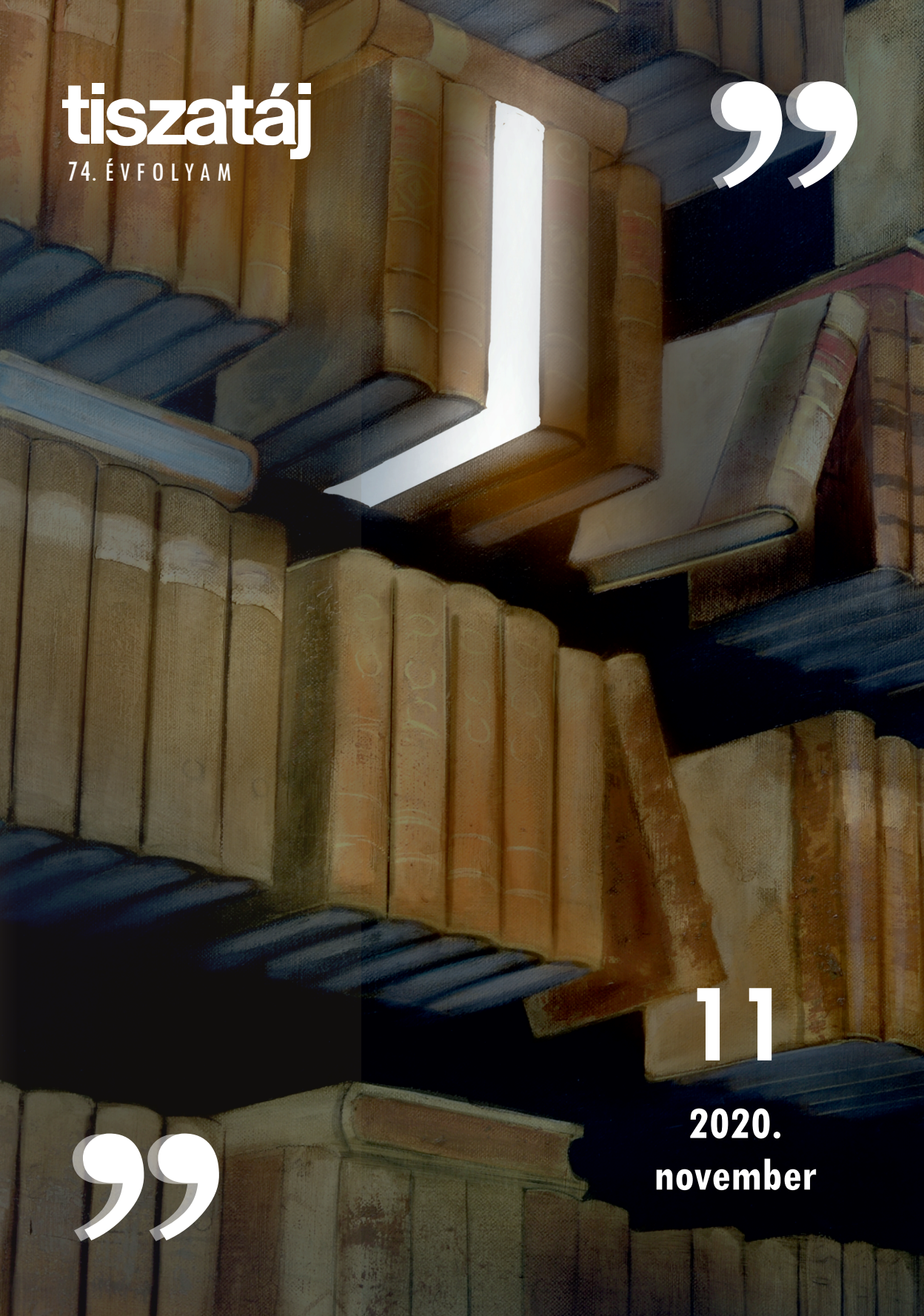
tiszatáj
74. ÉVFOLYAM



11
2020.
november

Tartalom

LXXIV. évfolyam, 11. szám / 2020. november

SCHILLINGER GYÖNGYVÉR	Márai	3
TÓTH KINGA	Kukoricaénekek/dalok	7
KISS LÁSZLÓ	A Kárász	10
SZABÓ RÉKA DOROTTYA	ablak; háború a bohóchalrajjal	13
FARKAS ARNOLD LEVENTE	krisztus napló	15
FISCHER EGMONT	„Lábam elé hálót feszítenek…”	19
PÁL SÁNDOR ATTILA	Rokonok	24

Finis –Böndör Pál (1947–2020)

FENYVESI OTTÓ	Karszt a végeken	27
LOSONCZ ALPÁR	Böndör Pál	29

Figyelem-projekt – Tanulmányok a figyelemről

GYIMESI TIMEA	Figyelmeink margójára (Figyelemökológiai bevezetés)	33
SZMESKÓ GÁBOR	A figyelem filozófiája (Simone Weil)	38
MIKOLA GYÖNGYI	A figyelmetlenség poétikája (William James és Vladimir Nabokov)	48
SZABÓ ERZSÉBET	A narratív szöveg előtér-háttér struktúrája az olvasás és az interpretáció során (Örkény István: Ki mit tud)	57
HORVÁTH MÁRTA	Alak-háttér észlelés és a barthes-i „valóság-hatás” kognitív (át)értelmezése	67
FOGARASI GYÖRGY	Szoros olvasás, távoli olvasás, sebességhatárok	77
Valóságkonstrukció Mediarchiában… Beszélgetés Yves Cittonnal (Fordította: *Karácsonyi Judit*)		86

mérlegen

BORBÍRÓ ALETTA — Határjelenségek, kánon, olvasóközönség (Hansági Ágnes: Láthatatlan limesek) 93

SAÁD JÓZSEF — Dudar visszavétele (Lencsés Gyula: Angolok a Bakonyban. Az Institute of Sociology 1937-es dudari falukutatásának története és dokumentumai) 96

KÉRCHY VERA — Beszélő test(kép)ek (Bódi Katalin: Éva születése) 101

BORBÁTH PÉTER — Pitagorasz és a megtáncoltatott olvasó (Gonçalo M. Tavares: Tánckönyv) 106

DORNBACH MÁRIA — Múltidézés (Katona Eszter: A jövő emlékezete. Polgárháború, diktatúra és emlékezet a kortárs spanyol drámairodalomban) 109

KÁKAY VIOLA — Kira Poutanen: A csodálatos tenger 112

KLAJKÓ DÁNIEL — Családi entrópia és arcképcsarnok (Barnás Ferenc: Életünk végéig) 116

művészet

KONDOR ATTILA — A figyelem mint a szabadság lehetősége 121

Az utolsó oldalon

SZÍV ERNŐ — Covidos tárca 125

Illusztrációk

KONDOR ATTILA festményei, rajzai és animációsfilm-stillei a 6., 8., 18., 28., 32., 37., 47., 56., 66., 100., 105., 108., 124. oldalon és a címlapon

A *Figyelem-projekt – Tanulmányok a figyelemről* című tanulmányblokk vendégszerkesztője: *Gyimesi Timea*.

SCHILLINGER GYÖNGYVÉR

Márai

Erre jöjjön, mondja az ápoló, aki a kórház bejáratában várja. Éjszaka érkezett taxival, egy szál utazótáskával belép a kórház csarnokába, ahonnan négyfelé ágaznak el a rosszul megvilágított, sötét sárga folyosók. Mint valami rossz film, gondolja, és megy az ápoló után. Az egyik szűk folyosóra lépnek, oldalt a jól ismert műanyag székek, nem várakozik senki. Az ápoló köpenyét nézegeti, az alja elkoszolódott vagy csak elszürkült a mosásban, alatta utcai ruha.

Most nem fél. Hetek óta verejtékben úszva ébred éjszaka, hogy vár rá ez a vizsgálat, de már olyan közel van, hogy csak a biológiai érzetek maradtak, a belső szervei mintha felkúsztak volna a mellkasába, és ott dobog minden a szíve körül.

Balra fordulnak, az ápoló komótosan halad, belenyúl a zsebébe, kulcsok csörrennek. Nem tudja, hogy miket hozott magával, jött a hívás, és találomra dobált ruhákat a táskába. Végignéz magán, hosszú szoknya, nem is emlékszik, hogy ezt húzta magára. A cikket sem adta le, a laptop nyitva maradt a konyhaasztalon. Tizenötezer karakter, nem sok, de mégiscsak meg kell írni, görnyedni a monitor előtt, szellemes és gördülékeny mondatokat összerakni, aztán hányinger, és a vécé fölött görnyed, két nap múlva kell leadni. Addig még van idő.

Idő.

Elképzel egy ócska fakoporsót a föld alatt vagy a krematóriumban. Aztán az utolsó lélegzetvételre gondol, arra, hogy mindig van utolsó, amit nem követnek további lélegzések, és ettől fulladni kezd, szívja be a levegőt, ahogy csak bírja.

Jöjjön, mondja az ápoló, most sietve lépked előre, a folyosó jobbra kanyarodik. Az ajtókon számok, háromszázzal kezdődnek, talán a harmadikon vannak, de nem emlékszik lépcsőkre vagy liftre. Lift nincs, ez biztos. Mostanában kiesnek másodpercek, percek, a képzelgés pillanatai, miközben a lába viszi tovább, és pontosan oda érkezik, ahova akart, például zsigerből eltalál a szerkesztőségbe.

Elmennek egy férfi mellett, nejlonszatyor a kezében, a férfi után fordítja a fejét, vajon mire vár, és miért nincs itt rajta kívül senki.

Megint jobbra mennek, és túl régóta, ez világos. Megpróbálja leolvasni a táblákat az ajtón, de az ápoló egyre gyorsabban megy, szinte már fut utána. Meg kéne szólítania, de hátra se néz, keze a zsebében, néha megcsörrennek a kulcsok. Ha van kulcs, akkor ajtó is van, és rohannak tovább valami felé.

Nem hívott fel senkit, nem bírta elviselni az egészséges, feszengő embereket maga mellett. Ahogy megpróbálnak beszélni, bármiről, erőltetett könnyedséggel,

sorolják az életük kis dolgait, úgymond elterelik a figyelmet, pedig éppen hogy ráirányítják arra, hogy mindez már egy másik dimenzióban van, és ő nem fér hozzá.

A folyosó sötétedik, a falak mentén nincsenek már székek, ajtók sem. Nincs ereje megszólalni. Amíg megy a férfi után, addig nem történhet semmi, addig csak menni kell, addig még él, valami köztes térben, ahova a halál sem ér el.

Fáradt. Alig alszik hetek óta. Az ágyban fekszik, próbálja elképzelni a betegséget, mint szürke lyukacsos anyagot vagy nyálkás, ikrás felhalmozódást a környező szövetek között, a vér vagy a nyirok szállítja széjjel, nem emlékszik, melyik, nem figyelt, csengett a füle, amikor az orvos beszélt, mint akit arcon vágtak.

A naptárja hónapokkal előre tele van, interjúk, színház, cikkek, projekt, megbeszélések, találkozó, nagytakarítás, mindent felírt, nem szerette az üresjáratokat. Egy darabig követte a naptárat, azután megpróbált a fontos dolgokra koncentrálni, azután már azt sem tudta, hogy mi a fontos. A munkája maradt meg, abból él, meg a telefonok, a rokonság felhívja, esküsznek valami diétára, hoznak turmixgépet, zöldségeket, gyümölcsöt, alig leplezett elképedéssel nézik a lakásban a koszt, a rendetlenséget. A nyitott gyógyszeres dobozokat az asztalon, az összemaszatolt laptopot.

Nem takarít. Kinyit egy szemeteszacskót, és sírva fakad, a mozdulat olyan hétköznapi, miért kell neki szemeteszsákot tenni a vödörbe.

Megállnak. A folyosó vége kör alakú váróba torkollik. Az ápoló félrehúzódik, hogy ő beléphessen, ide jöttünk, kérdezi. Az ápoló bólint, várjon itt. Az arca szinte ünnepélyes, de talán csak képzeli. Azután megfordul, elmegy a kulcsokkal.

Sírni kellene, de ahhoz is fáradt, elgémberedett kezében lóg az utazótáska.

A váróban a falnál végig narancssárga és barna műanyag székek, szinte mindegyiken ül valaki, hozzá hasonló szedett-vetett ruhában, de nyugodtan, mint akik több órás várakozásra rendezkedtek be. Két idősebb férfi sakkozik, egy másik, felhajtott gallérú, kockás tweedzakós öreg fazon, keresztbe tett lábakkal őt nézegeti. Kisasszony, mondja, tessék leülni.

Nem vagyok kisasszony, ide nem ülök.

Továbbmegy a székek mentén, a váró akkora, mint egy csarnok, és csak néhány körte ég az ülések fölött. Egy kisgyerek lóbálja a lábát, mellette az anyja elaludt. Lecsúsznak a székben, nézelődnek, halkan beszélgetnek, hasonlít a vasútállomásokhoz, csak vonat nincsen, a váróból egyetlen ajtó nyílik, nincs rajta felirat.

Szatyrokat, utazótáskákat lép át. Egy nő következik, szép az arca, csak sápadt, a nyakán vastag bőrlánc, mint egy nyakörv. A nő egyenesen őt bámulja, mintha meg akarná szólítani, de most nem bír eleget tenni semmiféle udvariassági kötelezettségnek, gyorsan lehajtja a fejét. A leletei után kotorászik, jó, megvannak, az összes papír, röntgen és egyéb felvétel, már csak az az egy hiányzik. Vijjogó hang, hátranéz, a kisfiú szirénázik. Nem teszi vissza a leletet, hátha nem találja meg újra a táskában, és megy tovább, most egy fiatal srác jön, pattanásos, aztán egy öregember, átizzadt, kinyúlt nyakú pólóban.

Senki nincs felháborodva, hogy itt várakoznak az éjszaka közepén, mintha ülni ebben a párás melegben normális lenne és helyénvaló.

Egy vörös hajú nő három széket foglal el, a táskáit rendezgeti, pokrócot terít a háta mögé. Hevenyészett kis otthon. Halk beszéd, neszezés, egy másik fiú kisautót ütöget a székhez.

Csak a vizsgálaton legyünk túl, aztán megyek haza. Sóhajt egyet.

Mikor fogok itt sorra kerülni.

Ekkor kinyílik az ajtó, végre, belép egy ápolónő, feléje tart, a többiek fel se néznek, nyilvánvalóan túlvannak már ezen. Űrlapot nyújt, ezt töltse ki, mondja, a szokásos személyes adatok. Már benne vannak a nyilvántartásban, válaszolná, de az ápolónő vissza is fordult, ő meg ott maradt, kinyújtott, remegő kezében a papírral.

Milyen szerencsétlenül nézhetek ki.

Végre leül, a lábai gyengék, mintha órákat ment volna. Név, lakcím, tajszám stb. Az űrlap fölé hajol egy vigyorgó, fogatlan öregember, neked mid van, kérdezi. Az arca kissé élveteg, mint aki előre tudja, hogy jól megbotránkoztat majd mindenkit. Kinyitja a szatyrát. Sárgás, véres cafat az alján, ez a hererák, mondja, és még jobban vigyorog. Nézi ezt a sötét, üres szájat, a fehéres, hegyes nyelvet, ahogy nevetés közben előre-hátra húzódik, hányingere lesz.

Most nőnek a szövetek, most gyúrják magukba a sejteket, elveszik a testét, belenőnek a gondolataiba. Neked mid van.

Leejti a kezét, ez az űrlap úgyis bekerül majd valami fiókba.

Az ablakot keresi, de csak a csupasz falak és a körték. A váró kupolás, oda száll fel a betegségszagú pára, és ahogy nézi a sötétséget, egy kis ablakot lát a kupolán, alig lehet kivenni, de nyilvánvalóan ott van, látja az ablakkeretet, talán egy ember kifér rajta. Túl magasan van. Körbenéz, vajon miért van itt ennyire sötét. Mellette a férfi még mindig lihegve vigyorog. Egy pár egymásba karolva az ablakot nézi, a hátuk elemelkedik a támlától, mintha felszállhatnának oda. A kisfiú leejti az autót, tompa zörgés. A száját nagyra tátja.

Gyerekkorában csinált ilyet ő is, evés közben kinyitotta a száját, és gusztustalankodott az étellel, a szülei egyszerre szörnyülködtek és nevettek. A kisfiú szájában semmi nincs, csak szederjes színű lyuk, egészen közel az arcához, bele tud nézni, mintha összement volna a váró. Ott ülnek körülötte mind, a sok pihegő, neszező alak.

Az az érzése támad, hogy ha feljutna az ablakig, ha ki tudna mászni ebből a gödörből, meggyógyulna, véget érne a rémálom, boltba menne, felhívná valamelyik ismerősét, kiakadna egy számlán, a postai szolgáltatáson, ahogy szokta, kilépne a napsütésbe, egyszóval élne.

Túl magasan van az ablak.

Itt leszek egész éjszaka, vagy ki tudja.

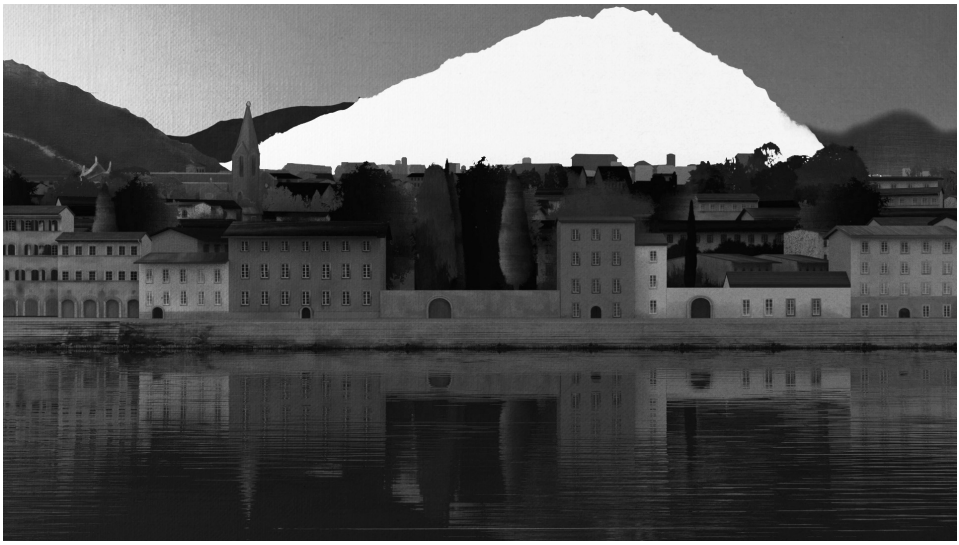
A tweedzakós odalép hozzá, kisasszony, mondja újra, és akkor szétnyitja a zakót, a kigombolt inge mögött szürke tüdő, közötte a szív, alvadt vérszínű csomó. Kisasszony, mondja megint, ezek sose jönnek értünk.

Kik ezek. Kik azok, akikre várunk. Körbenéz megint, az öregek még mindig sakkoznak, és valami zene is megy, hangszórót nem lát, talán egy rádió. Jól berendezkedtek, gondolja, az ölébe húzza az utazótáskát, a fejét a szék támlájára hajtja, hogy onnan nézze azt a kis ablakot.

Gyerekkorában énekelt, amikor félt. Ha énekelek, nem történhet semmi. Vagy dúdolok, azt nem hallják, csak a vizsgálatig, ami eldönt mindent. Majd meglátjuk a vizsgálat után, hetek óta ezt hallja az orvostól. A vizsgálat. Gyorsan lenéz, megnyugszik, még itt vannak a leletek.

Egy novella jut az eszébe, Márai volt a címe, vagy Márai szerepelt benne, nem emlékszik, és egy vonyító fazon, aki valószínűleg cigarettát akart. Itt nem dohányzik senki, persze. A vörös hajú nő nyújtózkodik, mintha meghallotta volna, amit gondolt, de jó lenne most egy cigaretta, mondja, megdöglök érte.

Halkan énekelni kezd, hogy szerintem már nem is érdemes, mit nem érdemes, nem jut az eszébe, cigi nélkül megdögleni sem érdemes, végül is mindegy, mit énekel, amíg el nem múlik ez az éjszaka, amíg értük nem jön valaki.



TÓTH KINGA

Kukoricaénekek/dalok

első ének
Corey Taylor on „Why did your screem change"

az egységesen terjedő kukoricák földjén
a földön ült és a tücsköt
és a kabócát és a traktort különítette
el csak a tempó más a kattogás a ciripelés
ugyanúgy húz végig a leveleken vigyázz
éles és felsérti az ujjad a lábad ha ráülsz
máshogy énekel amikor a térd is elég elhajlítani
a levelet nem köti már be az egész lábszárát
magasodik a hang amikor elfogynak az üvegek
amikor nem kell már a megerjedt poshadt mag
leve lassan ül rá a cirip meg a kattogás bele
a torokba a nyálkán arat és nyugszik

nyolcadik ének
napfogyatkozás

üvegházban puhulunk beengedjük
a felerősített fény- és vitaminadagot
bemutatjuk növekedési mutatóinkat
belül jobban terjedünk de mind kivágyunk
a külső vizekbe ahol pelikáncsordák
halásznak lesz egy hosszú perc
amikor érvénytelen az óraátállítás
egy fehér karika mutató nélkül a nap
elfogy a fal köztünk és a pelikánok között
elér a víz végre megállhatunk

huszadik ének

bukósisakban beszélgetünk
multivitamin-adagolóink kétségbeesetten
nyomják a bőr alá a többszörös dózist
a hiánytünetek először az arcon
dudorodnak gyulladt dombok viszkető
gondolatok a föld alatt kezdődik

negyvenötödik ének

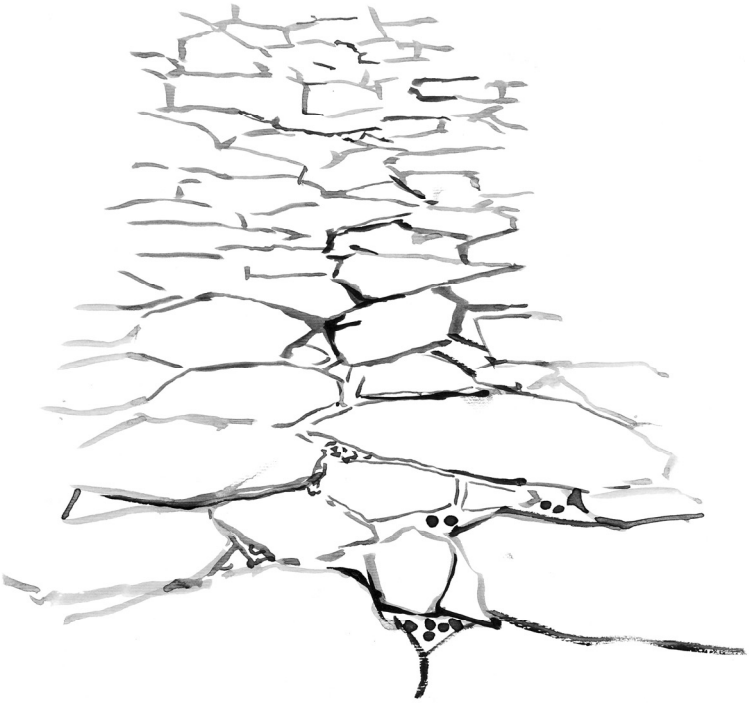
megpróbáltuk megismerni egyre több állapotunkat
kivédeni kidönteni magunkat a kitöröltek múzeumából
nem akartunk ott ékeskedni minden fogunk megszámoljuk
eltesszük a pénzérmét hogy legyen elég
a szemünkre a nyelvünk alá amikor átmegyünk a határokon
mindannyiunknál más lesz a szökés bársonyerszényben
tartjuk őket mikor jönnek értünk a fuvarosok révész révész
mondd meg hova tegyem mondd meg egyes vagy ötös
vagy tízes a zsebedbe a tenyeredbe mit énekelsz
száraz vagy és unott a sok evezéstől
énekelek neked míg odaérünk mozaikokból
próbálom összerakni neked a mondatom
mozog az orrom az arcom táncolok
beteszem a soundtracket az a dal
hogy *love the story shake the city*
singing even when lying singsing

negyvennyolcadik ének

gyertyába állunk egy bezárt zenedoboz köré
a lábak felfele mint a balerinának
láncokkal lezárva hét pecséttel rezeg a doboz
a nagyujjunk dobol a tetején embermezők
nyújtózó lábfejek a nagyujjon villogók
melegítik a fát hevülnek a bilincsek
exilexilexilexilexxlxlxlxlx

ötvenedik ének

magaslesre vezetnek hogy a mások
jól látszódjanak az itteni kerítések
a szokások a menekülés mértéke
a megtorpanás pillanata ha átfutsz
kiáltok lövök rakétázok lásson
téged más



KISS LÁSZLÓ

A Kárász

Carassius, carassius,
dénár, garas, sestertius.
Értékem nem ezen mérem –
pikkely helyett aranyérem.
Giscard d'Estaing,
Giscard d'Estaing,
muss mir manchmal
nach zu essen.

Van aranyom,
van ezüstöm,
a kárászból
e két fajta
létezik.
Soha nem vé-
geztem munkát,
semmifajta
kétkezit.
(Bazal, bizmut,
toxicitin,
kreol, kripli,
andezit.)
Giscard d'Estaing,
Giscard d'Estaing,
muss mir manchmal
nach zu essen.

De amúgy meg
bármiféle
munkát megcsi-
nálok egy a
lényeg, az, hogy:
tetsszen.
Ó, jaj, el ne csesszem!

Ó, jaj: el ne csesszem!
Giscard d'Estaing,
Giscard d'Estaing,
muss mir manchmal
nach zu essen.

Aranykárász, ezüstkárász,
sose vagyunk éhenkórász,
akkor is, ha nincsen kérész.
(Rokonok vagyunk, de mások –
„csak a pontyon van bajusz",
legyint gróf Carassius.)
Megrágom, ha kell, a nádat,
de a lárvát is szeressem.
Giscard d'Estaing,
Giscard d'Estaing,
muss mir manchmal
nach zu essen.

Magyar vagyok, nem latin,
tengerem a Balaton,
Eger, Miskolc, Zalavár:
Magyarország hazavár!
Mit nekem, te, zordon Bréma,
úgyis hazaúszom én ma.
Nem jó az sem,
nem jó ez sem,
vesszen Hamburg,
vesszen Essen!
Giscard d'Estaing,
Giscard d'Estaing.

Mielőtt azt hiszed, hogy nem,
kénytelen vagyok bevalla-
ni, hogy pikkelyes vagyok.
Pikkelyes, meg elég zömök,
bár ma ez már nem divat –
csókold meg a kukimat.
(Most egy kicsit hazudtam,
lévén I am kukitlan.)
Giscard d'Estaing,

Giscard d'Estaing,
muss mir manchmal
nach zu essen.

Életterem banális,
csatornák meg kanális,
ez a langyos, ez a fasza,
feszült vagyok, kicsit laza.
A felszínen békalencse,
nem jó fent, és
nem jobb lent se.
Giscard d'Estaing,
Giscard d'Estaing,
muss mir manchmal
nach zu essen.

Curaçao és kenyérbél,
giliszta, és ebédnél
egy kis plankton,
egy kis hínár,
talizzunk a régi hídnál,
jó a sodrás, jó az áram,
folytathatnánk este nálam!
Giscard d'Estaing,
Giscard d'Estaing,
muss mir manchmal
nach zu essen.

SZABÓ RÉKA DOROTTYA

ablak

elképzelem a ráncaid egy enyhe télen
pest külvárosában ülsz balkonodon
kávét kortyolsz feketét
utánozhatatlan komorsággal nézed magad előtt a kínai éttermet

azt a ládát már évek óta nem az ágyad mellett tartod
hóként fagytam bele

elképzelem, ahogy lehajolsz
barnult vérfoltokkal mintázott zsebkendőért nyúlsz
keserű íze van
nyár íze van
hajadba hullik a hó
rágyújtasz
lassan hamuvá égetsz minden foltot
mereven figyeled ahogy füstté válok
hogy ne emlékezz már semmire pedig
a reggeli ablak amit ilyenkor kinyitni úgy szeretsz
te voltál

elképzelem a zöld füzeted
leírod bele a semmit

a maréknyi hamut

háború a bohóchalrajjal

irodalom minden tenger
kék óceán
halak rímpikkelyei polipok szabadcsápjai
egy sirály cseppnyi szóoldatot őriz csőrében
maga sem tudja feldolgozni kicsinyeinek adja
a kék és a homok határán türelem az útlevél
napernyők alatt üres lapok nyúlnak el
elrettentő számukra a víz
ha elég mélyre merészkedsz eltűnik a világ szeme
a tenger illatát *azért* szeretitek
kevesebben a benne élő természetét
túl sok hínár túl sok éles szikla
harcolni a korallszép látványért
küzdeni a földhöz záró levegő ellen nem könnyű
nagy nyomás
ahol a parton olvadó fejek homokszemcsékké válnak
ott kezdődik a szólásszabadság
háború a bohóchalrajjal
a bohóchal üzenetet hoz a belsejében
nyertes halat nyelni sem egyszerű
emésztésére az emberi gyomor nem termel elég sós savat
be kell lélegezni a tengert

FARKAS ARNOLD LEVENTE

krisztus napló

tél ha van hó és létezés
gyermek születik név a
szűz szülei nem konyítanak
a teológiához de örülnek
az unokának lét szégyen
pócsmegyer tizenkilenc júni
us huszonnyolc péntek a
róka arról beszél ami
ről a filozófus szerint
hallgatni kell tél kabá
tot cserél a koldussal a
templom előtti hallgatás

név a szó bármikor
szavak nélkül a fel
támadás tél megtörtén
nek angyalok lét pócs
megyer tizenkilenc jú
nius huszonkilenc szom
bat név amire várni
kell mondhatnám azt
is mondatok tél ha hó
hull nyári tájra gondolat

lét aztán a nyár tova
suhant tán dokumentá
lódni ment név képzeljük
el hogy ez egy tévedés
tél leereszkedik egy táb
la a magasból név pócs
megyer tizenkilenc júni
us harminc vasárnap

lét pokolbéli óvoda kis
ördögök járnak oda tél
ha azt mondom felhő
lét a kormányzó hitler
rel barátkozott de nem
volt az jó nekünk a
miniszterelnök az o
rosz elnökkel barátko
zik de nem lesz az jó
nekünk név talán a
tévedés lét feledni
kell a tévedést tél kép
zeljük el azt hogy ez
egy tökéletes színdarab
például játék a kastély
lét azt hittem félre ki
zárólag a hamlet lehet
tökéletes név közbevág
bizonyos szempontból tél
a tévedés ha tudja ma
gáról hogy tévedés most
másra gondolok lét el
viselhető volna a fájda
lom ha ezeregy után a
hold udvarolna a köl
temény egyetlen monda
ta megközelíti a kezde
tet tél nyáron jó írni a
nyárról tavaszi szél vi
zet áraszt hogy el ne
veszítsd lét a végtelent

tél ablakban áll
a némaság teremti
halkan önmagát lét
a közönség azt vár
ja talán hogy elkez
dődjön ez a színda
rab tél jézus krisz
tus naplója név az

áruló úgy tesz mint
ha egy naplóból jé
zus krisztus napló
jából olvasna tél
pócsmegyer tizenkilenc
július négy csütörtök
név képzeljünk el egy
költőt aki szavak nél
kül írja ezt a költe
ményt lét írja csak
írja aztán a betűk

tél betlehemben szület
tem magam előtt ötben
hétben egy másik válto
zat szerint mert az idő
bizonytalan anyám szűz
volt apám örökkévaló
lét szentendre tizenkilenc
július öt péntek név kö
zém és a valóság közé
egy másik valóság kerül
ha nem megfelelő a gon
dolat tél aztán lassan
kiderül hogy nem színé
szek vagyunk csupán kel
lékesek név a kellék
maga lét leereszkedik a
holdsugár a tájra lét a
létezés lehetősége vagy

tél bolond ki föld
re rogyván fölkél
és újra lépked lázong
va vallok törvényt sza
bályt és földi mérget
halott a test a lélek
kert mélyén néma lát
szat szavak nélkül a

versem még költemény
nek látszhat lét pócsme
gyer tizenkilenc július
öt péntek név kimondom
önmagam mert nem
én vagyok alázat erről
tetett menetnek kár
volna hívni házat lét
puha hó hull a tájra



FISCHER EGMONT

„Lábam elé hálót feszítenek…”

Ma is dél körül ébredtem. A hajnali gyötrő álomképek után mély álomba zuhantam. Van egy makacs álmom, ami hetek óta újra és újra visszatér. Először az ég tűnik fel, amint sűrű felhőfátyol takarja, és a közepén egyik végétől a másikig egyetlen szürke sáv szeli át. Ellenállhatatlan vágy ébred bennem, hogy megérintsem, és végighúzzam rajta az ujjam. Egy rövid nekirugaszkodás után fel is emelkedem a földről, előbb alacsonyan szállok, később a fák, majd a város fölött is. Amikor csupán karnyújtásnyira van tőlem az égbolt, és a felhők úgy lebegnek a testem körül, mint a sátor vászna, észre kell vennem, hogy türelmetlenül tapogatódzó kezem folyton valami kemény anyagba ütközik. Kétségbeesve tapasztalom, hogy az égbolt helyén voltaképpen egy homorú betonhíd ível, amelyen a szürke sáv alatt egy hasadék húzódik. A testem olyan apróvá válik, akár egy bogáré, és bepréselem magam a hasadék sötétjébe. A híd túlsó, domború oldalára kerülve át egy szokatlanul élénk és üde zöld mezőn találom magam, amit egyenletes napfény világít meg. A mezőn karcsú, földig érő fekete ruhába öltözött lányok járkálnak. Hosszú, nádszálvékony derekuknál a ruha testhez simuló, egyébként bő, gazdag redőkben omlik alá, a bokájuk sem villan elő alóla. Vállukon fekete varjú gubbaszt. Maguk közé hívnak, és immár megszokott fiúalakomban lévén, mint valami gyermekjátékban, kergetőzni kezdünk a mezőn. A vidám fogócska egyre vadabb hajszába csap át, kifulladva keresem a menedéket, de a testem megtagadja az engedelmességet, nem hajlandó újra bogárméretűvé válva átbújni a hasadékon, hogy visszatérhessek a felhők óvta világba.

Alighanem magányosan fogom tölteni ezt a napot is. Hetek óta hiába várok egy lány üzenetére, akivel az egyetemen ismerkedtem meg. Bár ez a kifejezés, hogy „megismerkedtem”, a történtek alapján túlzásnak tűnik. Voltaképpen nem ismerkedtem meg vele, sőt, észre sem vettem őt, a helyzet egész egyszerűen az volt, hogy váratlanul megjelent az életemben, hogy azután hónapokon át a teljes súlyával rám nehezedjen. Egyensúlyban kellett tartanom őt, ahogyan egy erős fémszerkezetnek az épületet földrengés idején.

Móni átlagos arcú, kissé alacsony, de karcsú lány. December elején jelölt be a facebookon. Néhány nap múlva, reggel, több hangüzenetet is találtam a fiókomban, amelyeket éjjel küldött. Hosszasan elbeszélte élete jelenlegi gyötrelmeit, a párkapcsolatával és a válófélben lévő szüleivel kapcsolatban is. Sosem beszéltünk személyesen még. Nem tudtam, mit reagáljak rá, így aztán inkább vártam. Ahogy az ember lenyűgözve áll egy elhagyott ház előtt, pedig könnyűszerrel lerángathatná a bedeszkázott ajtóról a lakatot, hogy behatoljon a ház belsejébe.

December közepén megkezdődött az első vizsgaidőszak, és mindenki igyekezett legalább egy vizsgát letenni az ünnepek előtt. Én kettőt is terveztem. Így amikor Móni, látva, hogy nem reagálok semmit az üzeneteire, meghívott, hogy kávézzunk együtt, nemet mondtam, hiszen a tanulásra kellett koncentrálnom. Ám karácsony másodnapján, amikor semmi különösebb dolgom nem volt, újra meghallgattam a hangüzeneteit. Próbáltam kihámozni a szavak mögött megbúvó érzéseket, félelmeket, szorongásokat, ahogyan egy hatalmas aranymozaikból kirakott falon hosszas szemlélet után rajzolódik ki előbb az ismeretlen alak kontúrja, aztán az arca, orra, szeme. Szilveszter előtt pár nappal írtam neki, és ezúttal én hívtam meg kávézni. Semmilyen választ nem kaptam tőle.

A vizsgaidőszak lassan telt. Móniról majdhogynem megfeledkeztem. A második félév elején azonban influenzás lettem, és amikor jegyzeteket kértem a hiányzásaim pótlása végett, Móni felajánlotta, hogy segít. Egyúttal bepótoltuk az elmaradt kávézást is. A kezdeti kínos pillanatok után magától megnyílt, és beszélni kezdett. Nehéz időszakot élt át, mondta, távkapcsolatban élve csak ritkán láthatta kedvesét. És a szülei is fájdalmat okoztak neki. Apja a válás után azt tervezte, hogy feleségül veszi régi barátnőjét, akivel megcsalta Móni anyját. A barátnő a család régi ismerőse volt, és különösen Mónihoz igyekezett közel kerülni. Ám a hízelgő közeledések vége mindig érthetetlen sértődés lett a részéről, és az irracionális játszmákba bevonta az apát is – ki sejtette, hogy milyen kapcsolat van köztük? –, neki kellett úgymond igazságot tennie. Móni így vált lassan apja barátnőjének mintegy a riválisává. És hogy a vereségérzete teljes legyen, a leendő ara gyermeket várt. Nemcsak várta, hanem folyton hangsúlyozta is, hogy az elhagyott Móni helyett (mintha az apja a második házassággal a lányát hagyta volna el, és nem annak anyját) az új gyermek veszi majd át az őt megillető helyet apja szívében. A terhessége második hónapjában járt az új feleség, amikor Móni ráébredt, hogy semmilyen pozitív érzés nincs benne a születendő testvére iránt. Könnyeivel küszködve, gyűrött arccal vallotta be, hogy éjszakánként arra gondol, bárcsak soha ne születne meg a kisbaba. Ritkán fogalmazódott meg benne a gondolat maga, inkább csak fájdalomként gyűlt föl, és duzzadt benne fokról-fokra egyre kínzóbbá, ahogy reggeltől estig teltek az órák.

Azután két hétig egyáltalán nem láttam őt, pedig minden előadáson figyelmesen végignéztem a padsorokon. A facebookon sem válaszolt az üzeneteimre, sőt, még csak el sem olvasta őket. Mint aki felszívódott a semmibe. Ahogyan a lombját vesztett fa cirádás árnyékrajza a szemközti falon, ha lement a téli nap. Olykor órákig elnéztem ezt a játékot albérleti szobám ablakából.

A következő hetek unalmasan teltek, Móni feltűnt ugyan az előadóteremben, de nem jött oda hozzám, zárkózottan üdvözölt, és sietve ment el minden óráról. Az üzeneteimre továbbra sem válaszolt.

Április első napjaiban, amikor már nem reméltem semmit, mégis írt, hogy mi lenne, ha az egyik előadás után ismét találkoznánk a büfében, ugyanannál az asztalnál, mint legutóbb. Tíz perccel hamarabb értem oda, és türelmetlenül vártam. Ami-

kor megérkezett, látszott, hogy zaklatott és szomorú. Kétszer is belekezdett ugyanabba a mondatba, míg végül sikerült elmondania, hogy apja új felesége elveszítette a babáját. Nem lesz gyermekük. Sokféle érzés kavargott a lelkében, döbbenet, bűntudat, megbánás és – nincs mit tagadni rajta – valami keserű elégtétel. Miközben hallgattam őt, eszembe jutott a saját gyermekkorom. Apám korán elhagyott bennünket, hároméves sem voltam. Újraházasodott, és akárcsak Móni esetében, az új feleség legyőzendő vetélytársat látott bennem – noha én fiú voltam –, remélte, hogy közös gyermekeik megszületésével apám végleg kitöröl engem a szívéből. Ez utóbbi reményében nem csalódott, úgy értem, apám kezdetben is alig, később pedig soha nem kereste velem a kapcsolatot, ám gyermekük nem született. Úgy hallottam, nyolc spontán vetélése volt, az utolsó próbálkozás pedig méhen kívüli terheséggel végződött. Akkoriban hasonló lelkiállapotban voltam, mint Móni. Tűpontosan értettem a küszködését, másrészt mélyen meg is rendített a felismerés, hogy ez volt hát az a közös pont, amit ösztönösen megérzett rajtam, amikor tél elején látszólag minden ok nélkül, egy hosszú éjjeli üzenetben tárta fel magát nekem, a számára vadidegen fiúnak.

Aznap este egyedül üldögéltem a szobámban, az íróasztalom felé görnyedve, és bambán meredtem a laptopom képernyőjére. Soha nem hittem volna korábban, hogy két idegen embert, akik még csak nem is tudtak egymás létezéséről, ilyen mélyen összeköthetnek közel egyforma tragédiák szálai. Vajon mennyi esély van rá ezen a bolygón, hogy ez a két ember egy napon találkozik?

