszen a félelem megfosztja a bátorságtól, ugyanakkor bízik benne, hogy a félelem elmúlik és sorsa jobbra fordul. Ezzel szemben a szorongás már inkább ösztönözheti lázadásra az abszurd embert, mivel ő már nem várja a változást, nem bízik benne, hogy meg tud szabadulni az abszurdtól, de közben nem tudja elviselni sem azt. Már nem a múltban és nem is a jövőben él, már minden közömbös számára, már nincs kivel osztoznia a büntetésen és a felelősségen, és ennek következtében lázadni is hajlandó. Camus érveléséből kiderül, hogy lázadás nélkül maga az abszurd sem lehetséges:

„Ha ezt az abszurd logikát végigviszem, el kell ismernem, hogy ez a harc a remény teljes hiányát feltételezi (aminek semmi köze a kétségbeeséshez), továbbá állandó elutasítást (amit nem szabad összetéveszteni a beletörődéssel) és tudatos elégedetlenséget (ami nem azonos az ifjúkori nyugtalansággal). Ha megszüntetjük, elleplezzük vagy megkerüljük ezeket a követelményeket (elsősorban a beleegyezés szünteti meg az ellentétet), akkor megszűnik az abszurd is, és értékét veszti az a magatartás, melyet ez esetben javasolni lehetne. Az abszurdnak csak akkor van értelme, ha nem fogadjuk el.”⁵⁹

A heideggeri filozófiából a szorongás mellett még szükséges kiemelni a Semmi fogalmát. Heidegger fogalmazta meg azt a jól ismert kérdést, melyet ő maga a filozófia alapproblémájának tekintett: miért van egyáltalán a létező és nem pedig a semmi?⁶⁰ Ez a kér-

56 HEIDEGGER, *i. m.*, 22.

57 CAMUS, *i. m.*, 294.

58 *Uo.*, 334.

59 *Uo.*, 306.

60 HEIDEGGER, *i. m.*, 33.

dés hasonlít a „Mi az élet értelme?” vagy a „Mi az abszurd értelme?” kérdésekhez. Ezek olyan problémák, melyeket nehéz – vagy akár lehetetlen – megmagyarázni, úgy tűnhet, hogy nincsen rájuk logikus, mindenki által elfogadott, bizonyított válasz. Alapvetően két lehetőségünk van, csakúgy mint az abszurd embernek: az egyik az, hogy megoldásokat, válaszokat keresünk, reméljük, hogy rátalálunk valamire ami megvilágító erővel hat, a másik lehetőség pedig az, hogy beletörődünk, elfogadjuk ezeket a kérdéseket, a válaszok hiányát, és közömbössé válunk.

A Semmi azért lehet különösen érdekes az abszurd előzményeinek kutatásakor, mert gyakran úgy beszélünk róla, mintha létező volna. Például egy „Mi újság veletek?” kérdésre is válaszolhatunk úgy, hogy „Semmi.” Ebben az esetben például a kérdés azt feltételezi, hogy van valami amit a válaszoló, akihez a kérdést intézzünk, meg szeretne velünk osztani. A válasz pedig ennek ellenkezőjét mutatja, hiszen ahelyett, hogy elkezdene az illető hosszasan mesélni, csak röviden annyit mond, „semmi”. Amikor valaki úgy fogalmaz, „nincs semmi”, akkor egyértelművé teszi a Semmi negatív jellegét. A „nincs semmi” sokkal megszokottabban hangzik, mintha azt mondanánk „semmi van” vagy „van semmi” vagy mintha bármilyen más pozitív módon jellemeznénk a Semmit. Ugyanakkor, ha kijelentjük, hogy a Semmi nincs, akkor az azt feltételezi, hogy két lehetőségünk van: vagy az, hogy a semmi nincs, vagy az, hogy a semmi van. Ha azt állítjuk, hogy „Semmi sincs” vagy „Nincs semmi”, vagy ha megkérdezzük, hogy „Miért van a létező és nem pedig a Semmi?”, akkor mindezek felvetik azt, hogy épp azért tudunk a Semmiről bármit is mondani vagy kérdezni, mert a Semminek lennie kell. Ha nem létezne, nem ismernénk azt a szót, hogy „semmi” és nem is kérdeznénk róla, nem foglalnánk bele válaszainkba. Heidegger ehhez hasonló logikát követ, amikor felteszi a „Hol keressük a Semmit?” és a „Hogy találjuk meg a Semmit?” kérdéseket és azt válaszolja, hogy az ember csak akkor tud keresni, ha feltételezi a keresett meglétét [*Vorhandensein*].⁶¹ Továbbá azt is említi, hogy ahhoz, hogy a létező mindensége teljességgel tagadhatóvá váljon, annak (vagyis a létező mindenségének) már előzőleg adottnak kell lennie.⁶² Összefoglalva tehát, ha kérdezzük a Semmivel kapcsolatban, vagy a létezését tagadjuk, akkor éppen előfeltételezzük a Semmit.

3. ZÁRÓ GONDOLATOK

Láthattuk tehát, hogy Heidegger szerint a „Miért van a létező és nem inkább a semmi?” kérdése a filozófia alapproblémájának tekinthető. Az imént azt is igyekeztem bemutatni, miként kapcsolódhat ez a filozófiai felvetés az abszurdhoz. A továbbiakban arra szeretnék kitérni, hogy Camus mit tart a legfontosabb filozófiai kérdésnek. Ez nem más, mint az élet értelme, annak megfontolása, hogy érdemes-e egyáltalán élnünk. Ha ezt összehasonlítjuk a heideggeri kérdéssel, akkor feltűnhet, hogy a Heidegger által feltett kérdés

61 *Uo.*, 18–19.

62 *Uo.*, 19.

inkább metafizikai, nem annyira az emberre, hanem inkább a lét egészére fókuszál, ezzel szemben Camus kérdése kimondottan az embernek teszi fel a kérdést, nem törődve egyéb létezőkkel, nem az érdekl, miért van az élet és az ember, hanem inkább az, hogy érdemes-e kitartani az élet mellett. Camus így fogalmazza meg álláspontját *Az abszurd és az öngyilkosság* című szövegben: „Csak egyetlen igazán komoly filozófiai kérdés van: az öngyilkosság. Ha meg tudjuk ítélni, hogy érdemes-e leélni az életet, akkor választ is adunk a filozófia alapkérdésére.”⁶³ Camus meglátása szerint a hétköznapi élet során találkozunk leginkább ezzel a kérdéssel, akkor, amikor a megszokott, mindennapi tevékenységeinket végezzük, amikor a megszokott helyeken járunk, amikor kötelességeinknek teszünk eleget, például munkába indulunk vagy munkát végzünk. Camus *Az abszurd falak* című írásában ezt olvashatjuk:

„Néha leomlanak a díszletek. Ébresztő, villamos, négy óra hivatal vagy gyár, ebéd, villamos, négy óra munka, vacsora, alvás és hétfő, kedd, szerda, csütörtök, péntek, szombat – általában könnyedén végigcsinálja az ember. Ám egyszer csak felmerül a »miért?«, s ezzel a csüggedt rácsodálkozással kezdődik minden. [...] Felráz, és válaszütra kényszerít: öntudatlan visszatérés a taposómalomba vagy végleges ébredés. [...] Mert minden az öntudattal kezdődik, mindennek az ad értéket.”⁶⁴

Az öntudat felmerült a *Sziszüphosz mítosza* című esszéjében is, ahol Sziszüphoszról az alábbiakat írja: „Ez a mítosz azért tragikus, mert tudatos a hőse. Hová is lenne a gyötrellem, ha minden egyes lépésénél a siker reménye támogatná?”⁶⁵ Sziszüphosz történetét modern megvilágításba helyezve így folytatja: „Manapság a munkás élete minden napján hasonló feladatot végez, s nem kevésbé abszurd a sorsa. De csak azon ritka pillanatokban tragikus, amikor tudatosul.”⁶⁶

Az abszurd tudatosításával Camus a szenvedélyt is kapcsolatba hozza, véleménye szerint ez az abszurd felismerésének következménye.⁶⁷ Felteszi a kérdést, hogy együtt lehet-e élni ezzel a szenvedéllyel, ahogy ő fogalmaz „vaskövetkezetességgel”, mely „nemcsak lázba hozza szívünket, hanem fel is perzseli [...]”⁶⁸ Szándékosan hagyja megválaszolatlanul a kérdést, de a „lázba hoz” (*exalter*) és a „felperzsel” (*brûler*) szavak utalnak az abszurd szenvedély kettős jellegére, mely pozitív és negatív aspektusokkal is rendelkezik. Bár meglepőnek tűnhet, de valójában az embert az abszurd szenvedélyhez hasonlóan kettős tulajdonságok jellemzik. Az ember elszenvedi az abszurdot, keresi rá a megoldást, próbál küzdeni ellene, de közben ő maga is felelős érte, abban az értelemben legalábbis mindenképp, hogy ő maga is ellentétekkel teli, egyszerre lehet emberséges és embertelen, egyszerre lehet benne sze-

63 CAMUS, *i. m.*, 283.

64 *Uo.*, 291.

65 *Uo.*, 392.

66 *Uo.*

67 *Uo.*, 299.