A következő hetekben, ha csak tehettük, egymás mellett ültünk az előadásokon, de az egyetemen kívül nem találkoztunk egymással. Féltem, hogy visszautasítana, hiszen volt egy párkapcsolata, még ha távol is éltek egymástól. Tavaszi szünet után gyorsan teltek a hetek, és május első felében már meg is kezdődött a nyári vizsgaidőszak. Minden időmet lefoglalta a tanulás, Mónira csak a felkészülés ötperces szüneteiben gondoltam néha, vágyakozó álmodozással, de ha még adódott is volna rá alkalom, akkor sem tudtam volna, mit kérhetnék tőle. A napjaim acéltiszta, szabályos kockákként váltották egymást, nem ékelődhetett közéjük a drámaiság semmiféle homályos, sötét kitüremkedése.

Az utolsó vizsgán viszont mindketten ugyanazt az időpontot választottuk. A másfél órás feladatsor megoldása után beültünk kávézni, átbeszéltük a tesztet, még lázas vizsgadrukkban. Aztán elindultunk hazafelé, de a folyosón megtorpantunk, nem volt kedvünk kimenni az utcára. Odakint kibírhatatlan hőség tombolt. Mindketten fáradtak voltunk, de még órákon át beszélgettünk egyik témáról a másikra ugrálva, hol úgy, hogy türelmetlenül egymás szavába vágtunk, hol hosszú, csendes szüneteket tartva. Hallgattuk a villamos csörömpölését, és az ajtóba vágott üvegtáblákon át néztük, ahogy lassan bealkonyodik. Az épületben rajtunk kívül mintha nem is lett volna senki. Móni váratlanul átkarolta a vállamat, én pedig – meg sem gondolva, mit teszek – a dereka köré fontam a karom. Magamhoz vontam, és megsimogattam a haját. Ahogyan leeresztettem a karom, megérintettem a mellét. Mivel nem húzódott

el, mohó mozdulattal tettem vissza a kezem a mellére. Engedte, és közben karjait a nyakam köré kulcsolta. Közepesen telt, kemény melle volt. Megpróbáltam a ruhája alá nyúlni, még melltartót sem viselt a rövid, combközépig érő pólóruha alatt, de zavaró volt, hogy így az egész ruhát fel kellett emelnem, hogy hozzáférjek meztelen melleihez. Ideges voltam, remegett a kezem, elhomályosult a látásom. Riadtan vettem észre, hogy a melle helyett valami forró, nedves testrészére tévedt a kezem. Vadul simogatni kezdtem, de fel sem fogtam, mit művelek. Hagyta, utána pedig zavartan állapította meg, hogy a bugyija pántja elszakadt. Szinte önkívületi állapotba kerülhettem, mert csak akkor jöttem rá, hogy mi történt köztünk, amikor már kint sétáltunk az utcán a villamos felé igyekezve.

Miután Móni felszállt a villamosra, én átvágtam az aluljárón, ahol egy képtelennek tűnő jelenet szemtanúja lettem. A vizeletszagú kiskocsma ajtaja mellett ült egy részeg a földön, egy motyogós alak, vállán óriási fekete varjúval. Amikor elmentem mellettük, az volt az érzésem, hogy a varjú egyenesen az arcomba bámul, és bizarr félelmet ébresztett bennem. Hazaérve lezuhanyoztam, és felbontottam egy sört. Kifejezetten rossz idegállapotban voltam. Messengeren üzentem Móninak, kértem, ne haragudjon rám. Elviselhetetlen lett volna számomra, ha olyan helyzetbe hozom, ami szenvedést okoz számára. Egész éjjel nem válaszolt, sőt a következő napokban sem. Bódult izgalomban és szorongásban teltek a napjaim.

Egyik este mégis írt, kérte, hogy beszéljünk. Egy órával később egy plázában találkoztunk, kiültünk a teraszra. A lámpák fényében egy különös műtárgy csillogott, kavicsos ágyással körülvéve. Mintegy két méter magas átlátszó, akril félgömb volt, amelybe óriási, zöld páfrányleveleket préseltek. A levelek a kirojtosodó, hosszú, vékony szálaikkal érintkeztek, erőtlenül lebegtek egymás fölött, mintha valami titokzatos erő jelölte volna ki a helyüket, akár a reszkető csillagokét az égbolton.

Móni ezúttal ujjatlan pólót és selymes anyagból varrt, fekete, bokáig érő szoknyát viselt. Megegyeztünk, hogy nem szakít a barátjával, és egyetértettünk abban, hogy kimerült idegeink számlájára írható mindaz, ami azon az estén történt. Nyugodt hangulatú beszélgetés volt, majd előkotorta táskájából a tabletjét, és megkért, hogy segítsek képeket kiválasztani egy cikkhez, amit Pavel Kuczynskiről írt egy PC magazin számára. Az ötletes, szatirikus rajzok mindkettőnket jókedvre derítettek, észre sem vettük, hogy közben már éjfél felé jár az idő. Elkísértem az éjszakai busz megállójához, és miután kiderült, hogy a házukig egy sötét parkon is át kell gyalogolnia, ha majd leszáll a buszról, úgy döntöttem, hogy magam is fölszállok vele, és hazáig kísérem.

A parkban egész hűvös volt ahhoz képest, milyen forróság áradt a belváros aszfaltjából. Nem volt rendesen kivilágítva, a sötétben bóklásztunk. Móni megbotlott egy kőben, az utolsó pillanatban sikerült elkapnom, hogy ne terüljön el a kavicsos ösvényen. Ahogy félig átölelve tartottam, minden megegyezésünk ellenére – tudniillik, hogy elfelejtjük a történteket – ismét hevesen rám tört a vágy, hogy a magamévá tegyem. Nagyon zavarba jöttem, éreztem, hogy erekcióm van, és ezt hebegve be is

vallottam Móninak. Nem húzódott el tőlem, de nem mertem megérinteni. A házukhoz érve a kapuban szótlanul váltunk el egymástól. Ahogy a sűrű köd ereszkedik alá a hegyi erdőre ősszel, és áthatolhatatlan fehérségébe szív minden életteli színt, úgy tapadt ránk is a hallgatás, és tett minden érzést egynemű, felismerhetetlen masszává.

Fáradtan értem haza, odakinn fél óra múlva már hajnalodott. Az egyik üres könyvespolcomon volt egy bambusztál, benne egy fehér mészkődarab. Amikor elérték az első hajnali napsugarak, valami finom rózsaszín derengett át rajta, ezt figyeltem sokáig mielőtt elaludtam volna.

A következő napokban nem tudtam, mitévő legyek: írjak-e én Móninak, vagy várjam meg, amíg ő jelentkezik. Végül a várakozás mellett döntöttem. Alighanem hiba volt, mert a hetek anélkül repültek tova, hogy akár egyetlen sort is írt volna nekem. Az idő múlásának hiábavalósága és a hozzá társuló tehetetlenség szép lassan morzsolni kezdte az idegeimet. Az egyébként kellemes hangulatú, napfényes szobámban gyakran támadt olyan érzésem, mintha egy szűk, betonfalú verem alján kuporognék, és reménytelenül merednék fölfelé, a vasráccsal fedett kijáratra. Nemsokára jelentkezett az első, később visszatérőnek bizonyuló rémálmom. A napjaimat rendszerint bezárkózva, magányosan töltöm, és alighanem hamarosan eljön a nap, amikor a facebook-üzeneteimet vagy az emailjeimet sem fogom nézni. Kisfiú koromban éltem át hasonló lelkiállapotot, bár akkor csak néhány perc erejéig: a futballpályán a kapu hálójának megnyúlt árnyékát nézve olyan érzésem volt, hogy a labda helyett hamarosan magam fogok a hálóban vergődni, előbb csak játéknak fogom fel, később viszont megértem, hogy halálomig a foglya maradok.

Szeptember elején mégis kénytelen voltam kimozdulni az odúmból, hiszen el kellett intéznem a tanévkezdéssel járó ügyeket a Tanulmányi Hivatalban. Sorban állás közben észrevettem, hogy valaki a folyosó végéről integet nekem, ahogy közelebb jött, láttam, hogy Móni az. Az arca kipirult volt, és sugárzott róla a tetterő. Elmesélte, hogy az új tanévet már külföldön kezdi meg, itt elintézte az összes teendőjét a kredit-elismeréssel és az átiratkozással kapcsolatosan. A kedveséhez költözik, és minél hamarabb szeretné az édesanyját is magával vinni, aki a válás után, a lánya nélkül egyedül maradna. Minden jót kívántam neki, ő pedig baráti öleléssel búcsúzott. Amikor magam is elintéztem a dolgaimat, leballagtam a büfébe, hogy megigyak egy kávét, ugyanannál az asztalnál, ahol Mónival kétszer is beszélgettünk. Az alagsori kávézó szinte teljesen üres volt, az „asztalunknál" nem ült senki. A kávéval a kezemben elindultam az asztal felé, majd megkerültem, és kifelé indultam el, föl a lépcsőn, az utcai kijárathoz.

PÁL SÁNDOR ATTILA

Rokonok

Megérkeznek a sarki házhoz, feszengve és émelyegve az összevissza ivástól és a tömény, cukros sütemények néha sonkával és tojással megszakított zabálásától. Az apa óvatosan parkol le az utcán a zöldellő, hepehupás gyepre. Nem tujákkal keretezett és szögletes, telepített fű ez, mint sok háznál a faluban, hanem gyep, a telekhatáron a barna betonalapból kinövő rozsdás vaskerítés ágai kanyarognak, csavarodnak egymásba. Az utcai kiskert azért kapálgatva, itt-ott metszett rózsabokrok, épphogy csak, mintha csupán a tetejéig tudna lehajolni az, aki csinálja. A járdaszéltől az oldalbamart, karamellszín kádárkocka.

Erőtlen, reszketegen vibráló csengőszó a megfakult, betyárkodásra ingerlő zöld gomb megnyomása után. Toncsika érkezik nyitni a vaskaput. Rokkantnyugdíjas már, leszázalékolták, az olajnál dolgozott, az egyik lábára kissé sántít, mindene fáj, azt mondja. Nehéz elképzelni, hogy valakinek mindene fáj, gondolja az idősebb fiú, hogyan lehet azt ép ésszel kibírni, ha tényleg mindene, szó szerint minden egyes porcikája, ahogy mondja, fáj, hogyan nem őrül bele? Hogyan tud aludni? Hogyan?

Kijön az Era is, a lányuk, látszik, hogy húsvétra fodrásznál volt, a haja élénkvörös, meg van fésülve, ami ugye teljesen más, mint egy férfinál, hogy lelapítja, elrendezi a haját a fodrász, hanem pont hogy nagyon keményen kaparja a tövénél, ezt a fiatalabb fiú többször látta, amikor várt az anyjára a hajlakkszagban, a nőknél ez éppen azt jelenti, hogy formája lesz, búrája, tartása, mint egy sisak a fejen. Era olyan negyvenöt éves lehet, otthon számolják már ki estefelé, pár bilagit, eszpumizán vagy pálinka, kinek mi után. Énnekem nagyon öreg, meg van öregedve, mondja az idősebb fiú, az apa váltig állítja, hogy nem olyan öreg, persze mihez képest. Gondolom az egyszerű élet is segít, mondja a fiatalabb fiú. A férje az meg hol volt, kérdezi az anya, hát az olyan lehetetlen ember, biztos dolgozott vagy seftelt, nem érdekli azt semmi, csak a traktorok meg a gépek. Olyan, mint a gyereke, pont.

A gyerek is ott van, lekezelnek, nem is határozott, nem is döglötthal a kézfogása, középút, köszön rendesen, szembe nem néz. Szája fölött öcsibajusz, végig nyomkodja a telefonját, keselyűnyakkal hajol a képernyő fölé, az anyja unszolására jön csak elő.

A kertben mindenhol tavaszi virágok, élesen süt a nap, burjánzó szín- és illatáradat, a homokos talaj úgy tűnik, mintha mindig nedves lenne, mintha itt, ezen a kis portán nem lenne szárazság, valami felhő lenne felette, csak afölött a pár négyszögöl fölött, amiből sűrűn és bőven esik az eső, mint a másolt jugoszláv kalózkazettákon, az amerikai mesékben volt ilyen, gondolja az idősebb fiú. A fényes, kerti bur-

jánzás és rendbentartás frissessége, s aztán bent a félhomály és a levegőhiány. A szobanövényszag. Az előszobában éjjel-nappal meg kell gyújtani a lámpát.

Bent a mama várja a locsolkodókat. Nehezen megy, depressziós is volt az anya szerint, a Toncsika felesége, az utóbbi években lett csak igazán és az áhított módon ő a mama, amikor végre eltemették az anyósát, aki folyton csak egrecéroztatta, semmi se volt jó neki, töpörödött, kilencvenévesen is kisimult arcú, szép, de akaratos, állhatatos kis asszony, az utolsó fél évben már nem tudott felkelni az ágyból, de apró, gombócra gyúrt, recsegő hangú kis méregzsákként, egy beszélő rongycsomóként utasítgatta a menyét, aki akkor még nem volt mama, csak Marika. A mama ebbe a negyven év alatt beleöregedett, majd pár éve kivirult. Jó kedve van, beszél összevissza. Toncsika állatokat tart, van két kiskecske is, szelídek.

Az előszobába lépve működő mindenütt, középen szűkösen asztal, székek, s innen nincs is tovább. Jobbra az egyik utcai szoba, ami a mamáé volt, az anyukáé, meg az öregé, amíg meg nem haltak, mindkettő ott, az új mama ki is dobálta minden bútorukat, nem a halottaktól, a belehalt szaguktól vagy mástól való félelmében, hanem mert nem akart emlékezni a mamára, az öregről hagytak kint képet, meg egy esküvőit, s azzal ennyi. A redőnyök mind lehúzva. Az a helyiség azóta nappali, a zöld kárpit s a dohszag, olyan, mint egy elhagyott, ám valamilyen okból a fénytől elzárva is zöldellő, áporodott pincemély. A másik utcai szobában, amennyire belátni a lefüggönyözött ajtón, a háló lehet, de micsoda kupi, élnek ott? Vagy csak alszanak? Szemben a fürdő, ajtaja mindig csukva, nem is tudni, milyen vajon belülről, balra pedig a konyha, narancssárga-piszkosfehér, harminc-negyvenéves konyhabútor, a teltebb színű, egészségesebb, kövérebb időkből emlékeztek ott valami nagy ebédekre, vacsorákra, vagy talán csak régi húsvétokra, amikor az Era még huszonéves volt, a Marika az óriáskindergyárban dolgozott, mindig hozta a játékokat, a Toncsika, munkatársainak Tóni, mindenki másnak Antal, ki az, ő meg az olajnál, saját kocsival, az akkor új piros kadettal járt még be.

Leülnek, csakhamar előkerül egy kis sós, krémes, émelyítő szeletek, erre az alkalomra vásárolt üdítők, többször elmondják, hogy egyébként nincsenek a háznál, csak hát ünnep van, meg a locsolók, voltak már, nem, ti vagytok az elsők, dobozos Kőbányai, pálinka – sonka, tojás nem. A konyhából kell még székeket kihozni, téliesen hideg az előszoba, de egyértelmű és vitathatatlan, hogy csak ott lehet leülni. Úgy adogatják ki a székeket a konyhából, mint valami értékes kincseket rejtő raktárból, a mama néha eltűnik ott, s újabb és újabb vendégkínáló dolgokat kerít elő. Era közben arról beszél, hogy fent volt az interneten, a Blikken is, nem láttátok, hogy a Korda Gyuritól meg a Balázs Kláritól egy rajongó pénzt akart kérni, csak úgy, hogy adjanak nekije pár millió forintot, mert neki arra szüksége van, s őnekik biztos van. És erre mondták a Kordáék, hogy ők csak így nem, jótékonysági koncert után a bevételt szívesen odaadják, de csak így nem, mer milyen alapon. Hát mit képzelt ez? Vagy hogyan? Hát teljesen érthetetlen. Era nem is tud az egész locsolkodás alatt napirendre térni efölött.

Ki hogy van, ti hogy vagytok, elvagyunk, megvagyunk, mi is, hát mennek Pestre, nagyok, értem, lakatosnak tanul, bizony-bizony, most már csak jön egy kis eső, kellene nagyon, locsolgatjuk, vannak állatok, amíg bírjuk csináljuk, te Iduska, hol is lakott amaz, ó, hát az már régen meghalt, megvan-e még, hogy megvan-e még, meg, él, ott a Táncsics utcában, a Feri bácsiék mellett. A Feri bácsi az már nem él.

Toncsika megkérgesedett ember, halk szavú, néha kivillannak a fémfogai, anyjához hasonlóan tiszta arcán a ráncok úgy tartanak a fülétől a szemgödréig, mint egy folyó, mely aztán deltatorkolattal ér a tengerbe. Kezeit a combjain nyugtatja, széles terpeszben ül, kézfejei, mint két nagy bunkó, mondja, hogy nagyon fájnak, a csont, belül a csont, az fáj. Különben órákat gyűjt, faliórákat. Ez ilyen hóbi vagy minek lehet mondani. Háromkor az összes zengve, csengve, csilingelve megszólal, a vendégek feje majd szétmegy a hangtól. Toncsika, a mama, Era és a gyerek mosolyognak. Különben mi mán megszoktuk, alszunk is tőle, nem probléma.

Mikor indulnának, szinte egy mozdulattal lökik ki maguk alól a műkövön fejfájdítóan csikorduló, kopott székeket. Ekkor van locsolás, szokásos rövid hülyeségek, felnéztem az égre, a versemnek vége, egy dolog bánt engemet, hogy elfelejtettem a locsolóversemet, egy tök, két tök, három tök, négy tök, nem tökölök, öntök, a fiatalabb fiú improvizál, olyan viccelős, mint a nagyapja, szuszognak a pacsulikölnik, a szabad-e locsolni formalitás persze, a mama mégis kitörő örömmel, vihogva ordítja, hogy szabad. De jó, hogy jöttetek, már mentek, ráértek, megyünk, mert. Megyünk. Ráértek. Nem kell ellátni az állatokat, nem mennek már máshová, nincs dolguk. A gyerekeknek menni kell Pestre.

A locsolási díj három, húsvéti szalvétába tekert Kőbányai.

Mind kikísérik a locsolókat. Lassan, megfontoltan, karbafont kézzel csoszogás a kapu felé. Az elöl lévő nem várja meg a kapunyitást, maga fogja és fordítja el a kulcsot, nehéz, rúgni kell az alján, himbálózva, nyikorogva tárul.

Kétoldali puszilkodás, a keret. A kamaszgyerekkel csak tartózkodó kézfogás. Kint továbbra is nyárias meleg, az ingeken kerek és amorf izzadtságfoltok, pacsuliszag a virágillatban. Az egyik veteményben nagy, herélt kandúr döglik, alig bírja nyitva tartani a szemét. Vigyázzatok magatokra. Tik is. Szervusztok, szervusztok. Integessetek.

A ház fölött a kis felhőből csepereg az eső.

FENYVESI OTTÓ

Karszt a végeken

„Eső veri a sziklákat, mállik
a betűkről az ékezet”.

Böndör Pál vajdasági magyar költő nevével összenőtt ez a két verssor, mely a *Karszt* című kötetében található.

„Tőmondatokban beszél a szél.
Kavicsként a szó a szikláknak. Jelzők nélkül
visszhangzik odébb a világnak.”

– zárul a nyolcsoros vers (1969-ből) megadva a jellegzetes alaphangot az opushoz. Böndör maga is olyan volt, mint a versei, szűkszavú, mélázó, szinte mozdulatlan test és élénk, szomorú szemek. Mintha menekült volna a meghittségtől, ugyanakkor a megértés, együttérzés sóvárgása is ott munkált benne, nyilván ezért is írt. A költői befelé fordulás élő szobra volt a szememben. Az élőt immár holtra kell változtatni, ami nehezemre esik. Akit régen nem láttunk, azt hajlamosak vagyunk átemelni a mitológiába. Legalább harminc éve nem láttam Palit, csak a verseskötéteit, amiket habitusához híven sokáig érlelt, nem kapkodta el a megjelentetésüket.

Szép férfi volt, és teljesen magányos, mint Mészöly Miklós. Poétikai értelemben sem kötődött igazán senkihez, vagy csak távolságtartással. Bár Danyi Magdolnáék nemzedékéhez, az Új Symposion második generációjához tartozott, de mint Bányai János írja róla készült tanulmányában, mestereinek az „újholdasokat” választotta. „…az újholdasok irodalom- és versszemléletén csiszolódott, a modernséget még őrző és fenntartó, a lírai hagyományt nem felhasználó, hanem arra támaszkodó és abba beépülő költészetértésen, azzal az alapvető különbséggel, hogy míg a mestereinek és példáinak választott újholdasok, közülük leginkább Nemes Nagy Ágnes, a későbbiek sorából pedig Várady Szabolcs és Ferencz Győző a modernség poétikájának szépségkultuszát még valamennyire ápolják és őrzik, Böndör lecsupaszított verse erről lemond, vagy csak töredékesen, ritmus- és rímszilánkokban, kibicsaklott képekben tartja fenn.”

Látom kockás ingében, szakállába burkolózva hallgatni a Fórum Ház negyedik emeletén a folyóirat szerkesztőségek folyosóján. Egyedül Mórival, a grafikus költővel, láttam felszabadultan hallgatni az Új Symposion szerkesztőségében. Böndör nélkül súlypont nélkülinek érezném Danyi Magdiék generációját Juhász Erzsivel, Thomka Beátával, Bognár Antallal. Pali úgy tudott hallgatni, mint a zen-mesterek és a filozófusok. Így aztán nem is igazán emlékszem a hangjára, pedig volt idő, amikor együtt dolgoztunk az Újvidéki Rádióban, ő a hangjátékműsorok dramaturgjaként, én irodalmi műsorok szerkesztőjeként és rockzenei műsorok készítőjeként. Bátran kísérletező hangjátékokra emlékszem úgy szövegben, mint hangeffektusokban.

Böndör költészetét is megérintették a művészeti kánonokat tagadó kísérletek. *Vers* című hétsorosa valódi konceptualista fricska:

„Ma ezerkilencszázhetvenegy
július huszonkilencedike van.
Hitelesítsed ezt a mondatot aláírásoddal,

a dátummal, amikor elolvastad.
Az így elkerített időt tekintsed
egyenrangú versnek a többivel,
amit ismersz."

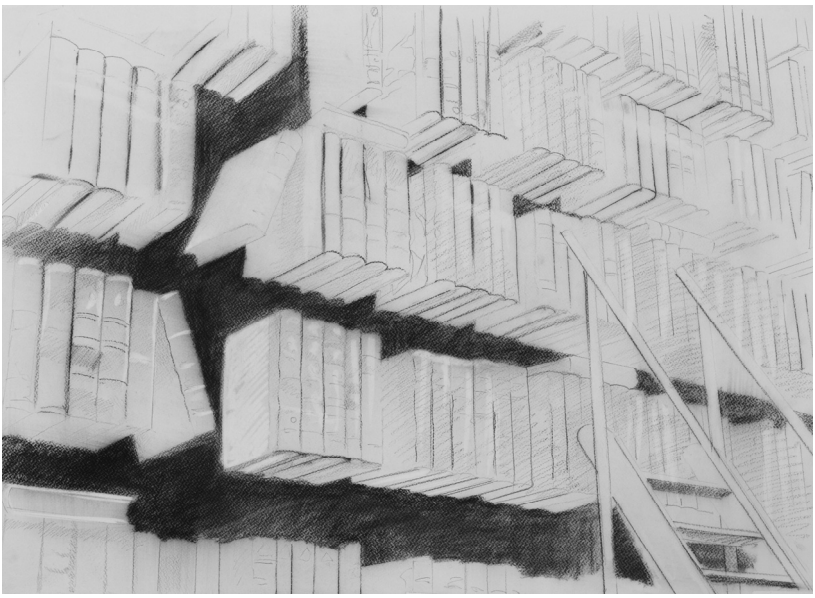
De igazából jóval később vett ironikus, groteszk fordulatot az addigi csendes szemlélődése, amikor szükségképpen eltöpreng erkölcsi problémákon, mint hogy mi igazságos és mi igazságtalan, mi a jobb és mi rosszabb. A lelkiismeret fényében, Jugoszlávia széthullása közepette úgy érezte „meghalni már könnyebb, mint elaludni", a halálnál felfoghatatlanabb az élet. Elhatalmasodik rajta a tehetetlenség érzése, ami mindig is megvolt a verseiben, ahogyan ő maga mondja, „mire vagyunk képtelenek". Vagy ahogyan Füst Milánt idézi:

„Az élet napokból áll, s egy
napot mindig ki lehet tartani."

Tegnap egyszerűbb volt című, 1993-ban a Forum gondozásában megjelent kötetétől kezdve már csak messziről követtem sorsát, mi eljöttünk, ő ott maradt Újvidéken, mint *Helyi színek* versének utolsó két sorában írja nagy adag szarkazmussal:

„Jobb helyre ennél mégsem vágyom:
– Hol terem ennyi csodás tanulság?"

Megkockáztatom, így utólag, az a rossz hírem, Pali, hogy tanulság máshol is akad éppen elég, bár kevésbé fájdalmas, de sorskérdésekben nagyon is meghatározó. Egyre nehezebb átvezetni az olvasót a szakadék fölött.



LOSONCZ ALPÁR

Böndör Pál

Aki a halálról értekezik, vagy valaki haláláról próbál írni, egy sereg paradoxonnak teszi ki magát. A halállal beállt veszteség számítgató mérlegelése, a halálnak a társadalmi viszonyokba való kényszerű beillesztése ugyanis mindig magában rejti a blaszfémia és az eltárgyiasítás lehetőségét. Mindközönségesen azt a lehetőséget, amelyet Vladimir Jankélevitch a múlt század hatvanas éveiben, a francia rádióban, a halálról tartott híres előadássorozatában, a harmadik személyhez társított képzet csapdájához sorolt. A halál mint személytelen esetszerűség, mint anonimmá fajuló történésalakzat, amely részelemévé válik az észszerűsített társadalom mozgásrendjének, ez a lehetőség mindig része a halál társadalmilag átszűrt-normalizált tapasztalatának. Hiszen a „halál gyászjelentés / az élet a híroldalon zajlik" *(Sajtóhiba).*

Ezzel a veszéllyel szembesülök akkor, amikor azt latolgatom, hogy Böndör Pál halála kolosszális vesztesége a kiveszőfélben lévő vajdasági magyar kultúrának. Egyike volt azoknak a jelentékeny egyéniségeknek, akik otthagyták kézjegyüket e kultúrában, sőt, mi több, ahogy újabb magyarországi recepciója tanúsítja, kisugárzása messzebbre is terjedt. Otthon volt az irodalomban, ám kevésbé lelte otthonát a helyezkedési, a megmutatkozási, az önmegjelenítő szabályokkal övezett irodalmi életben. Mindenesetre több figyelmet érdemelt volna Magyarországon és másutt is, és nem pusztán azért, mert bírta a jelentékeny bírálók dicséretét, hanem azért, mert erős arcélű, sajátos költészetet teremtett, amely a léttapasztalatok egész sorára vet erős fényt. Persze ne feledjük, a másokkal való együttlét számára mindig kényszerlét, hiszen: „Tele van már a hócipőm *velünk* / – annyira azért mégsem exkluzív / az ahogy élünk halunk szeretünk", mégsem „...hagylak benneteket békén / megtanultam ötven éves koromra / azt, hogy csak köztetek lehetek én..." írja egyik versében *(Gyülekezet),* mintegy diagnózisát nyújtva helyzetének. A nemzet kollektivitása sem *pharmakon*: „a hajnali erekció hatására / a nemzeti érzés nálam teljesen háttérbe szorul" *(Pont, hu).* Nem mintha ezzel igazoló cédulát adott volna magának, nem mintha ezzel felmentette volna magát a „nemzeti érzéssel" szemben, hiszen ezt írja „jobbik felem a rosszabbnak falaz" *(Kóros elváltozások).* Amúgy sem tudna kezeskedni önmagáért, „nincs is mivel" *(Gyülekezet).*

Mindeközben halálának ténye úgy hasított bele az életembe, hogy lehetőségtereimet szűkítette. Böndör Pállal kapcsolatos elfogultságomat ugyanis aligha rejthetem, évekig ugyanannak a hetente egybegyűlő asztaltársaságnak voltunk a tagjai. Korábban számtalan esetben utaztunk együtt az Újvidéki Rádió dramaturgjával a Temerin és Újvidék között közlekedő autóbuszon, miközben, ahogy ezt egyes írásaiban meg is jelenítette, az angol fociról is beszélgettünk, legalábbis addig, amíg nekem is volt mondanivalóm a kérdés kapcsán. A teniszhez, amelyet obszesszív módon követett, hiszen akár hajnalok hajnalán is felkelt, hogy megnézze a fontosnak minősülő mérkőzéseket, nem igazán tudtam/akartam hozzászólni, hiszen már jó néhány évtizede közömbös számomra.

Azt, hogy a sport kihagyhatatlan látóhatárt jelentett Böndör Pál számára, könnyedén tetten érhetjük köteteiben. *Finis,* ezt a címet viseli a 2017-ben napvilágot látott Forum-kötet,

amely egybegyűjtötte verseit, és amely az egykori híres futó, a csehszlovák gőzmozdonynak nevezett Emil Zatopek fotóit tartalmazza. Az életfolyamatokat a sport jelentésköreibe vonni, az életben kibomló lényeges, lényegtelen, akár hiábavaló erőfeszítéseket a sport felől láttatni, hozzátartozott a személyiségéhez.

Tipikusan újvidéki-urbánus, az egykori modernizálódó Jugoszláviában született ember volt, itt szocializálódott, itt formálták a fontos tapasztalatok, amit versei is tükröznek: amúgy végzetszerű volt, hogy elégikus világlátását, amely többször is feltűnik a verseiben, és amely oly közel állt a habitusához, Újvidékre is vonatkoztassa. *Újvidéki elégia,* ez a címe az egyik fontos versének, amely arról a tartományi „székvárosról" szól, ahol: „Minden elromlott / de annál inkább villog / és működik" *(Újvidéki elégia).* Ám mint mások, ő is szerét ejtette annak, hogy otthagyja szülővárosát, és a közeli Temerinbe költözzön, és ha jól számolok, akkor több, mint negyven évig egyazon helységben éltünk. Igaz, megmaradt újvidékinek, dacára annak, hogy temerini elégiát is írt. Ám temerini ittléte főképp a házára korlátozódott, legfeljebb néha láthattam, ahogy gyalogol a temerini utcákon, hogy lebonyolítson valamilyen adminisztratív kötelezettséget. Persze a hazátlanságát mindenhova cipelte, kivitte az utcára is, perszonifikálta: „Az én hazátlanságom? / Az utcán sétál" *(Közelítés).* Dramaturg volt a rádióban, tudniillik még elérte a szocializmus ama praxisa, hogy írókat művelődési intézményekben helyeznek el, noha mindezt megelőzte korábbi tisztviselői-programozó pályafutása, ami azért is érdekes, mert újabb lehetőséget ad a spekulációra, hogy a XX. században kimagasló költők, írók a tisztviselők közül kerültek ki. Aztán a dramaturgi szerep is veszélybe került: „milyen egyszerű az ábra! – / nem vagyok többé dramaturg / mert a nagyvilág beleunt / a kisebbségi drámákba" *(Szabadidőpark).*

Valójában a múlt század hetvenes éveihez köthető költői beérése. A történeti áttekintések már többször elmondták, és nekem is meg kell ismételnem, hogy amennyiben az Új Symposion első nemzedéke felől szemlélődünk, úgy Böndört ahhoz a generációhoz lehet sorolni, amely lehalkította hangját, és amely a tenger robusztus metaforikájával szemben, legalábbis Böndör esetében, a kietlen, szélfútta karsztot emelte ki. Megfordította kedvünk a szél, hangzik a híres programmatikus böndöri mondat *(Karszt)*. És újra mondani kell, versbe kell írni a legegyszerűbb egzisztenciális meghatározottságokat: ez könyv, ez ablak, ez szikla. A verset oda kell vezetni, ahol a legelemibb létmeghatározottságok jutnak felszínre, minthogy vannak olyan ontológiai aspektusok, amelyek a mindent megelőzés értékével bírnak.

Ám az iménti látleletet ne feszítsük túl, mert még igazságtalanságokba bonyolódunk: irodalomtörténeti tipologizálások ide, rendszerezések oda, Böndörnek és társainak diszkrét iróniája, a finoman kiművelt distanciája a társadalmi jelentések áramlásával szemben, valamint a hallgatás felé tartó beszédmód lírikus megformálása, ízig-vérig önálló költészetet teremtett, amely jóval, de jóval több volt, mint pusztán az elődökre adott reakció. Végezhetünk társadalomtörténeti elemzést, amely akár homológ is lehet az irodalomtörténeti mozgásokkal, de hangsúlyozzuk azért a tényt, hogy Böndörnek és társainak költészete több, mint replika: *autonóm megvalósulás*.

A teremtés előtti csend, ez érdekel, mondta Böndör egyik versében, és nem is fejezhette volna ki jobban irányulását. Ha a teremtés, mint a közismert bibliai történetben, a szó kimondásával jár együtt, akkor őt az foglalkoztatja, ami megelőzi mindezt, nevezetesen az a létsáv, amelyben még nem különül el a beszéd és a hallgatás. A korai versekben a költő szűkít-zsugorít, méghozzá azért, hogy minél kisebb térbe minél többet sűrítsen, tömörsége pe-

dig filozófiai „kipoentírozottságban" bontakozik ki, így például: „Ők mondják nekünk. / Mi mondjuk nekik. / Tanulságul nekünk. / Tanulságul nekik", vagy ezt olvassuk „Tőmondatokban beszél a szél / Kavicsként a szó / a szikláknak" *(Karszt).* Vagy éppenséggel így: „Semmi sem. / Nem lehetetlen / az utcán heverő téma / éppen mi legyünk" *(Idomítás).*

Ezt mondja a hetvenes években: „...belefért zsebeinkbe a világ- / megváltó ötletek garmada" *(Halotti beszéd).* Nem mintha konciliánssá vált volna ezzel e költészet, nem mintha hátat fordított volna az elődök offenzívebb versbeszédjének, de hangvételt váltott. És a versformára összpontosított, különös jelentőséget tulajdonított a forma alakító-meghatározó mivoltának. Ha az elődök esetében oly sokszor megfigyelhetjük az extenzív jelentésteremtést, itt az intenzivitás jutott előtérbe. Kritikusai helyesen ismerték fel, hogy versei a hosszú megmunkáltság szülemények, addig csiszolta a formát amíg az kiadta magából a salakot. Ez a filozófiai „poentírozottságú", koncentrált versnyelv később sem tűnt el költészetéből, azaz amennyiben kutakodnánk megtalálhatnánk ezen irányulást a később kibontakozó Böndör-költészetben is.

Mégis megjelenik egy másfajta, lényegében lazább elbeszélő elemeket tartalmazó versbeszéd is, amely belemerül a mindennapok sodrásába, hogy banálisnak tűnő vonatkozásoknak adjon poétikai jelentést: a feleség aggódó üzenete, a kutyák etetése, az utcán, az áruházban, a napi fogyasztás közben, és egyáltalán a triviálissá alakult fogyasztási minták gyakorlása során észlelt tapasztalatok gyűltek verseiben, anélkül, hogy bármikor elveszítette volna az említett ontológiai dimenziókkal való kapcsolatot. Verseinek szépsége nem utolsósorban abban mutatkozik meg, hogy a mindennapi prózát poétikus keretekbe tudta helyezni, és formát tudott adni az elementárisnak.

Egyúttal valamilyen erőteljes inadekváció-tapasztalat véződött bele a versszövegeibe a vers és a költészet kapcsán, ezt valójában sok változatban variálja. Mondjuk, ezt írja a korán elhunyt szerb költőtárs emlékére: Holnap is szó esett arról, / hogy a költészet többé nem kötelező" *(Hull a térdig érő hó: válaszok egy ankétra).*

Nem kötelező, mert nem valósul meg hiánytalanul. És a „vers", mint a költészet kivetülése is szembesít ezzel az eredendő, megválthatatlan meg-nem valósultsággal: „Versem soha be / nem érő vetés. Szavam / rá a jégverés" *(Jégverés).* A vers sohasem teljesül be, soha nem forr ki, soha nem gyümölcsözik maradéktalanul, maguk a szavak, a vers kellékei „jégverésként" teszik lehetetlenné a verset, mint a termelékenység közegét. Vagy a vers a maga aránytalanságában elszakad a költőtől: „de a vers két számmal nagyobb cipő / amelybe a szerzője sose nő / bele" *(Mélység).*

Elemezni kellene verseinek halál- és betegségaspektusait is, méghozzá nem a halála okán, nem a *brutum factum* időszerűsége okán, hanem azért, mert ezek kormányozzák költészetének mozgásformait. Sokféle dimenzió nyílik meg itt. Példaként a mondóka-átírás ritmusát idézhetem: „Ez elment / ez meghalt / ez kivándorolt / ez melankolikus lett" *(Gyermekké tettek).* Aztán a „halálnál felfoghatatlanabb / mert sokkal összetettebb az élet / mégis mit bámulunk: az üres széket" *(Érettségi találkozó).*

Egy másik idézettel is élek: „Az én / zavarosban halászó betegségeim! / Egyelőre még szükségük van rám / formálni az egyéniségem. / Feloldódnak bennem és felszívódnak" *(A betegségek hatalma).* A betegség persze a halálra- való vonatkoztatottságában, az általa felsejlő fenyegetésben nyeri el mindenkori értelmét. Ha a halál az ellenfelünk, akkor azt ismét egy sporthasonlattal kell láttatni, hiszen az „ellenfél meg nem engedett ajzószereket használ" *(Félidőben).*

És hadd parafrazáljak így: a zavarosban halászó, alattomos halál tapasztalata, a bennünket kijátszó halál mutatkozik meg itt. Böndör Pál verseiben hangot adott e súlyos tapasztalatnak. Különben is ő mindig az utolsó verset/versét írta, a halálra való *lehetetlen* felkészülés útján: „legyen ez az utolsó versem / és minden következő / újra csak az utolsó” *(Utolsó versem).* Így lesz aztán minden vers halál-vers.



GYIMESI TIMEA

Figyelemökológiai bevezetés

„Mindenki tudja, mi a figyelem…"
William James[1]

„James tévedett. Nem tudja mindenki, mi a figyelem. Azt tudja mindenki, mit *csinál* a figyelmével az, aki figyel, és mit nem, aki nem."
„A figyelem az, ami mozog akkor is, ha minden más mozdulatlan."
Jean-Philippe Lachaux[2]

Coach, jóga, meditáció, superfood – a XXI. század figyelemökonómiájának jellemző keresőszavai. Egyre nagyobb az igény a mozgást a meditációval összekötő modern meditatív és spirituális technikák gyakorlása iránt. Nem véletlenül, hiszen valamit kezdenünk kell a big data és a digitális valóság nem szűnő információtermelésével, figyelmi képességünk radikális hanyatlásával, amit joggal kötünk össze azokkal a legmodernebb kommunikációs technikákkal, amelyeknek köszönhetően folyton multikonnekciós módon üzemelünk, egyszerre több eszközön, több valóságban, több síkon, többszörös énnel. A jóga és a meditáció mint holisztikus szuperfegyverek ráébreszthetnek arra, hogy az önmagunkkal való törődés, önmagunk számára való jelenlét nem egyenlő a szubjektum álmainak fogyasztói kapitalizmus nyújtotta kielégítésével. A futuristák legmerészebb sebességálmait is túlszárnyaló, orbitálisától elszabadult, informatizált és mediatizált világ, Yves Citton[3] francia médiatudós szavaival *multiverzum* mára nemcsak a krónikus idő- és figyelemhiánnyal küzdő végtelenül kiterjesztett, mégis izolált, magányos kiborg figuráinak egymást követő generációit alkotta meg, de diagnosztizálta patologikus tünetegyütteskénti az ADHD-t[4] is. Tény azonban, hogy az időigényes és – vélhetően időleges módon – *kognitív disszonanciát* okozó esztétikai olvasás (interpretáció), valamint a hagyományosan bevált kontemplatív tevékenységek és technikák helyett (ima, gyónás, naplóírás stb.) sokan megkönnyebbülve fogadják a piaci alapon biztosan hatékony coach jól követhető, s főként rövid életviteli tanácsait. A figyelemorientálás új mesterei talán megtanítanak kis lépésekben figyelni, de vajon olvasni, mélyebben megérteni és értelmezni is?

A tematikus blokk szerzői egyetemi oktatók, gyakorló szülők, olvasók és írók egyben, akik nem idegenkednek a Jean-Marie Schaeffer által esztétikai figyelemnek, esztétikai relá-

---

[1] William James, *The Principles of Psychology*, Holt, New York, 1890.

[2] Jean-Philippe Lachaux, *Le Cerveau attentif. Contrôle, maîtrise et lâcher-prise*, Odile Jacob, Paris, 2011, 17, 35, 37.

[3] Yves Citton, Traiter les données: entre économie de l'attention et mycélium de la signification, *Multitudes*, n°49 (2012), 143-149.

[4] Attention Deficit Hyperactivity Disorder

ónak[5] nevezett tevékenységgel együtt járó diszkomforttól, a *késleltetett kategorizálás* fáradságos és időigényes műveleteitől. A kognitív irodalom- és művészetelméleti kutatások úttörő alakja szerint az átlagos nyelvi megértés esetében jellemző, a lehető leggazdaságosabb információfeldolgozás helyett, amely a legkevesebb befektetéssel a legtöbb hasznot a leggyorsabban kívánja létrehozni, az esztétikai vagy irodalmi olvasás során az üzenet érzéki információira, illetve ebből következően annak hermeneutikai gazdagságára összpontosítunk. A nyelvi/formai, azaz érzéki többletinformációt azonban csak hosszabb idő alatt és a preformált kategóriáink átírásával tudjuk feldolgozni. Ennek következménye az a *kognitív disszonancia*, amely ellene hat az elme kognitív konszonanciára való törekvésének, a gazdaságosság elvének. [6] Persze, az esztétikai olvasás során is többféle figyelem működik együtt, sőt távolról *(distant reading)* és közelről *(close reading)* sem lehet igazán jól kizárólag fokalizált és akaratlagos figyelemmel, feszült odafigyeléssel olvasni. Legalább ennyire fontos, Barthes találó kifejezésével, hogy néha *felemelt fejjel olvassunk*,[7] a váratlanra, a meglepetésre nyitott elmével, vadász ösztönnel, éberen.

De vajon sikerül-e rávennünk az azonnali kategorizálásra kalibrált, másodpercenként új akcióra szomjas, most felnövő generációkat, saját gyermekeinket arra, hogy a sebesség és hozzáférés nyújtotta pillanatnyi (pszichológiai) előnyökön túl elgondolkodjanak azon, milyen radikális változást jelent test és elme számára ez a mediális robbanás, hogy akarva-akaratlanul a *média bűvkörében*[8] fürdünk, miközben naivan azt gondoljuk, hogy autonóm módon navigálunk ebben a kialakuló *mediarchiá*ban.[9] A figyelemnek ez a *kollektív* formája, s vele a technikailag kiterjesztett poszthumán létezés, nagy kihívás elé állítja az embert.

Nem vitás, az utóbbi évtizedekben lezajlott infokommunikációs forradalom jelentősen átrendezte, átrendezi a tudáshoz és információhoz való hozzáférés módjait, kihat a tudás- és információfeldolgozás időbeli viszonyaira, felveti érvényességének, pertinenciájának kérdését. Az azonnaliság és a multiprezencia, mi több, a mindenütt való jelenlét *(ubiquitas)* figyelemökonómiai imperatívuszai nemcsak a koncentrációval azonosított figyelemre vannak radikális hatással, de vele együtt átalakulásra kényszerítik azokat a figyelemigényes tudáskonstrukciókat is, amelyek – mint a humaniórák – több évszázadra visszamenőleg közel azonos előfeltételek mentén és eljárásokkal érvényesítették, s ezzel valorizálták azt az egymást kölcsönösen meghatározó episztemológiai köteléket, amely a figyelő, koncentráló embert a megfigyelt tárggyal, a világgal köti össze. Ez a kötelék, ez a belső kognitív folyamat – a figyelem – az emberré válás, a hominizáció kulcsa: az emberlét intim, legbensőbb dimenziója, amit Deleuze nyomán Citton *vakuólum*nak[10] nevez. Membránnal védett (sejtközi intenzív) tér, amely képes kivonni magát a *kollektív figyelem bűvölete,* s az általa keltett konnekcióér-

[5] Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris, 2015.

[6] Uő, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature?*, Éditions Thierry Marchaisse, Paris, 2011.

[7] Roland Barthes, Écrire la lecture, in Uő, *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, 33.

[8] „Envoûtement médiatique", Ld. Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention,* Seuil, Paris, 2014, 49–72.

[9] Uő, *Médiarchie*, Seuil, Paris, 2017. A blokk utolsó Citton-interjúja e könyv megjelenése apropóján keletkezett.

[10] Citton 2014, 230.

zés hamis illúziója alól. A figyelem tehát elidegeníthetetlen individuáló érték számunkra, amely a körülöttünk lévő világot éppúgy értelemmel ruházza fel, mint annak *leendő* szubjektumát mind a fokális, akaratlagos figyelem moláris szintjén, mind a nyitott, lebegő, moduláló figyelem molekuláris szintjén. Nem lehet véletlen, ahogy erre a filozófus Natalie Depraz[11] is rámutat, hogy korok és kultúrák szerint eltérő módon, de lényegében azonos elv mentén az ember mindig is figyelmi képességeinek fejlesztésére törekedett, sajátos (mnemotechnikai, meditatív stb.) praxisok és különleges (emlék)tárgyak létrehozásával (totem, ikon, rózsaablak, mandala, mala, rózsafüzér, memoriter), hogy a természeténél fogva változékony figyelmet hatékonyan fenntarthassa.

A figyelem tehát civilizatorikus gesztus, amelynek egyik legfőbb intézménye az iskola. E gesztusnak köszönhető, hogy az észlelés, rögzítés és reflexió útján az ember megteremtette az írásbeliség eszközét. Könnyen belátható, miért hat előnytelenül figyelmi képességeink jelenkori átalakulása a könyv alapú kulturális képességekre, miért járul hozzá az írásbeliség és a vele összefüggő logikai műveletekhez szükséges kognitív képességek csökkenéséhez. Kétségbe kell-e esnünk e sokak számára fenyegető perspektíva (a figyelem, az irodalom krízise stb.) hallatán, amely – iskoláink vészkiáltásait alapul véve – nem a közeljövő, hanem a közelmúlt megállapítása? Két egymásnak feszülő narratíva van forgalomban ennek kapcsán: míg Bertrand Stiegler „katasztrofista", „apokaliptikus" filozófus a figyelem ökológiájának destrukciójáról és az ember eltűnését vizionáló figyelemhiányról beszél, Pierre Lévy a kiberkultúra elkötelezett híveként a technológiai átalakulást, a hálózatok végtelen multiplicitását a valóság- és figyelemtermelés kreatív eszközének látja. Az utóbbi évtizednek a pragmatizmus horizontján elhelyezkedő kutatásai – Natalie Depraz, Yves Citton, Jean-Marie Schaeffer és a kognitív idegtudós, Jean-Philippe Lachaux esetében – tudatosan kilépnek ebből az antinómiából, amely leképezi a klasszikus filozófiai gondolkodás figyelemről szóló két nagy hagyományát. A figyelem idiómájából levezethető két figyelmi forma – egyfelől a figyelem mint erőfeszítés (koncentráció, akarat, irányítás, önuralom, fegyelem), s vele szemben annak hiánya (figyelmetlenség, szórakozottság), azaz a „jó" és a „rossz" állapot, másfelől a figyelem mint receptivitás, diszponibilitás, nyitottság, amely valorizálja a figyelem nem szűnő variabilitását, a figyelem és az elme dinamikus, autopoietikus (Varela) jellegét, kreatív plaszticitását – e két egymást kiegészítő figyelmi paradigma közül az egyik történetileg ciklikus módon kerül elővagy háttérbe. Egyfelől a Descartes–Leibniz–Fichte vonal, másfelől Malebranche, Bergson, Simone Weil, és ebbe a vonulatba rendeződik el a többi közt Valéry, Simondon, Deleuze és Whithehead.

Hogy a jelen helyzet miért igényel e manicheizmuson túlmutató, Cittonnal szólva *ökologikus törődést,* talán nem kell magyarázni: nem csupán arról van szó, hogy a figyelem árucikké

[11] Natalie Depraz (2014), *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, PUF, Paris, 2014. Depraz a francia Husserl-recepció legjelentősebb kortárs alakja, aki a buddhista kötődéseiről ismert neurobiológus és filozófus Francisco Varelával folytatott közös munka eredményeként (vö. Natalie Depraz, Francisco J. Varela, Pierre Vermersch (dir.), *On Becoming Aware: a Pragmatics of Experiencing*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2003) a husserli fenomenológia *epokhé* fogalmát a buddhizmus figyelem-gyakorlata és a kognitív idegtudományok kereszteződésében helyezi el.

vált, hiszen már régóta az.[12] Citton olvasatában az utóbbi évtizedek legfontosabb újdonsága a figyelemökonómia terén, hogy a kettős piacra, amely egyrészt kulturális javak, másrészt az ezekre irányuló figyelem eladását jelentik, ráhelyeződött egy harmadik piac, amely immár a figyelésnyomainkat (metaadatainkat) bocsátja áruba. Az elektronikus médiák leginkább zavarba ejtő újdonsága nem az, hogy mi és milyen ütemben árasztja el a képernyőt, hanem az, hogy figyelési szokásaink lekövetésével, kattintgatásaink számolásából gazdasági előny keletkezik.[13] Úgy tűnik, a XXI. századi médiák minden előnye (sebesség, felgyorsulás) egyben hátulütő, mert kiiktatódik az áramkörből a tudatos (reflexív) figyelem, *rövidzárlat* jön létre: nincs idő a kategóriáink létrehozására, az interpretációra. A média maga előre kitalálja (anticipálja), mire gondolhatok, hiszen jól kiismerte a vágyaimat, s így máris egy új stimulust *dob fel,* amit követek, mert nem akarok semmiről lemaradni… Lachaux szerint az elme egy kötéltáncos,[14] a figyelem pedig az az egyensúly, amivel a kötélen tudok maradni, ezért szorul fejlesztésre. Egyszóval, a figyelmet *csinálni* kell. Képzeljük azt Lachaux javaslatára, hogy a figyelem, ez a piaci értékét tekintve felbecsülhetetlen – a sárga, a fekete és a kék után –, láthatatlannak aposztrofált arany, egy „mentális villa". Könnyen belátható ezen analógia mentén, hogy nagyon nem mindegy, mi kerül a mentális villánkra, milyen mentális táplálékkal, *mentálékkal* etetjük az elménket…

Citton számára – aki Valéry *Füzetei*ből inspirálódva saját figyelemökológiáját az elme termodinamikai horizontján helyezi el, mondván: a figyelem az élő szervezet entrópiája ellen hat, azaz a figyelem a szervezet *negentrópiáját* biztosító tényező[15] – a kérdés valójában az, hogy a figyelem ki tud-e lépni a produktivitás logikájából, a kapitalista sémából. A figyelem ökológiai programja – Guattari hármas ökológiájának szellemében, mint a környezet, a társadalom és az elme hármas artikulációja[16] – éppen erre tesz javaslatot, amikor a kollektív és individuális figyelem oppozícióját az *összekapcsolt figyelem* fogalmával egészíti ki. A figyelemnek ez az együttes formája folyamatos affektív szinkronizálást követel a benne résztvevőktől, ami köteléket teremt az emberek között: felülírhatja az osztálytermek elavult figyelemkezelését, megtaníthat elviselni a késleltetett kategorizálással együtt járó széttartó tudatállapotot, ráébreszthet arra, hogy a médiák csatornáin szétfolyó szubjektum csakis a figyelmi

---

[12] Citton előadásaiban Tim Wu a csőd szélén álló *The New York Sun* napilap 1833-as életmentő példáját idézi: jóval a bekerülési ár alatt megjelentetett és így megnövekedett olvasóközönséggel rendelkező lapot a potenciálisan ott hirdetők tartják fenn (Tim Wu, *The Attention Merchants: The Epic Struggle to Get Inside Our Heads*, Atlantics Books, London, 2017).

[13] Például a GAFA (Google, Apple, Facebook, Amazon) tőzsdei jelenléte.

[14] Jean-Philippe Lachaux, *Le Cerveau funambule. Comprendre et apprivoiser son attention grâce aux neurosciences*, Odile Jacob, Paris, 2015. A figyelem pedagógiai vonatkozásaira érzékeny Lachaux kezdeményezésére alakult ATOLE néven – *Attention, à l'école* – a figyelem iskolai oktatását megvalósító, a CNRS által támogatott pedagógiai program. Könyve mottóját a tematikus blokkban is tárgyalt Simone Weiltől *(Attente de Dieu)* kölcsönzi.

[15] Citton 2014, 64. Stiegler számára is hasonlóan fontos ez a negentrópikus dimenzió.

[16] Citton Guattari ökozófiájára, illetve hármas ökológiájára hivatkozva nevezi az általa kialakított keretet ökológiainak. Félix Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, Paris, 1989; Uő, *Qu'est-ce que l'écosophie,* Lignes, Paris, 2018.

környezettel való relációjában mint *szuperjektum*[17] őrizheti meg és alakíthatja önnön leendő szubjektivitását.

Az egymással is ökológiai módon elrendeződő írások nemcsak az irodalom, a filozófia és a művészet elvont gondolkodási horizontjain jelölik ki a figyelem tereit, de eltérő diszciplináris (művészetelméleti, irodalomelméleti, kognitív narratológiai, pszichológiai, kognitív idegtudományi stb.) keretek és nem mellékesen társadalmi diszkurzusok mentén praxisként nyúlnak a figyelemhez, amely performatív hiperfogalomként újraalapozza a tudat, a tapasztalat, az észlelés, az elme és a test fogalmait, azaz dinamizálja e sajátos ökológia elrendeződés minden egyes résztvevőjét. A tematikus blokkban olvasható szöveg-, kép- és világértelmezések elgondolkodtató utakat járnak be, különleges tájakat fedeznek fel az érzékelés, az értelmezés, az olvasás és a játék horizontjain. A figyelmeink természetét feltáró írások éppen e gesztus révén nem csupán valorizálják az interpretáció kultúráját (szemben az információs társadalom által privilegizált tudás-gazdaság mindenhatóságával), de gondolkodásra invitálnak a humaniórák legsürgetőbb kérdéseiről – mire jó az irodalom, mire való a művészet, miért olvasunk és hogyan, mi történik akkor, amikor olvasunk? Mire figyelünk éppen most…



[17] Alfred North Whitehead, *Folyamat és valóság*, ford. Fórizs László és Karsai Gábor, Typotex Kiadó, Budapest, 2001 [1929].

SZMESKÓ GÁBOR

A figyelem filozófiája

(SIMONE WEIL)

Murányi Tibornak

„amikor a megismerés túllép a tárgyon a lét felé,
másképp közelít a léthez, mint a tárgyhoz"
Emmanuel Lévinas[1]

A francia származású gondolkodó, Simone Weil (1909–1943) életművének méltatása leggyakrabban Pilinszky János kapcsán bukkan fel a hazai tudományos diskurzusban. A szerteágazó és napjainkban is virágzó francia, angol vagy olasz recepció a weili oeuvre aktualitása, újrakérdezhetősége mellett teszi le a voksot. A magyar olvasóközönségnek elsősorban Weil életművének misztikus vonásai lehetnek ismerősek, s ettől a perspektívától – elsősorban Pilinszky miatt – ez a szöveg sem kíván távolságot tartani. Jelen tanulmány a figyelem problematikáját veszi górcső alá, lemondva arról az intencióról, hogy a fogalom szoros meghatározását adja. Az elemzés a figyelem esztétikai, politikafilozófiai aspektusai mellett – tárgyához szorosabban kapcsolható – hatástörténeti kérdésekkel sem foglalkozik, sokkal inkább célozza meg azt, hogy különböző – elsősorban filozófiai – irányokból mozgásba hozza a szerencsétlenre irányuló figyelem problematikáját.

Az *attention* idiómája

A transzlatológiában közhelyessé váló megközelítést – miszerint a fordítás egyfajta értelmezés – többek között az is indokolja, hogy az egyes nyelvek nyelvtörténeti, az egyes szavak etimológiai bázisa igen eltérő lehet. Ez a különbség szembeszökő a *figyelem*[2] és az *attention* esetében is. Egyfelől a francia szóból felfejthető holt metaforák felszínre hozása, másfelől az idiomatikus elemzésben az alteritás tapasztalatának a lehetőségére is rákérdező vizsgálódás indokolja, hogy a weili életmű szövegszerű elemzését e kitekintés vezesse be.

Etimológiai szempontból a francia *attention* főnév a latin *attentio*-ból (valamihez feszítés, figyelem) származik, amely az *ad* prefixum (-hoz, -nak, felé) és a *tendere* (feszít, kinyújt, irányít) igéből származtatható. A latinban az *attentio* és az *attendere* a lélek valamire való feszü-

[1] Emmanuel Levinas, *Nyelv és közelség*, ford. és vál. Tarnay László, Tanulmány, Jelenkor, Pécs, 1997, 98.

[2] A magyar fogalommal kapcsolatban lásd: Fogarasi György, „Figyelemcélpontok: Egy idióma viszonya a terrorizmushoz és a technikához", in *Különbség,* 2017/1., 112. Fogarasi szövegeit és kurzusait átszövő etimológiai irányultságú érdeklődésnek a jelen tanulmány is sokat köszönhet.

léseként jelent figyelmet, bár a lélek szót nem feltétlenül szükséges kimondani.[3] Vagyis a latinban azt nevezhetjük figyelemnek, amikor a lélek nekifeszül, ráirányul valamire. A figyelem természetére vonatkozóan ez az etimológiai háttér a feszülést és az iránykeresést rögzíti. A *tendere* feszülést jelölő jelentéshorizontján ez egyszerre utalhat egyfajta mechanikus mozzanatra, amely például a XVIII. századi brit empirista hagyományban a figyelem fiziológiai elemzéseiben érhető tetten (Burke, Smith), valamint elsősorban metafizikai problematikára, amely Simone Weil gondolatvilágában is felfedezhető. Általánosan azonban – ahogy több szótár is megfogalmazza – a lélek valamire való koncentrációja jelenti a figyelmet,[4] amely nyilvánvalóan feltételezi a szóban rejlő mozgásra (mint célválasztásra) utaló jelentésmozzanatot. A *tendere* – *tendre* – *tendance* szavak mozgást sugalló jelentése az *attention* esetében nemcsak akkor válik motivált kapcsolattá, amikor arra gondolunk, hogy a dologra irányított figyelem valamitől el (*dis-tension* vagy *dis-traction*)[5] és valamihez *(at-tention)* fordul, hanem akkor is, ha arra gondolunk, hogy a figyelem konstitutív eleme a figyelmetlenség, hiszen amikor valamihez fordul a figyelem, akkor minden máshoz szükségszerűen nem fordul. Ahhoz, hogy egy dolog megjelenését megalapozó viszony leírásának problematikájára is rákérdezzünk az *attention* kifejezés kapcsán, még egy kitekintés tűnik szükségesnek.[6]

A latin *tendere* ige több francia szó tövét képezi, amelyek közül jelen esetben az *attendre* (vár) és a *tendre* (feszít) tűnnek fontosnak. A *tendre* (ige) megőrizte a *tendere* mechanikus (feszítés) és mentális (feszültség, törekvés) jelentésrétegeit, míg az *attendre* és az *attention* a valamire való feszülés két, látszólag eltérő megközelítését hordozza.[7] Az *attendre* és az *attention* a figyelem célpontjához való viszonyt tekintve tér(het)nek el egymástól. Az *attention* idiómája és a leggyakrabban használt szinonimák alapján úgy tűnik,[8] hogy az elmén kívülálló, külső dolog az elme működése alá van rendelve. Ez alapján úgy tűnhet, hogy az *attention* olyan dologra koncentrál, amely adva van az elme számára. Érdemes azonban a szó másodlagos jelentésárnyalatait is szem előtt tartani (figyelmesség, gondosság).[9] Figyelmességnek[10]

---

[3] Vö. Alain Rey (ed.), *Dictionnairie historique de la langue française* I., Dictionnaires Le Robert [továbbiakban: Dictionnarie historique I], Paris, 1995, 682.

[4] Vö. „tension de l'esprit qui s'applique à quelque objet", Françoise Guerard (ed.), *Dictionnaire Hachette de la langue française*, Hachette, Pari, 1980, 111.

[5] A *distension* (rándulás, húzódás) ugyanúgy a *tendere* igének a mozgást, mégpedig egy normál állapotból való kimozdulást jelöl. A *distraction* (szórakozás) pedig a szórakozás, mint a figyelem szétszórásának gondolatkörét hozza. Vö. Fogarasi 2017, 108–109.

[6] A bekezdés eredményei Fogarasi idézett szövegének (Fogarasi 2017, 105–131) és *Figyelemcélpontok* című kurzusának tanulságait összegzi.

[7] Vö. *Dictionnarie historique* I [*attendre*, *attention* szócikkek].

[8] Vö. *application* (alkalmazás), *concentration* (koncentráció), *contention* (erőfeszítés), *vigiliance* (éberség) valamint: *conscience* (tudatosság), és *vigiliance* (éberség). Daniel Péchoin, *Thésaurus Larousse: dés idées aux mots des mots aux idées*, Larousse [továbbiakban: *Thésaurus Larousse*], Paris, 1992.

[9] Az ehhez kapcsolódó szinonimákkal vö.: Louis Gulibert et al.l (ed.), *Grand Larousse de la langue française*, Librarire Larousse [továbbiakban: Grand Larousse], Paris, 1971, 298. Roger Boussinot (ed.), *Dictionnaire des synonymes analogies et antonymes*, Bordas, Paris, 1982, 112. Illetve a kapcsolódó fogalmak: *Thésaurus Larousse,* 292 [402], 396–397 [572, 574].

[10] A franciában ehhez a szóbokorhoz tartozó melléknév *(attentif)* hordozza elsősorban ezt a jelentést. Az *attentif* kapcsán lásd *Dictionarie historique* I, 138.

a figyelmünknek nem feltétlenül adódó hiányjelenségre adott pozitív reakciót értjük,[11] vagyis e jelentésrétegben felfedezhetünk egy az alteritásra nyitottabb viszonyulást.

Az *attendre,* noha ugyanabból a latin igéről származtatható, úgy tűnik, mintha más jelentést és viszonyt hordozna. A XVI. századra rögzült az *attendre*-nak az alábbi jelentése: valamire ráirányítani *(porter)* a figyelmet *(attention),*[12] vagyis várni – ezzel a figyelemnek egy másfajta aspektusa rajzolódik ki. A várakozásban a figyelem nem elsősorban feszül, hanem irányul, ily módon a várakozás célkereső mozgása értelmezhető úgy is, mint a külső jelennem-létében megnyilvánuló idegenséget feltételező viszony. Az *attendre* a figyelemnek az a formája, amelynek nincs konkrét tárgya, másképpen: tárgya a tárgytalanság. A várakozás aktivitása a tárgy megjelenésére való nyitottságban érhető tetten, amelyben persze kérdéses, hogy megragadásként vagy befogadásként írható le a külsőhöz való viszony.

Az *attention* idiomatikus elemzése arra világított rá, hogy a szóban rejlő idiomatikus csomósodásnak két fontos aspektusa van: a valamire való feszülés és az iránykeresés. Az *attendre* vizsgálata a várakozásra, mint a figyelem célkereső mozgására hívta fel a figyelmet. Tévedés lenne azt állítani, hogy az *attention* a másik idegenségét elutasító megközelítést sugalló szó lenne, szemben az *attendre*-rel. A szavak elemzése az *attention* gazdag idiomatikus hálójára kívánta felhívni a figyelmet, amelynek jelentéshorizontjai kontextustól függően törnek felszínre.

A másikra szegezett figyelem

Simone Weil életművében a *Réflexions sur le bon usage des études scolaires en vue de l'amour de Dieu (Reflexió az iskolai tanulás helyes használról az istenszeretetre vonatkozóan)*[13] című esszéje fókuszál legcéltudatosabban a figyelem problematikájára. Weil szövegének központi kérdése a figyelem kialakulása és autentikus működése, amelynek – a címből is kikövetkeztethetően – kiemelt tárgyaként a tanulást és az istenszeretetet vizsgálja.

Vajon miért és milyen értelemben alapozhatja meg Istenre irányuló figyelmünket az iskolai tanulás? Weil szerint a figyelem egy fejleszthető képesség. Az iskola első és legfontosabb feladata, hogy az egyes tantárgyak sajátos megközelítési módjának elsajátításával a diákokban megfelelő minőségűre formálja ezt a képességet. Vagyis a tantárgyak a diák megértésmódjától különböző, vagy legalábbis egyéni rendszert alkotnak, amelyeknek elsajátítása megkívánja a tanulótól, hogy figyelmét erre irányítsa, hogy belehelyezkedjen ebbe az idegen struktúrába: átlássa, képes legyen annak sajátos szabályrendszerei között mozogni, vagy legalábbis felfogja, hogy egy olyan tőle különböző rendszerrel áll szemben, amit nem ért.[14] Az iskolai tanulás tehát arra ösztökéli a tanuló figyelmét, hogy az ismeretlent a maga sajátosságaival legyen képes felismerni, illetve detektálja azokat a jeleket, amelyek a tőle különbözőt különbözővé és sajátossá teszik. Az ember Istenre irányuló szeretete azért kapcsolódhat ide,

---

[11] Vö. *attentif* szócikk, *Grand Larousse,* 297.

[12] Vö. „porter son attention vers" értelemben a XVI. században rögzült a fogalom. *Uo*., 43.

[13] Simone Weil, *Attente de Dieu*, Fayard, Paris, 1966, 67–75. [továbbiakban: AD]. Magyarul: Uő, *Iskolai tanulás és istenszeretet,* ford. Barsi Balázs, *Vigilia,* 1985/ 9., 748–752.

[14] Vö. „Ha igazi figyelemmel keressük egy mértani feladat megoldását és egy óra múlva ott vagyunk, ahol elkezdtük – mégis haladunk […] egy más, titokzatos dimenzióban." *Iskolai tanulás és istenszeretet,* 748. Számos más pl. *Uo*., 748–749.

mert a weili filozófiában Isten radikálisan más, mint az ember,[15] s így az ember Istenhez való kapcsolódása feltételezi a figyelemnek olyanfajta meghatározását, amely nyitott a különbözővel való találkozásra

Az *attention*ban rejlő feszülés és mozgás nem csak mint valamire való feszülés érvényesül a weili rendszerben,[16] amely mint odavonódás *(at-tention)* feltételezi a disztrakciót *(distension)* – vagyis amikor valamire figyelek, akkor a többi dolog irányába figyelmetlen vagyok –, hanem a figyelem valamire feszülésén belül is meghatározott módú koncentrációt ír le: „Gyakran összekeverjük a figyelést egyfajta izommunkával. […] Az olyan akarat, mely a fogakat összeszorítja, mely szenved is, ha kell […] haszontalan […] a tanulmányokban. Az értelmet csak a vágy vezetheti. […] A figyelem erőkifejtés, talán a legnagyobb, de negatív erőkifejtés."[17] Vagyis a figyelmet meghatározza a dologra való rá-feszülés, de nem mindegy, hogy a feszülést az akarat vagy a vágy vezérli. Ennek a megkülönböztetésnek a jelenlétében észlelni lehet, hogy Weil alapvetően nem ismeretelméleti, hanem metafizikai természetű fogalomként használja a figyelmet.

Mi a lényegi különbség aközött, hogy az akarat *(volonté)* vagy a vágy *(désir)* irányítja a figyelmet? E fogalmak mélyen gyökereznek Weil antropológiájában és sajátos teremtésteológiájában.[18] Két világhoz való viszony kulcsszavait alkotják e fogalmak – egyfelől az önközpontú autonómia (akarat), másfelől az Istennek alárendelt élet (vágy), Weil híres fogalmával: dekreáció (visszateremtés). Az akarat arra alkalmas, hogy az ember egyéni (autonóm) céljait elérje, de a külső idegennel csak a vágy teremthet kapcsolatot.[19] Ennek megfelelően a figyelem csak a vágy fogalmával jelzett – Weil szerint autentikus – világhoz való viszonyban van jelen. Ahogy Vető Miklós írja: „A dekreáció legfőbb feltétele [egyrészt] a külső valóság szemlélése, másrészt csak akkor mehet végbe, ha a szemlélődés átalakul elfogadássá. A figyelem és a vágy az a két képesség, amelyek megalapozzák e két alapvető magatartást".[20] Vagyis félrevezető a fent feltett kérdés, mert az akarat fogalmához nem társul a figyelemnek olyan fogalma, amely a weili gondolkodásban elhelyezhető lenne, így nem is irányíthatja azt. A figyelem csak a vágy által irányított világhoz való viszonyban írható le.

Ezen a ponton még egy lépéssel közelebb kerülünk a figyelem karakterizálásához. Amennyiben a figyelem nem az érzékelés, hanem egy világhoz való viszony kezdetét, jelenlétét[21]

---

[15] A weili teremtésteológia felvázolása helyett egyetlen passzusra hivatkoznék: „Isten nem jelenvaló és sohasem volt az" az ember számára. Simone Weil, Ahol elrejlik az Isten, ford. Reisinger János, in Uő, *Ami személyes, és ami szent*, Vigilia, Budapest, 1998, 105. [továbbiakban: *Ahol elrejlik az Isten*].

[16] „az ember megfeszíti a figyelmét", Iskolai tanulás és istenszeretet, 749. Vö. AD, 69.

[17] *Iskolai tanulás és istenszeretet*, 750.

[18] Bevezetésként: „Csakhogy a teremtéskor a teremtmény jobban szerette magát Istennél. Máskülönben lett volna teremtés? Isten azért teremtett, mert jó volt, a teremtmény azért hagyta, hogy megteremtsék, mert rossz volt." Simone Weil, *Amerikai füzetek*, in Uő, *Szerencsétlenség és istenszeretet*, ford. Bende József, Vigilia, Budapest, 1998, 88. [továbbiakban: *Amerikai füzetek*].

[19] Az autonómia egocentrizmusáról ld. Vincze Krisztián, *A szenvedés realitása és méltósága Simone Weil filozófiájában*, in Vigilia, 2015/7, 595.

[20] Vető Miklós, *Simone Weil vallásos metafizikája*, L'Harmattan, Budapest, 2005, 59. Az idézettel jelzem, hogy egyetértek Vetőnek azzal a meglátásával, hogy a figyelem nem közvetítő a dekreáció és az autonóm lét között, hanem csak az előbbit jellemzi. Sokkal inkább tűnik úgy, hogy az ember külső felé való törekvése *(extasis)* lehet ez az összekötő elem a két létforma között. Vö. *Uo.*, 74–75.

[21] Vö. *Iskolai tanulás és istenszeretet*, 749. Weil arról ír, hogy a figyelem meglétéről működése ad hírt.

jelző fogalomként határozható meg, akkor érdemes felidézni Vetőnek a weili gondolkodást átfogóan jellemző meghatározását: az „egyén megtérése, visszatérése Istenhez".[22] Ebből a megközelítésből kiindulva szeretnék a következőkben amellett érvelni, hogy a figyelem nem pusztán valaminek, hanem sokkal inkább a dolog *valahogyan* való felfogása. Közelebbről, egy dolog felfogásának a helyes módja feltételez egyfajta onto-teológiai világlátást. Ezt a szerencsétlenre irányuló figyelem két különböző szempontú megközelítésén keresztül mutatom be: a figyelem nem ismeretelméleti fogalom és a figyelem antropológiája.

Ismeretelmélet helyett

Az interszubjektivitás problematikájáról szóló, sematikusnak tűnő leírás a szerencsétlenség fogalma miatt érdemel figyelmet a weili életműben. A francia gondolkodó kedvelt evangéliumi szöveghelyének, az irgalmas szamaritánus történetének bemutatásával egyfelől az elemzés fókuszába állított kérdés – a másikra irányuló figyelem – mintapéldáját idézem meg, másfelől ezen keresztül amellett érvelek, hogy a figyelem nem ismeretelméleti fogalom.[23]

Az emberi kapcsolatokban az igazságosságnak kell érvényre jutnia, amely két ember cselekvő akaratának összekapcsolódásában nyilvánul meg. Két ember kétféle alaphelyzetben cselekedhet közösen: vagy egyenlő felekként, vagy úgy, hogy egyikük akarata elég erős ahhoz, hogy valamit a másikra kényszerítsen. Az első esetben – Weilt idézve – mivel „egyiküknek sincs hatalma rá, hogy a másikra valamit is kényszerítsen, egyezségre kell jutniuk".[24] A második esetben két lehetőség jelentkezik: vagy az erősebb uralkodik a másikon, vagyis rákényszeríti akaratát; vagy az erősebb egyenlő félként bánik a gyengébbel. Az erősebb dominanciájának esetében azért sem jelenik meg az akaratok egyesítése, mert csak egy akarat van, az erősebbé, mely uralkodásával tárggyá teszi a másikat.[25] Míg az utóbbi eset – amikor az aszimmetria szimmetriára vált – megköveteli az erősebbtől, hogy lemondjon hatalmáról annak érdekében, hogy egyenlő félként tekinthessen a másikra. Ez a figyelem helyes működését feltételezi. Az aszimmetrikus viszony opcióinak értelmezése során Weil az irgalmas szamaritánus bibliai példázatát parafrazálja:

> Kettejük közül az egyik nem több vékonyka, pőre, halott és vérző testnél, kint az árokparton, névtelenül, kiről senki sem tud semmit. Akik elhaladnak e jelenség mellett, **alig veszik észre** *(l'aperçoivent à peine),* s néhány pillanattal később el is felejtik, hogy **észrevették** *(qu'ils l'ont aperçue).* Csak egyikük áll meg és figyel föl *(Un seul s'arrête et y fait attention).* A következő pillanatok tettei önként folynak ebből a pillanatból. E figyelem teremtő figyelem. [...] A teremtő figyelem abból áll, hogy valósággal figyelünk arra, ami nincs. Az út szélén heverő névtelen test élettelenségében nincs ember. A szamaritánus, **aki megáll és néz**, pedig e hiányzó emberre szegezi a **figyelmét** *(qui s'arrête et regarde fait pourtant attention à cette humanité absente),* s nyomon következő mozdulatai tanúsítják, hogy figyelme valóságos volt.[26]

---

[22] Vető 2005, 19.

[23] Ismeretelméleten a filozófiatörténeti újkor Descartes-tal induló problémafelvetését értem, amely nem összetévesztendő a megismerés filozófiájának régebbi, és más perspektívákat (is) mozgató megközelítésével.

[24] *Ahol elrejlik az Isten*, 109.

[25] „Az ember akar [ti. az erősebb], az anyag elszenved. A gyönge olyan, mint valami tárgy." *Uo.*, 109.

[26] *Uo.*, 113, 115; AD, 99, 101 [kiemelések: Sz. G.]. Reisinger János fordításában több ponton módosítottam.

Az újszövetségi történetben (Lk 10, 31–33) egy megvert és kifosztott ember mellett három haladnak el. A pap és a levita továbbmegy, míg az utolsó, a szamaritánus, megáll és segít a bajba jutotton. Az alapszöveg (Lk 10, 31–33) fordításainak összehasonlító elemzésére nincs lehetőségem. Az azonban figyelemre méltó, hogy az alapszövegnek tekinthető görög nyelvű szövegváltozatban a három szereplő látásának leírására (különböző szerkezetekben) ugyanaz az egy ige szerepel *(ἰδὼν).* A szereplők közötti eltérés eszerint abban áll, hogy ketten kikerülik *(ἀντιπαρῆλθεν),* míg a szamaritánus megszánja *(ἐσπλαγχνίσθη)* a szenvedőt.[27] Ezzel szemben Weil a történet összefoglalásakor, értelmezésekor különböző igéket használ a levita és a pap *(apercevoir),* valamint a szamaritánus észlelésének, illetve a másik felé való fordulásának leírára *(regarder, faire attention).* Weil azért alkalmaz különbségtételt, mert arra kíváncsi, hogy milyen feltételtől függ, mi okozza, hogy ketten elmennek a szerencsétlenül járt ember mellett, míg egyvalaki segít rajta. Ehhez új fogalmakat vezet be – az alapszöveghez képest –, mert erre a kérdésre az nem ad választ. A bibliai szövegből azt tudjuk meg, hogy mindhárman érzékeltek valamit, de másképpen cselekedtek. Weil ezt megtartja: az *apercevoir* (észrevesz, [meg]lát) és a *regarder* ([rá]néz, megvizsgál) szavak egyaránt az észlelés bizonyos típusára utalnak. Tehát mindhárman láttak valamit. Kérdéses, hogy mit és miként. Amellett szeretnék érvelni, hogy ezen a ponton nem ismeretelméleti problémafelvetéssel találkozunk.

Weil nem azon gondolkozik, hogy megismerőképességünk illeszkedik-e a világ dolgaihoz, vagy fordítva. Sem azon, hogy észlelés és értelmezés szétválasztható-e, vagy hogy eleve valamiféleképpen (értelmezve) látjuk-e a dolgokat. Természetesen a szöveg alapján ezek a kérdések is felvethetők. Weilt azonban csak a jelentésadás mozzanata érdekli: „csak egyikük áll meg és figyel föl". Mi okozza ezt? A figyelem csak a szamaritánust jellemzi (miután megállt és nézett), akinek cselekedetei ebből az aktusból következően „önként folynak". Weil egyfajta viszony működését kéri számon, ami ebben az esetben (hatását, vagy a következményeket tekintve) etikai karakterrel rendelkezik (megszánja a szerencsétlent, segít rajta). Ezt a szétválasztást támasztja alá, hogy a szamaritánus esetében külön szót használ a nézés és a figyelem aktusára *(regarder, faire attention)*. A különbségtétel nem az észlelés fokozatiságát, hanem két eltérő dimenzió leírását jelöli. Az észlelés általános tapasztalat. A különbség az én-te viszonyban van, amelyről egy harmadiknak (a történetben az elbeszélőnek) csak a cselekvés ad hírt (elmennek mellette, megáll és segít). Mindebből az következik, hogy a figyelem az én-te viszonyt jellemzi, s nem az én-ti-t. Ebben az én-te viszonyban a más(ik) felismerése az érdekes Weil számára. A kapcsolat akkor autentikus, ha a teremtő figyelem aktivizálódik, ami azt jelenti, hogy a másikat (másik) emberként volt képes felismerni.

Az irgalmas szamaritánus történetében a „kifosztott ember" a weili szerencsétlenség fogalom *(malheur)*[28] allegorikus alakja. A szerencsétlenség összetett állapot, amely egyszerre

---

[27] Köszönettel tartozom Kapi Péternek, akinek segítséges nélkül aligha érthettem volna meg a latin és a görög szövegeket.

[28] A *malheur* fordításának nehézsége kapcsán csak jelezném, hogy a magyarul szerencsétlenségként rögzült fogalom feltehetően Pilinszky János fordítói gyakorlatának köszönhető. Pilinszkyt megelőzően (1964 előtt) – aki egyébként kezdetben „baj"-nak fordította a *malheur*t – Mihelics Vid „nyomorúság"-ként interpretálta, számos más szöveg egyszerűen megkerülte a fogalmat a szenvedés problematikájának általános leírásával (Füzessy Katalin, Balla Borisz, Szigeti Endre). A bevett magyar fordítás a franciában érzékelhető konnotációkat, pl. *bonheur-malheur*, vagy a „boldogtalanság" jelen-

érinti a bajbajutott testi, lelki és társadalmi dimenzióját, amely teljes elszigeteltséget, magányt és szenvedést foglal magába. A fogalom használatával a korábbi megközelítést szeretném alátámasztani azzal a szemponttal, miszerint a szerencsétlenség bizonyos szempontból percipiálhatatlan, amely újra aláhúzza a figyelem nem ismeretelméleti meghatározottságát.

Hiába veszik észre *(apercevoir)* a szerencsétlent (ti. a pap és a levita), nem ismerik fel szerencsétlenként. Ahogy Weil írja: „Azoknak az embereknek meg, akik velük összetalálkoznak […] sejtelmük sem lehet, mivel találkoznak szembe".[29] Az idézet nem az észlelés kizárására, hanem önmagában vett hiányosságára hívja fel a figyelmet. A percipiálhatatlanság azt jelöli ebben az esetben, hogy a megfigyelő a maga valóságában nem képes felismerni a szerencsétlent, amellyel kapcsolatban Weil nem a különböző érzékszervek helyes-helytelen működéséről ír, hanem teremtésteológiai, antropológiai, metafizikai kérdésekkel kezd foglalkozni. Ezt a percipiálhatatlanságot, vagyis a nem ismeretelméleti szemponttól függő feltételt emeli ki a szamaritánus közelítése a szerencsétlenhez: „A szamaritánus, aki megáll és néz, pedig e *hiányzó emberre* szegezi a figyelmét".[30] Az idézetben a nézés *(regarder)* és a figyelem *(attention)* között nincs folytonosság. A szamaritánus, „megáll és néz" – a pappal és a levitával ellentétben – *„pedig"* a szerencsétlenre figyel. A nézés és a figyelem közötti szakadék áthidalása a szamaritánus sajátos attitűdjétől függ, ami elbizonytalanítja az olvasót abban, hogy a figyelem egyáltalán feltételezi-e az észlelést. Az evangéliumi parafrázis alapján önellentmondás lenne az érzékelés kizárása, hiszen korábban pontosan azt állapítottuk meg, hogy az „észlelés általános tapasztalat". A kiemelt példa alapján azt kell állítanunk, hogy a figyelem előfeltételezheti az észlelést, de attól függetlenül fordul a szerencsétlenhez, mint másik emberhez.

A figyelem antropológiája

A dekreáció antropológiáját a figyelemre fókuszálva a Péguytől származó neologizmus jelentéséből kiindulva érdemes elkezdeni elemezni.[31] A dekreáció, amit magyarul visszateremtésként fordítanak, az „emberi lény önmegsemmisítésre irányuló elhivatottságát" jelöli,[32] amely a teremtéstől fogva bűnös emberi akarat és személy lerombolását követeli meg. Habár a dekreáció antropológiájának leírása a személy, az én, az ember teremtettségének, világban létének elemzését is megkívánná, most egyetlen aspektust: a figyelem és az üresség fogalmának összekapcsolását vizsgálom.

Weil *Füzetei*ben *(Cahiers)* írja: „Üresség *(vide)*, amikor semmi külső nem kapcsolódik, valami belső feszültséghez (tension)".[33] Az idézet az üresség fogalmában egy külső és egy belső

---

tésnek az evangéliumi boldogmondásokkal (*malheur-heureux*) alkotott kapcsolatát nem képes kifejezni. Valamint kérdéses, hogy a *malheur* tragikus (baj, csapás, katasztrófa) jelentésrétegét a szerencsétlenség közvetíti-e.