68 *Uo.*

retet és utálat, egyszerre lehet ismerős és idegen. Maga Camus is különböző példákkal támasztja alá, hogyan járulhat hozzá az ember az abszurdhoz:

„Az emberek is bocsátanak ki magukból embertelenséget. A tisztánlátás óráiban mozdulataik gépiességétől, értelmetlen hadonászásuktól ostoba lesz minden körülöttük. Telefonál egy ember a fülke üvegajtaja mögött; nem halljuk, csak azt látjuk, hogy hadonászik: azt kérdezzük magunkban, miért él. Ha rosszul érezzük magunkat az embertelenségétől, ha váratlanul megszédülünk tulajdon képmásunk előtt, ha »undorodunk«, amint egy kortárs szerző mondja: ez is abszurd. Akár az az idegen, aki olykor a tükörben jön felénk, az a jól ismert, mégis nyugtalanító testvérünk, akit saját fényképeinken látunk viszont: az is az abszurd.”⁶⁹

Tanulmányomban megkíséreltem áttekinteni az abszurd filozófiatörténeti gyökereit, különböző filozófusok interpretációját végigkövetve. Schopenhauer úgy vélte, hogy létezésünk nyomorúságának és hiábavalóságának következtében állandó üresség-érzet uralkodik rajtunk, a fájdalom és az unalom pedig az életünk szerves részét képezik, melyek egy állandó átmenetet jelentenek a vágy és annak kielégítése, illetve az újonnan keletkezett vágy között. Kierkegaard filozófiájának kiemelkedő eredménye a stádiumelmélet, az esztétikai, etikai és vallási paradoxon elkülönítése, melyek magukon hordozhatják az abszurd jellegzetességeit, az esztétikai stádium különösképpen, mert Kierkegaard szerint ebben a stádiumban nem rendelkezünk a választás lehetőségével, és bárhogy is döntünk, cselekszünk, mindenképpen megbánást érzünk miatta. Sartre filozófiájában szintén fontos szerephez jut az abszurd, melyet egy állapotként értelmez, és a tiszta tudathoz hasonlónak tart. Úgy véli, számos oka lehet az élet irracionális jellegének, ezek mind az ember és világegyetem közti szakadékban gyökereznek. Megállapítja azt is, hogy bár önmagában véve semmi sem abszurd, mivel azonban az ember természetéhez hozzátartozik a világban-való-létezés, az abszurd egyet jelent az emberi állapottal. Kiemeli ezen kívül a hiány és a tudat abszurdhoz fűződő kapcsolatát. Heidegger az abszurdot a félelem és szorongás szembeállításával illusztrálja, mivel a félelemnek mindig van valamilyen tárgya, ezzel szemben a szorongás meghatározhatatlan eredetű. Az abszurd ember jellegzetessége inkább a szorongás, nem pedig a félelem. Camus pedig, akihez általában kapcsoljuk az abszurd fogalmát és értelmezését, mindenekelőtt arra a filozófiai kérdésre keresi a választ, hogy érdemes-e egyáltalán élnünk. Véleménye szerint leginkább a hétköznapi életben találkozhatunk ezzel a kérdéssel és ezáltal az abszurd érzésével, mely akkor tragikus igazán, amikor tudatosul bennünk.

69 *Uo.*, 292.

Földvári Ármin Rókus (1998) Budapest, Gödöllő. Az ELTE harmadéves szabadbölcész hallgatója esztétika szakirányon.

Földvári Ármin

A ZENEI IDŐTLENSÉG STRATÉGIÁI KÉT PÉLDA A ZENEI VÉGTELENRE; JOHN CAGE *AS SLOW AS POSSIBLE* ÉS LIGETI GYÖRGY *ATMOSPHERES* CÍMŰ MŰVEIRŐL

A művészetek közül az időbeliség problémája talán a zene esetén a legkiélezettebb. Természetesen a festészet vagy a szobrászat esetén is felvethetők, sőt, egyes esetekben tudatos művészi problémaként meg is jelennek az időbeliség kérdései, például amikor egy festmény „ritmusáról” beszélünk, vagy egy szobor „dinamikájáról”. Továbbá az építészetet is szokás időbeli művészetként felfogni, legalábbis a befogadó szubjektum szempontjából, hiszen egy katedrálison átgyalogolni egészen más jellegű és nagyon is az időhöz köthető hermeneutikai szempontokat vet fel, mint az épület műholdképét vagy makettjét vizsgálni. Ebben az értelemben a szubjektum a befogadás aktusa által az időhöz kötve teljesíti be a maga szerepét, így tulajdonképpen az időbeliség problémája minden művészetben közös irányt jelöl ki. Az idő kérdésköre mégis talán a zene esetén a leginkább adott. Nincs szükség arra, hogy az alkotó tudatosan megfogalmazott művészi intencióként vesse fel a zene és az idő különös kapcsolatát, ahogyan filozófusnak sem kell lenni ahhoz, hogy érezzük, a zeneművek esetén egészen speciális helyzetben vagyunk, ha valamilyen többlet akarunk elmondani egy darabról, mint hogy „gyors” vagy „lassú” műről van-e szó. Adorno egy helyütt egyenesen úgy fogalmaz, hogy „a zenei időfolyamat [...] Bach óta valamennyi nagy zene lényegét adta”.¹ Ebből is láthatjuk, hogy mennyire szer-teágazó és nagy jelentőségű kérdéssel találjuk szembe magunkat, hogyha a zenei időről kezdünk gondolkodni.

Jelen esszében e tág horizonton belül mozogva kísérlem meg két alkotáson, Ligeti György *Atmosphères* című mikropolifonikus szerzeményén, és John Cage *As Slow as Possible* (ASLSP) című konceptuális művén keresztül bemutatni a zenei időkezelés egy specifikus olvasatát, amely a *zenei időtlenség* fogalma felől vizsgálja a kérdéskört.

Ehhez először is a zenei időtlenség fogalmát érdemes tisztáznunk. Edmund Husserl, a fenomenológia atyja, az időről szóló előadásáiban példaként használja a dallamot, hogy

1 Theodor W. ADORNO, *Stravinsky és a restauráció*, ford. CSOBÓ Péter György = T. W. A., *Az új zene filozófiája*, Bp., Rózsavölgyi és Társa, 2017, 196.

bemutassa a fenomenológia időkoncepcióját.² A zene itt eszköz Husserl számára, ami által felépítheti és megvilágíthatja az *időtárgy* fogalmát. Elképzelése szerint az időbeli tapasztalat nem bontható egyetlen lecsupaszított időpillanatra, amelyen keresztül a jelen és a múlt megfoghatóvá és jól elkülöníthetővé válik, hanem egyfajta egybefüggő, dinamikus és kialakulásban lévő „anyagként” kell felfognunk. Az ilyen módon az észlelés számára az időben kialakuló egységet nevezi időtárgynak. Értelemszerűen adódó példa erre a dallam, hiszen, bár egyes elemei a fizikai időben különböző pillanatban bukkannak fel, a tudatban mégis egységgé rendeződnek. Ha Husserl pusztán az időtudat bemutatásának eszközeként használja is a dallamot, nekünk e példa mentén érdemes elindulnunk, ha valamiféle képet akarunk kapni a zenei időtlenségről. Érdemes közbevetni, hogy Adorno, teljesen más okokból kifolyólag – és mindössze egy rejtett hangsúly erejéig –, de szintén hasonlóan tematizálja a szubjektumban egységgé összeálló zene problémáját, azonban ezt kritikai perspektívából teszi. A zenehallgatás típusairól szóló tanulmányában a *sakértő* zenehallgató adekvát befogadását, továbbá a *jó hallgatót* is többek között úgy különíti el a *kultúrafogyasztó* attitűdjétől, hogy a zenei anyag időbeli kiterjedésének különböző mértékű „egyben hallását” tulajdonítja nekik. „[A jó hallgató] többet hall, mint pusztán az adott zenei pillanatot; spontán módon összefüggéseket állapít meg, megalapozottan ítél, nem csak presztízskategóriák vagy ízlésbeli önkény alapján.”³ Ezzel szemben a kultúrafogyasztó számára: „A kompozíció kibontakozása közömbös, a hallgatás struktúrája atomizált: ez a típus bizonyos meghatározott mozzanatokra les, úgynevezett szép dallamokra, grandiózus pillanatokra.”⁴ Ebből nyilvánvalóvá válik, hogy a zene időtárgyként való észlelését összefüggésbe hozhatjuk Adorno elméletével: a zenét értő hallgató sokkal nagyobb területet lát át a zene időbeli kiterjedéséből, a nem adekvát befogadó pedig mindössze egyes szeleteket képes kiemelni a maga számára a zenei szerkezetből. Egyikük magabiztosan tekinti át a zenei anyagot, másikuk elvész a pillanatban.

Az eddig érintett szempontok mind a zenét hallgató szubjektum irányából vizsgálták a zenei idő kérdéskörét. A hangsúlyokat persze eltolhatjuk, és megpróbálhatunk a műre, mint önmagában álló, tárgyilagosan vizsgálható dologra tekinteni, de végsősoron mindenképpen megkerülhetetlenné válik a találkozás pillanata, továbbá, akármilyen objektív kijelentéseket is igyekszünk tenni a mű kapcsán, azt is szükségszerűen *valahonnan* mondjuk. A későbbiekben meg fogom említeni a zenei idő egy neuropszichológiai megközelítését is, bemutatandó, hogy az emberi tapasztalat formulák alá rendezhető leírás-

2 Edmund HUSSERL, *Előadások az időről*, ford. SAJÓ Sándor, ULLMANN Tamás, Bp., Atlantisz, 2002. Illetve MENYES Csaba, *Az észlelés és az időtudat Husserl 1905-ös tanulmányai alapján* = Magyar Filozófiai Szemle, 1999/1–3. <http://epa.oszk.hu/00100/00186/00003/9913menyes.htm#res> [Letöltés ideje: 2021. augusztus 22.]

3 Theodor W. ADORNO, *A zenével kapcsolatos magatartás típusai*, ford. ZOLTAI Dénes = T. W. A., *A művészet és a művészetek*, Bp., Helikon, 1998, 310.

4 *Uo.*, 311.

sára tett kísérlet valójában kikerüli azt, hogy *lényegében* ragadja meg azt a hatást, amit a találkozás kivált. Ahogy Merleau-Ponty fogalmaz:

„Ha a matematikai absztrakciót az abszolút Tudás rangjára emeljük, és például egy képletben az idő és a tér végső és kimerítő értelmét keressük, akkor abba a hibába esünk, hogy a tudomány tisztán objektíváló működésének tulajdonítjuk a világra vonatkozó sokkal ősbibb és homályosabb bizonyosságunkat, a »magukhoz a dolgokhoz« való eljutás lehetőségét, azért, hogy a tudományt a világra való abszolút rálátás képességével ruházhassuk fel.”⁵

Tehát, úgy vélem, a szubjektumban létrejövő érzet egyedi problémája olyasmi, amit ha ki akarunk dobni az ajtón, az ablakon ismét bejön. Ha pedig mindezt elfogadjuk, mégiscsak egy gyakorlati problémával találjuk magunkat szemben. Egyáltalán *kihez* mérhetjük a zenei időt? *Mihez* képest „igen lassú, ünnepélyes” a *Grave*, és miért „élénk és gyors” az *Allegro*? (Ehhez a vizsgálódáshoz először félre kell tennünk azokat a jogos kérdéseinket, hogy vajon egyáltalán azonosíthatjuk-e a zenei időt a tempóval, és egy pillanatra el kell fogadnunk fenntartások nélkül azt, hogy a tempó lehetséges eszköze a zenei idő megformálásának.)

Tehát többről van itt szó, mint a tempójelzések egymáshoz képest való viszonyáról, vagy a percenkénti leütésszám (a továbbiakban BPM) megfoghatóvá és formulaként összehasonlíthatóvá tett mérőszámáról. Ezek ráadásul történetileg meglepően kései konstrukciók. A 17. századig a zeneszerzők nem használtak dinamikai vagy tempójeleket, helyette kottaképekkel igyekeztek érzékeltetni a tempót. A tempó így nagyban függött az előadói gyakorlattól (holott ekkoriban még egyáltalán nem létezett a wagneri értelemben vett „interpretáló” karmester figurája.⁶) A 17. századtól egyre gyakrabban bukkantak fel a zene tempójára vonatkozó utasítások, azonban ezek egyelőre inkább csak sejtetni tudták az előadó számára a megfelelő tempót, illetve egymáshoz képest tudtak viszonyítási alapul szolgálni. Az első metronóm, és ezáltal a BPM mint lehetséges átfogó és objektív zenei mértékegység 1816-ban jelenik meg. A BPM azzal, hogy összehasonlíthatóvá és mérhetővé teszi az időegységeket, segítségül szolgálhat ahhoz, hogy további kijelentéseket tegyünk a zenei idő észlelésére vonatkozóan. Első ránézésre úgy tűnhet, hogy ezzel

5 Maurice MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, ford. FARKAS Henrik, SZABÓ Zsigmond, Bp., L'Harmattan, 2006, 28.

6 Wagner *Über Das Dirigieren* című, 1869-es munkája mérföldkőnek számít a modern karmesterszerep kialakulásában – az ezt megelőző korokban a karmester-karvezető sokkal kevésbé kapott szabad kezet, feladata gyakran pusztán a tempó egyben tartása volt, ez pedig leginkább a tánczenének tempójának a báli résztvevők igényeihez való igazításában merült ki. A zene karakterét meghatározó, a művet interpretáló karmester alakja a 19. században kezdett alakot ölteni. A tempótartás itt már az interpretációs folyamat részévé vált. „A karmester teljes feladata abban áll, hogy mindig a megfelelő tempót tudja megadni. A tempóválasztása megmutatja, hogy érti-e a darabot, vagy sem.” Richard WAGNER, *On Conducting*, ford. Edward DANNREUTHER, London, Publisher of Musical Works, 1897, 20.

az objektív mértékegységgel kiküszöbölhetjük azt, hogy a problémát a szubjektum és az észlelés felől vizsgálva, annak valamiféle „homályos” filozófiai elemzését kelljen adnunk. Ha a BPM segítségével mérjük a zenei időt, viszonylag könnyen megállapíthatjuk, hogy mi az a tempó, amelyen még összeáll ritmussá a zenei anyag az emberi tudatban, és melyik az a pont, ahol már szétfolyni látszik, és csak tudatos számolással követhető a zenei anyag – tehát a ritmus érzékelése kiesik, és létrejön egyfajta időtlenség-tapasztalat. (Ezt a vonatkozó szakirodalom *szubjektív ritmizációnak* nevezi. Paul Fraisse francia pszichológus rámutat, hogy 1800 milliszekundumnyi IOI (*inter-onset interval*) és nagyjából 33 BPM tempónál a szubjektív ritmizáció lehetetlenné válik.⁷ Ez az a tempó, ahol még érezzük a ritmust, ennél lassabb zene esetén már csak magunkban számolva tudjuk követni a lüktetést.)

Ezek a megállapítások viszont inkább pszichológiai és neurológiai jellegűek, véleményem szerint nem segítenek megválaszolni bizonyos, a zenei idővel kapcsolatos filozófiai-esztétikai kérdéseket, ugyanis érintetlenül hagyják magának a zeneműnek az időhöz való viszonyát. Empirikus alapon ugyan kaphatunk valamiféle választ arra, hogy mi is az a határ, amin túllépve az észlelésben lehetetlenné válik a ritmus apprehenziója, ugyanakkor nem jutunk közelebb ahhoz, hogy az időtlenség érzése pontosan milyen hatást kelt, másrészt



azt sem tudjuk meg, van-e valamilyen más, kevésbé egzakt módja annak, hogy ezt a hatást a zenemű kiváltsa. Ezért esszémben ebből a pszichológiai szemléletből mindössze azt az attitűdöt tartom meg, mely valamiféle legvégső határt keres, és a továbbiakban a zenei idő fenomenológiai olvasatát, tehát a befogadó szubjektum észlelésében lejátszódó folyamatokat vizsgáló irányvonalat követem. A következőkben rátérek a két választott mű időkezelésének vizsgálatára.

Adorno 1973-as, *A művészet és a művészetek* című esszéjében a különböző művészeti ágak közti „kirojtosodásról”, átmenetekről és átvételekről beszél, mely átvételek dialektikusan

⁷ Paul FRAISSE, *Rhythm and Tempo = The Psychology of Music*, ed. Diana DEUTSCH, New York, Academy Press, 2012, 156. A témáról kitűnő összefoglalást ad: Justin LONDON, *Cognitive Constraints on Metric Systems: Some Observations and Hypotheses*, *Music Perception* 19/4 (2002), 529–550. https://www.researchgate.net/publication/249979646_Cognitive_Constraints_on_Metric_Systems_Some_Observations_and_Hypotheses [Letöltés ideje: 2021. augusztus 21.]

hajtják tovább a különvált művészeti formákat.⁸ A tanulmány elején a grafika és a zene különös, egymásra gyakorolt hatásáról ír, és bár a következőket a tonalitással összefüggésben írja, úgy vélem, bátran alkalmazhatók a zenei idő és tempó tárgykörére is: „A grafikus kottakép, melynek feltalálásában legitim része volt a játékosságnak, azt a szükségletet elégíti ki, hogy flexibilisebb, egyben pontosabb keretbe lehessen foglalni a zenei történéseket, mint ahogyan ez a szokványos, tonalitásra kalibrált jelekkel lehetséges.”⁹

Azt gondolom, hogy a „zenei történések” kifejezés alá egészen nyugodtan rendelhetjük a zenei idő különböző leképeződéseit is, éppúgy, mint a hangszínre vagy a hangmagasságra vonatkozókat. Adorno Ligeti *Atmosphères* című művét emeli ki, mint amely figyelemre méltó módon „már nem ismer egymástól hagyományos értelemben megkülönböztethető, önálló hangokat”.¹⁰ Ez a tendencia, azon túl, hogy a zene vizuális megjelenítésének új módjait követeli meg, és egyben ezekből is fakad, egy egészen sajátos módon sérti fel a zenei idő hagyományos koncepcióját. Egy másik helyen Adorno az impresszionizmus hagyományosan „időtlen” hatást keltő mivoltáról beszél. Véleménye szerint Debussy darabjai gyakran olyan feszültséget idéznek elő, ami szinte a teljes darabot egy be nem következő *Abgesang* előtti prelúdium érzetével ruházza fel.¹¹ Ezt a trükköt fenomenológiailag úgy írhatnánk le, mint ahol az időpillanatok közti „kialakulás” előreszalad a tudatban, és *jövőbeli* pillanatokkal együtt képez időtárgyat, tehát a múltat érintő retencionális változásokat kiegészíti a fantázia előretartása. A feszültség pedig abból adódik, hogy a tudatunk megcsal minket, a zenei anyagból összeálló időtárgy pedig folyamatos vibrációban van a szemünk előtt, hiszen a várt jövőbeli pillanat sosem jön el, vagy sosem *úgy* jön el, ahogyan azt elképzeltük. Azonban Ligetinél egy sokkal szokatlanabb és radikálisabb technikát figyelhetünk meg.