[29] Simone Weil, *Szerencsétlenség és istenszeretet*, in *Kegyelem és nehézkedés*: Pilinszky János fordításai, Vigilia, Budapest, 1994, 11. [továbbiakban: *Szerencsétlenség és istenszeretet*].

[30] *Ahol elrejlik az Isten*, 115. Kiemelés: Sz. G.; AD, 101*. (qui s'arrête et regarde fait pourtant attention à cette humanité absente).*

[31] Vö. Vető 2005, 25.

[32] *Ua*.

[33] Simone Weil, *Cahiers*, Plon, Paris, 1953, 2., 9. *(Vide, quand rien d'extérieur ne correspond à une tension intérieure.),* ford. Bende József.

aspektust ír le. Ezek jellemzésére érdemes Weil híres figyelemdefinícióját idézni: „A figyelem azt jelenti, hogy leállítjuk gondolkodásunkat és disponibilissé (befogadásra képessé) tesszük; üressé és áthatolhatóvá minden tárgy részére, amelyre figyelnünk kell. […] [A] szellemnek üresnek kell lennie, hogy a maga igazságában befogadhassa a tárgyat, amely beléhatol."[34] A befelé forduló aspektus – leállítás, diszponibilitás (mint rendelkezésre állás) – a másikra irányuló hatalom visszafogását jelöli. A hatalomról való lemondás az akarat helyett a vágy középpontba állítását mint a másik alteritására való nyitottság belső feltételeit biztosítja. Az üresség kifelé irányuló szempontja – áthatolhatóság, befogadás – a másikra való nyitottságot várakozásként tematizálja, amely a másik alteritását a maga különbözőségében engedi megjelenni. Mi a kapcsolat figyelem és üresség között? A figyelem amikor megvalósul, akkor ürességként válik történéssé – önmagam felé lemondásként, a másik felé pedig várakozásként.[35] Vagyis az üresség mint a figyelem jellemzője egyfajta mentális diszpozíciót jelöl.

A figyelem befelé és kifelé forduló aspektusát találóan világítja meg Fogarasi György elemzése, amely az *attention* katonai parancsszóként való alkalmazását vizsgálja. Az *Attention!* – vagy ahogy magyarul mondjuk, Vigyázz! – „afféle elő-parancs, mely a további parancsok fogadására készít elő, azoknak mintegy a lehetőség-feltétele".[36] Vagyis a figyelem mint katonai parancs a tényleges, valóban lényeges, akár életfontosságú, s csak egyszer elhangzó parancs előkészítéséhez szükséges befogadói pozícióba irányítja a parancsot kapó felet.[37] Az engedelmeskedő katona, úgy tűnik, oly módon, ahogy a weili leírásban szerepel, rendelkezésre állásra, és idegen tartalmak befogadására van hivatva. A parancsszó egyszerisége és előkészítő jellege valóban értelmezhető párhuzamként, azonban a parancsformát olyan különbségként értelmezem, amely a figyelem vágy általi meghatározottságát húzza alá.

A fentebb idézett evangéliumi parafrázisban a pap, a levita és a szamaritánus figyelmének megmérettetése egy találkozás egyszeriségében jelent meg. A figyelem ott és akkor, egy szituációban a másikhoz való viszonyulás előfeltételeként került bemutatásra, ahogy egy katona esetében is a tényleges parancs befogadásának előfeltétele a figyelem, amely, ha nem aktivizálódik abban a szituációban, akkor a parancs érvényét veszti, nem jut el a megfelelő időben a katonához. Továbbá mind a katona, mind a szamaritánus a figyelem állapotában egy tőlük különböző idegenséggel kerülnek kapcsolatba.

A figyelem mint kiadott parancs-forma, a weili megközelítéshez képest több ponton eltérést mutat. A parancsban rejlő erőszakot és hatalmat sugalló konnotációk teljesen idegenek a weili rendszertől. A francia gondolkodónál a figyelem nem parancsra, utasításra történik – azonban a parancs előfeltétel jellegéből hasonlóságot olvashatunk ki. Abban is eltérés mutatkozik, hogy amíg egy katonának felhívják a figyelmét arra, hogy figyeljen, addig Weil szamaritánusának mindig a figyelem állapotában kell lennie, amely látszólag abba a paradox helyzetbe taszítja, hogy állandóan a váratlanra kell várnia, s olyan idegennel találkozik, amely nem ismerős számára – legalábbis ezt mutatja a következő idézet: „figyelünk arra, ami nincs […] hiányzó emberre szegezi a figyelmét".[38] Platón *Menón*jában olvasható paradoxonhoz ha-

---

[34] *Iskolai tanulás és istenszeretet,* 751.

[35] Vö. *Ahol elrejlik az Isten,* 113.

[36] Fogarasi György, Méltóság és méreg, in *Prae,* 2018/2., 21.

[37] Vö. *Ua*.

[38] *Uo.*, 115. Illetve vö. az *Iskolai tanulás és istenszeretet* hasonlatával: Ua., 751–752.

sonlóan ez az ellentét is látszólagos marad.[39] Weil nem a korábban megismert valóságra való visszaemlékezéssel *(anamnészisz),* hanem a jelenlévő valóság megmutatkozásával oldja fel a paradoxont. Mivel a figyelem képessége jellemzi a szamaritánust, ezért a szituációban a maga valóságában jelenhet meg a szerencsétlen, s ennek következtében – ahogy korábban már idéztem – „A következő pillanatok tettei önként folynak ebből a pillanatból."[40] A találkozás mintegy mechanikus megtörténése rávilágít arra, hogy a figyelem nem intellektuális képesség, hiszen a figyelem működése nem feltételezi, hogy a szamaritánus belássa, olyan aszimmetrikus interszubjektív kapcsolatban találja magát a szerencsétlennel való találkozáskor, amely nem a percipiálhatóságtól, hanem a világhoz való viszonyától függ, amely a világ ontológiai struktúráját is nyilvánvalóvá teszi. S intellektuális belátásaitól akár függetlenül egyszerűen megtörténik vele a találkozás.[41] Továbbá az is evidensnek tűnik, hogy habár a figyelemnek állandóan jellemeznie kell a szamaritánust, csak szituációkon keresztül valósul meg, vagyis a figyelem mindig történésként nyilvánul meg.

Az üresség problematikája kapcsán egy voluntarista bizonyosan feltenné a kérdést, hogyan ad számot Weil az egyéni cselekvést mozgató akaratról, vagy ha lemond az akarat fogalmáról, milyen értelemben beszél felelősségről vagy egyáltalán etikáról. A Weil-szakirodalom alapján a „cselekvés nélküli cselekvés" *(action non-agissante)* fogalmára kellene hivatkozni,[42] azonban úgy vélem: a vágy fogalmának elemzésében is megtalálhatjuk a választ. Az ember akaratának önközpontúságában megnyilvánuló cselekvési szándék annyiban tarthatatlan a weili rendszerben, amennyiben olyan törekvéssel jellemezhető, amely egyéni hatalomra tör (autonóm). Értelmezésemben a vágy fogalmának van olyan aspektusa, amely ugyanúgy tartalmaz törekvést, mint az autonómia – különben értelmetlenek lennének Weil azon kijelentései, hogy az ember vágyik valamire, hiszen nem tudunk vágyni valamire anélkül, hogy valamiféle törekvésünk lenne. A figyelem és az üresség összekapcsolása pont arra világít rá, hogy a vágy olyan viszonyt feltételez a külső valósággal, amelyben mások a maguk különbözőségében csak úgy lehetnek jelen, ha megjelenésüket várakozás fogadja. A vágy tehát abban különbözik az akarat esetében is jelenlevő törekvéstől, hogy a figyelemben megnyilvánuló üresség olyan törekvéssel jellemezhető, amely nyitott az idegenre.

*

Weil „vallásos metafizikája" – ahogy a nemrég elhunyt, nemzetközileg elismert Weil-kutató, Vető Miklós kontextualizálta az életművet – struktúrájának likviditásában is a praktikus gondolkodás melletti elköteleződést mutatja. Nem véletlen, hogy Weil misztika és filozófia határán mozgó, 1939–43 között keletkezett szövegeiben a figyelem fogalmát mélyen átszövi a humanitás és Isten elrejtőző jelenlétének problematikája. Ahogy az sem véletlen, hogy a

---

[39] Weil számos ponton, de igen esetlegesen támaszkodik a platonikus hagyományra. Vö. Jean-Luc Périllié, Le Platon Mystique De Simone Weil, in Rodolphe Clain et al (ed.), *Platon et la philosophy francaise contemporaine*, Ousia, Bruxelles, 2016, 105–147.

[40] *Ahol elrejlik az Isten,* 113.

[41] A találkozás hétköznapiságával kapcsolatban lásd Gutbrod Gizella, A Prológus irodalmi olvasata, in Gutbrod Gizella, Sepsi Enikő (szerk.), *Simone Weil – filozófia, misztika, esztétika,* ford. Uők, Gondolat, Budapest, 2011, 141–149.

[42] Vö. Vető 2005, 162–190; Gabellieri 2001, 55.

Pilinszky János költészetében kibomló „harmadik napon átélt Passió”[43] szoros kapcsolatot teremtett a francia gondolkodó életművével:

Meghatározás[44]

Féregnek lenni mit jelent?
Vágyakozni egy tekintetre,
egy olyan hosszú, nyílt szembesülésre,
ahogy csak Isten nézi önmagát,
erre vágyni, egyedül erre,
és ugyanakkor üveges szemekkel
belefuródni abba, ami nincs,
beszorúlva a semmi és
valamiféle utánzat közé.



[43] Vö. Kabdebó Lóránt, A harmadik napon átélt Passió, in *Kortárs,* 1971/7., 1114–1124.
[44] Pilinszky János, *Pilinszky János összes versei,* szerk. Hafner Zoltán, Magvető, Budapest, 2015, 135.

MIKOLA GYÖNGYI

A figyelmetlenség poétikája

WILLIAM JAMES ÉS VLADIMIR NABOKOV

James és Nabokov

Az eredeti végzettségét tekintve orvos William James, a XIX. és a XX. század fordulójának egyik vezető amerikai filozófusa és az amerikai pszichológia alapítója, orvosprofesszorként kezdte meg tudományos karrierjét a Harvard Egyetemen, ő alapította az egyetem pszichológiai laboratóriumát. Ch. S. Peirce-szel, kollégájával és barátjával együtt dolgozta ki és tette széles körben ismertté a pragmatizmus filozófiáját, melynek lényege, hogy a filozófiai tételek és elméletek igazságtartalmát a mindennapi életre gyakorolt hatásuk, gyakorlati következményeik alapján kell megítélni. Pléh Csaba Jamest mint a frissen kiformálódó modern pszichológia amerikai úttörőjét, a korábbi strukturalista fölfogással szemben létrejövő funkcionalista paradigmaváltás egyik meghatározó alakját említi, és kétszer is idézi James ábráit a tudatállapot változásáról.[1] James korszakalkotó felfedezéseket tett az érzelmek kutatása terén, amennyiben az érzelmeket „a biológiailag jelentős eseményekre bekövetkező vegetatív válaszként" fogta fel. Pléh szerint James legnagyobb hozzájárulása a tudat kérdéséhez az állandóan mozgó, dinamikusan változó belső középpont fogalmának előtérbe helyezése volt.[2]

Leonard Mlodinow *A tudattalan* című könyvében Jamesnek „az új tudatalatti" fogalma kialakulásában játszott elévülhetetlen érdemeit méltatva mutatja be az új koncepció térnyerését a freudi tudattalan koncepciójával szemben: „Bár Freud az a kulturális hős, akit a tudatalatti népszerűsítésével hoznak kapcsolatba, mégis a tudatalattiról való tudományos igényű gondolkodás és módszertan gyökereit a terület úttörői, Wundt, Carpenter, Peirce, Jastrow és William James munkásságában kell keresnünk."[3]

James hatása tekintetében a Nabokov-kutatás sokat köszönhet Vladimir Alexandrovnak, aki felfedezi Jonathan Sisson 1979-es kiadatlan[4] doktori értekezését: „J. Sisson bemutatta, hogy Nabokov kozmikus szinkronizációja rokonságban áll az élmények teljességével, melyek nélkül nincs költészet, és amelyről T. S. Eliot és E. Pound is írtak, és ez annak a »kozmikus tudatnak« egyik fajtája, amelyet William James a *Vallásos tapasztalat formái* (1902) című művében a misztikus tapasztalat lényegi vonásának tekint."[5] A William James-párhuzamok rele-

---

[1] Pléh Csaba, *A pszichológia örök témái: történeti bevezetés a pszichológiába,* Typotex Kiadó, Budapest, 2008.

[2] *Uo*., 279–281.

[3] Leonard Mlodinow, *A tudattalan,* ford. Dr. Both Előd, Akkord Kiadó, Budapest, 2014, 47.

[4] Jonathan Borden Sisson (1979), *Cosmic Synchronization and Other Worlds in the Work of Vladimir Nabokov*, University of Minnesota, Minnesota.

[5] Vladimir Alexandrov, *Nabokov's Otherworld,* Princeton University Press, Princenton, 1991. Oroszul: http://royallib.com/read/aleksandrov_v/nabokov_i_potustoronnost.html#20480, [ford. M. Gy.]

vanciáját Nabokov munkásságában az a tény is erősítheti, hogy James és a Nabokov által saját bevallása szerint vagy húsz éven át, egész európai korszakában intenzíven olvasott francia filozófus, Henri Bergson kitűnő szakmai és baráti kapcsolatot ápoltak egymással, rendszeresen leveleztek, kölcsönösen inspirálták egymást, támogatták egymás munkáinak fordítását és megismertetését.[6] James és Bergson nem véletlenül csodálták annyira egymás eredményeit, és tekintettek úgy a másikra, mint szövetségesre a szakmai küzdelmekben és útitársra a felfedezések terén. Felfogásuk számos ponton lényegi hasonlóságokat mutat, többek között abban, hogy mindketten meghaladni igyekeztek a hegeliánus gondolkodás kereteit és bizonyosságait. Mindketten elutasították a materializmust, a darwinizmust, éles kritikusai voltak koruk ún. intellektualizmusának, az objektíven adottnak tételezett és determinisztikusként elképzelt rendszerekkel szemben a fluktuáló kölcsönviszonyokban és a dolgok fluiditásában hittek. Gondolkodásuk nyitott volt a vallási tapasztalatok elfogadására és megértésére, mindketten egy új, nem-definitív, pozitív metafizika megalkotására törekedtek. Mindketten az univerzum, az emlékezet, a tudat pluralizmusát, sokoldalúságát hirdették és kitüntetett szerepet tulajdonítottak a kreativitásnak. Meglátásom szerint James jelentős hatással lehetett Nabokov halállal és halhatatlansággal kapcsolatos vizsgálódásaira, valamint a „túlnani" világ rejtélyes és a Nabokov-kutatást 1979 óta élénken foglalkoztató koncepciójának kialakulására is.

James, aki maga nem volt hívő, *Az emberi halhatatlanság*[7] című 1898-as előadásában abból indul ki, hogy valójában nem szól meggyőző tudományos érv amellett, hogy a halhatatlanság nem lehetséges. A kérdés megválaszolása attól függ, hogyan alkotjuk meg az agy modelljét. A „kozmikus tudat" modellje szerint az egyes emberi elmék mint valamifajta őstengerbe vagy tartályba, be vannak kapcsolva. Ez a modell nemcsak általános panteisztikus értelemben, de a véges, individuális tudatok esetében is érvényes. James a természettudomány produktív agy-modelljét, mely a gondolkozást, a lelket az agy funkciójának, produktumának tekinti (ahogy a teáskanna gőzt bocsát ki magából vagy a vízesés áramot termel) a transzmisszív modellel helyettesíti. Ennek értelmében az agy nem magából bocsát ki valamit, nem „termel", hanem közvetít. Az agy az a kupola, amely felfogja a „szuper-szoláris" tudat sugárzását és minden emberi elmében más-más fénytörést hoz létre. Mivel a tudat nem az agy produktuma, nem is szükségszerű, hogy az agy pusztulása esetén megszűnjön létezni. Arra a kérdésre, hogy az agy által fogott jelekből hogyan jön létre az individuális gondolat, nem tud válaszolni. Azt ajánlja, képzeljük el, hogy az univerzum teljes anyagi valósága, mindaz, amit érzékelünk a világból, vékony felület csupán: fátyol, amely eltakarja előlünk a „színfalak mögötti világot". A kozmikus tudat érzékelhetősége az adott individuális tudat érzékenységétől függhet, attól tudniillik, hogy hol van az a tudati szint, hol van az gát, amelyen a kozmikus tudat ős-tengerének egy-egy hulláma átcsaphat. James metaforái a jelenségek fátyláról, a színfalak mögötti, láthatatlan valóságról, valamint a kozmikus tudat vizes közeghez, tengerhez történő hasonlítása olyan elemek, amelyek Nabokov titokzatos 'túlnani' világának attribútumai között is megjelennek.

---

[6] James és Bergson kapcsolatáról lásd: Kennan Ferguson, La Philosophie Americaine: James, Bergson, and the Century of Intercontinental Pluralism, in *Theory&Event,* 2006/9, 1.

[7] William James, *Human Immortality* (1898): https://www.uky.edu/~eushe2/Pajares/jimmortal.html [utolsó letöltés: 2020.06.16.]

Nabokov műveinek értelmezését gazdagíthatja a figyelem jamesi pszichológiájának összevetése a Nabokov-elbeszélések tudatábrázolásaival, azokkal a narratív technikákkal, melyek a hősök és az elbeszélő eltérő percepciós síkjait jelenítik meg. Az alábbiakban egy korai Nabokov-elbeszélés *szoros olvasásán* keresztül mutatom be az eltérő percepciós síkok narratív reprezentációit, és kísérletet teszek az elbeszélés james-i kategóriák mentén történő értelmezésére.

Eksztatikus, kiasztikus figyelem

Az *Egy naplemente részletei*[8] című 1924-ben Berlinben keletkezett elbeszélés fókuszában egy olyan lélektani szituáció áll, amelyben a hős szubjektív boldogságérzése a valóság tényeinek félreértelmezéséből, pontosabban figyelmen kívül hagyásából adódik. Mark Standfuss berlini bolti eladó úgy érzi, hogy már nem is lehetne boldogabb: feleségül készül venni szerelmét, Klarát, aki Nabokov több más nőalakjához hasonlóan a fikciónak nem ugyanabban a síkjában mozog, mint a főhős. Klara nem jelenik meg a cselekmény szintjén, minden vele kapcsolatos információ közvetve, valamely szereplő interpretációja, elbeszélése révén jut el az olvasóhoz. Az olvasó nem tudja megítélni, hogyan gondolkodhat és hogyan érezhet maga Klara, kénytelen arra hagyatkozni, amit mások állítanak róla. A főhős által a boldogság legfőbb forrásának tekintett személy alakja ily módon az elbeszélésben távolivá és egyre bizonytalanabbá válik.

Az elbeszélés hagyományos, egyes szám harmadik személyű narrációt alkalmaz, amely azonban gyakran – szinte észrevétlenül – átvált szabad függő beszédbe, ahol már Mark Standfuss nézőpontja, töredékesen közvetített „gondolatfolyama" válik meghatározóvá. Mivel az elbeszélés permanensen oszcillál a kétféle beszédmód között, az olvasó hol kívülről, hol belülről látja a hőst, mintha több, mozgásban lévő tükörben jelenne meg. Ez a „narratív vibrálás" fura mód azt eredményezi, hogy az olvasó megtudja a titkot, amit a főhős még nem tudhat, és amit az elbeszélés végéig, mely egyúttal a hős életének végét jelenti, nem is fog megtudni: menyasszonya mást szeret, és elhagyja őt még az esküvő előtt. Klara hirtelen döntésének érzelmi háttere, a benne lezajló változás dinamikája rejtve marad az olvasó előtt. Mark nem azért szenved halálos közlekedési balesetet, mert rájön, hogy a menyasszonya elhagyta őt, a katasztrófa, melyre az orosz cím utal, látszólag pillanatnyi figyelmetlenségből következik be a túlzott (és mint az olvasó ekkor már tudja: illuzórikus) boldogság-érzés eufóriájában. Kérdés azonban, hogy valóban a vak véletlen munkál-e itt, vagy pedig Mark maga idézi elő azt, ami vele történik.

Az olvasó számára elég hamar világossá válik, hogy Mark félreértelmezi a jeleket, amelyek arra utalnak, hogy nincs minden rendben Klarával. Viszont nagyon nehéz eldönteni, hogy Mark figyelmetlensége, félreértései mennyire akaratlagosak, más szóval: mennyiben önbecsapás, önáltatás a boldogság, amit érez, illetve érezni vél.

A már említett narratív vibrálás, a mozgó tükrök technikája vizuális megerősítést kap az elbeszélés nyelvének figuratív, metaforikus síkján: az első jelenetben Mark részegen tántorog haza, az utca tükörszerű homályában. Az utcakép megfeleltethető Mark illuminált tudatállapotának, melyben a homályos, zavaros kép, a bizonytalan kontúrok váltakoznak az élesebb, tisztább emlék-bevillanásokkal. A hős bemutatása példa a gyorsan mozgó tükrök technikájá-

[8] Vladimir Nabokov, *Egy naplemente részletei. Összegyűjtött elbeszélések I,* ford. Márton Róza Krisztina, Európa Kiadó, Budapest, 2014. (az orosz eredeti cím: *Katasztrofa*).

ra, mivel a mondaton belül, az egyes szószerkezek között is változik a nézőpont: „Ebben a tükröző homályban tántorgott hazafelé Mark Standfuss, egy bolti segéd, *egy félisten,* a szőke hajú Mark, *egy mázlista,* magas, keményített ingmellben."[9] A dőlttel kiemelt kifejezések Mark belső, önmagáról alkotott képét jelölik, a mondat többi eleme a szerzői nézőpontot. Ez a két nézőpont olykor összeolvad, és első olvasásra sokszor nem lehet felismerni, melyik tükörből, melyik „kameraállásból" látjuk éppen a képet. E technikának köszönhető, hogy az olvasó nem jön rá rögtön, hogy Markot halálos baleset érte, mivel a hős belső nézőpontból ábrázolt tudata élénk jeleket produkál az után is, hogy Markot elgázolta a busz. A kórházban később bekövetkező halál pillanata lesz valójában az ébredés pillanata, amikor Mark fölfogja, hogy meg fog halni, és a menyasszonya nincs sehol.

Érdemes felfigyelni Nabokov szóalkotására: a *Stand* németül, ahogy magyarul is elárusító helyet, pultot, bódét is jelent, a *Fuss* pedig lábat, azaz a név olyasvalakire utal, aki egész nap a pult mögött áll, a boltban talpal, a név tehát ironikusan azonosítja viselőjét annak foglalkozásával. Mark azonban sokkal többet képzel magáról (félisten, mázlista), ám a vágyai, érzelemvilága, képzelete nem mutat túl a férfiruhabolt világán, ahol dolgozik: Mark jól öltözött, karcsú bambusz sétapálcája van, ad a megjelenésére. Az egyetlen szabálytalanság a „fura, kisfiús tincs", ami elillant a borbély ollója elől, és ami miatt Klara (állítólag) beleszeretett, és megesküdött rá, hogy ez igazi szerelem, „és már teljesen elfelejtette azt a jóképű, tönkrement külföldit, aki tavaly szobát bérelt az anyjától, Frau Heisétől." Valójában itt, rögtön az elbeszélés elején működésbe lép a végzet, hiszen még ha Klara hiszi is, amire megesküszik, kiderül, hogy ő is tévedésben van, mert ahogy a jóképű idegen újra felbukkan, egycsapásra elfelejti Markot, és lemondja az esküvőt. Mark tudatában Klara mindig a kibomló vörös hajával és zöld ruhájában jelenik meg, valamint egy oltás elhalványuló nyomával a karján. A túláradó boldogság további összetevője már nem Klara személyéhez kötődik, hanem a házasság intézményéhez, melynek révén Mark Standfuss – reményei szerint – emelkedhet a társadalmi ranglétrán: „Azt hiszem, megduplázzák a fizetésemet, ha megnősülök" válaszolja a részeg Mark anyja ellenvetésére, figyelmeztetésére, hogy ne bízzon annyira Klara érzelmeiben és hűségében.

Mark tehát elhisz egy hazugságot, átadja magát egy tévképzetnek, mert hinni *akar* benne. Ugyanakkor azonban nem tudja teljesen kizárni a tudatából a vágyképeinek ellentmondó jeleket. Az elbeszélés kulcsjelenetében a szerzői és az elbeszélői nézőpont összeolvad a szabad függő beszédben:

> Egyik nap, amikor arról mesélt neki, hogy milyen meghittségben és szeretetben fognak élni, Klara hirtelen könnyekben tört ki. Mark *természetesen* megértette, hogy ezek a boldogság könnyei voltak *(ahogy Klara is mondta);* Klara pedig fel-alá kezdett járkálni a szobában, a ruhája mint zöld vitorla suhant vele, majd a tükör elé állva gyors mozdulatokkal simítgatni kezdte fényes, *baracklekvár színű* haját. Az arca sápadt volt és zavart, *szintén a boldogságtól persze.* Mindez olyan magától értetődő volt, de mégis...[10]

Az általam dőlttel kiemelt szövegrészek utalnak arra, hogy Mark nem akarja észrevenni a nyilvánvaló feszültséget a kimondott szavak és Klara ideges viselkedése között. A romanti-

---

[9] *Uo.*, 124. Az eredetiben a 'mázlista', 'szerencsés ember' jelentésű *'счастливец'* azonos tőből képződik, mint a 'boldog' jelentésű *'счастливый'*.

[10] *Uo.,* 127–128.

kus, vörösen lángoló haj, ahogy Klara a hazugság után a tükörbe néz, ironikusan baracklekvárszínűre változik.

Az elbeszélés utolsó részében Mark, aki másnap alig várja, hogy este viszontlássa a menyasszonyát, a házuk kapujából fordul vissza barátja unszolására, hogy igyanak még egyet. Ez a találkozót elodázó kocsmázás az egyre növekvő szorongás kifejeződése. A ház kapuja egyúttal a Markra váró kegyetlen igazság kapuja, hiszen otthon, anyjánál már ott van Klara levele, amelyben mindent tisztáz. Mark nem lép be a kapun, nem vacsorázik, helyette iszik a barátjával, s valójában az alkohol hatására helyreáll tudatában a korábbi euforikus állapot. „Jaj, de boldog vagyok, mélázott Mark, és hogy ünnepli minden a boldogságomat." Látszólag Mark kitágítja a figyelmét, valójában azonban mindenre saját vágyképeit vetíti ki, a lemenő nap fényében ragyogó háztetők után saját fényben fürdő arcát igyekszik megpillantani a villamos utasainak tekintetében. A gyors tükörváltások és nézőpont-összeolvadások technikája révén Mark naivan hamis tükörképet kreál magának az utasok tekintetéből, „barátsága és szeretete" irántuk abból az egocentrikus feltevésből adódik, hogy az idegenek csodálják őt sugárzó boldogsága miatt. Mark pszichológiai terminológiával élve nárcisztikus személyiségjegyeket mutat, mint majd a továbbiakban Nabokov számos hőse. A hős tudata a novellában hamisan tükröző, torzító tükör, melynek fals képe a hős életébe kerül.

William Jamesnek *A pszichológia alapelvei*ben kifejtett elmélete szerint az idegrendszer rendkívül instabil képződmény, és ez a bizonytalanság elvileg a magasan fejlett élőlények evolúciós előnye is lehet, mivel így jobban tudnak alkalmazkodni a pillanatonként változó környezet végtelen variabilitásához. James ugyanakkor a kockadobáshoz hasonlítja a magasan szervezett agy reagáló tevékenységét, ahol ugyanannyi esélye van a „jó dobásnak", azaz a megfelelő válasznak, mint a rossznak, a tévedésnek, és felteszi a kérdést, hogy vajon a tudat képes-e növelni az agy hatékonyságát. James elveti a darwinista fölfogást, mely úgy tartja, hogy a testnek van agya, és az agy kizárólag a test túlélését szolgálja mindenféle külső intelligenciától függetlenül. James szerint minden aktuálisan létező tudat célelvű. A cél eléréséért folytatott küzdelem során segíti a tudat az idegrendszert a cél szempontjából legoptimálisabb lehetőség kiválasztásában. Ha a bizonytalansági tényező nagy, például egy veszélyes ugrás előtt, a tudattevékenység – mondja James – szinte fájdalmasan intenzívvé válik. James a figyelem két típusát különíti el: a szenzoros és az intellektuális figyelmet, mindkét típus lehet passzív vagy akaratlagos. Az akaratlagos vagy aktív figyelem mindig közvetett, mivel csak akkor teszünk erőfeszítést a figyelmünk irányítására és összpontosítására, ha ez az erőfeszítés valamilyen távolabbi célt vagy érdeket szolgál.

Ebben a kontextusban Mark, a kis bolti eladó önhittsége azért válik végzetessé, mert miközben passzívan érzékeli a baljós jeleket, tapasztalatlansága folytán nem képes a tudatküszöb fölé, az aktív figyelem zónájába engedni ezeket. A maga konstruálta naiv és banális fantáziakép a házasság boldog révéről és az így elérhető magasabb fizetésről erősebb cél a tudata számára, az ebben való hit erősebb érdek, mint a másik ember valódi érzelmeinek megismerése. James kategóriái szerint itt az elképzelt és az érzékelt objektum fatálisan összekeveredik. James ugyanakkor arra figyelmeztet, hogy még ha a tudat pontosan tükrözi is a valóságot, az így kialakított kép akkor sem maga a valóság, hanem csak annak mentális duplikátuma. Az elképzelt, a vágyott objektum, amely eluralja a hős tudatát, olyan motívum az elbeszélésben, amely előre vetíti a valamely obszesszióval küzdő nabokovi hősök egész sorát.

A látható és a láthatatlan című posztumusz műve *Egymásba fonódás – A kiazmus* fejezetében Maurice Merleau-Ponty a látvány „eksztatikus minőségéről”[11] beszél, és úgy írja le az érzékelést, mint az érzékelő test és a világ húsa közötti kiasztikus kapcsolatot, melyben a nabokovi percepcióhoz hasonlóan, egyfajta sajátos erotikus transzcendencia figyelhető meg. Ez az egyszerre erotikus és transzcendens minőség nem azonos az emberi kapcsolatok erotikájával, hanem egy más típusú, nagyon finom és nagyon összetett minőség, mely a Nabokov-művekben gyakran konfliktusba is kerül az ilyen érzékelésre képtelen szereplők világlátásának banalitásával. E kozmikus szinkronizációra képes figyelmet *eksztatikus figyelemnek* nevezhetjük, melynek „prototípusa” az 1923-as *Hangok* című elbeszélés, ahol a kivételesen érzékeny főhős-elbeszélő szinte teljesen egybeolvad a megfigyelése tárgyával:

> Azon a boldog napon, midőn szakadt az eső, te pedig olyan váratlanul nagyszerűen játszottál, megfejtést nyert az a homályos valami, ami észrevétlenül közénk állt szerelmünk első néhány hete után. Rájöttem, hogy nincs hatalmad fölöttem, hogy nem egymagad vagy a szeretőm, hanem az egész világ. A lelkem mintha megszámlálhatatlan érzékeny tapogatót bocsátott volna ki, s én benne éltem mindenben, egyszerre éreztem a Niagara-vízesés mennydörgését messze túl az óceánon és a hosszúkás arany esőcseppek neszezését és csapkodását a kert ösvényein. Megpillantottam egy nyírfa fényes kérgét, és egyszerre úgy éreztem, hogy karjaim helyén apró nedves levelekkel borított ágak hajladoznak, lábaim helyett ezer vékony gyökér fúródik a földbe, és szívja magába nedveit. Szerettem volna beleivódni a természet egészébe, megtapasztalni, milyen lehet szivacsos, sárga tönkű öreg vargányának, szitakötőnek, napfénygyűrűnek lenni. Oly boldognak éreztem magam, hogy egyszerre nevetésben törtem ki, és megcsókoltam a vállad, a tarkód. Legszívesebben szavaltam volna, de te ki nem állhattad a költészetet.[12]

Nárcisztikus figyelem mint figyelmetlenség

Ez az eksztatikus, kiasztikus figyelem szembeállítható a Nabokov-művekben a figyelmetlenséggel, pontosabban a figyelemnek egy másfajta struktúrájával, amelyet nárcisztikus figyelemnek fogok nevezni. Míg az eksztatikus figyelem lehetővé teszi a metamorfózist, az Én határainak átlépését, a külvilág felfokozott érzékelését, a nárcisztikus figyelem elsősorban önmaga vágyképére irányul, és mintegy „kitakarja” a valóságból azokat a részeket, amelyek a nárcisztikus személyiség önképének nem felelnek meg. Míg az eksztatikus figyelem elvezethet a megfigyelő jobb ön-megértéséhez, a nárcisztikus vagy önérdek- és vágyvezérelt figyelem gyakran végzetes következményekkel jár.

Ugyanakkor ezek a figyelem-struktúrák nem teljesen egymást kizáró rendszerek. Nabokov ugyanis nemcsak azt érzékelteti az olvasóval, hogy az adott hős mire *nem figyel,* de a metafikció szintjén próbára teszi az olvasó figyelmét is. Az olvasónak újra kell olvasnia a művet, vagy egy-egy részletét, hogy rájöjjön, hol nem vett észre egy fontos motívumot, részletet, információt, ami miatt az adott mű végkifejlete teljes meglepetésként éri. Az olvasó figyelmének tudatos szervezése, tudatos elterelése a legkülönbözőbb trükkökkel nem csak azt a célt szolgálja, hogy az olvasó ne csak a sztorira, hanem a művészi megformálásra is jobban figyeljen, hanem azt is, hogy az olvasó saját maga megtapasztalja elvontabb síkon önnön figyelmének problematikus voltát. Ily módon a kis boltossegéd banális boldogságvágya, nevetséges

---

[11] Maurice Merleau-Ponty, *A látható és a láthatatlan,* ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond, L’Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest, 2007, 154.

[12] *Hangok,* ford. Soproni András, in Nabokov 2014, 27.

nárcizmusa ugyan könnyen átlátható az olvasó számára, ám amikor nem érzékeli a narráció váltását a történetben, ráláthat a saját figyelme korlátaira is.

James életművében is felfedezhető a boldogság mély emberi vágyával kapcsolatos ambivalencia, és a boldogság utáni vágynak és a figyelem struktúráinak összekapcsolódása az emberi tudatban. A Sisson által is hivatkozott[13] előadás-sorozatának IV. részében James a következőket írja: „Ha feltesszük a kérdést, mi az emberi élet legfőbb irányultsága, az egyik válasz, amit kaphatunk, az lenne, hogy ez a boldogság. Hogyan érjük el, hogyan tartsuk meg és hogyan szerezzük vissza a boldogságot, – a legtöbb ember számára minden időben valóban ez a cselekedetek titkos motivációja, és ez az, ami napjaik elviselésére készteti őket."[14] James tehát meglehetősen tágan értelmezi a vallást, hiszen minden tartós enthuziazmust vagy bármely tartós élvezet következtében kialakuló hálás csodálatot vallási tapasztalatként fog föl, és e vallásos tapasztalat „heves lázként" jelentkező individuális eseteire koncentrál, nem pedig a tradicionális és intézményesült vallásgyakorlás rutinjaira. A boldogsághoz való viszonyuk szerint James két embertípust különböztet meg: az ún. egyszer születetteket és a kétszer születetteket. Az egyszer születettek azok, akik számára születésüktől fogva adottság az élet értelmébe, a jóba vetett optimista hit; akik sikeresen tekintenek el a hitüknek, meggyőződésüknek ellentmondó tényektől, jelenségektől, illetve ezeket is hatékonyan integrálják érzékelési és gondolkodási rendszerükbe. Ez majdnem gyermeki attitűd, melynek szükségszerű velejárója a vakság és érzéketlenség minden olyan zavaró jelenség iránt, mely érzelmi állapotukra fenyegetést jelenthetne. James filozófiai és irodalmi példákat is hoz az általa leírt attitűd bemutatására, az esetleírásoknál többek között Rousseau-t és Walt Whitmant idézi.

Ha ennek az elméletnek a fényében olvassuk Nabokov novelláját, akkor Mark Standfuss figurája a James által értéksemlegesen leírt típus paródiájának tekinthető, amennyiben Mark csodálata nem a világ rendjére, hanem önmaga kiválóságának képzetére irányul. Marknak a végzetes baleset miatt nincs ideje átlépni a kétszer születettek stádiumába. Ez a típus valamilyen súlyos mentális válságból való felépülés után találja meg újra az élet értelmét, ám ez a boldogságkonstrukció már nem egy vele született attitűd vagy készen kapott tanítás, hanem az egyén által megszenvedett, kiküzdött és – ami a leglényegesebb – megalkotott értelem. James szerint a boldogság mint érzelmi állapot nem valami objektíven létezőnek a megtalálása révén érhető el, hanem az egyén saját alkotása. A leghíresebb példa itt Tolsztoj megtérésének esete, James hosszan idézi és elemzi Tolsztoj *Vallomásai*t.

Mark Standfuss a balesete következtében nem él át lelki traumát, sebei és fájdalmai testiek, materiálisak, ahogy a vágyai is azok. Viszont egy pillanatra megtapasztalja a személyiség hasadását, megkettőződését: „Egyedül ácsorgott a fényes aszfalton. Körülnézett. A saját alakját, Mark Standfuss karcsú hátát látta távolodni, amint rézsútosan átkel az úton, mintha mi sem történt volna. Csodálkozva, egyetlen könnyed lendülettel utolérte magát, és már ő volt az, aki a járdasziget felé sétált, egész testét betöltötte a fokozatosan csillapuló reszketés." Nabokov itt szándékosan félrevezeti az olvasóját, azt a látszatot keltve, mintha Mark csak megütötte volna magát az esés következtében. Az olvasó késleltetve érti meg, hogy mindaz, ami innentől kezdve történik, csupán Mark látomása a halálos baleset okozta tudatzavar állapo-

[13] William James, *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*; *Being the Gifford Lectures on Natural Religion Delivered at Edinburgh in 1901–1902,* [1917] The Project Gutenberg: Ebook, 2014.

[14] Ford. M. Gy.

tában, amelyben újra megjelennek azok a képek, amelyeket Mark a novella nyitójelenetében látott. A látomás olyan, mint az emlékezet, csak fokozatosan, észrevétlenül válik a kép irreálissá.

A nabokovi narráció már e korai elbeszélésben is sikeren valósítja meg az elbizonytalanítás stratégiáját azáltal, hogy a külső, a megfigyelő számára mutatkozó valóság és a belső, a hős tudatában tükröződő valóság perspektívája egyenértékűvé válik az elbeszélésben. Markot minden tévedése ellenére mégis boldognak képzelhetjük, mivel a halála pillanata nem a megsemmisülés tragikumát hordozza, inkább az egyik öntudatlanságból, az éber álmodozás, a képzelődés, a vágyakozás lelkiállapotából az öntudatlan állapotba való átlépést regisztrálja. A halál nem a vég, hanem átlépés az ismeretlen álmok tartományába. A fájdalom, a kórház és Klara hiánya – vagyis az elbeszélő által közvetített „objektív" vagy külső valóság csak egyetlen pillanatra jut el a tudatáig.

Ebből a szempontból sajátos átmenetet képez a részegség motívuma, amely William James elméletében is ellentmondásosan jelenik meg: egyfelől materiális, testi jóllétként – mint a boldogság primitív, könnyen előidézhető tudatállapota, másfelől úgy is, mint ami ennek ellenére mégiscsak hordoz valamiféle misztikus elemet, amennyiben mozgósítja az egyesítő, igenlő funkciót az emberben, szemben a józansággal, amely visszatart, megkülönböztet és nemet mond. Nem véletlen, hogy az alkonyi nap fényében fürdő háztetők látványa Mark még éber, de kissé illuminált tudatállapotában „újramásolódik", felfokozott, eksztatikus módon ismétlődik a baleset utáni eszméletvesztésben mint – James kifejezésével élve – anesztéziás kinyilatkoztatás,[15] azaz a misztikus élmények egyik változata.

Az életből kifelé tartó Mark tudata megismétli a baljós jeleket: belép az elbeszélés első részében látott bútorszállító konténerbe, mely üres, mint a koporsó. Lázálmában megpróbál mindent elmesélni a Klaránál összegyűlt szereplőknek, és a látszólag összefüggéstelen mondat, amit kinyögni vél („A külföldi a fent említett imádságokat intézte a folyóhoz..."), arra utal, mintha mindvégig sejtette volna, hogy valaki másnak rendelt boldogság ragyogott föl benne egy rövid időre. Ily módon a legkisszerűbb, legbanálisabb emberi boldogság-tapasztalatban, sőt magában a boldogság vágyában potenciálisan benne rejlik a lehetőség, hogy megnyilatkozzon általa valami magasabb rendű dimenzió, melyet a vallási tapasztalat örökkévalóságként, túlvilágként vagy a mennyek országaként nevez meg. Nabokov narratív stratégiája nyitva hagyja az elbeszélést, és az olvasóra bízza, mit hisz, hogyan értékeli a főhős tudatállapotának változásait. A novellát újraolvasva viszont feltűnik, hogy már az első mondat előre vetíti, tükrözi a véget: Martin a novella nyitányában azért kénytelen gyalog hazamenni, mert részegen lekési az utolsó villamost. A távozó villamos vezetékén fölszikrázó fény távolodó azúrkék bengáli csillagként jelzi a boldogság elérhetetlenségét Mark számára.

---

[15] „Anaesthetic revelation" – Benjamin Paul Blood kifejezése (*The Anaesthetic Revelation and the Gist of Philosophy,* 1874), aki vitairatában a fogászati operációja során nála alkalmazott dinitrogén-oxid, azaz nevetőgáz/kéjgáz hatása alatt tapasztalt élményéről számol be, amit a metafizikai igazság megnyilvánulásaként élt meg. James a pamfletről írt recenziójában megkülönbözteti a kéjgáz okozta hatást a hit élményétől, mégpedig azon az alapon, hogy felfogásában a hit az akarat kérdése, morális elköteleződés „hatására" elért tudatállapot, azaz nem szükséges valamifajta sötét immanenciát feltételeznünk a tudás mögött, hogy a Lét titkát megértsük, hiszen ez a titok az éber tudatállapot működésének vizsgálata révén is értelmezhető.

A misztikus tapasztalatról szóló előadása végén James arra a belátásra jut, hogy a misztikus – sérthetetlen, és meg kell hagyni őt hitének zavartalan élvezetében, akár ízlésünknek való ez, akár nem. Tolsztojt idézi, aki szerint a hit élteti az embert. Márpedig a hívő és a misztikus gyakorlatilag fölcserélhető fogalmak – zárja gondolatmenetét az amerikai pszichológus.

James kutatásainak iránya és elmélete saját megszenvedett tapasztalatán alapult. Huszonhat éves korában súlyos mentális krízisen ment keresztül, az öngyilkosság gondolatával küzdött. Kilábalásában segítségére volt Charles Renouvier francia filozófusnak a figyelemmel összefüggő akarat-elmélete, amelyről 1870 áprilisában így számolt be naplójában: „Nem látok semmi okot rá, hogy definíciója a szabad akaratról – »fenntartani egy gondolatot, mivel én választottam, miközben lehettek más gondolataim is« – egy illúzió definíciója lenne. Mindenesetre mostantól az év végéig azt feltételezem, hogy ez nem illúzió. Szabad akaratom első aktusa az lesz, hogy hinni fogok a szabad akaratban."[16] A szabad akarat lehetőségének a gondolata és ennek gyakorlása segített Jamesnek leküzdeni súlyos depresszióját. Bár befejezte az orvosi egyetemet, sohasem praktizált. Érdeklődése innentől kezdve a filozófia és a pszichológia felé fordult. Renouvier olvasása indította a nem-determinisztikus, plurális univerzum gondolata felé: ő maga is az általa kétszer születetteknek nevezett emberek csoportjába tartozott. James megközelítésében – ahogy Nabokovéban is – a boldogság nem képzelhető el a szabad akaratban való hit választása nélkül.



[16] Ralph Barton Perry, *The Thought and Character of William James, vol. I*., Vanderbilt University Press, Tennessee, 1996, 323.; Uő, *Letters of William James*, *vol. I*., 147. [ford. M. Gy.]

SZABÓ ERZSÉBET

A narratív szöveg előtér-háttér struktúrája az olvasás és az interpretáció során

ÖRKÉNY ISTVÁN: KI MIT TUD

Művészet és észlelés

A formalista iskola egyik legismertebb és már az iskola megalakulásakor megfogalmazott állítása a művészet funkciójához kapcsolódik. A művészet – mondják – megváltoztatja, átalakítja világértésünket. Ezt azzal éri el, hogy új észlelési modelleket hoz létre, amelyek megbontják a világgal való megszokott érzékelési viszonyunkat.[1] A megszokott viszonyt automatizmusok határozzák meg. Automatizmusok irányítják a minket körülvevő dolgok észlelését, és automatizmusok határozzák meg mindennapi cselekvéseinket is, kezdve azzal, hogy hogyan járunk, miképp írunk, egészen addig, hogy hogyan használjuk a nyelvet: sokszor végig sem kell hallgatnunk egy mondatot, elménk kiegészíti, nem kell elolvasnunk a teljes szóalakot, elménk automatikusan felismeri.[2] Mindez akaratlanul is azzal jár, hogy világérzékelésünk felszínessé, sematikussá válik, vagy ahogy Sklovszkij fogalmaz, algebraizálódik: a dolgok helyett csak a helyükre lépő, őket elfedő sémáikat érzékeljük.[3] A formalisták szerint a művészet ezt a folyamatot szakítja meg azzal, hogy akadályt: új érzékelési formát gördít az automatizált észlelés, a sémák útjába. Az új forma, azaz a tárgyat alkotó elemek szokatlan, egyéni elrendezése gátolja az automatizált észlelést, nehezíti és lassítja a befogadás folyamatát, valamint szokatlansága, idegensége folytán magára vonja a befogadó figyelmét, ekként magát a formát is érzékelhetővé teszi, és a dolgot új színben láttatja.[4] Legalábbis egy darabig. Az új formák ugyanis egy idő után elterjednek, automatizálódnak, helyükre mások lépnek, hogy aztán azokat is újak (pl. a reaktivált régiek) váltsák fel.

Az elmúlt évtizedekben a kognitív irodalomtudomány, azon belül a kognitív narratológia képviselői közül többen is visszanyúltak a formalisták fenti meglátásaihoz, különösen az új formák észlelhetőségéhez kapcsolódó belátásaikhoz. A kognitív gondolkodók is úgy vélik, hogy az olvasó érzékeli a megszokottól eltérő, szokatlan formákat, ezt a meglátást azonban nem egy formaelméletbe, hanem egy általános szövegértési keretelméletbe ágyazzák. Amellett érvelnek, hogy az olvasó a narratív irodalmi szövegből érkező ingereket minden esetben

---

[1] Vö. Borisz Eichenbaum, A formális módszer elmélete, in Bókai Antal és Vilcsek Béla (szerk.), *A modern irodalomtudomány kialakulása,* Osiris, Budapest, 1998, 248–267.

[2] Vö. Viktor Sklovszkij, Die Kunst als Verfahren, in Jurij Striedter (dir.) (1969), *Texte der russischen Formalisten,* Bd. 1, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 1969, 13–14.

[3] *Uo.*, 14–15. Magyarul idézi a fenti terminussal ugyanezen kiadás alapján Horn András, *Az irodalomesztétika alapjai,* Reciti, Budapest, 2017, 168.

[4] Vö. Sklovszkij 1969.

egyfajta „alakzatba", egy dinamikusan változó előtér-háttér struktúrába rendezi, vagyis bizonyos elemeket mindig kiemel a többi elem hátteréből. Ez a *foregroundingnak* (előtérbe helyezésnek) nevezett elv az olvasó figyelmét és a szöveg megértését irányító egyik legfontosabb szelekciós és konstrukciós elv.

Az alábbiakban ennek a kísérletileg is igazolt kognitív elvnek a működését mutatom be a narratív irodalmi szövegek természetes olvasásakor és professzionális, módszeres interpretációjakor. Először a *foregrounding* fogalmát, majd a működését irányító törvényeket tárgyalom. Ezt követően az elv működését demonstrálom Örkény István *Ki mit tud* című egypercesének példáján. Azt vizsgálom, hogy a kognitív kutatások által tételezett *foregrounding* törvényekből kiindulva hogyan, milyen folyamat során épül fel a jelentés a mű olvasásakor, illetve a mű teljesen más logikát követő, sok tekintetben épp a természetes olvasás szövegfeldolgozási mechanizmusaival szembemenő interpretációjakor, milyen jelentéshez lehet eljutni az olvasás, illetve az interpretáció során. Vagyis nem egy statikus, hanem egy dinamikus, a megértési folyamatot rekonstruáló értelmezést adok. Végül visszatérek a formalizmusnak a művészet funkciójáról megfogalmazott állításához, és megvizsgálom, mennyire árnyalják a képet az elemzések alapján nyert felismerések.

Az olvasás és a vizuális észlelés

A kognitív nyelvészet és a kognitív szövegfeldolgozó pszichológia képviselői abból indulnak ki, hogy az írott szövegnek a mindennapi olvasó által az olvasás[5] során történő feldolgozása a vizuális észleléssel analóg módon történik. A vizuális percepció során a világot nem különböző benyomások kaotikus és dinamikus egymásmellettiségeként, átfedéseiként, hanem egy alakzat-háttér szegmentáció szerint észleljük, vagyis az érzékelt ingereket bizonyos kognitív törvényszerűségek alapján automatikusan sajátos egészekké: alakzatokká *(Gestalt)* és háttérré *(Grund),* pl. egy asztallá és annak környezetévé szervezzük.[6]

Az alakzat-háttér struktúrának a nyelvi ingerek (az írott szöveg formájában közvetített információk) kognitív feldolgozása során egy előtér-háttér viszonyrendszer feleltethető meg.[7] Vannak elemek, amelyek a szövegből származó információk feldolgozásakor a figyelmünk fókuszába kerülnek, mások inkább a háttérbe szorulnak, egy későbbi időpontban azonban az előtérbe helyeződhetnek, de akár végképp szelektálódhatnak is a munkamemóriából. Vagyis a szövegből nyert információkat a megértés során mindig egy dinamikus előtér-háttér viszonyrendszerben értelmezzük, ez a szöveg magasabb szintű megértését irányító egyik legfontosabb szelekciós és konstrukciós elv.

---

[5] A naiv olvasó és az olvasás fogalmához, utóbbinak az interpretáció fogalmától történő elhatárolásához lásd Horváth Márta és Szabó Erzsébet, Kognitív irodalomtudomány. Bevezető, in Uők (szerk.), *Kognitív irodalomtudomány, Helikon* 2013/2, 139–149.

[6] A *Gestalt-háttér* megkülönböztetés alapelveit a XX. század elején az ún. Gestalt-pszichológia képviselői, Max Wertheimer és munkatársai, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka dolgozták ki. Vö. Kardos Lajos (szerk.), *Alaklélektan,* Gondolat, Budapest, 1974.

[7] Vö. Peter Van Peer–Reuven Tsur, Gestalt Qualities in Poetry and the Reader's Absorption Style, in *Journal of Pragmatics* 1991, 16, 487–504; David S. Miall – Don Kuiken, Foregrounding, Defamiliarization and Affect Response to Literary Stories, in *Poetics* 1994, 22, 389–407; Peter Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction,* Routledge, London/New York, 2002.

Az újabb szövegfeldolgozó nyelvészet és pszichológia arról is meg van győződve, hogy ahogy a vizuális ingerek alakzattá történő integrációját is bizonyos törvények (az ún. *Gestalt*-törvények, pl. a hasonlóság, a folytonosság, a közelség, a zártság ingercsoportosítási elve) irányítják, úgy a szövegből nyert információ előtérbe helyezése (a *foregrounding*) is bizonyos szelekciós és integrációs elveket követ. Az egyik legrégibb és máig legelfogadottabb, többek között Teun A. van Dijk, Walter Kintsch és Philip N. Johnson-Laird által képviselt elképzelés szerint az ingercsoportosítás a „szituációképzés" alapján történik: A szöveg megértésekor a szöveg tartalmáról (tényállásairól) ún. szituációs modelleket konstruálunk.[8] A kísérletek azt mutatják, hogy a szituációs modellek a narratív szövegek esetében egy esemény-/történésreprezentáció és az esemény vagy történés szempontjából releváns indexek – idő, tér, entitások, motiváció, intencionalitás, perspektíva[9] – összekapcsolásával létrehozott, az olvasó háttértudását, következtetéseit is magukban foglaló koherens mentális reprezentációk. Vagyis amikor narratív szövegeket olvasunk, a szöveg tartalmát alapvetően az eseményekre és történésekre (továbbiakban: esemény) szűrjük: az eseményekből és (különbözőképp súlyozott[10]) indexeikből formált „szituáció", „mikro-világ" áll figyelmünk előterében, minden más a háttérben marad.

Az empirikus kutatások ezt a narratívákra általában jellemző alapképletet *irodalmi narratívák* esetén két ponton is árnyalják. Egyrészt meggyőzően bizonyítják, hogy több cselekménnyszál esetén alapvetően a *főszereplőkre* és a *fő eseménysorra,* valamint ezek indexeire figyelünk, figyelmünk előterét ők foglalják el, a mellékszálak (előtörténetek, párhuzamos események) és a mellékszereplők a háttérben maradnak.[11] Másrészt azt is igazolták, hogy a cselekménnyszál-súlyozás mellett léteznek a narratív irodalmi szövegekre különösen jellemző egyéb *foregrounding* eszközök is, nevezetesen a formalisták által a dezautomatizálás fő eljárásaiként leírt eltérés *(deviancia)* és az ismétlés.[12] Az eltérés a nyelv különböző szintjein (fonetika, szintaktika, szemantika, pragmatika) fellépő, vagy az események egymásra következését érintő normasértésekre, azaz az olvasó által ismert vagy felismert szövegbelső (a szövegen belül felépített) vagy szövegkülső (nyelvi, esztétikai, műfaji) normáktól, konvencióktól, sémáktól (elvárásoktól) való eltérésekre utal. Az ismétlés különböző elemek az olvasó számára szándékoltnak tűnő megismétlését jelenti. Mindkét eszköz erős figyelemfelkeltő ingernek számít. Az olvasó a kísérletek szerint az események és indexeik mellett a deviáns és ismételt elemeket is előtérbe helyezi, azokat fontosnak és jelentésesnek tartja, jobban emlék-

---

[8] Teun A. Van Dijk és Walter Kintsch, *Strategies of discourse comprehension,* Academic Press, New York, 1983; Philip N. Johnson-Laird, *Mental Models: Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness,* Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

[9] A kutatók között máig vita folyik arról, hogy melyek a releváns dimenziók. Az első modellt kidolgozó Rolf A. Zwaan és Gabriel A. Radvansky öt dimenzióról beszél (szereplők, idő, tér, motiváció, intencionalitás), az újabb modellek több dimenziót is tételeznek. Én ez utóbbiakhoz csatlakozom.

[10] Rolf A. Zwaan, Marc C. Langston and Arthur C. Graesser, The construction of situation models in narrative comprehension: an event-indexing model, in *Psychological Science 1995/6,* 292–297.

[11] Ezt hipotézisként már 1932-ben megfogalmazták, de csak az utóbbi időben igazolták meggyőző módon, vö. Anthony J. Sanford and Simon C. Garrod, The role of scenario mapping in text comprehension, in *Discourse Processes* 1998, 26, 159, 190; Rolf A. Zwaan and Gabriel Radwansky, Situation models in language comprehension and memory, in *Psychological Bullettin* 1998, 123, 162–185.

[12] Willie Van Peer, *Stylistics and Psychology: Investigations on Foregrounding,* Croom Helm, London, 1986.

szik rájuk. Az is igazolt, hogy a több *foregrounding*-elemet tartalmazó, illetve az irodalminak vélt szöveget lassabban olvassa.[13]

A következőkben a *foregrounding* működését Örkény István *Ki mit tud* című egypercesén fogom demonstrálni.[14] A szöveg dinamikusan változó előtér- és háttérstruktúráját a fenti empirikus vizsgálatok megállapításai alapján rekonstruálom és helyenként egy 17 fős kísérleti csoport résztvevőinek spontán olvasatai és az interneten hozzáférhető olvasói reflexiók segítségével árnyalom.[15]

Az olvasás

Egy irodalmi mű olvasásakor az első információ, amellyel az olvasó találkozik, a mű címe. A kognitív kutatások kiemelik, hogy a műcím minden esetben *foregrounding* elemnek minősül. Mint első szövegoldali információ fokozott jelentőséggel bír: értelmezési kereteket, kognitív sémákat, forgatókönyveket aktivál, elvárásokat ébreszt, később pedig integrálja a széttartó jelentéseket. Akkor sem szelektálódik a munkamemóriából, ha az általa keltett elvárások nem mindjárt teljesülnek.[16] Nincs ez másképp a vizsgált mű esetében sem, még ha a képlet itt látszólag bonyolultabbnak tűnik. A mű címe ugyanis *(Ki mit tud)* több jelentéssel is rendelkezik: állandósult szókapcsolatként amatőr tehetségkutató versenyekre (az idősebb korosztály számára a Magyar Televízió 1962 és 1996 között sugárzott kulturális tehetségkutató műsorára) utal. Szó szerinti értelemben véve pedig különböző személyek egy adott dologról való tudását jelöli. A több jelentés azonban két dolog miatt sem okoz problémát. Egyrészt, mivel a természetes olvasás során a jelentések közül mindig csak az olvasó számára alapjelentésnek minősülő aktiválódik. Másrészt, mert bármelyik legyen is ez, mivel az általa aktivált keretek és forgatókönyvek kezdetben nem teljesülnek, egy időre háttérbe szorul.

A történet az alábbiakkal indul:

> Bárd Elek harmincnyolc éves bankpénztáros nála tíz évvel fiatalabb feleségével (szül. Ulrich Nóra mozgásművésznővel), valamint két gimnazista fiával egy verőfényes tavaszi délelőttön kisétált az Állatkertbe, ahová azonban nem sikerült bejutniuk, mert a kaput óriási tömeg vette körül, azon belül pedig rendőrautók, tűzoltókocsik, mentők akadályozták meg a továbbjutást. A körülállóktól megtudták, hogy a hüllők házából kiszabadult egy tizenöt méter hosszúságú kobra, mely jelenleg a pénztárfülke előtt tekereg.

A szöveg egyszerű, az olvasó könnyedén megkonstruálja a tényállások szituációs modelljét, különösen, hogy az események egy térben játszódnak (térindex tekintetében folytonosak), az elbeszélés ideje pedig szinte végig követi az események kronológiáját (az időindex

---

[13] Pl. Nadine van Holt und Norbert Groeben (2005), Das Konzept des „Foregrounding" in der modernen Textverarbeitungspsychologie, in *Journal für Psychologie* 2005, 13, 311–332; David Miall and Don Kuiken, Foregrounding, defamiliarization, and affect. Response to literary stories, in *Poetics* 1994, 22, 389–407.

[14] A művet az alábbi kiadás alapján idézem: Örkény István, *Egyperces novellák,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1991, 509. Valamennyi idézet az 509. oldalra vonatkozik.

[15] A csoport tagjai egy általam vezetett szövegelemző szemináriumon résztvevői voltak.

[16] Rolf A. Zwaan, Situation models, mental simulations, and abstract concepts in discourse comprehension, in *Psychonomic Bullettin & Review* 2016, 23, 1028–1034.

folytonossága csak két ponton szakad meg).[17] A modell szerint Bárd Elek a feleségével és a fiaikkal (entitásindex) egy tavaszi délelőtt (időindex) kisétál (esemény) az Állatkertbe (térindex, intencionalitás-index), ahová nem sikerül bejutniuk (esemény), mivel a kaput (térindex) tömeg és járművek (entitásindex) torlaszolják el (kauzális index), mint megtudják (esemény) azért, mert a pénztárnál (térindex) egy óriáskígyó (entitás) tekereg (kauzális index). Lényeges, hogy a kapu *(landmark[18])* a mentális teret két hangsúlyos régióra, a vágyott bentre és az aktuális kintre osztja, az entitások és céljaik is ebben a viszonyrendszerben rendeződnek el. Lényeges továbbá, hogy egyéb *foregrounding*-eszközök két másik elemet is az előtérbe emelnek: az alliteráció a zárójel ellenére is hangsúlyossá teszi a „mozgásművésznő" kifejezést, ez pedig, az ellentét miatt, Elek prózai foglalkozását („bankpénztáros"). A két fiú, akinek a neve el sem hangzik, a házastársak közötti életkori különbség, a feleség zárójelbe tett leánykori neve, valamint a főtörténet előtörténét alkotó, a múltbeli eseményt rekapituláló mellékszál („a kígyó kiszabadult a hüllők házából") a háttérben marad.[19]

> – Bocsánat – mondogatta Bárd Elekné, miközben átfurakodott a sokaságon, és egyenesen odalépett a szörnyeteghez. Halkan és behízelgően dudorászni kezdett, aztán megsimogatta a vérszomjas hüllő fejét, és belépett az Állatkert kapuján.
> A kígyó engedelmesen követte, be a kapun, át a pázsiton, el az oroszlánok és tigrisek zárkái előtt, vissza a saját ketrecébe, melyet a mozgásművésznő gondosan rázárt, majd lassú léptekkel visszasétált övéihez.

Ezt követően a vázolt szituáció először két entitásra szűkül. Bárd Elekné (entitásindex) átfurakodik (esemény) a sokaságon (entitásindex), odalép (eseményindex) a kígyóhoz (entitásindex), dudorászik neki (eseményindex), belép (eseményindex) a kapun (térindex), a ketrecéhez (térindex) vezeti (eseményindex), rázárja az ajtót (esemény, intencióindex), majd visszamegy (eseményindex) a családjához (entitásindex). Ezzel egyben visszavezeti a cselekményt a tágabb szituációba. A *foregrounding* szempontjából lényeges, hogy a kígyó különböző megnevezéseiben („óriáskígyó", „kobra", „szörnyeteg", „vérszomjas hüllő") megmutatkozó szemantikai ismétlés („veszélyes") az állat veszélyességét is az előtérbe emeli, ezzel megalapozza a szinte valamennyi kísérleti alany által levont és előtérben tartott következtetést, miszerint a dudorászás az állat megszelídítését, megbűvölését (eseményindex) írja le.[20] A fő cselekményszállal párhuzamosan zajló esemény (bocsánatkérések), valamint a ketrecig

---

[17] Anderson, Garrod és Sanford kísérletileg igazolták, hogy az idő- és térkeretváltások lassítják a befogadást. Anne Anderson, Simon C. Garrod and Anthony J. Sanford, The accessibility of pronominal antecedents as a function of episode shifts in narrative text, in *The Quarterly Journal of Experimental Psychology* 1983, 35, 427–440.

[18] A „landmark" olyan szaliens térbeli referenciatárgy, amely a többi tárgy vagy entitás számára referenciapontként szolgál. Vö. Talmy térszemantikai modelljével, Leonard Talmy, *Toward a cognitive semantics. Vol. 1, Concept structuring systems,* MIT Press, Cambridge, 2000.

[19] A párhuzamosan futó történetek, ill. az előtörténetek és a főtörténet viszonyáról a szövegfeldolgozás során lásd Paul Hopper, Aspect and Foregrounding in Discourse, in Givón Talmy (szerk.), *Syntax and Semantics*, Academic Press, New York, 1979, 213–241.

[20] Az inferenciaképzéshez lásd Graesser és kollégái írását, amely szerint az ilyen jellegű inferenciaképzések a szöveg olvasása során folyamatosak, elvégzésüket az olvasó koherens megértés iránti alaptörekvése (effort after meaning) motiválja. Arthur C. Graesser et al., Constructing inferences during narrative text comprehension, in *Psychological Review* 1994, 101, 371–395.

vezető, a kapu, pázsit, zárkák, ketrec sorból álló lineáris ösvény *(path*[21]*)* és a visszaút lassúságának leírása ugyanakkor a szituáció hátterében maradnak.

– Hát ezt hogy csináltad? – kérdezte a férje, az elámult tömeg közepén.
– Nekem ez semmi – mondta szerényen Bárdné. – Vizsgázott, okleveles kígyóbűvölő is vagyok.
– És ezt miért nem mondtad meg soha? – kérdezte a férje, Bárd Elek bankpénztáros.
– Mert sosem kérdezted – mondta a felesége, és fiait kézen fogva, férje kíséretében elindult a főkapu felé.

A történet befejező részének előterében a Bárd és Bárdné (entitásindexek) között folyó párbeszéd áll, amely felváltva emeli az előtérbe a kérdező (esemény) férjet, és a válaszoló (esemény) feleséget. Az első párbeszéd egyrészt a szituáció még hiányzó kauzális indexét adja meg: Bárdné azért volt képes megbűvölni a kígyót, mert okleveles kígyóbűvölő. Másrészt az időrendben mutatkozó deviancia – egy korábbi, a kígyóbűvöléssel párhuzamosan zajló esemény (a tömeg és Bárd Elek elámul a tett láttán) ezen a helyen történő elbeszélése miatt – az ámulást (eseményindex) is az előtérbe helyezi. A második párbeszéd az ámulás kauzális indexét adja meg: Bárdné azért nem mondta el Bárdnak, hogy kígyóbűvölő, mert Bárd nem kérdezte. Lényeges, hogy a párbeszéd olvasásakor az esetek többségében a munkamemóriában tárolt cím és értelmezési keret is aktiválódik, elindítván ezzel a történet elemeinek a keret elemeihez való hozzárendelését, az olvasónak a történésekre és a történet globális jelentésére vonatkozó következtetéseit. A címnek „tehetségkutató verseny" jelentést tulajdonító olvasók ezen a ponton többnyire eljutnak oda, hogy a történet arról szól, hogy Bárdné mint egyfajta amatőr versenyző megmutatja rejtett tehetségét, és ezzel mindenkit ámulatba ejt. A „mindenki mást tud" jelentést tételezők pedig arra jönnek rá, hogy a történet azt demonstrálja, hogy az ember még egy házasságban sem ismeri teljesen a társát, mindenkinek vannak rejtett oldalai. Lényeges továbbá, hogy a kialakult globális jelentés birtokában az olvasó visszamenőlegesen számos, szövegszerűen nem megalapozott (alapvetően előzetes tudásán, világismeretén, saját beidegződésein és a befogadás körülményein alapuló) egyéni következtetéssel is kiegészíti a történetet. A kísérleti csoport tagjai és a netes reflektálók közül pl. többen is elmondták, hogy Bárdné megvalósította régi vágyát, mikor levizsgázott kígyóbűvölésből, és szerencséje volt, hogy lehetősége adódott arra, hogy ezt a képességét meg is mutassa, sokan erre nem kapnak lehetőséget. Mások úgy vélekedtek, hogy Bárd és Bárdné nem kommunikál eleget egymással, és ezen mindenképp változtatniuk kellene. Egy valaki szerint Bárdné egész addigi életében is mindig nagyon szerény volt.[22] A csoportból mindenki érzékelte az események és a dialógus groteszkségét, de csak a szöveg globális értelmét létrehozni nem tudó, a szöveget inkább mozaikdarabok egymásutánjaként rekonstruáló három résztvevő figyelt fel arra, hogy a történet nem ér véget Bárdné válaszával. A család (entitásindex) a párbeszédet követően bemegy (esemény) az Állatkertbe (térindex), átlépik a határt a kint és a bent szférái között, kezdeti intenciójuk (Állatkertbe menni) csak ezzel teljesül.

A fentiek alapján világosan látható, hogy az olvasók többsége az Örkény-szöveg előtérháttér struktúrája által irányítottan viszonylag nagy biztonsággal létre tudja hozni a mű egy

[21] Az *ösvény* a térszemantikában egy adott entitás/tárgy egy adott térben megvalósuló mozgását jelöli. Vö. a 19. lábjegyzettel.

[22] A holisztikus olvasat az olvasó következtetéseire gyakorolt hatásáról lásd Simon Gábor, Miért nehéz a szövegelemzést tanulni és tanítani?, in *Anyanyelv-pedagógia* 2017, 10, 42–52.

koherens jelentését.[23] Látni kell azonban azt is, hogy ez az olvasat szelektív, csak az előtérelemekre, pontosabban azok egy részére épül, nem tudja figyelembe venni a cím kettős értelmét, emellett pedig a megalkotott globális olvasattal, illetve a szövegvilággal kompatibilisnek tűnő szubjektív következtetéseket is tartalmaz. Az olvasó ennek ellenére úgy érzi, a teljes szöveget megértette, nem törődik a figyelme köréből kikerült háttérelemekkel és a vizsgálatok szerint a későbbiekben is nagyon nehezen lép ki az általa megalkotott értelmezési keretből és jelentésből.

A mű szoros olvasása és interpretációja

A kognitív irodalomtudomány képviselői egyetértenek abban, hogy az olvasás és az interpretáció két, egymástól alapvetően különböző tevékenység. Míg az olvasás során természetes befogadási mechanizmusaink működnek, addig az interpretáció egy módszer által irányított, alapvetően tudatos értelmező tevékenység, amely az elmélet megismerési érdekének megfelelően kontrollálja és irányítja a figyelmünket.[24] Az alábbiakban az Örkény-mű irodalomszemiotikai interpretációját mutatom be. Az elméletet példaként választottam, főként azért, mert világosan demonstrálja a klasszikus interpretációs iskolák többségének gondolkodásmódját.

Az irányzat elméletalkotói abból indulnak ki, hogy az irodalmi szöveg kettős szerveződésű szemiotikai rendszer. Egyrészt mint minden nyelvi megnyilatkozás, a nyelv elemeiből épül fel, a nyelv összekapcsolási szabályai szerint jön létre, ezért megérthető a nyelvi jelrendszer viszonylatában, valamelyik természetes nyelv szabályrendszere segítségével. Emellett azonban van egy másodlagos, a természetes nyelvre ráépülő, „művészi" szerveződése is, amely nem az adott természetes nyelv szabályrendszerét, hanem saját konstrukciós elveket követ. Ezek az elvek újrarendezik a nyelvi elemeket, köztük új, a természetes nyelv szintjén nem létező kapcsolatokat hoznak létre és új – „művészi" – jelentéstartalmakat generálnak.[25]

Nyilvánvaló, hogy ennek a jelentésnek a feltáráshoz megfelelő módszerek kellenek, mindenekelőtt pedig egy, a természetes olvasástól eltérő, sajátos olvasási mód. Olyan szövegközeli olvasás, amely szembemegy a természetes olvasás során a szöveg által az olvasóra „kényszerített" előtér-háttér struktúrával, és mindent előtérelemként, a másodlagos szemiotikai rendszert felépítő művészi jelentések lehetséges hordozójaként kezel. Ez az olvasás az elsőként a *New Criticism* (Ivor Armstrong Richards, William Empson) által leírt, ám lényegében valamennyi klasszikus irodalomelméleti iskola, így az irodalomszemiotika által is preferált *close reading*.

---

[23] Ez természetesen nem minden narratív irodalmi szöveg esetében van így. Vannak műfajok, pl. a krimi, amelyek műfaji sajátosságai előírják a lényegtelen, félrevezető elemek előtérbe helyezését, és a releváns elemek elrejtését.

[24] A fenti különbségtétel természetesen nem a kognitív iskolák leleménye, lásd pl. Bernáth Árpád írását a művek filológiai és filozófiai értelme közötti különbségről. Bernáth Árpád, Műértelmezés, irodalomtörténet, irodalomtudomány, in Uő (szerk.), *Studia Poetica 9, A műértelmezés helye az irodalomtudományban,* JATE BTK, Szeged, 1990, 103–108.

[25] Jurij Lotman, A művészet mint nyelv, in Uő, *Szöveg, modell, típus,* Gondolat kiadó, Budapest, 1973, 13-–52.; Jurij Lotman, A szöveg konstrukciós elvei, in *Uo*. 65–88. Jelen tanulmányban nem foglalkozom azzal a kérdéssel, hogy mennyire tekinthető (tekinthető-e) a másodlagos jelentés „művészi" jelentésnek, csak használom az iskola képviselői által kialakított terminológiát.

Ha Örkény egypercesét így olvassuk, továbbá, ha a mű valamennyi elemét egy művészileg motivált szemiotikai rendszer elemének is tekintjük, és folyamatosan rákérdezünk arra, hogy miért része a konstrukciónak, már könnyen felismerhetjük a cselekmény egészét szervező rendszerszerűségeket.[26] A cselekmény nem véletlenül játszódik épp a nagybetűs Állatkertben, nem véletlen, hogy épp a kígyó az, ami kiszabadult a ketrecéből, ahogy az sem, hogy Bárdné szül. Ulrich Nóra tereli vissza a zárkájába. Az események alakulását, az entitások, a tulajdonságaik és a helyszín megválasztását egy pretextus: a „bűnbeesés" narratívája, az Édenkertből való kiűzetés történetének inverziója szervezi. A modern történetben az Édenkert helyét az Állatkert foglalja el, a történet pedig nem Évának a kígyó általi csábításáról és az ember kiűzetéséről szól, hanem épp fordítva, a kígyó Bárdné általi megbűvölését és a Bárd családnak az Állatkertbe való bejutását ábrázolja. Ez a szöveg egészét meghatározó, ám csak absztrakcióval, és a figyelem átfókuszálásával azonosítható bibliai pretextus az, aminek a felismerése elindítja az értelmezés folyamatát, és amely lépésről lépésre, a szövegben ható átkódolások – szövegbelső és szövegkülső hasonlóságokon alapuló azonosítások és szembeállítások – feltárásán keresztül elvezethet a történet másodlagos, művészi jelentéséhez.

Az első, amit észre kell venni, hogy bár a kígyó és a nő interakciója ellenkező kimenetelű, a kígyó szerepe mindkét történetben azonos. Mindkét esetben az adott világ szimbolikus centrumában tűnik fel, feltűnése veszélyt hordoz, és a rend megbomlását vonja maga után. De míg a biblikus történetben ez a világ az Édenkert világa, a hely a tudás fája, a rend pedig a teremtés egységes rendje, addig Örkénynél a kígyó az emberi világ és az Állatkert világának határán, a kapuban lévő pénztárfülke előtt jelenik meg, megjelenése pedig a pénztárfülke által szimbolizált profán emberi világ rendjének felborulását okozza. Egy olyan világét, ahol az „Édenkert" belépőjeggyel megtekinthető látványossággá devalválódott, egykor szabad lakói zárkákban és ketrecekben élő rabok. Látni kell továbbá azt is, hogy az emberi világ központi alakja Bárd Elek, akit a szöveg nem a fenti módon, az ismétlésben megmutatkozó különbözőségek révén kódol át, hanem egy szövegbelső ismétléssel, a foglalkozása révén (bankpénztáros) kapcsol össze a pénztár által jelölt értékekkel. Az ő anyagi értékek köré épülő világa az, amelyben a teremtés világának a zárkából kiszabadult kísértője megjelenik, és a pénztár blokkolásával zavart okoz. A szituáció groteszkségét[27] csak fokozza, hogy Bárd, akinek a neve alapján le kellene sújtania, erre képtelen.

A profán emberi világ rendjének helyreállítója, mint említettük, Bárd Elekné. Ebben a világban ő a kísértő, amit a szöveg a kígyóval egyező tulajdonságai, azaz szövegbelső és szövegkülső ismétlések („halk, behízelgő hang", „dudorászás", „mozgásművészet") által történő átértelmezéssel tesz láthatóvá. Győzelmét ugyanakkor nem valamilyen transzcendens erő, hanem – férje előtt sem ismert – kígyóbűvölői végzettsége alapozza meg. Bárd Elek világában groteszk módon a kísértő megbűvölése is csak egy a tanulható szakmák közül, amelynek művelése (az Állatkerthez hasonló) látványosságként, pontosabban egyfajta „Ki mit tud"-fellépésként definiálódik. Bárdné ezen képesség birtokában megbűvöli, majd a közönség ámula-

[26] A miért-kérdésekhez, valamint a szövegkülső és szövegbelső ismétlések fogalmához lásd Bernáth Árpád, Narratív szövegek irodalmi magyarázata, in Uő, *Építőkövek a lehetséges világok poétikájához,* Ictus, Szeged, 1998, 141–150.

[27] Örkény meghatározása szerint a groteszk „egy valószínűtlenség valószínűsítése. Előáll egy képtelen föltevéssel, s azt a reális világ törvényszerűségeihez hasonló szigorúságú törvényeknek rendeli alá." Vö. Örkény István, *Párbeszéd a groteszkről,* Új Palatinus, Budapest, 2000, 381.

tától kísérve a ketrecéhez vezeti az őt immár engedelmesen követő kígyót. És nem csak őt. Észre kell venni, hogy a férjjel való beszélgetés és az azt követő záróesemények a bűvölési szituáció elemeit (beszéd, követés) ismétlik: Bárd Elek a feleségével való társalgás után engedelmesen követi nejét a kapuhoz. Ezzel a nyitójelenet is megfordul: míg a mű elején Bárd Elek az, aki felesége és fiai kíséretében kisétál az Állatkertbe, itt Bárdné fogja kézen fiait és indul mit sem sejtő (és a fenti jelenet által funkcionálisan a kígyóval, a megkísértettel azonosított) férje kíséretében az immár szabad bejárat felé. A kapu újra átjárható, a rend helyreállt.

Láthatjuk tehát, hogy ha a történetet szoros olvasással olvassuk és szisztematikusan interpretáljuk, a szereplők, a helyszín, a cselekvések új értelmet nyernek, és a történet a profán Édenkertbe való visszatérésként, inverz bűnbeesés-történetként rajzolódik újra. A profánná vált emberi világban megjelenő és azt veszélyeztető biblikus kígyót a „kísértői" végzettséggel rendelkező Bárdné az ámuló és tudatlan tömeg előtt egyfajta Ki-mit-tud-mutatványként visszavezeti zárkájába. Eszerint az értelmezés szerint az egyperces két világ és annak értékrendje – a teremtés világa és a profán emberi világ – konfrontációja, amelyből az utóbbi és az őt reprezentáló nő kerül ki győztesen.[28] Láthatjuk azt is, hogy ez az értelem nem lineárisan tárul fel. A szöveg elemei egy művészi elveket követő rendszerbe illeszkednek, amelynek feltáráshoz hipotézisek és a szöveg valamennyi elemét előtérelemként kezelő szoros olvasás szükséges.

Irodalom és kogníció

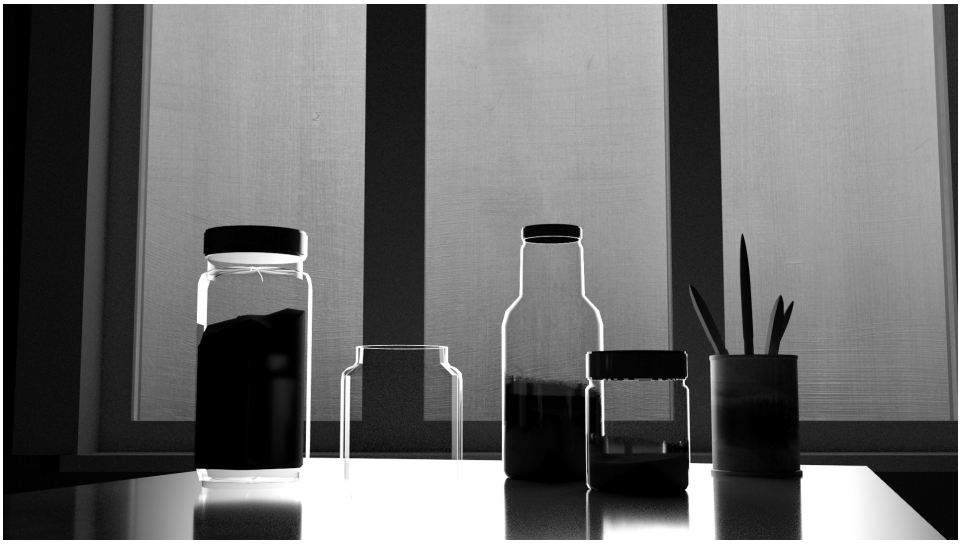
Vannak szerzők, akiknél a narratív műnek az olvasás és az értelmezés során feltáruló értelme közötti távolság nagy. Vannak, akik minimalizálják a különbséget, és a szövegkompozíció, valamint a különböző figyelemirányítási eszközök segítségével az olvasó számára is könnyen láthatóvá teszik a szöveg másodlagos szerveződését és elérhetővé a szöveg másodlagos jelentését, illetve annak egyes elemeit. Bárhogy legyen is, úgy gondolom, hogy a szerző a szöveg értelmét egy, az emberi elmére szabott, a befogadást elősegítő vagy megnehezítő rendben közvetíti: azaz bizonyos (formai és tartalmi) információkat szisztematikusan előtérbe helyez, míg másokat háttérbe tol. Ez a szisztematikus, hierarchikus rend mind az olvasás, mind az értelmezés során kognitív erőfeszítést kíván a befogadótól. Az értelmezés során azért, mert az értelmező folyamatosan a természetes befogadói attitűd, figyelmének a szöveg általi irányítása ellen dolgozik, mikor mindent jelentéses előtérelemként kezel. Az olvasás során pedig azért, mert a sajátosan konstruált szöveg által irányított olvasó épp figyelmének szöveg általi irányítása miatt ugyancsak szükségszerűen szembesül számára szokatlan elem-kapcsolatokkal és látványokkal. Ez megengedi azt a következtetést, hogy az irodalmi szövegek, köztük a narratív irodalmi szövegek amellett, hogy a formalisták által tételezettek szerint új világértési modelleket kínálnak, és az elme rugalmasságának a megőrzésében is részt vesznek.

Ennek a tézisnek az alapját először Leda Cosmides pszichológus és John Tooby antropológus fogalmazta meg.[29] A kutatópár az írásaiban különbséget tesz az elme funkcionális mó-

[28] Az értékvesztés, a devalválódás, a világ profanizálódása, az értékek pénzzé váltása olyan gondolat, amely Örkényt különösen utolsó alkotói szakaszában gyakran foglalkoztatja (vö. *Itália, In Memoriam Dr. K.H.G., Nincs semmi újság*).