Ugyanis az időtlenség itt nem előreutaló játékokból fakad, sem nem a repetitívitásból, (melyre remek példa lehetne Satie *Vexations*-ja), hanem a zene egységekre való atomizálhatóságának ellehetetlenítésével éri el az időtlenség illúzióját. A mű tehát a jól megragadható „legkisebb időbeli elem” érzetét rombolja le. Ahogyan minden egyes szám között végtelen másik szám áll, ezáltal a matematika nem teszi lehetővé, hogy „legkisebb egységekre” szublimáljuk, az *Atmosphères*-ben is hasonló folyamatot érhetünk tetten. Itt a zenei hangok között sem találunk megbízható tonális és időbeli határokat. A határok megszűnnek az átmenetek javára. Az időtlenség érzete ennek a folyamatnak értelemszerű mellékhatásaként jelentkezik. Ahogy Herman Sabbe a Ligetiről írt fenomenológiai elemzésében kifejti, „Ligeti zenéje helyenként messze túllépi a világos, szelektív

8 Theodor W. ADORNO, *A művészet és a művészetek*, ford. ZOLTAI Dénes = T. W. A., *A művészet és a művészetek*, Bp., Helikon, 1998, 7–22.

9 *Uo.*, 8.

10 *Uo.*, 9.

11 „Ő [Stravinsky] [...] az impresszionizmustól tanulta a 'zenei időtlenséget'. [...] A gyanútlan fül az egész darab folyamán feszülten figyel, 'jön-e már'; minden előjátéknak, preludálásnak tűnik [...] az *Abgesang* előtt, ami aztán elmarad.” ADORNO, *Stravinsky és a restauráció, i. m.*, 196.

érzékelés hosszúság-küszöbét: a be- és kilépési pontok [...] a hangzás-idő-élményben teljesen elmosódva, kiegyenlítően jelennek meg”.¹² Tehát az időtlenség itt kifejezetten a zenei anyagban foglalt, függetlenül az előadás módjától (és ezáltal függetlenül a fentebb említett BPM-alapú neurológiai-pszichológiai szemlélettől is). Érdekes továbbá Sabbe Ligeti-monográfiájából kiemelni azt a passzust, amelyben a darabban többször is előbukkanó (pl. 23–28. ütem) paralel hangkettőzésre utal: „A tükör-echó esetében egy teljesen identikus, összeolvadó időformáról van szó; nem létezik előtte, nem létezik utána”;¹³ illetve: „Az imitáció a zenében rendszerint a tudatos emlékezést képviseli. A mikropolifóniában viszont éppen a tudatos emlékezés ábrázolására nem kerül sor. Az emlékezés elismeri a múltat, mint olyat. Mindez az idő múlásának elismerését és igenlését jelentené, amit Ligeti zenéje messzemenően törekszik tagadni.”¹⁴ Sabbe tanulmánya is megerősít minket abban, hogy az *Atmosphères* kifejezetten az észlelésben nyeri el a maga formáját, és, minthogy az idő a konkrét zenei anyagban és a fizikai térben nem felfüggeszthető, a dallammenet pedig szükségszerűen véges, az időtlenség tapasztalata kizárólag fenomenológiailag írható le.

Véleményem szerint az ilyen típusú időtlenség nem pusztán az atonalitás és az olykor szinte fülsértő frekvenciák miatt kelt sokkalta szubverzívebb és nyomasztóbb hatást, mint például a korábbi, impresszionista jellegű időtlenség-illúziók, hanem azért is, mert semmilyen szempontból sem hagyja érintetlenül az észlelésünket illető konvencióinkat. A kanti értelemben vett „matematikai fenségessel” szembesülünk, azzal, hogy a végtelenség nem csupán egy elhalasztódásból vagy ismétlésből fakadó, egyirányú időtlenség, hanem a zenei anyag legkisebb szeletében sem találunk fogódzkodót. Ugyan Kant elsősorban „kifele”, a tágulásban látja a matematikai fenséges fő megnyilvánulását, de pontosan ugyanez a típusú végtelenségérzet ragad el minket akkor is, amikor a hangközök végtelenül apróra bonthatóságát és a ritmikai egységek elkülöníthetetlenségét tapasztaljuk. A kanti képletből kiindulva az történik, hogy képtelenné válunk az *Atmosphères* „egyben látására”, hiszen szem előtt veszítjük azokat a megfogható időegységeket, amik ezt lehetővé tennék. Az elsajátítás (*apprehensio*), és a szintézis (*comprehensio aesthetica*) elcsúszik egymáson, és létrejön a fenséges tapasztalata.¹⁵ Az *Atmosphères* által keltett végtelenségérzet olyan, mint amit az a gondolat kelt, hogy nem csupán az egytől a végtelenig terjedő számsor végtelen, hanem az egy és a kettő között is végtelen számú törtszám áll. Nem csak a zenemű befejezésével kapcsolatban jelenik meg az idő felfüggesztődése, de már egységeket sem találunk a zenei korpuszon belül. Itt is a végtelennel és az időtlenséggel szembesülünk. Úgy vélem tehát, Ligeti ezen darabjának időkezelését –

12 Herman SABBE, *Ligeti György*, ford. SZALAY Marianne, Bp., Continuum, 1993, 9.

13 *Uo.*, 94.

14 *Uo.*

15 A későbbi kiadásban Papp Zoltán az elsajátítás/szintézis-párt felfogás/egybefogásnak fordította. Az általam használt kiadás: Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. HERMANN István, Bp., Akadémiai, 1979, 217.

amennyiben fenomenológiailag vizsgáljuk – adekvát módon írja le a kanti „dinamikus fenségesség”.

A második kompozíció, amelyet jelen írásomban vizsgálni kívánok (elsősorban a Ligeti-darabbal való szembeállítás céljából), az John Cage darabja, az *Organ²/ASLSP (As Slow as Possible)*. Ez a mű a zenei struktúra helyett inkább az előadásmódban rejti időtlensége kulcsát. A címben is megjelenő instrukció rendkívül egyszerű: a darabot olyan lassan kell játszani, amennyire csak lehetséges. Ez a felszólítás tulajdonképpen magában rejti a mű performatív jellegét. Ha komolyan vesszük, fel kell tennünk magunknak a kérdést: mi a leglassabb tempó, amiben *lehetséges* előadni a darabot? Amikor Cage-et 1985-ben megkérték, hogy pontosítsa az időtartamot, ami alatt a művet el kellene játszani, megtagadta a kérést. Amennyiben máshogyan cselekedett volna, az *ASLSP*-t nem lenne érdemes külön kiemelni ebben az esszében, hiszen ez esetben nagyjából hasonló kérdéskört prezentálna, mint amit a zenei idő pszichológiai szemléletmódjának leírásakor feszegettünk. Ha Cage pontos időtartamot szabott volna meg, az *ASLSP*-t csupán egy „egyszerű”, nagyon alacsony BPM-számú darabként kellene felfognunk. Így viszont a címben rejlő felszólítás valódi és folyamatos kihívást jelent a mindenkori előadó számára. Mennyire lassan vagyunk képesek lejátszani a kottát? Mik az előadói gyakorlat és a befogadási képességeink határai?

2001-ben, a németországi Halberstadt egy kis templomában sikerült (vagy inkább sikerül) a leginkább megközelíteni az elnyújtás maximumát – az előre beprogramozott templomi orgona 639 év alatt fogja lejátszani a darabot, tehát 2640-ben ér a végére. Természetesen ez felvetheti azt a kérdést, hogy nem lehetett volna-e vajon még pár évvel hosszabbra beprogramozni az orgonát, és így hamarosan ugyanott tartunk gondolatban, ahonnan elindultunk, történetesen, hogy képtelenségnek kell ítélnünk az *ASLSP* instrukcióját. Úgy vélem, a halberstadti performansz mégis tökéletesen megmutatja a cage-i koncepció lényegét. Egyes hangok vagy szünetek több évig is tarthatnak a darabban, ezáltal az egész darab egy egybefoghatatlan, emberöltőket „beárnyékoló” időtárggyá duzzad, valamivé, ami mindössze elméletileg felfogható, gyakorlatilag véges, de valójában számunkra időtlenként létező. És ha nem is ez a leglassabb tempó, amelyben elméletileg a darab megszólalhat, mindenképpen elértük általa a zenei időtlenség egyik megközelítésének végpontját. Ha a Ligeti-féle *Atmosphères*-rel a hangok közti végtelent tapasztalhatjuk, az *ASLSP* egy másfajta végtelenség tapasztalata felé visz el bennünket.

Itt a végtelen egy lenyűgöző, rajtunk túlnyúló formájával szembesülünk. Kant példái a dinamikus fenségességre (például a háborgó tenger) jól leírják azt, amit tapasztalunk. Ne érezzük megtévesztőnek azt, hogy Kant a természettel vonja összefüggésbe ezt a fajta fenségességet, és a legtöbb példáját is természeti jelenségekből meríti, hiszen egy helyütt

ő maga is ide sorol egy nagyon is emberi konstrukciót, a háborút,¹⁶ másutt pedig azt írja, hogy „a fenségesség semmiképpen sem a természet dolgaiban rejlik, hanem csakis a mi lelkünkben”.¹⁷ Ezután, úgy vélem, nyugodtan vehetjük a bátorságot, hogy a dinamikus fenségesség kategóriáját a művészetre is alkalmazzuk.

A halberstadti *ASLSP* a dinamikus fenségesség minden elemét hordozza; hatalmas időtárggyá nő, amely ontológiailag szinte leárnyékol minket, elnyújtottsága emlékeztet végességünkre és apróságunkra, ugyanakkor „biztonságban vagyunk” tőle, nem fenyegeti közvetlenül az életünket. A zenei időtlenség itt nem magában a zenei korpuszban érvényesül, hiszen, ha két perc alatt játszánánk le a darabot, semmilyen módon nem érzékelnénk végtelennek – ebben tehát radikálisan különbözik az *Atmosphères*-től. A *végtelenség* itt az előadás gesztusán keresztül, az időbeli szétterítettség által lép működésbe. Saját kicsinységünk és mulandóságunk az, amihez képest időtlennek érezzük a halberstadti performanszot, hiszen akár egy teljes életet is leélhetünk anélkül, hogy egyetlen hangváltás is történne a darabban.

Láthattuk, hogy a zenei időtlenség szubjektumban létrejövő érzete mennyire különbözik a két elemzett darab esetén. Ez a különbség kompozíciós stratégiákból fakad, az általuk kiváltott hatást mégis az észlelésben és a tudatban fejtik ki. A két művet, úgy vélem, nem pusztán az időkezelésük központi szerepe és kínálkozó fenomenológiai leírhatóságuk köti össze, de a kanti esztétika fogalmai is „újraéleszthetők” és applikálhatók elemzésük során, bármekkora legyen is az időbeli és művészetelméleti távolság Kant és a két nagy hatású, 20. századi zeneszerző között.



16 *Uo.*, 229. (A Hermann-féle fordítás a *felemelő* szót használja, Papp Zoltán viszont a *fenséggest*. Az eredeti német szöveg az *Erhaben* kifejezéssel él, ami – már csak a fejezetcímmel összevetve is – egyet jelent a fenségessel.

17 *Uo.*, 230.

Leber Veronika (1998) Paks, Budapest. Az ELTE BTK skandinavisztika alapszakán végzett. Jelenleg az ELTE PPK pszichológia szakos hallgatója. Publikációi a Műútban és az Észak folyóiratban jelentek meg.

Leber Veronika

TEREK ÉS TÖRTÉNETEK VILÁGTEREMTÉS A *THE SIMS* SZÁMÍTÓGÉPES JÁTÉKSOROZATBAN

Jelen tanulmányomhoz a *The Sims*¹ elnevezésű életszimulációs játéksorozatot veszem alapul. Henry Jenkins médiatudós nyomán a számítógépes játéksorozatot mint narratív lehetőségek terét vizsgálom,² és arra vállalkozom, hogy narratív szintekre bontva feltérképezzem a játék történetvilágát. Elemzésemben Jenkins nézetét követem, mely szerint egy történetnek két rétege van: a játék során létrejövő, valamint a játékba beágyazott narratíva, amelyet fel lehet fedezni.³ E tanulmány kísérletet tesz arra, hogy narratológiai és kognitív megközelítésben áttekintést adjon a játéksorozatban releváns világteremtési folyamatokról, melyek egy összetett, fiktív világot, egy játékrészeken átívelő történetet, és egy ahhoz kapcsolódó világot indukálhatnak. Munkámban megvizsgálom a narratívaképző elemeket, melyek a történetvilág felfedezésére ösztönzik a játékosokat, és hozzájárulnak a játékban történő elmerüléshez. Emellett arra törekszem, hogy betekintést nyerjek a történetvilág alakítására adott lehetőségekbe mind az alkotók, mind a játékosok részéről.

A világteremtést hagyományosan a sci-fi irodalom és filmek, valamint a játéktudomány keretében kutatják,⁴ azonban a történetvilág mint narratológiai fogalom egyre je-

1 A *The Sims* egy életszimulációs számítógépes játéksorozat, amely a Maxis stúdió fejlesztésében és az Electronic Arts kiadásában jelent meg. Munkámban a játéksorozat első három részét vizsgálom, amelyek a *The Sims* (2000), *The Sims 2* (2004), *The Sims 3* (2009), és említés szintjén kitérek a *The Sims 4*-re (2014). Azonban a *The Sims*-franchise-nak számos mellékterméke jelent meg, és az újabb játékrészekhez kapcsolódó kiegészítőlemezeket napjainkban is publikálnak.

2 Jenkins nézetével köztes pozícióba helyezkedik abban az elméleti kérdésben, hogy a számítógépes játékok mennyiben hasonlíthatók más elbeszélő műfajokhoz, mint az irodalom, film vagy színdarab, és elemezhetők-e narratológiai keretben. Vö. Henry JENKINS, *Game Design as Narrative Architecture = First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, szerk. Noah WARDRIP-FRUIIN, Pat HARRIGAN, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2004, 119.

3 Uo., 126.

4 Marta BONI, *Introduction = World building: Transmedia, Fans, Industries*, szerk. Marta BONI, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017, 11–12.

lentősebb szerephez jut a transzmédia-kutatásokban is.⁵ A világteremtés és történetmesélés összefüggései előtérbe kerülnek olyan digitális alkotások tanulmányozásakor, mint a számítógépes- és videójátékok. A játékfejlesztők nem egyszerűen történetek, hanem összetett történetvilágok létrehozására törekednek,⁶ ezáltal a tér- és időkezelés kiemelt szerepet kap a számítógépes- és videójátékokban. Azonban amikor Marta Boni a világteremtésről ír, arra mutat rá, hogy a világ megalkotásában annak felfedezői, a játékosok is aktívan részt vesznek.⁷ Jenkins megállapítása szerint a videójátékok nem feltétlenül közvetítenek történetet, de számos játékban van jelen narratív szándék.⁸ A történetmeséléshez a számítógépes játékok belső környezete ad teret, amely megalapozhatja, magába ágyazhatja és fokozhatja a játék narratíváit.⁹

A történetvilág egyfelől kognitív konstrukcióként értelmezhető, amely mint mentálisan és érzelmileg kivetített környezet, kognitív folyamatokra és a képzelőerőre támaszkodó válaszreakciót hív elő a befogadóban.¹⁰ Marie-Laure Ryan nyomán, kortárs narratológiai megközelítésben viszont a történetvilág konkrét térként értelmezhető, amelyben a történetek kibontakoznak. A történetvilág mint összetett tér- és időbeli teljesség *intradiegetikus* és *extradiegetikus* elemek¹¹ összessége. Ezen narratív elemek között a játékos folyamatosan mozog, ezáltal hol a történetvilág peremén belül, hol azon kívül helyezkedik el.¹² A világot egységes szabályok és időkezelés, a *simek* életét pedig egységes *intradiegetikus* elemek határozzák meg a játéksorozat részeiben. Ezek közül a *simek* kitalált nyelvét, a *simlisht* emelném ki, amely univerzumteremtő szereppel bír, és a játékos képzelőerejére bízta a párbeszédok lehetséges tartalmát. Mindez egy összetett, fiktív világot jelez a játékos számára.

Marta Boni meghatározása szerint a világot számos többé-kevésbé szervezett egység teremti meg.¹³ A *The Sims* esetében ezek alapvetően a *simek* történetei, melyek a narratív szerkezet alapszintjét képezik. Az egy háztartásba tartozó karakterek narratívái

5 Jan-Noël THON, *A Narratological Approach to Transmedial Storyworlds and Transmedial Universes = The Routledge Companion to Transmedia Studies*, szerk. Matthew FREEMAN, Renira Rampazzo GAMBARATO, New York – London, Routledge, 2011, 376.

6 JENKINS, *i. m.*, 121.

7 BONI, *i. m.*, 10.

8 JENKINS, *i. m.*, 119.

9 *Uo.*, 123.

10 Vö. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, szerk. David HERMAN, Manfred JAHN, Marie-Laure RYAN, London – New York, Routledge, 2005, 570.

11 Az *intradiegetikus*, történetvilágon belüli elemek közé tartoznak a képernyőn közvetített történetek, képek és párbeszédok, melyeket a karakterek ismernek. Az *extradiegetikus*, történetvilágon kívül álló elemek közé pedig például a panel, amelyen a játékos láthatja a játékban megjelenő karakterek, a *simek* szükségleteit, vágyait és félelmeit, vagy a *simek* feje felett lebegő, közérzetüket jelző jelet (plumbob).