[29] John Tooby and Leda Cosmides, Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts, in *SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism* 2001, 94/95, 6–25.

dú és organizációs módú működése között. Míg a funkcionális működésmód a már kialakult neuro-kognitív képességek használatához kapcsolódik, addig az organizációs működésmód az adaptációk kifejlesztésére, teljesítőképességük, hatékonyságuk fokozására, határaik feszegetésére irányul. Állításuk szerint az egyedi elemkombinációkból felépülő fikcionális világokba való belépés, valamint a világokon belüli online és offline tájékozódás folyamatosan ingerli és adaptációra készteti az elmét, amely így a fikció biztonságos keretei között (azaz a tényleges következmények megtapasztalása nélkül) működtet bizonyos adaptációkat.[30] Amennyiben a tézisük helyes, úgy a gondolatmenetünk alapján ehhez kapcsolódva azt is kijelenthetjük, hogy az információközvetítés egyedi, dinamikusan változó előtér-háttér-alakzatokba rendezett módjai emellett az elmét a nyelv minden (fonetikai, szintaktikai, szemantikai, pragmatikai) szintjén dinamikus reagálásra, gyors átfókuszálásokra, szokatlan kapcsolatok létrehozására késztetik, újfajta módokon dolgoztatják, ekként az agy plaszticitását is edzésben tartják. Az irodalom és a vele való foglalkozás, az olvasás és az értelmezés, agyunk és elménk fittségének egyik záloga.



[30] Vö. pl. Szabó Erzsébet, A narratívák olvasásának kognitív modellálása, in *Literatura* 2012/2, 115–125.

HORVÁTH MÁRTA

Alak-háttér észlelés és a barthes-i „valóság-hatás" kognitív (át)értelmezése

A diszfunkcionalitás problémája

Roland Barthes több írásában feltette azt a kérdést, hogy minden funkcionális-e egy elbeszélő szövegben, azaz hogy a szöveg minden eleméhez rendelhetünk-e jelentést. Az 1966-ban megjelent *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe*[1] című korai tanulmányában még radikálisan strukturalista ambícióval közelítette meg ezt a problémát, és azt állította, hogy az elbeszélő szöveg minden részlete jelentéssel bír, a szövegben semmi nem abszurd vagy haszontalan. Ez az elképzelése Saussure jelmodelljére vezethető vissza; a jelölő és jelölt közötti viszony önkényességének tézise ugyanis arra a következtetésre juttatta Barthes-ot, hogy az irodalmi szöveg totális jelentéssel bír, hiszen a szövegben minden jel jelentésessé válik. A strukturalista értelmezésmódnak ez a következetes alkalmazása azonban egyúttal szembesítette Barthes-ot a strukturalizmus határaival is, azzal a ténnyel, hogy lehetetlen a szöveg teljességét egy struktúrához rendelni. A két évvel későbbi, 1968-as *A valóság-hatás*[2] című tanulmányában már azt írta, hogy egyetlen elbeszélőszöveg sem létezhet funkciótlan elemek nélkül, mindegyikben vannak olyan részletek, melyekhez a narratív szöveg egyetlen szintjén sem rendelhető jelentés.

Példáit mindkét tanulmányában Gustav Flaubert *Egy jámbor lélek* című elbeszéléséből veszi, és azt a részt elemzi, ahol az elbeszélő Mme Aubain szobáját írja le: „Egy barométer alatt vén zongora görnyedezett, dobozok és kartonok gúlába rakott tömege alatt":[3] Ez a mondat az Aubin-ház egy részletét ábrázolja, és ily mód, írja Barthes, a főhősre, illetve a sorsára történő metaforikus utalásként értelmezhető. A zongora a tulajdonosnőjének polgári származására utalhat, a kartonok említése a rendetlenség és a hanyatlás jeleként érthető, így mindkét elem találóan jellemzi az Aubin-házat. A barométer azonban semmilyen jelentéssel nem bír a szereplőkre nézve, Barthes szerint nem rendelkezik semmilyen funkcióval a cselekménystruktúrára vonatkozóan. A barométert ezért Barthes első megközelítésben funkció nélküli elemnek tekinti.[4]

---

[1] Roland Barthes, Introduction to the Structural Analysis of Narratives [1966], in Uő, *Image Music Text. Essays selected and translated by Stephen Heath,* FontanaPress, London, 1977, 79–125.

[2] Roland Barthes, L'Effet de réel [1968], in Uő, *Le bruissement de la langue,* Seuil, Paris, 1984, 167–174.

[3] Gustave Flaubert, Egy jámbor lélek, ford. Hevesi András, in Uő, *Három mese*, Szikra, Budapest, 1994, 3.

[4] A felesleges részlet problémája Barthes számos írásában felmerül. A fénykép vonatkozásában a „punctum" névvel jelöli, lásd: Roland Barthes, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról,* ford. Ferch Magda, Európa, Budapest, 2000. Erről lásd még Gyimesi Timea, Kristevai utazás művészetfilozófia, pszichoanalízis és irodalom között, in *Thalassa,* 2007/2–3, 54.

Hogy milyen funkciót tulajdonít Barthes végül ezeknek a látszólag felesleges elemeknek, azzal a tanulmány későbbi részében fogok foglalkozni. Először magát a kérdésfeltevést vizsgálom meg röviden, hiszen Barthes-nak már a problémafelvetése is ellentmondásokat tartalmaz. Nem ad ugyanis világosan meghatározott definíciót arra nézvést, mikor mondhatjuk egy elemről, hogy a struktúra részét képezi, és mi számít egy szövegben felesleges részletnek. Hogy a funkció nélküli elemek azonosítása egyáltalán nem egyértelmű feladat, szembetűnő azon a helyen, ahol Barthes Michelet *Histoire de France* című szövegének azt a részletét elemzi, melyben az elbeszélő a hóhér érkezését írja le: „másfél óra is eltelt, mikor halkan kopogtak egy kis ajtón mögötte”[5]. Először azt írja Barthes, hogy az egyetlen, ami a történet szempontjából számít, az a tény, hogy a festő után érkezik a hóhér, minden más részlet felesleges. Később azonban módosítja ezt a meglátását, és arra a következtetésre jut, hogy egy művelt és olvasott értelmező végső soron az idézett mondat további részeihez is tud jelentést társítani, amit Barthes maga is megtesz, mikor zárójelben megjegyzi, hogy a kapu motívuma és a halál óvatos kopogtatása nyilvánvalóan szimbolikus jelentéssel bír, így végső soron ezek a részletek is beágyazódnak az elbeszélés struktúrájába.[6] A Michelet *Histoire de France* című könyvéből hozott példák így végül nem a felesleges részletekre hozott példák sorát gyarapítják, sokkal inkább azt a belátást készítik elő, hogy nem lehet egyértelműen meghatározni, mi tekinthető felesleges részletnek, hiszen az értelmezőtől függ, mit tud integrálni a magyarázatába és mit nem. Barthes szövege így ahhoz a felismeréshez közelít minket, hogy az elbeszélő szöveg elemeit nem egyforma mértékben építjük be olvasatunkba, és hogy az elemek különböző mértékű funkcionalitása nem szövegbelső tulajdonság, hanem mindig az adott olvasási folyamatban jön létre.

Éppen ezért a felesleges részletek kérdését a továbbiakban nem a strukturális elemzés kontextusában tárgyalom, egy más típusú, a kérdést az olvasási folyamat felől megközelítő elmélet ugyanis véleményem szerint koherensebb választ tud adni a Barthes által felvetett problémára. A *foregrounding (alak-háttér észlelés)* kognitív pszichológiai és evolúcióelméleti megközelítéséből kiindulva azt kívánom megmutatni, hogy egyes részletek látszólagos funkció-nélkülisége abból adódik, hogy nem kerülnek az olvasó figyelmének fókuszába, hanem a háttérben maradnak. Ezzel egyúttal arra a tényre is rá szeretném irányítani a figyelmet, hogy a szövegértés nemcsak a szövegegészre utólagosan irányuló figyelem eredményeképp jön létre, hanem egy dinamikus folyamat.

Alak-háttér észlelés

Az alak-háttér észlelés koncepcióját Edgar Rubin fogalmazta meg először,[7] majd Kurt Koffka, a berlini iskola képviselője azonosította az alakészlelés egyik alapvető összetevőjeként *Principles of Gestalt Psychology* című könyvében.[8] Rubin a jelenséget az észlelet egy szubjektív, a szemlélő nézőpontjából adódó strukturálásnak tekinti, amely folyamatosan változik és át-

[5] Barthes 1984, 167.

[6] Lásd *Uo.*, 142.

[7] Edgar Rubin, *Visuell wahrgenommene Figuren. Studien in psychologischer Analyse,* Gyldendalske boghandel, Kopenhagen, 1921.

[8] Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology,* Routledge, London, 1955.

szerveződik.[9] A mai kognitív pszichológia agyunk működésében látja ennek az észlelési módnak az okát: az ember hajlamos arra, hogy a látottakat a legegyszerűbb, legjobban formált alakzatokba rendezze, és az ilyesfajta rendezésre alkalmatlan részleteket kiszűrje. Az alak-háttér észlelésnek azonban anatómiai okai is vannak: az emberi szem úgy épül fel, hogy a recehártya közepén egy bemélyedés helyezkedik el, az ún. *fovea centralis,* ami a legnagyobb látásélességet teszi lehetővé. Ezt használjuk egy tárgy rögzítésére. A szemek folyamatos mozgása révén a tárgy különböző részei egymás után a *fovea centralis*ba kerülnek, ami lehetővé teszi, hogy éles képet készítsünk a megfigyelt tárgyról. Az összes többi tárgyat a *fovea centralis* mellett lévő területeken keresztül durván és homályosan észleljük, mintegy „elnézünk" mellettük.[10] A szem anatómiája felelős tehát azért, hogy a főemlősöknél kettős struktúrájú látás alakult ki, egy centrális és egy perifériális. Christopher Collins szerint ennek a szemstruktúrának az az adaptív funkciója, hogy az egyén párhuzamosan két, a túléléshez nélkülözhetetlen feladatot legyen képes ellátni: gyűjtögető-vadászó lényként az embernek képesnek kellett lenni élelemszerzésre, ugyanakkor el kellett kerülnie azt, hogy más élőlények eleségévé váljon. A főemlősök szemének szerkezete lehetővé teszi azt, hogy a részletérzékeny centrális látás mellett alkalmas legyen a mozgásérzékeny perifériális látásra is.[11] Collins szerint a látásnak ez a kettőssége a teljes kognitív rendszerünkre kihat: a *dyadic pattern,* a széles hatókörű és szétszórt, valamint az ezzel párhuzamosan működő szűk hatókörű és fókuszált figyelem együttese a legkülönbözőbb emberi funkciókban jelenik meg, így az emberi kogníció általános jellemzője.

Az alaklélektan teoretikusai az észlelés szabályait alapvetően a vizuális észlelésre vonatkozóan dolgozták ki,[12] de ma már nem kérdéses, hogy ezek a törvények transzmodálisak, így a legtöbb jelenség, köztük az alak-háttér észlelés általában véve érvényes a szenzorikus ingerfeldolgozásra, sőt az absztrakt kogníciót is jellemzi. Az alaklélektan az emberi psziché legkülönbözőbb jelenségeiről képes számot adni, a gondolkodásról, az érzelmekről, cselekvéseinkről, így természetesen megnyilvánul a mindezekre épülő nyelvben is. Mind Ronald Langacker kognitív grammatikája, mind Leonard Talmy kognitív szemantikája arra a felismerésre épül, hogy az alak-háttér-szerkezet a nyelvstruktúrának is alapvető részét képezi, hiszen a nyelv az általános kogníció része, olyan alapvető rendszerekre és képességekre épül mint az észlelés, emlékezet vagy kategorizáció, így nyilvánvalóan nem kutatható ezektől függetlenül.[13]

Langacker fő tézise arra vonatkozik, hogy a grammatika ellentétben azzal, amit a nyelvészeti részdiszciplínák hagyományos felosztása sugall, nem tárgyalható a szemantikától elvá-

---

[9] Rubin 1921, 3ff.

[10] Walther Grauman – Dieter Sasse, *Compact Lehrbuch der gesamten Anatomie 4: Sinnessysteme, Haut, ZNS, Periphere Leitungsbahnen,* Schattauer, Stuttgart, 2005, 5–17.

[11] Christopher Collins, *Paleopoetics. The Evolution of the Preliterate Imagination,* Columbia Univ. Press, New York, 2013, 85.

[12] Az alakészlelésről szóló legelső tanulmány ugyan a zeneérzékelésből indul ki, (Christian Ehrenfels [1980], Über Gestaltqualitäten, in *Viertelsjahrschrift für wissenschaftliche Philosophie* 1980, 14, 249–292), a klasszikus alaklélektani kísérletek azonban többségükben a vizuális észleléssel foglalkoznak. Az alakészlelés törvényeinek transzmodalitása mindazonáltal nem kérdéses.

[13] Ronald W. Langacker, *Cognitive Grammar. A Basic Introduction,* Oxford University Press, Oxford, 2008, 7.; Leonard Talmy, *Toward a Cognitive Semantics*, Bd 1: *Concept Structuring Systems,* MIT Press, Cambridge, MA, 2000, 99–102.

lasztva, hiszen a grammatikai szerkezetek maguk is jelentéshordozók. Ezt a nyelvi elemek jelentésének kettős struktúrájában látja megalapozva, meglátása szerint ugyanis minden nyelvi elem jelentése két részből áll, egy fogalmi tartalomból *(conceptual content)* és egy konstruálásból *(construal).* Ez a kettősség felelős azért, hogy ugyanazt a tartalmat nyelvileg többféleképpen ábrázolni tudjuk.[14] „A konceptualizálás folyamatában eldöntheti a beszélő, milyen perspektívát vesz fel, hogy egy jelenetet csak általánosságban vagy részletekben gazdagon ábrázol, hogy a jelenet egy részvevőjét bevonja az ábrázolásba, vagy kihagyja, hogy sejteti-e saját nézeteit és értékítéletét, vagy elhallgatja."[15] Ezeket a konstrukciós lehetőségeket a következő címkék alapján csoportosítja Langacker: specifikálás *(specificity),* fókusz *(focusing),* kitűnés *(prominence)* és perspektíva *(perspective),* melyek közül a fókusz és a kitűnés vonatkozik a konstrukció azon aspektusaira, melyek szorosan összefüggnek az alak-háttér észleléssel.

Az alak-háttér tagolás a szöveg különböző szintjein nyilvánulhat meg, ahogy Talmy írja, érinthet egyszerű főneveket, de egész mondatrészeket is.[16] Már egy olyan egyszerű mondat is mutatja az alak-háttér-szerkezetet, mint „A ceruza az asztalon van", ahol a ceruzát észleljük alakként és az asztalt háttérként. Fordítva, „Az asztalon van egy ceruza" mondatban az asztal az alak, ami jól mutatja, hogy egyazon fogalmi tartalmat különböző módokon megkonstruálva ábrázolhatunk. Ám nem csak a beszélőtől függ, mit tekintünk alaknak és háttérnek. Vannak ennek általánosan érvényes univerzális szabályai is, mint az a térbeli viszonyok ábrázolására vonatkozó szabály, hogy az alak általában egy kicsi, mozgó, de legalábbis elméletileg mozgatható tárgy, míg a háttér egy nagyobb és statikus dolog.[17] Hosszabb bekezdések is az alak-háttér-elv alapján strukturálhatók, amennyiben a már ismert elem képezi a hátteret és az új elem az alakot.[18]

Alak-háttér észlelés elbeszélő szövegek olvasása során

A fent említett általános szabályok mellett az elbeszélő szöveg további speciális lehetőségekkel rendelkezik arra, hogy a szöveg bizonyos elemeit a figyelem fókuszába állítsa, és ezáltal a kontextusból kiemelje.[19] Így az elbeszélő szövegekre általánosságban véve érvényes, hogy a szereplők statikus leírása, valamint a helyzetleírások a hátteret képezik, az ábrázolt eseménysor pedig az alakot.[20] Az eseményeket sem egyforma súllyal észleli az olvasó: fontosnak, ezért *alak*nak az elbeszélő szöveg azon komponenseit tartja, melyek több közvetlen oksági viszonyban állnak más eseményekkel, mint a többi elem, valamint részei annak az oksági

---

[14] Langacker 2008, 43

[15] Ulrich Ammon, Sociolinguistics: *An International Handbook of the Science of Language and Society / Soziolinguistik: Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft,* De Gruyter, Berlin/New York, 2004, 229. [saját fordítás].

[16] Talmy 2000, 311. Ugyanezen az állásponton van Langacker 2008, 58.

[17] Talmy 2000, 312.

[18] Langacker 2008, 58.

[19] Holt és Groeben ezért a *foregrounding* két típusát különböztetik meg: a pragmatikai, azaz minden szövegtípusra vonatkozó *foregrounding*ot és az irodalmi, azaz a speciálisan az irodalmi szövegekre vonatkozó *foregrounding*ot. Vö. Nadine van Holt – Norbert Groeben, Das Konzept des Foregrounding in der modernen Textverarbeitungspsychologie, in *Journal für Psychologie* 2005, 13, 4, 311–332.

[20] Langacker 2008, 58.

láncnak, amely a kezdő állapottól a végállapotig vezet.[21] Empirikus felmérések azt is igazolják, hogy a főszereplők és a velük kapcsolatban levő tárgyak nagyobb figyelmet vonnak magukra, mint a többi szereplővel kapcsolatos tárgy.[22]

Az elbeszélő szövegnek a szakirodalomban már jól ismert technikák mellett számos további lehetősége van arra, hogy bizonyos elemeket a fókuszba állítson. A következőkben tárgyalt két példa jól mutatja, milyen törvények irányítják azt a folyamatot, melyben bizonyos elemek az előtérbe kerülnek és jelentésessé válnak, míg mások a hátteret képezik, és kikerülnek a jelentésképzés folyamatából.

Előfeszítés

A foregroundingot támogató szövegelrendezési stratégiákat Adalbert Stifter *Hegyi kristály (Bergkristall)* című elbeszélése[23] alapján, mégpedig a 'templomtorony' szó elrendezésein keresztül szeretném bemutatni. Irodalmi szövegek esetében nincs jelentősége annak, hányszor szerepel egy szó egy szövegben, amit az is jól mutat, hogy a 'nyár' szó például összesen kilencszer fordul elő a szövegben, mégsem kerül az olvasó figyelmének fókuszába,[24] míg a szövegben csupán négyszer előforduló 'templomtorony' előtérbe kerül. Ennek oka itt nem abban keresendő, hogy a templomtorony központi jelentőséggel bírna a cselekmény tekintetében, semmilyen fontos eseménynek nem helyszíne. Az elbeszélés inkább csak mellékesen, felsorolásokban és leírásokban említi sok más tárggyal együtt. Ezért azt várhatnánk, hogy az olvasás folyamatában kiszelektálódik, és a háttérbe kerül. Ezzel szemben a tapasztalat azt mutatja, hogy már az első említéskor a figyelem középpontjába kerül, holott más, ugyanebben a kontextusban említett tárgyak, mint például az iskola, a közösségi ház vagy a tér inkább a háttérben maradnak. Ennek oka abban keresendő, hogy a bevezető rész még az első említés előtt *előfeszíti,* azaz olyan szemantikai tartalmakat hív elő, melyek a 'templomtorony' szónak is releváns elemei: a tulajdonképpeni cselekmény kezdete előtt hosszabb szövegrész szól általában véve az egyházi ünnepekről. Ez a szövegrész az olvasó emlékezetében aktiválja az 'egyházi rituálék' sémát, ami által minden olyan elem, mely a séma részét képezi, a figyelem fókuszába kerül. Az iskola, a közösségi ház, a tér nem elemei ennek a sémának, így azok a hátteret képezik, míg a templomtorony, amit nyilvánvalóan összekapcsolunk a kereszténységgel, az előtérbe kerül. Ezért azok a számos aspektusukban különböző mentális reprezentációk, melyeket az egyes olvasók képeznek a faluról a szövegbeli ábrázolás alapján, nagy valószínűséggel tartalmazni fognak egy közös elemet: a templomtorony a legtöbben szerepelni fog. A *szemantikai előfeszítés,* azaz egy olyan inger előzetes felkínálása, mely a következő szó feldolgozását egy szemantikai mező előkészítésével pozitívan befolyásolja, támogatja az adott szó észlelését. Az előfeszítés véleményem szerint nagy jelentőséggel bír a figyelemirá-

---

[21] Tom Trabasso – Linda L. Sperry, Causal Relatedness and Importance of Story Events, in *Journal of Memory and Language* 1985, 24, 595–611.

[22] Holt–Groeben 2005, 325.

[23] Adalbert Stifter, Hegyikristály, ford. Tandori Dezső, in Uő., *Hegyikristály. Két régi osztrák karácsonyi történet,* Eri Kiadó, Budapest, 2005, 37–110.

[24] Az olvasóról tett állításaimat az elbeszélésről írt tanulmányokra és a sok éves szemináriumi tapasztalataimra, azaz a professzionális olvasók és a (még) inkább naivnak nevezhető, mindazonáltal már érzékenyített olvasók olvasataira alapozom. Az elbeszélésről szóló tanulmányokban a vallási konnotációk mindenhol előtérbe kerülnek.

nyítás tekintetében elbeszélő szövegek esetében, mivel áthidalhatja azt a hosszabb szövegeknél nyilvánvalóan adódó problémát, hogy emlékezeti képességünk korlátozott kapacitása miatt számos részlet elkallódhat az olvasó számára: olyan implicit memóriatartalmakat aktivál, melyek az első lehívás után a további olvasási folyamatban is elérhetőek maradnak az olvasó számára.[25]

Az alakészlelés törvényei: közelség

A figyelemirányítás tekintetében, ahogy a hétköznapi észlelés során, úgy a fiktív történetek olvasásakor is fontos szerepet játszanak az alakészlelés szabályai. Az alakészlelés első szabályait Max Wertheimer írta le; az alaklélektan, majd később a kognitív pszichológia képviselői aztán számos további szabállyal egészítették ki ezeket. Az egyik Wertheimer által leírt szabály, mely a 'templomtorony' értelmezésének esetében is fontos szerepet játszik, a *közelség* szabálya: azokat az elemeket látjuk összetartozónak, melyek egymáshoz közel helyezkednek el. Ennek az az oka, hogy az egymástól csekély távolságra levő tárgyak általában a természetben is hasonlóan viselkednek, és ezért hasonló reakciókat váltanak ki az emberből. A közelség szabályának véleményem szerint különös jelentősége van elbeszélő szövegek befogadása esetén, ugyanis az emlékezetnek a már említett korlátozott kapacitása miatt nehéz észrevenni analogikus viszonyokat, amennyiben az egymástól távol levő elemek között áll fenn. A 'templomtorony' értelmezésében fontos szerepet kap a közelség szabálya: az összesen négy szöveghelyből, ahol említésre kerül a 'templomtorony', háromban a közvetlen közelében megjelenik a 'hegy' szó is, ami által észrevehetővé válik az olvasó számára a kettő között fennálló analogikus viszony:

> Hazánk magas *hegyei* között áll valahol egy falucska, annak is kicsiny, de nagyon hegyes *templomtornya* […]
> […] az ilyen ember aztán megszáll a fogadóban, csodálja kis ideig a *hegyeket,* majd továbbáll. Vagy érkezik egy festő, aki megörökíti mappájában a hegyes kis *templomtornyot,* még ilyen-olyan sziklákat, s kész.
> […] nagyon sok vándor, utazó bizony egyenest ezen érkezik, és még csak sejtelme sincs, hogy a havas *hegyeken*[26] túl ott van Gschaid, ott az a hegyes kis *templomtorony* és környülése.[27]

A templomtorony negyedik említésekor is összekapcsolódik a templomtorony és a hegy. Ebben a szövegrészben a hegy az olvasó figyelmének a fókuszában áll, mert a hegy az események helyszíne: a gyerekek eltévednek a behavazott hegyekben, és a rossz irányt választva akaratlanul is megmásszák a jéghegy életveszélyes csúcsát. Az említett szöveghely a jég- és hófödte hegycsúcsok hosszabb leírásának részét képezi, ahol a templomtorony egy hasonlat egyik elemeként jelenik meg:

> És akkorák voltak ezek a jegek, akár a gschaidi házak, némelyik meg, mint a *templom* hegyes *tornya*.[28]

---

[25] Martha J. Farah, Semantic and Perceptual Priming. How Similar are the Underlying Mechanisms?, in *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 1989, 15, H. 1, 188–194.

[26] Itt a német eredetiben a 'Schneeberg' szó áll, a fordításban ez elveszik, így ezen a ponton megváltoztattam Tandori fordítását.

[27] *Hegyikristály*, 42, 43, 51 [kiemelések: H.M.].

[28] *Uo.*, 82.

A két elemnek ez a mindig újra visszatérő közelsége hozzájárul ahhoz, hogy az olvasó összekapcsolja a 'templomtornyot' és a 'hegyet', és egyfajta egységként érzékelje. Bár a négy esetből háromban a két szó egyszerűen csak egymás mellett jelenik meg a szövegben, azaz pusztán térbeli közelség (kontiguitás) jön létre közöttük, explicit logikai kapcsolat (például egy hasonlat formájában) azonban nem, az olvasó nagy valószínűséggel mégis hasonlóságot fog észlelni, aminek két további szövegstratégia áll a hátterében. Először is egy egészen nyilvánvaló és explicit utalás található a szövegben a „hegy" és a „templomtorony" formai hasonlóságára: mindhárom idézetben egy állandó jelző kapcsolódik a templomtoronyhoz, mégpedig a „hegyes" jelző, ami a hasonlat *tertium comparationis*-aként értelmezhető. Azonban egy ennél alapvetőbb tapasztalat is az olvasó rendelkezésére áll ahhoz, hogy ezt az analogikus viszonyt észrevegye: a testérzet, a saját testünk térbeliségének érzékelése. Az, hogy az ember a Földön egy gravitációs mezőben él, és más élőlényekkel szemben képes az egyenes testtartásra, nagymértékben meghatározza a térérzékelését, és a függőlegességet teszi az alapvető térbeli dimenzióvá. Mivel a függőlegesség kognitív univerzálé, a nyelvnek is alapvető eleme: olyan *képi séma,* mely számos, nem térbeli tapasztalat kifejezésének eszköze.[29] A függőlegesség sémája *A hegyi kristály*ban is fontos szerepet játszik, mivel mind a hegy, mind a templomtorony a függőleges tengely mentén rendeződik, így mindkettővel könnyen asszociáljuk a 'magas' jelzőt nemcsak konkrét térbeli viszonyok, hanem elvont tartalmak esetében is.

Ennek köszönhetően az elbeszélés értelmezői szinte minden esetben összekapcsolták a „hegyet" valamiféle elvont értelemben vett „magasabb" szférával. Különböző irodalomelméleti keretekben különbözőképpen lehet érvelni egy ilyen metaforicitás mellett, interpretálható morális, pszichológiai vagy vallási kontextusban. A professzionális értelmezésnek azonban minden esetben az az olvasat (vagy kognitív megközelítésben az a mentális kép) képezi az alapját, melynek kialakulásában még nagy szerepet játszanak azok a szövegstratégiák, melyek alkalmasak arra, hogy a figyelmünket különösebb koncentráció nélkül a szöveg bizonyos elemeire irányítsák.

Struktúra vagy alak

A fent végzett elemzés bizonyos szempontból egyfajta strukturális elemzésnek tekinthető, hiszen végső soron az elbeszélés egy jól azonosítható szerkezetét (re)konstruálta. Mégsem tekinthető klasszikus strukturális elemzésnek, mert a struktúrát egy a strukturalistákétól eltérő perspektívából nézi: a struktúra itt nem egy statikus entitás, az elemzés sokkal inkább arra a dinamikus folyamatra irányul, ahogyan az olvasási folyamat során az olvasó a szöveg elemeit strukturálja. A struktúra fogalmát a kognitív poétika ezen iránya tehát nem veti el, pusztán a struktúraképzés aspektusára helyezi a hangsúlyt, és az olvasás módszertanának kidolgozása helyett az észlelés szabályszerűségeivel foglalkozik. Az *alak (Gestalt)* fogalma a struktúra fogalmának éppen ezt az aspektusát emeli ki.[30]

---

[29] A képi séma fogalma Lakofftól származik.

[30] Vö. Bernáth Árpád – Csúri, Károly, *„Mögliche Welten" unter literaturtheoretischem Aspekt,* in Csúri Károly (szerk.), *Literary Semantics and Possible Worlds / Literatursemantik und mögliche Welten,* JATE Press, Szeged, 1980, 44–62. A szerzők olyan szempontból a strukturalizmus és a kognitivizmus közötti átmenetet képviselik a „lehetséges világok" elméletének általuk kidolgozott változatával, hogy a szöveg struktúráját az olvasó konstrukciós tevékenységének eredményeként fogják fel, azaz egy erőteljesebben recepcióorientált elméletet képviselnek, mint a hagyományos strukturalisták.

A *Gestalt* és a *struktúra* fogalmának viszonyával, azzal a kérdéssel, hogy mennyiben járulnak hozzá az alakképzéshez strukturális jellemzők, valamint hogy mely tulajdonságaiban különbözik az *alak* a *struktúrá*tól, már az alaklélektan korai képviselői foglalkoztak. Révész Géza egyik írása váltott ki komoly vitát erről a kérdésről, mikor 1953-as tanulmányában az alakelmélet revízióját javasolta.[31] Írásában a struktúra fogalmával szembeállítva igyekezett pontosítani az *alak* fogalmát. A *struktúra* megfogalmazásában a dolgok „geometrikus-architektonikus felépítése", amit „tudásalapon, azaz intellektuális munka által rekonstruálunk", ellentétben az *alak*kal, ami „közvetlenül adott".[32] Ezzel ellentétben Metzger az *alak*ot – ami definíció szerint azokra a dolgokra vonatkozik, ahol az egész több, mint a részek összessége – az „aggregátummal", a „halommal" állítja szembe, ezekben ugyanis az egész nem rendelkezik olyan tulajdonsággal, mely nem vezethető le az egyes részekből.[33] A struktúra Metzger szerint nem ellenpontja az *alak* fogalmának, „a struktúra vagy szerkezet (a tektonika, a geometriai-architektonikus felépítés) tulajdonságai sokkal inkább lényeges *Gestalt*-tulajdonságoknak tekinthetőek, amiket további *Gestalt*-tulajdonságokkal kiegészítve jutunk el az *alak*hoz. Metzger továbbá módszertani elsőbbséget is tulajdonít a *struktúrá*nak, mivel csak a *struktúra* regisztrálható és közölhető, így a tudományos kutatás számára könnyebben hozzáférhető, mint az *alak*. Az *alak* lényegét Révésszel szemben nem annak szemléletességében látja, hanem abban, hogy szerkezetét pszichológiai törvények határozzák meg.

Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy az *alak* a *struktúra* kognitív-narratológiai pendantja: az *alak*ot az elbeszélő szöveg azon *struktúrá*inak tekinthetjük, melyek szemléletesek, azaz kifejezett reflexív figyelem nélkül is láthatóak, mégpedig azért, mert érzékelésüket az alakészlelés veleszületett, „apriori"[34] pszichológiai törvényei teszik lehetővé.[35] Emellett az *alak* nem az egyes elemek puszta összességét jelöli; az *alak* részei olyan tulajdonságokat hordoznak, melyek csak az adott elrendezés által válnak láthatóvá. Ezeket nevezi Metzger „struktúrafunkcióknak", „amit gyakran az egészen belüli jelentésnek vagy értelemnek is tekintünk".[36]

A kognitív elméletekhez való jelentős kapcsolódási pontot jelent még elméletükben az elbeszélő szöveg „szövegvilágának" és „lehetséges világának" megkülönböztetése, melyek tulajdonképpen a szövegértés két különböző fázisát jelölik: a „szövegvilágot" akkor rekonstruálta az olvasó szerintük, ha megértette, *mi* történt az elbeszélő szövegben, a „lehetséges világot" pedig akkor sikerül megalkotnia, ha megérti, *miért* történtek ezek az események, azaz ha képes egy koherens magyarázórendszert rendelni a szöveghez. Bernáth és Csúri érdeklődése kifejezetten a „lehetséges világ" megalkotásának folyamatára irányul, hogy pontosan hogyan jön létre az a „szövegvilág", ami a „lehetséges világ" alapját képezi, azzal részletesen nem foglalkoznak. Ezen a ponton jelent véleményem szerint jó kiegészítést Bernáthék elméletéhez a kognitív poétikai megközelítés.

31 Révész Géza, Zur Revision der Gestalttheorie, in *Schweizerische Zeitschr. für Psychologie und ihre Anwendungen* 1953, 12, 89–110. Vitás pontot jelentett ez a kérdés az alaklélektan berlini és lipcsei iskolája között is.

32 Wolfgang Metzger, Grundbegriffe der Gestaltpsychologie, in Uő, *Gestalt-Psychologie. Ausgewählte Werke aus den Jahren 1950 bis 1982,* Kramer, Frankfurt, 1986, 124.

33 *Uo.*, 125.

34 *Uo.*, 129.

35 Ilyenek például a hármas tagolású cselekménystruktúrák (epikus triádok), amelyeket Karl Eibl veleszületett *alak*ként azonosított. Vö. Karl Eibl, Epic Triads. A Phylogenetically Rooted Gestalt of Narration, in *Journal of Literary Theory* 2/2, De Gruyter, Berlin/New York, 2008.

36 Metzger 1986, 128.

A két fogalom összevethetősége lehetővé teszi, hogy azt a Barthes által feltett kérdést, hogy mit kezdjünk a szöveg látszólag funkció nélküli leíró elemeivel, az alakelmélet kontextusában újra feltegyük, és így a Barthes-éval rokon, az övétől mégis lényegi pontokban különböző választ adjunk. A struktúra helyett az *alak*ra koncentrálva amellett érvelek, hogy az elbeszélő szöveg ezen kettős szerkezete – az elbeszélő struktúrára nézve funkcióval bíró, illetve funkciótlan elemek megkülönböztetése – az olvasási folyamatban dinamikusan megvalósuló alak-háttér észlelés manifesztációja, és mint ilyen az emberi tapasztalás természetét képezi le.

A valósághatás és funkciója a szövegértésben

Tanulmányom utolsó fejezetében visszatérek ahhoz az eleinte megválaszolatlanul hagyott kérdéshez, milyen funkciót tulajdonít Barthes az elbeszélő szöveg szerkezetében funkciótlannak tartott leíró elemeknek. Válasza ugyan egyszerűnek tűnik, de több részállítást tartalmaz, amiket érdemes külön-külön újragondolni.

Barthes egyrészt megfogalmaz egy általános választ arra vonatkozóan, milyen funkciója van az elbeszélő szövegben a feleslegesnek tűnő elemeknek: ezek keltik azt az illúziót az olvasóban, hogy a valósággal van dolga, hogy nem egy művi világban van, hanem maga a „valóság" jelenik meg számára. Hogy az irodalmi narratívában bizonyos tárgyakat vagy személyeket valóban „valóságosként" él meg az olvasó, azaz hogy létezik egy olyan hatás, melyet *valósághatás*nak nevezhetünk, a poétikának egy régi felismerése.[37] Azt azonban, hogy ez a hatás kifejezetten a funkció nélküli részletekből eredne, joggal vitatja a szakirodalom. Már Price kritizálta Barthes-nak ezt a tézisét, és úgy gondolta, hogy „nem egy ránc vagy egy barométer, hanem az összes részlet együttese hozza létre a valóság-hatást, és egyúttal az összes részlet potenciális jelölő. Egyes részletek nem határozhatóak meg önmagukban fontosként vagy nem fontosként."[38] A *valósághatás* tehát nem csak a funkciótlan elemek által jön létre, így nem lehet ebből a premisszából magyarázni keletkezését.

Barthes szándéka ebben a tanulmányban azonban első sorban nem egy hatásjelenség magyarázata volt, sokkal inkább egy másik szemiológiai probléma érdekelte, konkrétan az a kérdés, hogyan lehetséges az, hogy képesek vagyunk a nyelvvel közvetlenül a valóságra utalni. A valósághatás forrását a felesleges részlet különös szemiológiai státuszában látja,[39] mivel ez által jelenik meg a szövegben az emberi értelmezés által még meg nem szűrt valóság: „A »valóság« teljesen egyszerű reprezentációja, a tanúságtétel arról, »ami van« (vagy volt)

[37] Lásd pl. Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen,* Max Niemeyer, Tübingen, 1993. A munka által részletes áttekintést nyerhetünk az irodalmi illúziókutatásról.

[38] Martin Price, The Irrelevant Detail and the Emergence of Form, in Joseph Hillis Miller (szerk.), *Aspects of Narrative,* Columbia University Press, New York, 1971, 89.

[39] Ezeknek a részleteknek a különös szemiológiai státusza abban áll, ahogy Barthes mondja, hogy itt megváltozik a jel hármas felosztása. A leíró részlet ugyanis elveszíti a jelölőjét, mivel ez a részlet a struktúrán kívül helyezkedik el, és ehelyett a jelölő és a jeltárgy (a nyelven kívüli valóság konkrét tárgya) közvetlenül kapcsolódik egymáshoz. Ezáltal a „valóságos" általános kategóriáját konnotálja. Vö. Barthes 1984.

tehát mint az értelemnek való ellenállás jelenik meg; ez az ellenállás igazolja azt a nagy mitikus ellentétet, amely a megélt és a felfogott között fennáll."[40]

A kognitív nyelvészet, ahogy korábban láttuk, Barthes ezen elképzelésének éppen az ellenkezőjét állítja. Abból indul ki, hogy a nyelv strukturált egységekből áll, ahol a fogalmi tartalom mindig kostruáltan, azaz a beszélő értelmezésének megfelelően jelenik meg. Minden nyelvi megnyilatkozás egyúttal értelmezés, a szövegnek nincsenek ezen a rendszeren kívül álló elemei. Ebben az értelmezésben a Barthes által feleslegesnek tartott elemek jól elhelyezhetőek a szöveg dinamikusan alakuló alak-háttér szerkezetében: Stifter szövegében az iskola az elbeszélés elején nagy valószínűséggel nem kerül az olvasó figyelmének középpontjába, hanem a közösségi házzal együtt a hátteret képezi. Az elbeszélés egy későbbi részében azonban, ahol a gyerekeknek az iskolatársak általi kiközösítése az elbeszélés témája, nyilvánvalóan a figyelem fókuszába kerül, hiszen a cselekmény egy fontos szegmensének a helyszínét képezi. Ebben a szegmensben az ábrázolt tér egyéb részletei kerülnek a háttérbe. Azaz a leírásokat minden esetben alak-háttér szerkezetbe rendezve dolgozzuk fel, ahol a háttérnek legalább olyan fontos funkciója van, mint az alaknak, hiszen egymás komplementerei. Alakot csak egy háttérhez viszonyítva látunk, a háttér előfeltétele az alak észlelésének. A Barthes által funkciótlannak tartott részleteknek tehát nem kell speciális státuszt tulajdonítanunk, és azokat rendszeridegen és paradox tárgyként definiálni. A „felesleges részletek" az alak-háttér-szerkezet inherens részét képezik.

A leírásoknak éppen ez a feldolgozási módja okozza azt a hatást is, amit Barthes valósághatásnak nevezett. Langacker az alak-háttér-szerkezet szövegbeli megvalósulását tág értelemben úgy fogja fel, mint „egy alapkonfigurációból való kiindulás, egy előzetes tapasztalatnak a következő tapasztalat értelmezéséhez történő kiaknázása".[41] Ez azt jelenti, hogy az új tapasztalat mindig egy olyan referenciakeret vonatkozásában jön létre, mely a beszélő és a hallgató beszélgetésének közös alapját képezi egy adott pillanatban.[42] Ezt a közös tudást éli meg az olvasó valóságként, és ennek a hátteréből emelkedik ki az új ismeret, az elbeszélés „saját valósága"[43], „alakja". Az elbeszélés két valóságának forrását azonban nem egyes, jól azonosítható, funkcióval bíró, illetve funkciótlan elemek adják. Hogy a hegycsúcs egy a vízszintből kiemelkedő földrajzi tárgy, melyet általában nem könnyű megmászni, éppoly fontos az elbeszélés valóságát illetően, mint az, hogy az elbeszélésben motivikusan összekapcsolódik a templomtoronnyal. Pusztán azáltal, hogy a hegycsúcs funkcióval bír a narratív struktúra vonatkozásában, nem veszíti el azt a képességét, hogy utaljon arra a valóságra, ami író és befogadó közös tudását képezi. A valósághatás eredete tehát a nyelvnek nem azon paradox tulajdonságában rejlik, hogy képes az emberi tapasztalatot megelőző valóságot megjeleníteni, hanem éppenséggel abban a lényegi tulajdonságában, hogy leképezi az emberi tapasztalat természetét: hogy az új tapasztalatot mindig egy meglévő vonatkozásában tudjuk feldolgozni.

---

[40] *Uo.*, 172.

[41] Langacker 2008, 58 [ford. H.M.]

[42] Vö. Langackernél a háttér ezen aspektusának leírását: „current discourse space, […] a mental space comprising everything presumed to be shared by the speaker and hearer as the basis for discourse at a given moment", Langacker 2008, 59.

[43] Hans Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in Hans Robert Jauß (szerk.), *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen,* Fink, München, 1969, 9–27.