12 Marie-Laure RYAN, *The Aesthetics of Proliferation = World building: Transmedia, Fans, Industries*, *i. m.*, 32–33.

13 BONI, *i. m.*, 13.

rendszerint hasonlóan szövevényes összeköttetésben vannak, mint a magasabb narratív szinten kibontakozó történetek. A világszervező egységek között nagyobb részt képeznek a szomszédságok, melyek a játéksorozat részeiben megtalálható különálló, a *simek* számára nem átjárható terek.¹⁴ A szomszédságok szerepe kulcsfontosságú, mert a játékosnak csak egy szomszédságba lépve nyílnak lehetősége saját karakter létrehozására, más *simek* választására, és életük, élettörténetük alakítására. Ezáltal a narratívák csak adott térben bontakozhatnak ki, függetlenül a többi térbeli egység történetétől. A szomszédságok mint mikrovilágok adnak teret a nagyobb ívű, emergens narratíváknak, melyek a történetvilág második narratív szintjét alkotják. A játékos nem szerezhet tudomást a *The Sims* történetvilágáról anélkül, hogy egyedi karaktert létrehozva, vagy a játékban elérhető karaktert választva ne játszana. Egyszerre egy adott karakter szemszögéből ismerheti meg a történetvilágot mint konkrét teret, ami a számítógépes- és videójátékokban általános perspektíva.¹⁵ Ugyanakkor többféle nézőpontból fedezheti fel azt mint információkkal telített teret azáltal, hogy felváltva több *simet* és háztartást irányíthat. A játékban a geneti kategóriák szerint belső fokalizáció történik, tehát a játékos és a karakter érzékelési tartománya azonos, és a játékos csak az általa éppen irányított karakter belső ismereteiről tud.¹⁶ A *The Sims* esetében a játékos csak részlegesen ismerheti meg a karakter gondolatait, amelyeket a képernyőn megjelenő gondolatbuborékok közvetítenek.

Ryan narratológiai megközelítése alapján a *The Sims* történetvilága narratív burjánzást mutat: a játékban sokszoros számú történet bontakozik ki, amelyek összessége ontológiailag egy világot alkot.¹⁷ A történetvilág tekintetében három szinten bontakoznak ki narratívák, melyek megértéséhez a játékosnak nem kell más történetvilágba helyezkednie. Kognitív megközelítésben viszont a játéksorozat részein belül a történetek több, tagolható mikrovilágként állnak elő. A narratíva megalkotásához nem szükséges explicit narráció, írja Ryan, mert a szimuláció olyan mentális narratívaképző mintákat hív elő, melyek a hétköznapiakban is működésbe lépnek.¹⁸ A játékos értelmezési folyamatai során létrejön egy interpretált narratíva, mikor a játékos felidézi a játékmenet esemé-

14 Kivételt jelent néhány kisebb szomszédság, melyek egyes kiegészítőlemezekkel válnak elérhetővé. Ezek a nagyobb szomszédságokhoz illeszthetők, és a *simek* szabadon látogathatják annak helyszíneit is például továbbtanulás, vásárlás, vagy szórakozás céljából.

15 Fraser ALLISON, *Whose mind is the signal? Focalization in video game narratives*, Digital Games Research Association, 2015, 1. http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/136_Allison_Whose-mind-is-the-signal_.pdf [Letöltés ideje: 2021. augusztus 14.]

16 *Uo.*, 1–2, 6.

17 RYAN, *i. m.*, 34–36.

18 Marie-Laure RYAN, *Narrative as/and Complex System/s = Narrative Complexity. Cognition, Embodiment, Evolution*, szerk. Marina GRISHAKOVA, Maria POULAKI, Lincoln, University of Nebraska Press, 2019, 47–48.

nyeit.¹⁹ Bár a játékban kibontakozó történetek között lehetnek egyezések, ez a mentális reprezentáció minden játékos esetében eltérő.²⁰ A játékbeli narratíva emergens módon alakul, tehát a játékos és a játékbeli elemek közötti interakciók előre nem látható hatással vannak a történetvilágra.

Az életszimulációs játékok narratívái Ryan megállapítása szerint nem feltétlenül emergensek,²¹ viszont a *The Sims*ben jelen van egy olyan emergens narratíva, amely a játékos közreműködésével és a játékmenet során realizálódik. A *The Sims* játékosainak nem feltétlenül a történetmesélés a szándéka, a játékbeli elemekkel történő interakcióik indirekt módon mégis narratívákat alkotnak. A játékosnak számos választási lehetősége van abban a tekintetben, hogyan alakítsa a játékmenetét, ezáltal nem beszélhetünk egy meghatározott játékmódról a *The Sims* kapcsán.²² Bár látszólag maga alakítja a játékmenetet, nem lehet teljes irányítása felette. Olyan lehetőségek nyílnak meg előtte, melyeket például a karakter hangulata, közérzete, személyiségjegyei vagy más *simekkel* való kapcsolatai megengednek. A fennálló szabályokat, határokat és a választható lépéseket egy algoritmus határozza meg. A játékosok választásai emergens módon alakítják a történetvilágot és minden esetben egyedi narratív struktúrát hoznak létre, amely minden alkalommal formálódik a játékosok tárgyakkal és *simekkel* való interakciói által. Jenkins hangsúlyozza, hogy a játékfejlesztők számára kihívást jelent az interaktív részvételt és a narratív szándékot oly módon összehangolni, hogy a szabad választási lehetőségek mellett a játék koherens narratív kerete is megmaradjon.²³ Azonban több kutató egyetért abban, hogy a *The Sims*ben kiemelkedően működik a narratíva és az emergencia összjátéka.²⁴ Bár a játékfejlesztők egy emergens és „nyitott végű” (open-ended) játékot hoztak létre, bizonyos mértékig nemcsak a játékszabályok, hanem az azokon nyugvó történetek létrehozásában is részt vettek. Alkotói részvételük Janet Murray *procedurális szerzőiség* (procedural authorship) terminusával jellemezhető.²⁵

Az életszimulációs játékok nem követnek egy megírt narratív útvonalat,²⁶ a *The Sims*ben mégis több jel utal arra, hogy egy játékba ágyazott narratíva is jelen van. A játékosok felfejthetnek és összeköthetnek olyan történetszálakat, amelyek összetettebbé

19 *The Glue of Narratives: Indirect Storytelling in a Digital World*, szerk. Lars Kiesbye BENDIXEN, Kenni Kirkegaard HORNSTRUP, Peter Skov Klitgaard MADSEN, Aalborg, mesterszakos szakdolgozat, Aalborg University, 2016, 11.

20 *Uo.*, 62.

21 Marie-Laure RYAN, *Narrative as/and Complex System/s*, i. m., 48.

22 Vö. Tanja SIHVONEN, *Players Unleashed! Modding The Sims and the Culture of Gaming*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, 11.

23 JENKINS, i. m., 126.

24 Vö. RYAN, *Narrative as/and Complex System/s*, i. m., 48., SIHVONEN, i. m., 169.

25 Janet MURRAY, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, The MIT Press, 1997, idézi JENKINS, *Game Design as Narrative Architecture*, i. m., 129.

26 Marie-Laure RYAN, *Avatars of Story, Electronic Mediations Volume 17*, Minneapolis – London, University of Minnesota Press, 2006, 114.

teszik a történetvilágot. A mikrovilágok térbeli elrendezése is hordozhat olyan többletjelentést, amely elősegítheti a beágyazott narratíva felfejtését.²⁷ Ezek viszont más narratív utalásokkal összevetve nyerne jelentőséget. Ryan egy gyilkosság utáni nyomozáshoz hasonlítja a beágyazott narratíva feltárását. A játékfejlesztők számos narratív utalást rejtettek el a történetvilágban, melyek elősegítik a gyilkosság, avagy a beágyazott narratíva utáni nyomozást. Az egyes játékosok viszont eltérő sorrendben fedezhetik fel a rejtett jeleket, írja Ryan, ezért történeteik többféle narratív útvonalon haladhatnak, szemben a változatlan beágyazott történettel.²⁸ A rejtett utalások együttesen egy messzebbre nyúló történetet implikálnak, amely a harmadik narratív szintet képezi. Az egyik markáns történet, amely a játékrészeket összefüggésben tekintve kibontakozik, Bella Goth-é és családjáé. A hozzá kötődő narratíva meghatározza a szomszédság nagyobb ívű történetét, és számos *simmel* összeköttetésben az egyes karakterek élettörténetére is hatással van. Bella Goth a játéksorozat első részében jelent meg, a másodikban csak közvetetten volt jelen, a harmadik részében pedig ismét játszható karakterként vált elérhetővé. A *The Sims 2*-ben való rejtélyes eltűnése számos játékost ösztönzött arra, hogy utánajárjon, milyen körülmények között, mikor és miért tűnhetett el a szomszédságból.²⁹ A játékosokat a világra vonatkozó ismereteik, asszociációik és a világról alkotott értelmezésük vezetik a nyomozásban,³⁰ valamint olyan vizuális és textuális tartalmak, amelyeket a játékfejlesztők tettek elérhetővé, és indirekt módon közvetítenek információt. Elérhetőek például a *simek* emlékei és fényképei, amelyek a játékalkotók által készített képernyőfelvételek. A narratív utalások koherenciateremtő mechanizmusokat hívnak elő a felhasználókban, és arra ösztönzik őket, hogy rekonstruálják a mikrovilágok eseményeit és a játékrészeken átívelő történetet. Működésbe léphet az oksági gondolkodás, amely értelmében a befogadó a játékban elérhető mediális tartalmak között kauzális viszonyt feltételezhet amiatt,

27 A *The Sims 2*-ben *Veronaville* szomszédság esetében narratív információt hordoz a település térbeli elrendezése: a szomszédságot egy folyó osztja két részre, ahol két egymással rivalizáló háztartás él. A *simek* nevei, mint például Juliette Capp, Tybalt Capp, Romeo Monty és Mercutio Monty, illetve élettörténete valószínűsíthetővé teszi, hogy a szomszédságba beágyazott egyik narratíva a *Rómeó és Júlia* allúziója. Más *simek* nevei, mint Oberon, Titania és Puck, illetve háztartásaik történeteik összefüggően nézve Shakespeare *Szentivánéji álom* című darabjára emlékeztethetik a játékost, aki követheti a drámákban kibontakozó narratívát, és egyúttal felfejtheti a játékfejlesztők beágyazott narratíváját, vagy saját belátása szerint alakíthatja a történetet. Bővebben lásd: *Veronaville*, The Sims Wiki <https://sims.fandom.com/wiki/Veronaville> [Letöltés ideje: 2021. augusztus 28.]

28 RYAN, *Avatars of Story*, i. m., 113.

29 Vö. *Bella Goth*, The Sims Wiki https://sims.fandom.com/wiki/Bella_Goth [Letöltés ideje: 2021. augusztus 28.]

30 BENDIXEN, HORNSTRUP, MADSEN, i. m., 68.

hogy azok egymás mellett helyezkednek el.³¹ Ezáltal a fényképeket és a *simek* emlékképeit összeillesztve egy szövevényes történet bontakozhat ki.³²

Ahhoz, hogy a *The Sims* történetvilágát egészében lássuk, ismernünk kell a játékrészek narratív kronológiáját. A történet (fabula) idejéhez képest az elbeszélés (szüzsé) ideje aszinkron módon rendeződik el. Az elbeszélés idejét tekintve a játéksorozat harmadik része közvetíti a múltat, első része a múlt és a jelen közötti időszakot, a másodikként megjelent rész pedig a jelent. A sorozat negyedik része nem illeszthető az első három részen átívelő történetbe, mert ebben a játékfejlesztők kiemelték egyes *simek*et korábbi közegükből, és egy alternatív univerzumba helyezték őket.³³ A történeti időt tekintve körülbelül huszonöt év telik el a játéksorozat egyes részei között. A részeket bizonyos játszható és nem játszható karakterek kötik össze közel megegyező megjelenésükkel, akiknek életkora és külső változásai jelzik az idő múlását.

Jenkins kiemeli, hogy a játékos nem feltétlenül tulajdonít jelentőséget az összes elemnek, amivel a játékmenet során találkozik, ezért a játéknak különféle terekben és olyan részletekben kell bővelkednie, melyek narratív információt hordoznak.³⁴ Ezt a *The Sims* alkotói azzal valósították meg, hogy a játékban választható tárgyak leírásaiba rejtettek narratív utalásokat. Don Carson gondolatmenetére építve elmondható, hogy a játék környezetébe bújtatott információ megfelelően bizonyul a beágyazott narratíva felfejtéséhez, mert így a játékos szándékos külső instrukciók nélkül merülhet el a történetvilágban. Ez a megoldás lehetővé teszi a történetvilág önálló felfedezését és a cselekmény megalkotását, ami élvezetesebb a játékos számára, mint a játék kezdetén szembesülni egy előre megszerkesztett történettel.³⁵ A képek és írásos üzenetek választ adhatnak a Carson által felvetett kérdésekre, melyek a játékmenet kezdetén, egy szomszédságba belépve felmerülhetnek a játékosban: „Hol vagyok?” és „Hogyan kötődöm ehhez a helyhez?”³⁶ A szöveges válaszok és közvetett utalások pedig lehetővé teszik a játékos mikrovilágban betöltött szerepének azonosítását. Amikor a játékos először lép be egy szomszédságba, olyan üzenet fogadja, amely röviden összefoglalja az addigi történéseket és kapcsolati viszonyokat. A játékfejlesztők által létrehozott háztartásoknál is olvasható néhány mondat arról, hogy éppen milyen élethelyzetben vannak, mikor a játékos kiválasztja őket. Ha egy meglévő háztartást választ, gyakran olyan történés közben találja a

31 HORVÁTH Márta, *A történetmondás eredete*, Bp., Typotex, 2020, 32.

32 Például lásd: Sophie the puffin, *My not so Strangetown - part 1* <https://www.youtube.com/watch?v=QpZ0EuR6ioo> [Letöltés ideje: 2021. augusztus 30.]

33 Például Bella Goth úgy jelenik meg a *The Sims 4*-ben, mintha a korábban felvázolt eltűnése nem történt volna meg. Vö. *Goth family*, The Sims Wiki https://sims.fandom.com/wiki/Goth_family#The_Sims_4 [Letöltés ideje: 2021. augusztus 28.]

34 JENKINS, *i. m.*, 126.

35 Don CARSON, *Environmental Storytelling: Creating Immersive 3D Worlds Using Lessons Learned from the Theme Park Industry*, Gamasutra.com, 2000. március 1. https://www.gamasutra.com/view/feature/131594/environmental_storytelling_php [Letöltés ideje: 2021. augusztus 28.]

36 CARSON, *i. m.* [Saját fordítás.]

símekeket, amely kiindulási alapot adhat ahhoz, hogy elkezdjen utánajárni, milyen múltbeli események vezettek a jelen állapothoz. Ez esetben rövid üzenet jelenik meg a képernyőn, ami sugallja, mi lenne a megfelelő lépés ahhoz, hogy a játékos és a játékfejlesztők elbeszélői törekvései egy irányba mutassanak. Egyes játékosok szándékosan arra vállalkoznak, hogy megvalósítsák az alkotók részben szervezett forgatókönyvét.³⁷

Úgy gondolom, fontos figyelembe venni Ryan *minimális eltérés elvét* (*principle of minimal departure*), mely szerint a befogadók mindent kivetíthetnek a történetre az általuk ismert tapasztalati világból, hogy az információs hézagokat kitöltsék.³⁸ Jan-Noël Thon kiemeli, hogy minden rést azonban nem tudnak kitölteni, mert ezt csak egyéni, viszonylag általános, kiegészítő ismeretekkel tehetik.³⁹ A játéksorozat egymás után megjelenő részeinek és kiegészítőlemezeinek (*expansion packs*)⁴⁰ lehet feladata, hogy csökkentsék az információs rések számát. Azonban fontosabb szerepük van a történetvilág bővítésében azzal, hogy újabb szomszédságokat emelnek be a játékba, és ezúton újabb mikrovilágokat nyitnak meg a játékosok előtt. A gyarapodó ismeretlen részletek a történeti világ mélyebb megismerésére ösztönözhetik a *The Sims* felhasználóit, akik egyre több időt töltenek a játékvilág felfedezésével, és egyúttal egyre jobban elmerülnek a játékban. Ez a folyamat magyarázattal szolgálhat a *The Sims* franchise sikerére.

Meglátásom szerint a játékfejlesztők világtéremtő- és elbeszélő törekvései összetett teszik a *The Sims* meghatározását a kortárs transzmediális elbeszélések tekintetében. Henry Jenkins definíciója szerint a transzmediális elbeszélésekben a történetvilág több médium részvételével tágul, és ehhez minden médium másképp járul hozzá.⁴¹ Ebben a tekintetben a *The Sims* nem tekinthető transzmediális elbeszélésnek, mert a játék történetvilágát egy médiumon belül kibontakozó történetek bővítik. Ezek fényt derítenek olyan előzményekre, fejleményekre és egyes háttérképek történeteire, melyek árnyalhatják a részekben átívelő történetet. Ebből az aspektusból a játéksorozat narratív szerkezete Richard Saint-Gelais *transzfikcionalitás* (*transfictionality*)⁴² fogalmával írható le: a játékban sok szöveg, több történet és egy világ bontakozik ki. Más tekintetben a *The*

37 Például lásd: Pleasant Sims, *Sims 2 Pleasantview ALL Scripted Events & Play Order + Alternate Version!* <https://www.youtube.com/watch?v=hHDEpKLGIKs> [Letöltés ideje: 2021. augusztus 30.] A játékba ágyazott történetek azonban nem rendelkeznek előjogokkal a játékosok történeteikhez képest.

38 Marie-Laure RYAN, *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991, 51.

39 THON, *i. m.*, 377.

40 Az játéksorozat részeinek alapjátéka mellett számos kiegészítőlemez jelent meg. Ezek új karrier- és szabadidős lehetőségeket biztosítottak, illetve újabb funkciók, öltözködési- és lakberendezési opciók váltak elérhetővé a játékosok számára.

41 Henry JENKINS, *Transmedia 202: Further Reflections*, 2011. július 31. http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html [Letöltés ideje: 2021. augusztus 25.]

42 Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges: La transfictionnalité et ses enjeux*, Párizs, Seuil, 2011, idézi RYAN, *The Aesthetics of Proliferation*, *i. m.*, 38.