FOGARASI GYÖRGY

Szoros olvasás, távoli olvasás, sebességhatárok[1]

Labádi Gergely emlékének

> „Sosem merném azt mondani, hogy soha semmilyen körülmények között nem szabad behúznunk a fékeket. Ha létezik tárgyalás vagy alkudozás [*négociation*], akkor az feltételezi a fékezés lehetőségét, azt, hogy visszaváltunk vagy újraindítunk, s azt is, hogy gyorsítunk. Ha valaminek ritmusa van, az azért van, mert a sebesség vagy a gyorsítás nem homogén, vagyis mert lehetséges lassítás is. A tárgyalás, ha felelősségünk van, és döntéseket kell hoznunk – ez persze merő hipotézis –, lehet gyorsítás, de lehet fékezés is. Amikor ledöntötték a berlini falat, nyomban megindult a bevándorlók vagy kivándorlók áradata, amit a nyugati államoknak le kellett fékezniük – akár helyesen tették, akár nem, érthető a dolog logikája: kénytelenek voltak megpróbálni védekezni a demokratizálódás hatásai ellen. Megtudjuk-e valaha is, hogy rosszul tették vagy helyesen?"
>
> Jacques Derrida[2]

Mottóm, egy 1993-as interjú részlete, hangsúlyosan a sebességről szól. Jacques Derrida politikai összefüggésben, a határok és a migráció kontextusában időzik a sebesség kérdésénél. A téma a Bernard Stieglerrel folytatott maratoni beszélgetés e pontján egyrészt a „kulturális kivétel" *(exception culturelle),* a globalizációval vagy amerikanizálódással szembeni védekező francia médiaszabályozás, másrészt az azzal párhuzamba állítható kísérlet a vasfüggöny lebontását követő migráció ellenőrzésére és korlátozására. A hangsúly ezért esik a gyorsítással szemben inkább a lassításra, a sebességcsökkentés elvi és gyakorlati lehetőségére, arra, hogy a filmek vagy emberek beáramlásának korlátozási joga nehezen vitatható el bármely államtól mindaddig, amíg az államiságot valamiféle területi igénnyel kötjük össze, azaz territoriálisan gondoljuk el. Ha az állam területet, a terület pedig körülhatároltságot feltételez, az állam bajosan gondolható el államhatár nélkül. Érthető tehát, fejti ki Derrida, hogy az államok mindig is próbálnak ellenszegülni azoknak a történelmi, politikai, gazdasági, technikai vagy mediális hatásoknak (a migrációtól a spekulatív tőkemozgásokon át a rádióhullámos műsorszórásig vagy online terjesztésig), melyek a területiség elvének megingásával (deterritorializációval vagy diszlokalizációval) fenyegetnek.

---

[1] Ez a tanulmány eredetileg a „Közép-európai határ(sáv)ok" című konferencián (Nyitra, 2016. szeptember 5–6.) hangzott el előadásként. A konferencián való részvételt az OTKA K112415. számú kutatási programja támogatta.

[2] In Jacques Derrida – Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision: Entretiens filmés*, Galilée, Paris, 2016, 89.

A berlini fal emblematikus történelmi példája a fékezés két, egymással egyszerre párhuzamos és ellentétes gesztusát köti össze: a fékezés (sőt blokkolás) keleti gesztusát, mely a szovjet szektorból való kivándorlás elharapózó folyamatának volt hivatott véget vetni (mivel 1949 és 1961 között mintegy 2,7 millióan hagyták el a szovjet megszállás alatt álló területet), és a fékezés nyugati gesztusát, mely a fal leomlásakor fellépő bevándorlási hullám ellenőrzésére és mérséklésére tett kísérlet volt. Derrida reflexióinak olvastán ma nehéz és talán nem is szükséges mellőzni a Mediterráneum egyes keleti és déli térségeiből Európába irányuló migráció és az annak nyomán kialakult határzárási dilemmák, törekvések és ellentörekvések összetett kérdéskörét, egy hol érvelő, hol szenvedélyes vitáktól övezett, olykor azonban épp vitáktól mentesített kérdéskört. Két motívumot emelnék ki ebből a komplexumból.

Az egyik a terrorista fenyegetés motívuma. A migránsok közt beszivárgó terrorista alakja annak a fenyegetésnek az emblémájává vált, amely akkor ér bennünket, amikor az ellenséget barátnak, az erőset és agyafúrtat rászorulónak és nyíltszívűnek hisszük, és az otthont akaratlanul is kiszolgáltatjuk az idegen megszállásának. Amit ma a terrorizmus kapcsán „aszimmetrikus harcnak" neveznek, olyan fenyegetésen alapul, amellyel épp azért nem lehet az egyenlő – ha katonai ütőképesség szintjén nem is, de a nemzetközi játékszabályok szintjén egyenrangú – felek közti frontális háborúzás mentén megvívni, mert egyáltalán konfrontálódni sem lehet vele. A terrorista kerüli a frontalitást, a horizonton való megjelenést, s teszi ezt úgy, hogy a harcászatnak ősidőktől fogva elemi részét képező álcázást minden lovagi szokás és nemzetközi jog keretein túlra terjeszti, ekként téve roppant feladattá a határállomások szűrő munkáját, s helyezve át a hangsúlyt az álcázás és detektálás korlátozott keretein belül működő határőrizeti vagy honvédelmi szervekről az álcázás és detektálás korlátlan arzenálját felvonultató titkosszolgálati szervekre. Irodalomtudományi vagy még inkább retorikai szemszögből tekintve az aszimmetrikus harcban eluralkodó álcázás nem más, mint a szimuláció vagy disszimuláció lehetőségének kiterjedése, vagy ismertebb kifejezést használva, az irónián, az ironikus „elváltoztatásban" *(permutatio, Verstellung)* rejlő fenyegetés történelmi kiterjedése. A terrorizmus eminensen függeszti fel azokat a tér- és időhatárokat, melyek mentén történelmi folyamatokról gondolkodni szoktunk. Attól kezdve, hogy az ellenség nem veszi tekintetbe a Genfi Egyezmények és Protokollok követelményeit, és minden nyíltságot kerülve férkőzik a másik közelébe, lehetetlenné válik térben elkülöníteni a frontvonalat a hátországtól, a veszélyt a biztonságtól, mivel a front lappangva a vélelmezett hátországot szeli át keresztbe-kasul. De ugyanígy problémássá válik egyáltalában arról dönteni, hogy épp a történelem egy háborús vagy békeidőszakában élünk-e, hiszen a háborút a békétől, vagy a békét a háborútól elválasztó időhatár lokalizálása is roppant nehézzé válik, nem utolsó sorban a két periódus közti átlépést szokványosan biztosító performatívumok (a hadüzenet és a békeszerződés) körüli elemi problémák felgyülemlésével (a forgatókönyvet, legitimitást, őszinteséget stb. illetően). Ha ez a probléma szembeszökően jelenik meg ma, az nem jelenti azt, hogy korábban ne létezett volna.

Második motívum: a határ. A határokat általában határvonalaknak képzeljük el, bármekkora oldalirányú kiterjedés nélkül, hiszen a határvonal mint vonal alapvetően egydimenziós képződmény. A határvonalaknak azonban van egy különös és tanulságos belső mozgása, egyfajta kényszeres gravitálása afelé, hogy duplikálódjanak, multiplikálódjanak, s a sokszorozódással, oldalirányú kiterjedéssel határsávvá (vagy határzónává) váljanak. Minden sáv legalább két vonalat feltételez. Valahogy úgy fest a dolog, mintha a védvonalak kényszeres sza-

porodásban létezhetnének csak. A Magyarország déli határán kialakított jelenkori jogi, technikai és személyi „határzár" eredendő többszörösségét a határmenti 8-10 km-es zónában (vagy az ország belsejében) folytatott „mélységi védekezés" éppúgy felerősíti, mint a (már eleve is kettős, szögesdrót-tekercsből és dróthálófalból álló) műszaki zár később megvalósult pótló „megerősítése" egy újabb, még strapabíróbb kerítés emelésével. Derrida példájához visszanyúlva: a berlini fal is puszta határvonal volt kezdetben (előbb kerítés, később fal), de a keletnémet hatóságok az idő előrehaladtával, ahol csak lehetett, sávosították, Kelet-Berlin irányába terebélyes határ- vagy halálsávvá szélesítették. Avatottabb kutatók, történészek sok-sok ennél is szemléletesebb példát hozhatnának a határvonalak tendenciózus metamorfózisáról, határsávvá alakulásáról, mely – úgy gondolom – nem történeti esetlegesség, hanem szerkezeti kényszer. Irodalmárként talán elég, ha Defoe éppannyira paranoid, mint amennyire kalandvágyó hősére emlékszünk. Robinson erődítési munkálatai a palánkok kettős védelme mellett az átjárás és álcázás őrülten kifinomult biztonsági rendszerét alkotják meg, mely ráadásul eggyel magasabb készültségi fokozatba lép, mihelyt hősünk kannibálok nyomára bukkan a szigeten.

Hogy mindez nem pusztán a térbeli határvonalak tendenciája, az talán könnyen belátható. Elég csak a mindennapok cselekvési periódusait időben tagoló jelzésekre gondolni, például az iskolai órákat és szüneteket elválasztó csengőszót megelőző figyelmeztető csengetésre, vagy a közlekedést ritmizáló fényjelek, az állási és haladási periódusokat elválasztó jelzőlámpák előjelző funkciójára, a tiszta piros és a tiszta zöld kezdetét vagy végét előre jelző vagy bejelentő átmeneti színkombinációkra vagy effektusokra (például villogásra), még ha nincs is egységesség e téren. Épp Berlinben például nem villog a gyalogosok zöldje a pirosra váltás előtt, így az egyébként szerethető „Ampelmann" (ahogy arrafelé hívják a lámpatesteken megjelenő gyalogost) nem kis stresszt okoz a járatlan turistának. Vagy: az általam ismert országok többségében a zöldre váltás a gyalogosoknál általában nincs előre jelezve, míg az autósoknál igen. A startnak még a Forma 1-ben is határsávszerkezete van. A többi „sebességi" sportról (futás, úszás, evezés stb.) nem is beszélve: „Elkészülni, vigyázz, rajt!"

Mindezt a sebesség mint politikai fogalom kapcsán körvonalaztam. Ideje rátérni a sebesség hozzánk közelebb álló, irodalomtudományi kérdéskörére, az olvasás sebességének tárgyalására, mely az olvasó és a szöveg közti közelség vagy távolság kérdéseként jelent meg az elmúlt évtizedek egyes irodalomtudományi iskoláiban. Arra próbálok válaszolni, hogy az olvasás sebessége (relatív gyorsasága vagy lassúsága) hogyan és mennyiben képes kezelni azt a problémát, amit fentebb a terrorista alakjához kapcsolódóan az irónia problémájának neveztem, vagyis mennyiben adhat választ nem pusztán esetleges (technikai és empirikus), hanem elvi szinten (biztosan és kiszámíthatóan) arra a kihívásra, amit általánosabban fogalmazva a figuralitás jelent az olvasás számára.

Ami a „szoros olvasást" (pontosabban a „közeli olvasást", *close reading*) illeti, elsőként is talán a Yale Egyetem irodalmi képzésének *Literature Z* kurzusáról érdemes megemlékezni. Ezt a kurzust 1977-es elindításakor Paul de Man és Geoffrey Hartman tartották közösen, *Olvasás és retorikai struktúrák* címmel.[3] Amint a vélhetően de Man által fogalmazott tervezetből kiderül, a kurzus létesítésének nem titkolt célja az volt, hogy a szövegek finom részleteinek

[3] Marc Redfield, Courses Taught by Paul de Man during the Yale Era, in Uő (szerk.), *Legacies of Paul de Man,* Fordham University Press, New York, 2007, 182.; Paul de Man, Course Proposal: Literature Z, in *Uo.*, 185–189.

és komplex működésének aprólékos elemzésével a hallgatókban tudatosuljon az, hogy a látszólag egyszerű szövegek is sokféleképpen értelmezhetők, s ezért ami első olvasásra magától értetődőnek, nyilvánvalónak vagy egyértelműnek tűnik, az bizony nem is sejtett jelentésrétegek hordozója lehet. A szövegek többértelműségének feltárásában szerzett gyakorlat során pedig megnyílhat az út az előtt, hogy a hallgatók egy tágabb kulturális térben is érzékenyebbé váljanak a jelölési folyamatokban rejlő burkolt jelentéstartalmakra, s ennek nyomán kritikusabban tudjanak viszonyulni az észrevétlenül öröklődő gondolati vagy viselkedési sémákhoz, az ideológia működésének tudattalan mechanizmusaihoz. A szoros szövegértelmezésnek a *Literature Z* kiötlője számára szubverzív ereje, ideológiakritikai potenciálja volt.

De Man elképzelése persze nem volt teljesen új keletű. Volt egy fontos előzménye, egy másik irodalmi kurzusterv, egy másik egyetemen, melyet mintaként követett: Reuben Brower *Literature X* szemináriumterve a Harvardon, melynek megvalósulásáról (*Humanities 6* néven) de Man még harvardi doktoranduszként szerezhetett tapasztalatot. A kurzust kigondoló Brower, amint arról *Reading in Slow Motion* című 1959-es esszéje tanúskodik,[4] a „lassú olvasás" tántoríthatatlan híve volt, aki három évvel később egy, „az olvasás védelmében" közzétett tanulmánykötet szerkesztői előszavában a művel való konfrontálódást, a szavakra irányuló figyelmet és a világos kérdések megfogalmazását jelölte meg a szövegközeli olvasás legfőbb három célkitűzéseként.[5] Nyíltan hangot adott azonban kétségeinek vagy félelmeinek is, amikor feltette a kérdést: „Vajon nem járt-e el az idő az efféle eljárás fölött – harmincöt kemény év alatt?" 1962-ben járunk ekkor, jó három évtizeddel I. A. Richardsnak az irodalmi elemzés elveit forradalmasító munkája (*Principles of Literary Criticism*, 1926) és két évtizeddel John Crowe Ransom névadó könyve (*The New Criticism*, 1941) után. Brower nem kevés szarkazmussal érzékelteti, hogy az Új Kritika öröksége, a szoros olvasás gyakorlata hanyatlóban van. Úgy festi le a helyzetet, mint „valamiféle melodramatikus allegóriát, melyben az Új Kritikának nevezett valami játssza az utálatos, de kihalásra ítélt sárkány szerepét".[6] Hogy ez a „sárkány" nem akart egykönnyen kipusztulni, annak évtizedekkel Brower esszéje után is látványos jelei mutatkoztak. Cleanth Brooks egy 1979-es esszéjében, mely az Új Kritika szellemi örökségét és jelenkori relevanciáját volt hivatott számba venni, „bajosan elejthető vadnak" *(very elusive beast)* nevezte a szoros olvasás emblematikus képviselőjévé lett „új kritikust",[7] aki nemcsak azért érdemelhette ki ezt a titulust, mert alaktalan szörnyeteg módjára minden meghatározás alól kibújt, hanem azért is, mert minden jóslat ellenére sem volt hajlandó megadni magát a pusztulásnak.

A szoros olvasás gyakorlata csakugyan új lendületet vett akkortájt, ahogy a Yale Egyetemen bevezetett *Literature Z* kurzus koncepciója jelzi. További fontos megerősítést kapott 1982-ben, amikor *Vissza a filológiához* (Return to Philology) című esszéjében de Man éppenséggel Brower *Humanities 6* szemináriumát tette mintává az irodalomtanítás számára, mint a kritikai gondolkodásra való nevelés lehető leghatékonyabb módszerét, mely minden különösebb elméleti olvasmány nélkül is képes beindítani az elméleti reflexiót, és a kritikai rákérdezés ösvényére tereli a szövegek aprólékos elemzésébe merülő értelmezőket. Ahogy Bro-

[4] Reuben A. Brower, Reading in Slow Motion, in Reuben A. Brower – Richard Poirier (ed.) *In Defense of Reading: A Reader's Approach to Literary Criticism,* E. P. Dutton, New York, 1962, 9.

[5] Reuben A. Brower – Richard Poirier, Preface, in *Uo*., viii.

[6] *Ua*.

[7] Cleanth Brooks, The New Criticism, in *The Sewanee Review* 1979, 87/4, 592.

wernek, úgy de Mannak is szembesülnie kellett ugyanakkor a szoros olvasást övező kétségekkel vagy ellenérzésekkel, mindenekelőtt a formalizmus vádjával. Eszerint az általa bemutatott szuperközeli elemzések a maguk mikroszkopikus közelképeivel a szoros olvasás tiszteletteljes hagyományát – ahogy egy vitacikkében maga de Man fogalmazott – „az elmélet kéménypornójává" silányítják, és ahelyett, hogy épületes történelmi tanulságokkal szolgálnának, csupán öncélú elmélkedésbe és erkölcsi nihilizmusba sodorják híveiket.[8] Megfordítva Roland Barthes gondolatmenetét, aki a pornográf jelenetsorokat értelmezte formális szintaktikai elemek végtelenül kombinálható láncolataként (afféle „pornogrammatikaként"),[9] de Man a grammatika gépies formalizmusát bemutató elemzéseket hasonlította pornográf ábrázoláshoz, legalábbis azok nézőpontjából, akik megbotránkoztak az efféle jeleneteket színre vivő elemzéseken.

Azóta újabb évtizedek teltek el. A *Literature Z* kurzust hat évvel de Man halála után, 1989-ben vezették ki a Yale irodalmi képzéséből,[10] és a szoros olvasás visszaszorulásával egyidejűleg fokozatosan teret nyert e módszer új keletű ellenpárja, a „távoli olvasás" *(distant reading).* A számítástechnika fejlődésével, a számítógépek alkalmazási területeinek kibővülésével, a könyvtári forrásállományok digitalizációjával az utóbbi évtizedekben megnyílt az út a nagy adatbázisokon végrehajtott szoftveres elemzés előtt. Az ilyen adatelemzés a memorikus kapacitások roppant megnövekedése miatt immár nem korlátozódik egyetlen mű vizsgálatára, hanem gyakran több száz, sőt több ezer mű együttes analízisét ejti meg adott parancs és algoritmus szerinti keresés vagy lekérdezés formájában, rendszerint képi kimenettel, grafikonok, térképek vagy ágrajzok segítségével vizualizálva az eredményt. E módszer legfőbb képviselője, a *Graphs, Maps, Trees* (2007) kötet szerzője, Franco Moretti 2013-ban *Distant Reading* címmel rendezte tanulmánykötetbe az előző két évtizedben közölt nagyhatású elemzéseit. A távoli olvasás, avagy a „szeriális" vagy „kvantitatív" elemzés első lépésben egy formai jegy elkülönítését jelenti, majd második lépésben annak nyomon követését, hogyan módosul ez a formai jegy szövegek egész sorozatán át.[11] Így például elemzés tárgyává tehető, hogy egyes epikai művek (például regények vagy detektívtörténetek) címe hogyan változott a XIX. század során: hogyan alakult a szavak száma, milyen grammatikai szerkezet (pl. birtokos, jelzős) volt túlsúlyban, a főneves címeknél tulajdonnév vagy köznév szerepelt-e a címben, és köznevek esetén, ha volt névelő, akkor az határozott volt-e, vagy határozatlan, és így tovább. Mindezek egyenként nem különösebben bonyolult kérdések, ám éppen ezért könnyen lekérdezhetők, okosan kombinálva pedig olyan összefüggések feltárására adhatnak alkalmat, amelyek nem feltétlenül pillanthatók meg gépi segédlet nélkül. Például rámutathatnak bizonyos piaci körülmények több évtizeden átívelő hatására a modern irodalmi műformák történetében, tágabb gazdaságtörténeti folyamatokba ágyazva az irodalmi műfajok evolúcióját. A kiterjedt szövegkorpuszon lefuttatott szoftveres elemzéssel szemben a szoros ol-

---

[8] Paul de Man, Blocking the Road: A Response to Frank Kermode, in Uő, *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers,* The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993, 190.

[9] Roland Barthes, Sade, in de Sade márki, *Filozófia a budoárban,* ford. Ádám Péter, Pallas, Budapest, 1989, 148.; Roland Barthes, *Sade* II., ford. Ádám Péter, in Uő, *Sade, Fourier, Loyola,* Osiris, Budapest, 2001, 186.

[10] Redfield 2007, 181.

[11] Franco Moretti, *Distant Reading*, Verso, London/New York, 2013, 65.

vasás harvardi és yale-i hagyománya Moretti szemében nemcsak fizikailag koncentrálódik a szövegek egy jóval szűkebb körére, de ideológiai szempontból is erősen behatárolt, amennyiben a hajdan népszerű, ám feledésbe merült szövegek tengernyi sokaságához képest a kanonizált szövegek lényegesen szűkebb körére korlátozódik, s ezzel egy szekularizált teológia szolgálatában áll. További problémát jelent Moretti szerint, hogy a szoros olvasás éppen emiatt érzéketlen a társadalomban végbemenő nagyobb ívű, nagyobb horderejű, ám éppen ezért nehezebben tetten érhető történelmi folyamatokra. Az ilyen folyamatok csak távlatos pillantással vehetők észre, ilyen pillantásra azonban az emberi érzékek és memória csak igen korlátozottan alkalmasak. Ezen a ponton lép be a digitalizált archívumokra ráereszthető számítási kapacitás, mellyel láthatóvá tehetők az irodalomtörténet eleddig észrevétlen – társadalom-, gazdaság- vagy technikatörténeti összefüggésbe ágyazódó – mintázatai. Ahhoz persze, hogy megvilágító összefüggések bukkanjanak elő, legalább két olyan kritikus ponton kell túljutnia az elemzésnek, melyek a korábbi paradigmához kötik. Az elemzendő szövegeket egyrészt állományosítani kell ahhoz, hogy egyetlen adatállomány (szövegkorpusz) darabjaivá váljanak, vagyis gondos kódolással kategóriákba kell sorolni őket, metaadatokat kell rendelni hozzájuk. El kell dönteni például, hogy mely szövegek elbeszélések, és azokon belül melyek detektívtörténetek, vagy hogy mit tekintünk tulajdonnévnek, és mit köznévnek (első interpretatív művelet).[12] A lekérdezés során keletkezett statisztikai eredményeket pedig ki kell értékelni, összefüggést kell teremteni közöttük (második interpretatív művelet). Ezeken és az ezekhez hasonló pontokon válik nyilvánvalóvá, mennyire kötődik még a távoli olvasás újszerű technikája is a szövegértelmezés korábbi, archaikusabbnak tetsző gyakorlataihoz. Arról nem is beszélve, hogy bármekkora számítási potenciál áll is rendelkezésünkre, fantáziátlan kérdésekre csakis triviális válaszok születhetnek. Az például nem tekinthető különösebben forradalmi felismerésnek, hogy az irodalom piacosodásával a regénycímek lerövidültek, s hogy ennek alapján fordított arányosság figyelhető meg a piac mérete és a címek hossza között.[13] Az már inkább, hogy exportálhatóság (vagy fordíthatóság) tekintetében jelentős különbség van egyes filmes műfajok, például az akció és a komédia között.[14] Bár még ebben az esetben is kérdés, hogy a fordíthatóság vizsgálatát a verbalitásra korlátozhatjuk-e, melyben a komédiák csakugyan bővelkednek, vagy a gesztus értékű cselekvések idiomatikusságát is ide kell vennünk, ami alighanem a szófukar akciófilmekben is rámutathatna a könnyed exportálás nehézségeire. Moretti éppen ezért nem is a szoros olvasás teljes kiiktatását tűzi ki célul, inkább az átalakítására, átkalibrálására törekszik, de legalábbis arra, hogy a szövegkö-

[12] Több írásában is érzékenyen tárgyalta az adatbázis megalkotásának interpretatív (egyszersmind performatív) mozzanatát Labádi Gergely, a Moretti által inspirált távoli olvasás úttörő szegedi kutatója: Labádi Gergely, Könyvek távolról: a magyar regény 1807-ben, in *Irodalomtörténet,* 2014, 95/3, 311-332; Uő, Franco Moretti: Distant Reading, in *Irodalomtörténet* 95/4 , 2014, 561–564; A magyar regény adatbázisa, in Uő, *Acta Historiae Litterarum Hungaricum* 32, Új folyam 1, 2016, 13–32. Helyi viszonyítási pontul lásd Hárs Endre – Szilasi László, *Lassú olvasás,* Ictus–JATE, Szeged, 1996. A távoli olvasás újabban szélesebb figyelmet kapott a hazai irodalomtudományos diskurzusban, lásd a *Helikon* 2017/2. és az *Alföld* 2017/12. számának tematikus blokkjait; Szemes Botond tanulmányát, A szoroson túl: a *close reading* módszere és lehetséges alternatívái, *Prae* 2018/3, 73–90; a *Hálózatok és komparatisztika/Networking Comparative Literature* című konferenciát (Kolozsvár, 2019. október 4–5.), vagy a *Digitális Bölcsészet* folyóirat gazdag kínálatát.

[13] Moretti 2013, 188.

[14] *Uo*., 95–99.

zeli elemzést kombinálja a nagyobb mintázatok távlati észlelésének korszerű technológiájával: „meg kell tanulnunk értelmet találni az apró változásokban és a lassú folyamatokban", s ennek módja lehet az olyan „kvantitatív vizsgálat", melynek „egységei nyelvi és retorikai elemek".[15] Amikor Moretti az apró elemek lassú változására utal, akkor egy olyan kutatást irányoz elő, amely a szoros olvasás térbeli ráközelítéseit a távoli olvasás időbeli panorámaképeivel egészíti ki, azaz felgyorsítja, időben kicsinyíti azt, amit térben felnagyított.

A kép összességében mégsem túl hízelgő a szoros olvasókra nézve, akik, mint de Man, soha nem lesznek képesek meglátni a fától az erdőt, és mindig elbuknak a szeriális olvasókkal szemben, akik pedig, mint Moretti, távlatos perspektívájukból adódóan mindig előrébb járnak majd az évszázadokon átnyúló történeti mintázatok felismerésében. Kicsit hasonló a helyzet, mint a Poe által leírt térképes játékban (*Az ellopott levél* vége felé), ahol az igazán rafinált versenyző olyan nevet ad feladványként ellenfelének a térképről, amely nagy területen ível át, így az eldugott apróságok után kutató tekintet óhatatlanul elsiklik fölötte. A történelem úgy jár túl de Man eszén, ahogy a novellabeli tolvaj a párizsi rendőrfőnökén, míg végül Moretti (alias Dupin) személyében emberére nem akad. A digitális kultúra protéziseivel felvértezve a távoli olvasók emberfeletti képességek birtokába jutnak és beláthatatlan előnyre tesznek szert, kihalásra ítélve az olyan humanoid őslényeket, akik a szoros olvasás egykor népszerű eljárásain keresztül próbálnák felvenni a versenyt a gépi analízissel.

Persze amennyiben történeti perspektívából valamivel távolabbi pillantást vetünk magára a távoli olvasásra is, illetve annak a szoros olvasáshoz fűződő viszonyára – ahogy ezt részint már a Poe-szöveg megidézésével is tettük –, tanulságos kritikai szempontokat nyerhetünk mindkét olvasásmódra nézve, és talán viszonyukat is más megvilágításban szemlélhetjük. A közeli és távoli nézőpontok közti ingadozás fontos szerepet játszott a kettős végtelen problémája mentén kirajzolódó bölcseleti és irodalmi hagyományban Pascaltól Swiften és Voltaire-en át Kantig, és tovább. A huszadik századi médiatechnika és művészeti invenció kérdéskörén belül mindez gyakran a filmművészet sajátos eszköztárának kérdéseként vetődött fel, ahol a nagyítás és kicsinyítés, avagy a közelítés és távolítás technikája a lassítás és gyorsítás technikájával analógiában jelenhetett meg. Legemlékezetesebb megfogalmazását alighanem Walter Benjamin adta ennek a kérdéskörnek, amikor az „optikai tudattalan" fogalmát épp e technikai megoldások párhuzamba állításával igyekezett bevezetni, olyan vizuális jelenségekre utalva a freudi hangzású fogalommal, melyek mindig is az orrunk előtt voltak, mégsem voltunk képesek látni őket az emberi érzékekhez képest túlságosan parányi vagy túlságosan nagy méretük, avagy túl gyors vagy túl lassú lefolyásuk miatt. Így, noha nem voltak takarásban, saját érzékeink behatároltsága mégis érzékelhetetlenné vagy észlelhetetlenné tette őket számunkra. Ennek protetikus ellensúlyozásaként léphet fel a film, amikor a térbe belenagyítva vagy az időbe belelassítva teszi láthatóvá a túlságosan parányit vagy gyorsat, avagy amikor ellenkezőleg épp a jelenség lekicsinyítésével vagy felgyorsításával igyekszik – térben vagy időben – emberi léptékkel is befogható intervallumba szorítani a vizsgált tárgyat. Mivel „más természet tárul fel a kamera, illetve a szem előtt", az előbbi képes lehet kipótolni az utóbbi fogyatékosságát, a tudatba emelheti a tudattalan tartalmakat, láthatóvá téve azt, ami a szemünk előtt volt, mégis láthatatlan maradt. Benjamin azt írja: „Itt avatkozik be a kamera a maga segédeszközeivel: a buktatással és az emeléssel, a megszakítással és izo-

[15] *Uo.*, 192, 204.

lálással, a folyamat megnyújtásával és sűrítésével, a nagyítással és kicsinyítéssel [*mit … ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern*]. Az optikai tudattalanról csak rajta keresztül szerzünk tudomást, ahogyan az ösztönös tudattalanról a pszichoanalízis segítségével."[16] Az iménti mondatokat környező példák alapján Benjamin még főként a nagyításra és a lassításra (vagy kimerevítésre) helyezte a hangsúlyt. Ugyanakkor fontosnak tartotta jelezni a másik irányt, a kicsinyítés és a gyorsítás lehetőségét is, amely felé Moretti távoli perspektívái mutatnak, akinek munkássága ilyen értelemben Benjamin tervezetét látszik kiteljesíteni. A Moretti vezette Literary Lab ma méltó helyszíne lehetne a benjamini *Passzázsok* roppant adatállomány-képzési és kódolási munkálatainak, s könnyen lehet, hogy ha Benjamin ma élne, ő futtatna le különféle lekérdezéseket az előállított adatbázison, Moretti asszisztálása mellett. A művészet fogalmának traumatikus átalakulása (a fotó és a film megjelenése nyomán), amiként a művészettörténet fogalmának átíródása is (Benjamin technikatörténeti elemzéseivel) fontos előképe lehet annak a traumatikus változásnak, amely ma a gazdasági és technikai kontextusba helyezett (bevallottan marxista ihletésű) Morettiféle irodalomtudományban megy végbe, s amely egyszerre érinti az irodalmi elemzés gyakorlatait és az irodalomtörténet-írás miként jét. Ezen átalakulás fejleményeként „az irodalomtörténet egykettőre teljesen más lesz ahhoz képest, ami most: »másodkézből való« lesz, mások kutatásaiból készített mozaik, *egyetlen közvetlen szövegolvasás nélkül*".[17]

Ha egy pillanatra visszatérhetek Poe novellájához: a térképes játék szemléletes példája, közelebbről szemügyre véve, nem illeszkedik tökéletesen a cselekményhez, hiszen az ellopott levél korántsem csupán azért marad észrevétlen a rendőrségi házkutatás során, mert túlságosan is elöl van. Nem csupán arról van szó, hogy nagyobb és szembeszökőbb mintázatot alkot a rendőrfőnök által keresett parányi és eldugott mintázathoz képest. Legalább ennyire, ha nem jobban szerepet játszik az észrevétlenségében az, hogy figurálisan átalakították: „a levelet kifordították, mint egy kesztyűt, aztán újra összehajtogatták, újra címezték, és lepecsételték", és így hagyták elöl, jól látható helyen. A térképes játék kapcsán említett nagyság nem egészen pontos illusztráció tehát, mivel egy olyan elrejtetlen tárgyra utal, amely fölött minden láthatósága ellenére is elsiklik a tekintet. A levél azonban egészen más módon is kibújik a vizslató szemek szorításából: figurális átalakulással, azzal, hogy nem annak mutatkozik, ami. Az, hogy jól látható helyre teszik, inkább csak ráadás, túlbiztosítás vagy egyszerű fricska. Semmilyen távoli pillantás sem lehet képes megtalálni, nemcsak a közeli mustra. Az, hogy Dupin végül mégis megtalálja, csak részben köszönhető a távlatos perspektívának. Jelentős mértékben valami egészen másnak tudható be, amit a szöveg a leleményes költői fantáziára tett utalásokkal jelez, s végső soron derengő homályban hagy, az olvasóra bízva, hogy a zsenialitás, a véletlen, a sorsszerűség vagy valamely más magyarázóelv mentén fűzze tovább az indoklást.

Az észrevehetőségnek ugyanez a nehézsége övezi az iróniát is. Amikor de Man másodjára fut neki ennek a témának – vagyis nem *A temporalitás retorikájá*ban, hanem *Az irónia fogal-*

---

[16] Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában,* ford. Kurucz Andrea. <http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html>, [a fordítást módosítottam]; vö. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Dritte Fassung), in Rolf Tiedemann és Hermann Schweppenhäuser (szerk.), *Gesammelte Schriften,* I., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 1, 500.

[17] Moretti 2013, 48.

ma című előadásban[18] –, fejtegetése épp ezzel a kérdéssel indul és fejeződik be: hogyan detektálható, hogyan lokalizálható vagy demarkálható az irónia? Hogyan definiálható mind a „meghatározás", mind az „elhatárolás" értelmében? Hogyan deríthető ki, hogyan határozható meg, hogyan határolható körül? Az irónia tárgyalásakor a határ kérdéskörénél vagyunk. Amint Poe novellájából látható, az irónia problémájára nem nyújthat megnyugtató választ a szoros olvasás, noha de Man részletekbe menő analízise – melyre ehelyütt nincs módom bővebben kitérni[19] – alighanem a lehető legközelebb visz e probléma feltárásához és a megoldásában rejlő bukatók számbavételéhez. Ám a távoli olvasás sem boldogulhat vele, ahogy erre épp a Poe-szöveg szorosabb vizsgálata mutathat rá. Az iróniára irányuló nyomozati munkában nem jut döntő szerep sem a közelítésnek, sem a távolításnak, sem a kettő – mégoly kifinomult – kombinációjának (például az együttes térbeli belezoomolás és időbeli kizoomolás formájában, ahogy Morettinél láthattuk). Az iróniának semmi köze a fokozathoz, felbontáshoz vagy frekvenciához. Mivel elváltozást, átalakulást, disszimulációt implikál, semmi garancia rá, hogy feltűnik majd a horizonton, s hogy lehetséges lesz „konfrontálódni" vele, ami pedig – ahogy Browernél láttuk – a lassú olvasás nyitóeseménye volna. Az irónia nem homológ a szoros olvasással, de a távolival sem, bármilyen megvilágító eredményekkel szolgáljanak is. S ebből adódik valamiféle konklúzió a sebességre vonatkozólag. Ha ugyanis az olvasás sebessége (a közelítés lassító vagy a távolodás gyorsító hatása) nem garantálhatja az önmagukat átalakító, önelleplező praxisokban rejlő fenyegetések felderítését és kiküszöbölését, akkor a határt az olvasás sebességével összefüggésben nem abban láthatjuk, ahol ez a sebességhatár a technikai fejlettség egy adott fokán, a történelem egy adott helyén és pillanatában átmenetileg húzódik (azaz nem a számítási, hálózati vagy tárolási kapacitások végességében kell keresnünk), hanem ott, ahol maga a sebesség érkezik el saját határához és válik irreleváns paraméterré egy olyan kihívással szemközt, amely éppen azért elemi erejű, mert nem redukálható a közeli és a távoli, avagy a lassú és a gyors tengelyére.

---

[18] Paul de Man, Az irónia fogalma, in Uő, *Esztétikai ideológia,* ford. Katona Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 175–203.

[19] A szoros és a távoli olvasás összefüggéseinek bővebb taglalását egy másik tanulmányban kíséreltem meg: Távoli pillantás a szoros olvasásra: iróniáról és terrorizmusról 1977 körül, *Literatura* 2020/3, megjelenés alatt. A Poe-novellának pedig itt kínáltam részletesebb elemzését: Eszkalálódott olvasás: Stanford, Benjamin, Poe, in *Digitális Bölcsészet,* http://ojs.elte.hu/digitalisbolcseszet/article/view/443.

Valóságkonstrukció Mediarchiában…

BESZÉLGETÉS YVES CITTONNAL[1]

– Hogyan lettél XVIII. századi irodalmárból médiakutató?

– Irodalmárnak lenni azt jelenti, hogy a tartalmon, a jelentésen túl érdekel az is, ami magában a médiumban történik. A 2000-es évektől kezdődően kezdtem a média által felvetett kérdésekről gondolkodni a *Multitudes*[2] című folyóirattal folytatott közös munka kapcsán, ahol akkoriban Maurizio Lazzarato már figyelemgazdaságról beszélt. A figyelem és a média kérdése egyazon probléma két oldala: egyfelől az emberi figyelem hozza létre, kelti életre azt, amit a média révén továbbíthatunk; másfelől az, amit a média révén továbbítunk, felkelti, leköti és informálja a figyelmet.

2001-ben például, tekintve, hogy a szavak és elbeszélések elemzése az eredeti szakmám, a XVIII. századi közgazdászok irodalmi olvasatára tettem kísérletet, a *Portrait de l'économiste en physiocrate* [A közgazdász fiziokrata portréja] című munkámban, amelynek alcíme *Critique littéraire de l'économie politique* [A gazdaságpolitika irodalomkritikája]. Ez az olvasat azért tűnt számomra relevánsnak, mivel írásaikban a tulajdon eredetét feszegető történetekre, áramlás- és csatornametaforákra, valamint a szabadsággal kapcsolatos kérdésekre bukkantam. Mindig ez a szavakra irányuló munka, a szójátékok és a megnyilatkozás érdekelt, még akkor is, ha nemigen gondolkodtam azon a tényen, hogy a nyomtatott szöveg maga is a médium egy speciális esete.

Ha például a műfaji határokat lebontjuk – véleményem szerint ugyanis nem nagyon van értelme azt mondani, ez „irodalmi", az meg „filozófiai", akkor a XVIII. századi gazdaságpolitikai szövegeket éppúgy lehet irodalmi diszkurzusként olvasni, mint Macron politikáját elemző véleménycikkeket a *Le Monde*-ban. Azzal, hogy diszkurzusként kezeljük, az adott valósághoz sajátos relációs létezést rendelünk, ez pedig szükségszerűen visszahat arra, ahogyan a valóságunkat összerakjuk.

Pályám ezen szakaszán egyébként még nem állt rendelkezésemre az az alapvető szintézis, amely később elősegítette a technikai mediáció megértését. Mintegy tíz évet oktattam az Egyesült Államokban, ekkor fedeztem fel, hogy rengeteg érdekes dolog van ezen a területen, amiről Franciaországban csak elvétve lehet hallani. Így jutottam el ehhez a sajátos ötvözethez, amely egyszerre átvételi és antropológiai munka: a *Médiarchie*-ban [Médiarchia, 2017] arra igyekszem rámutatni, hogy a más területekről átvett fogalmak milyen hatást gyakorolnak a kortárs társadalmak kommunikációjára, és mennyiben visznek közelebb működésének megértéséhez. Egész egyszerűen a média szavaiból indultam ki, az idegen eredetű *(Medialität, immediacy, heterarchy)* vagy régi fogalmakból (pl. a *szellem* XVIII. századi poliszémiája), majd ezekből olyan kifejezéseket kreáltam, mint a „médiarchia" vagy „médianarchia". Ezek a sajátos gondolkodás

[1] A Marie Rebeyrolle és David Puaud által 2018 decemberében készült beszélgetés eredetileg a Journal des Anthropologues-ban jelent meg (2019/1-2, n° 156–157, 261–257), magyarul Yves Citton szíves engedélyével az általa megküldött szövegváltozatot adjuk közre.

[2] Gilles Deleuze és Félix Guattari szellemében 2000-ben alapított, negyedévenként megjelenő politikai, művészeti és filozófiai lap: https://www.multitudes.net.

mentén összeálló szavak ugyanakkor elválaszthatatlanok azoktól a fogalmaktól, amelyek segítségével értelmezni igyekeztem, hogy mi történik velünk a médián keresztül.

– *Szerinted mi a* Médiarchia *kulcsfogalma?*

– A „cselekvő vágás" *(agential cut)* mindenképpen központi fogalom. Indirekt módon bukkantam rá, mégpedig a *Multitudes*-höz kötődő szerző, Dominique Quessada révén, aki *L'Inséparé* [2013] című művében hivatkozott a kvantumfizika episztemológiájában szaktekintély Karen Baradre. Mi is a „cselekvő vágás"? Mint ismeretes, a kvantumfizikában gondot okoz annak megállapítása, vajon a megfigyelt egység hullám vagy részecske-e. A „cselekvő vágás" elve kimondja, hogy az egységek megfigyelésére használt műszer, illetve az általa végrehajtott vágás az, ami ezeket az egységeket hol hullámként, hol pedig részecskeként jeleníti meg. Vagyis a kérdés, hogy hullámokról vagy részecskékről van-e szó, nem jelent semmit. Van „valami", és ezt a valamit hullámként vagy részecskeként tüntetjük fel, amikor megjelenítjük. A műszer alakítja az önmagában eldöntetlen, eldönthetetlen valóságot hullámmá vagy részecskévé. Nem az apparátus hozza létre a hullámot vagy a részecskét, de a *valóságból* az apparátus csinál hullámot vagy részecskét. Ez igen hasonlatos ahhoz, amiről az irodalomkritikus Stanley Fish írt még a hetvenes években, amikor rámutatott arra, hogy bizonyos szövegből éppen annak („értelmezői közösségeket" alkotó) olvasói csinálnak verset, blaszfémiát vagy éppen szent szöveget. Vágás jön létre a valóságban, és ez a vágás „cselekvő" – azaz cselekvőképes, mivel hullámot vagy részecskét, fegyverviselési engedélyt vagy gazdasági vastörvényt csinálhat ebből a valóságból.