Sims olyan lehetőségeket kínál a történetvilág bővítésére a játékosok számára, amelyek sajátos transzmediális jelleget kölcsönöznek a játéknak. A *The Sims* játékosainak egyik fő feladata, hogy felfedezzék és bővítsék a történetvilágot, akár csak a transzmediális elbeszélések befogadói.⁴³ A játékban egy olyan történetvilág épül fel, amelyben a karakterek történetei szoros összeköttetésben és emergens módon formálódnak. Boni rámutat, hogy az egyes játékrészekben és szomszédságokban kibontakozó történetszálak a többi résztől elválasztva is felfejthetők, azonban összefüggően értelmezve nagyobb jelentőséggel bírnak, mint különálló történetként.⁴⁴ Ez az összetett narratív struktúra a transzmediális elbeszélések jellemvonása.⁴⁵ Lisbeth Klastrup és Susana Tosca a transzmediális világot absztrakt tartalomrendszerként határozza meg, amelyek fiktív karaktereket és narratívákat jelenítenek meg. Definíciójuk szerint a transzmediális világ ismérve a *világság* (worldness) mentális reprezentációja, amelyben a felhasználók és az alkotók osztoznak.⁴⁶ Ez a kollektív mentális térkép a különböző médiaplatformok bevonásával egyre részletesebbé és szélesebbé válik. Úgy vélem, a *The Sims* világteremtő és narratívaképző utalásai hozzájárulnak az említett egységérzet kialakulásához a játékosokban. A transzmediális elbeszélésekhez hasonlóan a játéksorozat is egyfajta kultikus követői körrel rendelkezik, amely médiumtól függetlenül követi a játékhoz fűződő fejleményeket.⁴⁷

Ludovica Price rámutat, hogy a *The Sims* esetében a transzmediális elbeszélések különös típusáról beszélhetünk a játékosok elbeszélői törekvései miatt.⁴⁸ A játékosok direkt módon is történetté szervezhetik a játékmenet történéseit. Ehhez a játékba épített fotó- és videókészítő funkcióval élnek, és képernyőfelvételeket készítenek a játékmenet során. Egyes játékosok már játék közben egy kitalált történethez igazítják az eseményeket, és a játékban megélteket egy szádra fűzik fel – nem feltétlenül a játékmenet történéseinek sorrendjében –, a létrehozott történeteket pedig az interneten teszik közzé más mediális tartalomként.⁴⁹ Ezek közé tartoznak a játékban történetmesélés céljából készített videófelveledek (machinima) és a képernyőfelvételekkel illusztrált szöveges történetek (gamics). Price hangsúlyozza, hogy a *The Sims* nagyban hozzájárult az egyfajta transzmediális elbeszélési módok elterjedéséhez.⁵⁰ Az imént említett műfajoknak abban is meghatározó szerepe van, hogy elősegítse a világban összegyűjtött információ

43 BONI, *i. m.*, 16.

44 *Uo.*, 16.

45 Henry JENKINS, *Transmedia Storytelling 101*, 2007. március 21. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html [Letöltés ideje: 2021. augusztus 25.]

46 Lisbeth KLASTRUP, Susana TOSCA, *Transmedial Worlds: Rethinking Cyberworld Design*, International Conference on Cyberworlds, Tokyo, konferenciakiadvány, 2004, 409.

47 *Uo.*, 409.

48 Ludovica PRICE, *The Sims: A Retrospective. A Participatory Culture 14 Years On*, Intensive: Cult Media Review, 2014/7, 136–137. <http://intensitiescultmedia.com> [Letöltés ideje: 2021. augusztus 25.]

49 Vö. RYAN, *Avatars of Story*, *i. m.*, 199–200.

50 PRICE, *i. m.*, 137.

rendszeresítését. Jenkins Janet Murray *enciklopédiai kapacitás* (encyclopedic capacity) fogalmát említi, amikor a befogadói tapasztalatról ír:⁵¹ Murray arra mutat rá, hogy a felhasználók törekednek a történetvilágon túlmutató információk megszerzésére, valamint a játékban feltérképezett ismeretek kategorizálására azzal, hogy enciklopédiaszerű archívumokat készítenek.⁵² Ezek egyszerre adnak mentális térképet és valós lenyomatot a történetvilágról. A *The Sims* esetében főként családfák és idővonalak állnak rendelkezésre az összetett narratív struktúra áttekintésére, melyek Murray szerint valóságosabbá teszik a fiktív világot.⁵³

Egyes játékosok szándékosan, de más megfontolásból szervezik elbeszéléssé a játékban készült felvételeket. A felhasználók egy része arra használja a játékot, hogy más, transzmediális munkákban felépülő világokat bővítsenek általa. Ehhez a *The Sims* sokoldalú képi megjelenítését használják. A játék teret ad annak, hogy a játékosok megélik más popkulturális alkotások iránti rajongásukat azzal, hogy a játéksorozat eszközeit használva meg- vagy újraalkossák a filmekben, könyvekben vagy képregényekben reprezentált világokat.⁵⁴ Ahhoz, hogy a vizuális megjelenítés kellően hiteles legyen, *modokat*⁵⁵ töltenek le internetes oldalokról és fórumokról, melyek lehetnek egyedi öltözékek, berendezési tárgyak vagy a játékmenetet befolyásoló működésmódok. A fejlesztők



51 Janet MURRAY, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, The MIT Press, 1997, idézi JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York and London, New York University Press, 2006, 116.

52 Például lásd a *The Sims Wiki* weboldalt https://sims.fandom.com/wiki/The_Sims_Wiki.

53 JENKINS, *Convergence Culture*, i. m., 116. A *The Sims* kapcsán elérhető idővonalat vö. *Timeline of events in The Sims series*, The Sims Wiki https://sims.fandom.com/wiki/Timeline_of_events_in_The_Sims_series#Original_timeline [Letöltés ideje: 2021. augusztus 28.] és szomszédságok, családok történeteit összefoglaló videók kapcsán például lásd: *The Sims Lore, The Don Juan of Pleasantview: The Lothario Family*, https://www.youtube.com/watch?v=XdqN7WzH9wY&list=P_L6qctaxnyw1AfEydBsGz3vCpQOxPan4UM&index=5 [Letöltés ideje: 2021. augusztus 30.]

54 Vö. PRICE, i. m., 136–137.

55 A *modok* sokrétű felhasználásáról bővebben lásd SIHVONEN, i. m.

maguk is létrehoztak felületet az efféle egyedi tartalmak publikálásához. A játékosoknak a *The Sims* történetmesélési funkcióival élve lehetősége adódott arra, hogy alakítsanak más transzmediális elbeszélésekben kibontakozó történeteket, szubjektív narratíváikkal töltsék ki az információs réseket, és ezeket megosszák egymással a már bemutatott formákban.

Összegzésként elmondható, hogy a *The Sims*ben kibontakozó történetek három szinten szerveződnek narratív struktúrává: az első szintet az egyes *simek* történetei, a másodikat a szomszédságokat behálózó történetek, a harmadikat pedig a játékrészeken átívelő narratíva képezi. Ezek ontológiailag egy világot alkotnak, kognitív szempontból viszont mikrovilágokra tagolhatóak. A számítógépes- és videójátékok belső környezete egy történetekkel telített tér, melyet a történetvilágon belüli és azon kívüli elemek egyaránt meghatároznak. Ezek működésbe hozzák a játékosok kognitív folyamatait, amelyek elsősorban koherenciateremtő- és információs réseket kitöltő mechanizmusok. Az elemek összessége egy összetett, fiktív világot jelez a játékosok számára. Ahhoz, hogy a játékfejlesztők emergens világteremtési törekvései láthatóvá váljanak, szükséges a játékosok aktív közreműködése. Ők az általuk irányított karakter szemszögéből fedezhetik fel a történetvilágot, többé-kevésbé korlátozott szabadsággal. Egyrészt részlegesen ismerhetik meg a *simek* gondolatait, másrészt egy algoritmus határozza meg a választható lépéseiket. A *The Sims* fejlesztői számos narratív utalással ösztönzik a játékosokat a történetvonalak felfejtésére és összekötésére, melyeket elsősorban szöveges üzenetek és fényképek közvetítenek. A beágyazott narratívák feltárása mellett a játékosoknak lehetősége van a történetek sajátos alakítására, amit a játékmenet közben és után is megtehetnek. Játékbeli élményeiket más mediális tartalmakká szervezhetik, és popkulturális elbeszélések alakításához is felhasználhatják. Véleményem szerint leginkább a történetvilág önálló felfedezésének és sokoldalú bővítésének lehetősége teszi élvezetessé a játékot, mely számomra is tartogat még feltárára váró narratívákat, annak ellenére, hogy évek óta játszom vele. Az emergens folyamatok miatt pedig számos útvonalat járhatok be, mire a történetvilág egészét megismerem.



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 fogadjunk!

Honlapunkról letölthető a folyóirat PDF változata, és a lap korábbi számaiban megjelent szövegek is:
[HTTP://WWW.SZKHOLION.UNIDEB.HU](http://www.szkholion.unideb.hu)

■ SZÁMUNK TÁMOGATÓI:

DE BTK HALLGATÓI ÖNKORMÁNYZAT

DEBRECENI EGYETEM TEHETSÉGGONDOZÓ PROGRAM