Mindez jól jellemzi a média működését. Mi történik például az esti híradóban? Az egész világban vagy éppen Franciaországban történt dolgok közül annyit mondanak, hogy valaki késsel támadt valaki másra miközben „Allah akbart" kiáltott. Ez minden bizonnyal igaz, abban az értelemben, hogy elfogadom, valóban történt ilyen dolog aznap. Mint ahogy a részecskéket sem a kvantumfizika, s az olvasott szöveget sem az irodalmár találja ki. De az a tény, hogy olyan apparátust használunk, amely ezt a valóságot részecskeként vagy ebben az esetben mint dzsihadizmust jeleníti meg, egyszerre ruházza fel hatalommal a dolgot és az apparátust. Tehát nem pusztán egy vágásról, felmérésről vagy reprezentációról van szó. Cselekvő aspektusa is van a dolognak, hiszen a tény, hogy x millió francia hallja, hogy valaki „Allah akbar" kiáltás kíséretében késsel megölt egy másik embert, olyan önmagában álló valósággá válik, amely jól érzékelhetően módosítja, mi lenne, illetve mit tenne Franciaország e mediatizált momentum nélkül. Természetesen, ahogyan nem a fizikus hozza létre a részecskét, úgy a késes támadást sem az újságíró hozza létre. Mégis, a cselekvő vágás koncepciója révén ráébredünk, tényleg van abban valami, hogy magát a terrorizmust egyfajta médiagépezet teremti meg. Mindez persze kihat az ember gondolkodásmódjára, már nem bízik abban, hogy a világ önmagában létezik, meg hogy az esti híradó csak informál, megmutatja a világban történt legfontosabb eseményeket, amiről mindenképpen tudni kell. Úgy vélem tehát, hogy noha nagyon is tudunk róla, mert annyira világtalanok azért nem vagyunk, igencsak alábecsüljük a média által végrehajtott vágásokban rejlő cselekvőképességet. Amikor a „médiarchia" fogalmát használom, éppen a média ezen performatív erejét hangsúlyozom, amellyel témáját megjeleníti.

– *Miben tér el a „spektákulum társadalma" az általad használt „médiarchia" fogalmától?*

– A média performativitása által konstruált valóság elemzése más szerzők elemzéséhez is kötődik természetesen, mint Baudrillard vagy Debord. Ugyanakkor nem szabad azt gondolni,

hogy elég mondani, s azzal máris csináljuk a dolgot... Szükség van bizonyos „érvényességi feltételekre", hogy a beszéd performatív hatással bírjon. Ne feledjük, Debord „spektákuluma" vagy Baudrillard „hiperrealitása" szintén a kommunikációs gépezetek által mobilizált materiális forrásoktól függ. Egyszóval ma már nem lehet „immateriálisról" beszélni a digitális kapcsán, ahogyan azt a 2000-es évek elején tettük, mert akkor figyelmen kívül hagynánk azt, hogy a számítógépek működéséhez materiálisan előállított áramra van szükség.

Az áram teszi tehát lehetővé, hogy összekapcsolódó szálak mentén olyan dolgok nyomába eredjünk, amelyeket intuitív módon nem tudnánk összekapcsolni. Arra késztet, hogy kontinuumként gondoljak az affektumokra[3] (a barátom hívására várok, videót nézek, boldog vagyok, félek…), a mediációra (telefon, nyelv…) és az áramot előállító francia atomerőművekre. Persze arról sem szabad megfeledkezni, hogy ezek az erőművek maguk is megjelennek az Areva[4] és a francia állam diszkurzusaiban – vagyis a spektákulum diszkurzusaiban, melyek azzal etetik az embert, hogy mindennel együtt ez a lehető legjobb megoldás, klímaváltozás ide vagy oda.

Elgondolni ezt a kontinuumot, nem egyszerű, legalábbis az én generációm számára nem az, mert le kell győzni a totalitással szemben meglévő gyanakvást. Kerülni egyrészt az antitotalitarizmust, ami számomra mindig tévútnak tűnt, mert elveti egy magasabb nézőpontú kartográfia lehetőségét, másrészt lemondani arról a hangzatos, ám kevéssé hiteles, mi több, veszélyes gondolatról, hogy „az egész" megragadható. Úgy vélem, kontinuumokban gondolkodni, affektumok, mediációk és materialitás között létrejövő összefonódásokat követni kevésbé elbizakodott, kevésbé illuzórikus módja annak, hogy azt mondjuk: minden mindennel kapcsolódik, s megéri a fáradságot, hogy a határ másik oldalán is szétnézzünk, ha már valódi magasságokba nem tudunk emelkedni anélkül, hogy a konkrét realitásoktól ne szakadnánk el veszélyesen.

– Véleményed szerint a „belül kívül" helyzet a legpontosabb?

– Arról van szó, hogy valamiképpen egy lábbal bent, a másikkal pedig kint legyünk, mint amikor regényt olvasunk vagy filmet nézünk. Nem mintha a világ fikció volna, sokkal inkább azért, mert egészséges lenne a fikció révén elsajátított viszonyulást megőrizni azzal kapcsolatban is, amit valóságnak nevezünk. Egyik lábbal kint, mivel igyekszünk valamiképpen felülről, kicsit a tudós, az antropológus szemével nézni a dolgokat, hogy bizonyos távolságot hozzunk létre. Ugyanakkor nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a másik lábbal mindig belül is vagyunk, vagyis gyanakvással kell kezelnünk az egészet kívülről látó és megítélő autoritás illúzióját.

E nélkül totalizáló, vagyis veszélyes diszkurzusokat hozunk létre, ilyen modellértékű manapság a közgazdaságtan, amely mint diszkurzus a matematika és a modellezések erejével csodálatos rendszereket hoz létre intellektuális szempontból. A probléma az, hogy maguk a közgazdászok – vagy inkább azok, akik ideológiai célokra használják fel ezt a diszkurzust – arra a belátásra jutnak, hogy a „gazdaság törvényei teszik ezt vagy azt szükségszerűvé", hogy a „növekedés érdekében ezt vagy azt kell tennünk". Vagyis a kívülálló pozíciójából igyekeznek elmagyarázni, mit kell tenni annak érdekében, hogy a gépezet jobban működjön.

---

[3] Ismeretlen affektus, amit Deleuze nyomán affektumnak nevezünk (a szerk.).

[4] A Framatom jogutódjaként 2001-ben alapított nukleáris fűtőanyaggyártással foglalkozó francia székhelyű multinacionális vállalat, amely 2018-tól Orena néven működik (a szerk.).

– Mennyiben tekinthető a médiarchia heterarchiának?

– Szóhasználatomban az infrastruktúra nem az, ami fent van vagy lent, hanem ami „belül" van, mindenhol. Az infrastruktúra tehát olyan (környezeti) közeget alkot, amely meghatározza azt, ahogyan (belső) közegünk érzékeli és megkonstruálja saját világát. Ez az infrastruktúra materiálisan függ attól, hogy ki milyen képek létrejöttét pénzeli, s milyen politikai program felől, de például attól is, hogy milyen negyedben élek (infrastruktúra), és hogy ott milyen képek vannak forgalomban (szuperstruktúra). Az infrastruktúra a belénk égett képek által generált affektumokon keresztül megtalálható mindannyiunkban, például mint félelemérzet, amely akkor keletkezhet, ha az „Allah akbar" kifejezést szisztematikusan erőszakos cselekedetekhez társítjuk.

A média tehát részt vesz abban, amit érzek, vagy amit csinálok. Ha médiarchiáról beszélünk, azt állítjuk, hogy a média és annak hatalma mindenhol jelen van – *arché*ból (a valóságot konstituáló erőből), s nem pusztán *krátosz*ból (uralkodó hatalomból) ered. Érdekfeszítő kérdés, hogy milyen formát ölt manapság ez az erő. Egyfelől léteznek médiaoligarchiák, vagyis néhány szervezet, mely a köztünk áramló információ jelentős részét irányítja. Ilyen értelemben egyáltalán nem abszurd lehetséges összeesküvésről beszélni. Ezzel persze távolról sem merítettük ki ezt a kérdést. Mert amikor összeesküvésről vagy manipulációról van szó, abból a feltételezésből indulunk ki, hogy máris megszabadulunk tőle, mihelyt feltárjuk az igazságot. Pedig ez nem ilyen egyszerű. Természetesen üdvözlendő lenne ezen oligarchiák – például a Facebook világszintű hatalomkoncentrációjának – lerombolása. Ugyanakkor, másfelől, többféle logika összjátéka tartja fenn az oligarchiákat, vagyis túlélnék ezt a pusztítást.

A *heterarchia* fogalma pontosan ezeket az inkább immanens, azaz intrastrukturális, mégis dinamikus és összetett médiarchikus logikákat segít megnevezni. A fogalmat Warren McCulloch, neurológus, eredetileg kibernetikus, alkotta meg 1945-ben. Olyan egységeket nevez így, amelyekben több, értékeire nézve heterogén rendszer együtt létezik. Például a döntések egy ilyen rendszerben nem feltétlenül a tranzitivitás axiómája mentén jönnek létre, vagyis B-t jobban kedvelhetjük A-nál, C-t pedig B-nél, mindazonáltal preferálhatjuk A-t C-vel szemben. Ezeket a döntéseket nem tudjuk fa struktúrával ábrázolni, egy olyan uralkodó értékből kiindulva, ahonnan minden más levezethető koherens módon. A heterarchia tehát egymásra helyeződő hálózatok, heterogén értékekkel bíró rendszerek összefonódását jelöli. A hálózatok közül bátran kiemelhetünk egyet, kimetszhetünk belőle egy szintet, feltárhatjuk logikáját, hatalmi rendszerét, ami akár maga az oligarchikus rendszer is lehet. De rengeteg más értékrend és hatalmi rezsim létezik, amelyekkel kölcsönhatásba lép, noha egymáshoz képest ezek alapvetően heterogének.

Véleményem szerint, médiarchiáink legalapvetőbb struktúrája tehát ez a heterarchia. Még akkor is, ha ma erősen oligarchikus jellegű. Arra szeretnék ezzel rámutatni, hogy a médiarchiát mindenképpen heterarchiaként, rendszereinket pedig heterarchikusként kell elgondolni, túllépve az összeesküvés-elméleteken.

– Mi a véleményed az összeesküvés-elméletekről?

– Semmi kétségem afelől, hogy számos összeesküvés-vállalat létezik, ahogyan dominanciájukat megőrizni igyekvő oligarchiák is. Mégis Igor Krasavinnal értek egyet. Az orosz kutató szerint társadalmainkban nincsenek totalitárius összeesküvések, mert a heterarchikus rendszerre az jellemző – bizonyos oligarchiák erőteljes jelenléte ellenére is –, hogy szivárgások keletkeznek benne, és hogy rátelepül más, korábban kiépült, átformált vagy kijátszott rend-

szerekre. Eléggé közel érzem magam a „taktikai médiahasználat" teoretikusaihoz – amilyen Konrad Becker is, akik arra mutatnak rá, hogy minden erőfeszítés a manipulációra, a figyelem felkeltésére, a befolyás megszerzésére irányul. Az emberi realitás alapvetően taktikus. Ahogy beszélni kezdünk egymással, ahogyan mi is tesszük most, megpróbáljuk a másikat befolyásolni. Nincs ebben semmi rossz. Nem maga az összeesküvés számít, hanem a céljai és az eredményei. A *Fox News* például az amerikai társadalomra nézve rendkívül káros összeesküvés, míg a *Le Media* a francia társadalom számára inkább szimpatikus.

– *Miért közelíted a médiát a médiumizmushoz?*

– A *Médiarchie* végén Natasha Dow Schull *Addiction by design: Machine Gambling in Las Vegas* című művét idézem. A Las Vegas-i kaszinókban tíz évet eltöltő antropológus azt vizsgálja, hogy a játékautomaták mennyiben funkcionálnak médiumként. Mit tesznek a *függőkkel*, akik a kaszinókban játszanak. Azt bizonyítja, hogy a tét nem a meggazdagodás, sokkal inkább egy bizonyos viszony kialakítása a géppel (abba a „zónába" jutni, ahol szorosan, szinte már misztikusan kötődik az ember a géphez). Magához a médiumhoz fűző viszonyban éljük meg a (addiktív) tapasztalatot. Egyszerre van szó határesetről és valami mélyebb, általánosabb előhívásáról, ami egy antropológus számára egyáltalán nem meglepő. Frédéric Neyrat-val a média igézetének, a média bűvkörének neveztük a médiának azt a jellegzetes tulajdonságát, hogy képes cselekvő vágást végrehajtani.

A XIX. században és a XX. század elején a médiumizmus olyan széles és heterogén gondolkodási terület volt, amelyben a fotográfia, a rádió, a televízió nem különült el élesen a telepátiától vagy például a nekrofóntól. Az audiovizuális felvételeknek köszönhetően ma pedig már hallhatjuk a halottak hangját, láthatjuk őket, mintha még mindig élnének. Ha valaki azt állítaná, hogy Frank Zappa koncertje, amit éppen YouTube-on nézek, élő közvetítés, vajon honnan tudhatnám, hogy valójában már 25 éve halott?

A média e médiumszerű dimenziója legalább két fontos tényező következménye, s ezekkel számolni kell, ez az oka annak, hogy a médiarchia kérdéséhez nem elég csupán a szociológia, avagy a közélet felől közelíteni, szükségünk van az antropológiára is. Médiumizmus a medialitás minden formája, mivel a kommunikáció olyan erőt hoz játékba, mely bár az emberi társadalmak sajátja, mégis túlmutat azon, amit az egyén testi vagy lelki erején értünk, s ezért hajlamosak vagyunk ezt mágikus, okkult, isteni stb. eredetre visszavezetni. Médiumizmus azért is, mivel az audiovizuális medialitás apparátusai által keltett közvetlen jelenlétet nem tudjuk szigorú hitetlenkedéssel kezelni. Erre példa a fentebb említett Frank Zappa koncert: most, 2018-ban látom, ahogy zenészeivel viccelődik, ahogy iszonyatos feszültséget teremt gitárszólója és a dob játéka között. Hiába tudom, hogy 1993-ban meghalt, ha ennyire egyértelműen élő módjára cselekszik – mi több *alkot* – a szemem láttára… Nem annyira ismerem a témában született antropológiai műveket, de nyilvánvaló, hogy tőlük tanulhatunk a legtöbbet a médiarchia ezen dimenziója kapcsán.

– *Miért találod inspirálónak a* hacker *alakját?*

– „Médiartivistának" nevezem azokat az aktivistákat, akik művészi gyakorlataikban a médiát valóságaink átalakításának céljából használják. Edward Snowden például *hacker*nek tekinthető a szó klasszikus értelmében: olyan programozó, aki a kód segítségével biztonsági rendszereket játszik ki, és adatokkal kalózkodik. De médiartivista is: az, ahogyan megrendezi az adatok felfedését Laura Poitras *Citizenfour* című dokumentumfilmjéhez, Snowden legszebb

*hack*je. A kiszivárogtatás megszervezése tökéletes baudrillard-i vagy debord-i *mise-en-scène* hatás, a spektákulum mesteri hatása. Jó példa a médiaktivizmusra, amikor a hackerkedés nem korlátozódik informatikai szaktudásra. A médiaktivistára pedig az, aki egy kis digitális „bütyköléssel" fantasztikus médiacsínyt hajt végre. Jó alkalom, hogy elgondolkodjon az ember: tehet-e valamit azért, hogy kitaláljon és megvalósítson valami hasonló akciót.

– Tehát nem annyira a művek, mint inkább a közönség előállításáról van szó?

– Én inkább „közönségekről" beszélnék, nem „közönségről". A „közönség" azt a tévképzetet kelti, mintha ez a közönség már adott volna, s elegendő lenne figyelmét felkeltenünk, az előzetes várakozásoknak megfelelve. Jelenlegi médiarchiáink igyekeznek így felvetni a problémát. Holott ha például a művészet- vagy irodalomtörténetet vizsgáljuk, éppen az a képesség, hogy kitalálunk valamit – példának okáért egy „regényt", vezet ahhoz, hogy több tízezer olvasó sír az *Új Héloïse*-t olvasva. Vagyis maga a regény teremt magának közönséget.

Más szempontból kimondottan frusztrál, hogy kevesebben olvassák a *Multitudes* folyóiratot, mint a *L'Équipe* sportnapilapot. Esztétikai és politikai kihívásnak tekintem, hogy a lehető legszélesebb körben hozzáférhető legyen mindaz, amiről a *Multitudes* ír. Számomra éppen ebben rejlik a művészet előtt álló kihívás: hogy ugyanúgy inspiráló örömöt okozzon például egy ökológiáról szóló cikk a *Multitudes*-ben, mint a TF1 műsorai vagy a *L'Équipe*. De egyáltalán nem járunk jó úton. Egy (egyre szűkülő) rés foglyai maradunk, s képtelenek vagyunk kitörni belőle. Abban bízom tehát, hogy a nálunk kreatívabb fiatalok képesek lesznek ilyen akciókra. Rengeteg fiatal készít fantasztikus dolgokat, elég csak a YouTube-csatornákra vagy a közösségi oldalak, az Instagram, a Snapchat stb. játékos megoldásaira gondolni. A korombéliek (a hatvan körüliek) általában apokaliptikus hangnemben panaszkodnak az újmédia számtalan szörnyűségéről és elidegenítő hatásáról. Egyáltalán nem tudom követni, hogy mi zajlik valójában, de az a kevés, amit érzékelek belőle, számomra kimondottan kreatívnak és biztatónak tűnik. Az idős emberek mindig hajlamosak voltak arra, hogy az obskurantizmus visszatérését vizionálják, ahogy tekintetük egyre inkább elhomályosodik.

– Mit gondolsz a fake news *ellen hozott törvényről?*

– Úgy vélem, ez egyszerre a már említett nosztalgikus siránkozás tipikus esete, valamint egy egyébként súlyos, valódi probléma tünete. A kérdés az, hogy valójában mit tudunk kezdeni a posztigazság és a *fake news* fogalmaival. Azzal, hogy azt mondjuk, ma a posztigazság idejét éljük, azt sugalljuk, mintha korábban az igazságban lettünk volna. Holott, ahogy Konrad Becker is fogalmaz, a tájékoztatás egész története a félretájékoztatásról szól. Az ifjabb Bush-kormány egy nyilatkozata feketén-fehéren ki is mondja ezt: „Önök – újságírók, egyetemi oktatók – a valóságot vizsgálják. Mi, politikusok pedig megalkotjuk a valóságot a Fehér Házban! Ha azt állítjuk, hogy tömegpusztító fegyverek vannak Irakban, nekünk nem kell az igazság után nyomoznunk. Megkreáljuk azt pusztán azzal, hogy hadat üzenünk." A hadüzenet által beinduló híralkotás képessége mögött azonban ott rejlik a cselekvő vágás általánosabb érvényű kérdése. Trump csodálatos módon hívja fel önmagára a figyelmet, amikor botrányos dolgokat mond. De nem ő az első politikus, aki fittyet hány az igazságra.

Sébastien Dieguez a *Total Bullshit*-ben újra előveszi a hazugság és a *Bullshit* közötti különbséget, amit még Harry Frankfurt vezetett be Reagan idején. Amikor hazudunk valamiről, tisztában vagyunk azzal, hogy az igazság ellentétét állítjuk, mert érdekünk fűződik hozzá. Tudatában vagyunk annak, hogy mi igaz, és mi nem az. Ezzel szemben a *Bullshit* lényegében

magasan tesz erre a különbségre, gúnyt űz belőle. Azért állítunk dolgokat, mert számunkra leginkább ez felel meg, nem foglalkozunk az igazság kérdésével. Reagan már jóval Trump előtt kijelentette, hogy *„a tények buta dolgok"* – és Frank Zappa volt az, aki idézte is ezt az egyik lemezén… A posztigazságról szóló diszkurzusok célja tehát leginkább az, hogy megalapozzák a *fake news* elleni törvények elfogadását, tovább erősítve a már így is túlzottan fojtogató biztonsági arzenált.

– *Ismertetnéd álláspontodat a terrorizmus kapcsán?*

– Az alapvető kérdés szerintem nem az, hogy „vajon igaz-e?", hanem az, hogy „*releváns*-e?". Túl keveset beszélünk a relevancia kérdéséről, mert folyton az igazság kérdésére koncentrálunk.

Korunk egyik nagy problémája, hogy egy sor dolgot, például a terrorizmust vagy a ránk zúduló migrációs „hullámot" releváns kérdéssé tettünk, holott más, sürgetőbb és fenyegetőbb problémákhoz képest ezek viszonylag elhanyagolhatók (például az éghajlatváltozáshoz vagy a biodiverzitás válságához képest). Úgy teszünk, mintha elözönlenének bennünket a bevándorlók, miközben valódi számuk viszonylag alacsony korábbi időszakokhoz képest. Erre persze lehet azt mondani, hogy azért kell a problémáról beszélni, mert emberek halnak meg a Földközi-tengeren; s erről természetesen helytelen lenne hallgatni. Mégis, mindez egy mesterségesen gerjesztett paranoia eredménye, amelyet a média igézete szít egy hipotetikus migrációs invázió köré. Vagyis relevánssá teszünk valamit, ami nem is annyira az, de ami azután, a cselekvő vágás révén, valóban drámai hatással jár.

Még egyszer hangsúlyozom, hogy nem összeesküvésről van szó. Nem arról van szó, hogy mondjuk a Nemzeti Tömörülés [*Rassemblement National*] pártja minden lehetséges eszközt bevetve összeesküvést szőne annak érdekében, hogy túl sokat beszéljünk a bevándorlókról, holott maga a probléma nem is létezik. Persze a Nemzeti Tömörülés kihasználja ezt a témát. De vannak egészen más értékrendet képviselő emberek is, akik azért harcolnak, hogy embertársaik ne fulladjanak a Földközi-tengerbe. És mindkét csoport hozzájárul ahhoz, hogy erről a témáról beszélünk, ami visszavezet bennünket a heterarchia témaköréhez.

A probléma tehát korábbi, és tényleg a cselekvő vágásokhoz vezet, még mielőtt valami igaz lenne vagy sem. Vagyis: miről beszélünk? A terrorizmus kérdését aránytalanul felfújó, túlbuzgó média emblematikus példa. Tulajdonképpen másként is beszélhetnénk erről a témáról, eltérő relevancia-kritériumok, statisztikai háttér, kulturális nézetek vagy történelmi kontextusok mentén. Ezekből azután profitálhatnánk, hogy ne pusztán a probléma felszínét érintsük, hanem megértsük a terrorizmus mélyebb okait, s a felmerülő kockázatokat. De az a tény, hogy a franciák 95%-a jelentős veszélyként éli meg a terrorizmust (egy 2016 szeptemberében készített közvélemény-kutatás alapján), szürreálisnak tűnik a megélt valósághoz képest – ami nem ugyanaz, mint a mediatizált valóság. Valójában Franciaországban mintegy 500 ember vált a terrorizmus áldozatává az elmúlt 20 év során. Ez a szám a férjük vagy élettársuk által megölt nők számához képest például viszonylag alacsony. Vajon az időnként „Allah akbart" kiáltó szerencsétlen késes alakok helyett miért nem azokról a rendes, esetleg katolikus, francia, férfiakról szól az esti híradó… közülük egy másnaponként megöli az élettársát?

Fordította: KARÁCSONYI JUDIT

BORBÍRÓ ALETTA

Határjelenségek, kánon, olvasóközönség

HANSÁGI ÁGNES: LÁTHATATLAN LIMESEK



Tempevölgy Könyvek
Balatonfüred, 2018
274 oldal, 3000 Ft

Hansági Ágnes *Láthatatlan limesek* című kötete a Tempevölgy gondozásában jelent meg, témáját tekintve pedig határjelenségekre fókuszál, amelyek két nagyobb témára oszlanak: történeti és mediális szempontú tanulmányokra. Egy-egy nagyobb fejezeten belül is széles merítéssel találkozhatunk, hiszen Hansági különböző, egymástól eltérő jelenségeket vizsgálva mutatja be az irodalmi limeseket.

Mint arra a bevezető utal, a limes, a határ egyszerre végpont és kezdet, ahogyan pedig Hans Blumenberg nyomán Hansági később ki is emeli, a határ mindig láthatatlan, utólag válik érzékelhetővé, felismerhetővé. Ez az egybecsúszás, a láthatatlan határhelyzet a tanulmányokba is átszűrődik, hiszen nem konkrétan a határ kettőssége, a lezáró és kezdő tulajdonsága válik hangsúlyossá, hanem a folyamatszerűség, ami a liminális állapotot nem egy markáns, könnyen meghúzható vonalként láttatja, hanem magát a folyamatot rajzolja fel okaival és eredményeivel együtt.

A kötet első fejezete *(Temporális határjelenségek)* a történeti korok, stílusirányzatok, irodalomi „mérföldkövek" történeti és kulturális kontextusára fókuszál a határjelenségek, illetve az irodalmi korszakok felől. Az első néhány írás egyfajta metatanulmány, hiszen Koselleck történetiség-koncepciójával nyit Hansági, majd Babits Mihály és Fogarasi Béla elméleti munkásságának irodalomtörténeti nézeteit és így a hazai irodalomelmélet kezdeteit mutatja be.

A harmadik tanulmány a *Klárisok*-vita ismertetésével, valamint József Attila versének értelmezésével rámutat arra, hogy a költő szövege a modernség és avantgárd határán helyezkedik el. Kiemelendő az a problémaérzékenység Hansági részéről, amely szerint az értelmezést meghatározza, hogy milyen kulturális kódok, jelen esetben a modernség és avantgárd, mentén lép az olvasó párbeszédbe a szöveggel,

és ez azt is meghatározza, hogy melyik irányzat lesz domináns az interpretációban.

A *Modernség és/vagy posztmodern* alfejezet tanulmányai *(Innen és túl – A prózafordulat nyomai az ezredvégen; A magyar prózahagyomány iskolája; „A hagyománnyal nem lehet szakítani" – Szelektív tradíció, kánon, EP)* a korábbiakhoz hasonlóan történeti határjelenségeket járnak körbe. Viszont amellett, hogy a történeti tendenciákról részletes képet kaphat az olvasó, a tanulmányokban már megjelennek azok a kérdések is, amelyek a második fejezet tanulmányainak gerincét jelentik, nevezetesen a médium mint az irodalmi közeget folyamatosan meghatározó szegmens, ami szorosan összekapcsolódik az olvasási szokások változásával és így az aktív kánon alakulásával. A három tanulmány a temporális határjelenségeket a társadalmi és technikai változások függvényében is láttatja, amivel –témájukban ugyanis szorosan összefüggnek, kiegészítik egymást – érzékletessé válik, hogy az esztétikai, illetve populáris, lektűr művek milyen viszonyban állnak egymással, és a lektűr elterjedése hogyan alakította át az esztétikai művek poétikáját; miként vált a nyelv, a nyelvjáték fontossá a magasirodalmi művekben. Ezzel együtt a professzionális és nem professzionális olvasás, valamint az aktív és posztulált kánon mellett a szelektív tradíció is fontos fogalomként jelenik meg, amelyekkel láthatóvá válik az is, hogy a kánon nem egy lezárt rendszer, hanem a szelektív tradíció új hangsúlyai által a kánon is változik. Ezt a folyamatot érzékletesen, pontosan írja le Hansági, viszont a tanulmányokban a populáris irodalmat egy egységes, tagolatlan rendszerként állítja szembe az esztétikai kánonnal, holott azok a tendenciák, amelyeket az írások tárgyalnak, a lektűr belső folyamataiban is gyakran megjelennek, tehát nem annyira ellentettje az esztétikai kánonnak, mint ahogy néhány szövegrész sugallja. A kánon alakulása kapcsán azt is fontos kiemelni, hogy nem csak aktív és posztulált kánon mentén értelmezhetők ezek a folyamatok, hanem alternatív kánonok is létrejönnek, amelyek erősen kötődnek egy-egy műfaj történeti alakulásához.

Ehhez a témához – a kanonizációhoz, illetve az esztétikai és lektűr irodalomhoz – szorosan kapcsolódik a kötet második fejezetében *(Mediális határjelenségek: a médiumok határai)* az a meglátás, amely a XIX. század második felére koncentrál, és arról a műfajról (tárcaregényről) ír, „amelyről az akadémikus irodalomtörténet-írás évtizedeken át tudomást sem akart venni, sőt, amelyet hosszú időn át démonizált az esztétikai kánon iránt elkötelezett irodalomkritika, és amely sokáig a »szórakoztató irodalom« szinonimája volt." (216–7) Azért is izgalmas ez a részlet, mert ez a tendencia ma sem idegen bizonyos műfajok esetében (például a spekulatív zsánerekbe tartozó irodalomnál), így adódik a kérdés, hogy azok a bizonyos láthatatlan limesek miként húzhatók meg ma, hol feszülnek, mennyiben más az irodalomkritika ma a hasonló pozícióba sorolt műfajok esetében. És ezzel együtt az is felmerülhet, hogyan mozdulnak el a populáris művek a kanonizáció felé a szinte marginális helyzetükből.

A kötet második fejezetében az irodalom és eltérő médiumok kapcsolata válik láthatóvá – a Kemény Zsigmond korabeli Pesti Napló, a hangzó irodalom, a kép-szöveg, illetve a digitális platform –, ami Hansági tanulmányaiban szorosan összekapcsolódik az olvasói szokásokkal és közönséggel. A továbbiakban három tanulmányt emelek ki, amelyek különböző szempontból, de a fiatalok mai olvasására reflektálnak.

A kép-szöveg kapcsolatot két tanulmány bontja ki, mindkettő a gyerekirodalomhoz kapcsolódik. Míg az első a kánon és a rendszerváltás után átalakuló, illetve szétváló vásárlói és fogyasztói réteget elemzi (a gyerekirodalom esetében ez a két kategória nem esik egybe), a második írás két meseregény képnyelvi és nyelv képi elemzését tűzte ki célul. Ebben Hansági

reflektál arra, hogy az ilyen típusú meseregények (Elekes Dóra: *Dettikéről és más istenekről*, Treszner Barbara rajzaival; Kollár Árpád: *A Völgy, írta Tárkony,* Nagy Norbert rajzaival), hogyan kelthetik fel az olvasás vágyát; valamint hogyan tanítanak meg „(a felnőttek egy részét bizonyosan újra) ténylegesen *irodalmi* szöveget olvasni." (245) Vagyis ebben a tanulmányban Hansági ismét az olvasóközönség irodalomfogyasztás és professzionális olvasás kérdését (is) feszegeti az igen részletes kép-szöveg viszonyok elemzése mellett.

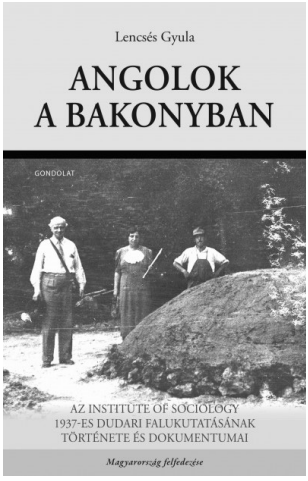
A kötet utolsó fejezete a digitális platformokra koncentrál, és némileg eltérően, de itt is az olvasóközönség válik problematizálttá, konkrétan az egyetemi oktatás forrásfeldolgozása és -keresése a digitális korban. A kötetben többször megjelent apróbb közbevetésként, megjegyzésként, hogy az egyetemi hallgatók sem tartoznak a professzionális olvasók közé, habár tanulmányaik alatt elsajátíthatják ezt a gyakorlatot. A tanulmány magyarázatot ad erre a tendenciára. Hansági meglátása szerint a digitális források kiszakítják eredeti kontextusukból a szöveget, ami miatt a hasonló témát feszegető írások nem kerülnek a hallgatók látóterébe, valamint a konkrét (könyvtár)tér tapasztalat is hiányzik a kompetenciájukból, ami szintén a szövegek „gyökértelenségét" idézi elő. Ettől válik számukra problémássá a források felkutatása, szűrése és használata. Ez azt is jelenti, hogy a szelektív tradíció sem tud érvényesülni, „minden szöveg bárhol és bármikor kéznél van, vagyis nem létezik a szelekció kínos kényszere, nem létezhet kulturális emlékezet sem" (265). A tanulmány társadalmi tanulsága ez a mondattöredék lehet, viszont az oktatásra nézve az a felismerés, hogy a hallgatókban olyan kompetenciát kell kialakítani, amely segíti a digitális források közti eligazodásukat.

A *Láthatatlan limesek* egy rendkívül problémaérzékeny kötet, amely széles merítésével a humán tudományok elméleti és gyakorlati kérdéseit is problematizálja, tematizálja, és éppen ezért gyakran a társadalomtudományokkal is összeérnek a tanulmányok. A részletes feltérképezés és bemutatás nem csak adott korok problémáit bontja ki, hanem olyan fogodzókat és meglátásokat kínálnak a szövegek, amelyek segítségével könnyedén párhuzamot húzhatunk napjaink tendenciáival. A komplex látásmód és megközelítés a populáris irodalom esetében a háttérbe szorul, és némi redukció fedezhető fel, de az esztétikai kánon belső folyamatairól írtakat az olvasó könnyen applikálhatja, átviheti erre a szövegkorpuszra is.

SAÁD JÓZSEF

Dudar visszavétele

LENCSÉS GYULA: ANGOLOK A BAKONYBAN. AZ INSTITUTE OF SOCIOLOGY 1937-ES DUDARI FALUKUTATÁSÁNAK TÖRTÉNETE ÉS DOKUMENTUMAI



Gondolat – Magyar Nemzeti Levéltár Veszprém Megyei Levéltára
Budapest–Veszprém, 2019
684 oldal, 4500 Ft

A két világháború közötti szociográfia történetében valószínűleg kevés a „fehér folt": a leíró társadalomkutatás művelésének olyan jelentős területe, művelőinek olyan – évtizedek múltán is jelentőséggel bíró – irányzata, kutatói egyénisége és/vagy csoportja, amely teljességgel ismeretlen lenne. Az 1937-ben angol–német–magyar együttműködéssel folyt dudari falukutatásról is tudunk. „Csak" azt nem tudjuk, hogy mi történt ezzel az adatfelvétellel a külföldi partnerek térfelén. Végül is lett-e – s ha lett, mi lett – az eredménye ott ennek a kutatásnak? Lencsés Gyula erre a magyar szociográfia történetében „fehér foltnak" számító ismeretterületre, a dudari kutatás dokumentációjára lelt rá angliai útján, és azt teljes egészében be is hozta Magyarországra: lefotózta, digitalizálta, lefordította a másfél ezer oldalt kitevő anyagot, és kilenc helyről begyűjtötte hozzá a témához kapcsolódó dokumentumokat.

Fenti mondatokat akár idézőjelbe is tehetném, azok ugyanis – kis változtatással – Lencsés Gyula: *Dudar angol szemmel. A londoni Institute of Sociology 1937-es falukutatása* c. doktori értekezéséről írt opponensi véleményemből valók, amelyek aztán Szerző kérésére a disszertációjával azonos tárgyú művének fülszövegeként hasznosultak. Bírálóként annak idején a dudari terepmunka *történetének*, *módszertanának*, *eredményeinek* és *utóéletének* összefoglalásával és értelmezésével szembesültem. Ugyanakkor a szakmai közösség körében már a doktori procedúra folyamán is felvetődött, hogy kár lenne „parlagon hagyni" ezt a hatalmas terjedelmű forrásanyagot. Végül is a szociológia-szociográfia hazai történetében alig van példa olyan nemzetközi együttműködésre, amelyben a magyar fél *egyenrangú* partnerként vett részt.

Lencsés Gyula *Angolok a Bakonyban* című, közel hétszáz oldalas könyve a szerencsés kutatói csillagzat alatt megtett tanulmányút kettős hozamának foglalatja: egyfelől a partner-

intézmények történetének, módszertani elveinek és gyakorlatának ismertetése; másfelől a brit–magyar együttműködés – tudomány- és művelődéstörténeti dokumentumként értékes – anyagának válogatott és szerkesztett közzététele.

A kiadvány közel egyharmadát kitevő első részben Lencsés a közös program – mai szóval élve: projekt – intézményeit: a *Le Play House – Institute of Sociology* keretei között folyó survey-mozgalmat és a brit szakmai közösség magyar partnerre: a *Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumára* találásának történetét mutatja be. Értekezésében a brit partnerre összpontosít. Indokoltan: a szegediek szociális érzékenységű tényfeltáró tevékenysége a magyar társadalomkutatás történetének régóta ismert fejezete. A *Le Play House*-nak és intézetének viszont nemcsak a múlt század első harmadában professzionalizálódott brit társadalomkutatás történetében van kitüntetett helye. Az ott folyó tereporientált társadalomkutatás jelentősége a szociológia *mai metodológiai útkereséseinek* szempontjából vitathatatlan. Már ezért is érdemes volt a nyolc évtizeddel ezelőtti dudari terepmunkát előásni az elfeledettségből. Alkalmat adott arra, hogy a – főként az USA-ba emigrált *Lazarsfeld*-nyomán világszerte követelménnyé vált – *matematikai-statisztikai* alapozottságú szociológiával *együtt* művelt *kvalitatív* társadalomkutatási irányultságra felhívja a figyelmet.

A múlt század első felében sokféle változata volt ennek az irányultságnak. Korántsem csupán a brit szigeten, az USA-ban és az európai kontinensen is. Nevekhez kapcsolva: pl. *R. Steinmetz, R. Thurnwald, Leopold von Wiese* és nem utolsó sorban: *Somló Bódog* munkásságában. Angolszász területeken *regional survey, fact finding study, rural sociology, settlement movement* néven ismeretesen. A század közepétől a terepmunkára, megfigyelésre, esetleírására és dokumentálására összpontosító, társadalometikai elkötelezettségű deskriptív társadalomkutatás – kiszorulván a szociológiából vagy be se kerülve abba – jórészt a *szociálpolitika-szociális munka, etnográfia-etnológia, szociális,* ill*. kultúrantropológia, urbanisztika, társadalomföldrajz* területén maradt meg. Intézményesülése ezekben a diszciplínákban és tevékenységi területeken ment végbe. Pár évtizede ugyanakkor szociológiai módszertanában erőteljes igény mutatkozik a *kvantitatív-kvalitatív* megközelítések és eszköztárak egyensúlyba hozására: a közvetlen megfigyelésekre, az *antropológiai, etnográfiai* módszerekre hagyatkozó „sűrű leírásokra" (Clifford Geertz). Nem árt, ha a szociológus olykor „kinéz az ablakon" – szokták tanácsolni az utóbbi időben a projekt-feladványok fogalmi köreibe és az egyre szofisztikáltabb statisztikai módszertanba bonyolódott kutatónak. Ez a fejlemény felértékeli – inkább azt mondanám: felértékelhetné – a professzionális szociológia prehistorikumában honos megközelítéseket, az akkori terepmunkában kiérlelt, metaforikus jellegüknél fogva bizarrul hangzó fogalmakat, gyakorlati eljárásokat, „házilagos" metódusokat. Talán tanulni is lehetne ezekből. És – bizonyos episztemológiai megszorításokkal – az értékvezéreltség is vállalható.

Lencsés Gyula könyvének történeti-módszertani fejezeteiben a *Le Play House*-ból kivált *Institute of Sociology* keretei között folyó survey-mozgalommal és abban a múlt század húszas-harmincas éveiben meghatározó személyiséggel, *Patrick Geddes*szel foglalkozik. Utóbbiakhoz kapcsolódóan azzal, hogy az Institute és folyóirata ugyan egy időben közel került hozzá, de végül is nem szervült a brit akadémiai-egyetemi szociológiába. A *Le Play House* – állapítja meg Lencsés – a korai brit szociológia alapozó intézménye volt. Az *Institute of Sociology*-ban folyó kutatás viszont a szociológia Nagy-Britanniában végbement professzionalizálódásának történetében megrekedt a protodiszciplína fázisában. Ez úgy gondolom – és ebben

nem eléggé alapos ismereteim mellett Lencsés fejtegetései is megerősítenek – éppen az intézményt irányító *Geddes–Branford* páros (utóbbit egyáltalán nem ismerem) hosszan tartó működésére vezethető vissza. Lencsés – tudományos értekezéshez illően – óvakodik a túlzottan kategorikus kijelentésektől, mégis talán megkockáztathatjuk: Geddes és az Institute valószínűleg már nem tekinthető igazán Le Play és a róla elnevezett Ház szellemi örökösének.

Le Play – ha nem is tényleges súlyának megfelelően – *benne van* a szociológia egyetemes történetében, a történetet feldolgozó monográfiákban. Az ő praktikus célok és etikai követelmények szolgálatába állított terepmunkájának *relevanciája* valószínűleg ma is gondolatébresztő – *lehet*. Az ő bányamérnöki tapasztalataiból építkező egyszerű, metaforikus fogalomkörből, ha úgy tetszik: az amatőr társadalombúvár tényfeltárásainak kézenfekvő szempontjaiból – a *helyben* élő *családok* napi tevékenysége: *munkája,* életvitelük *értékalapzata,* annak zavarai, felbomlása, a *helyi tekintélyek* stb. – lehetséges az átmenet a professzionális szociológia művelésének mai gyakorlatához és számos részterületéhez. Amit ehhez Geddes ugyancsak metaforikus rendszere hozzátett: a le play-i fogalomkör átbiologizálása és túlbonyolítása, ugyanannak másként elnevezése. Ez inkább távolít a professzionális szociológiától. (Szociológiatörténeti kézikönyvek némelyike megemlíti ugyan Patrick Geddest az „elődök" között, de őt – a brit kertváros-mozgalom századfordulói beindítójával, *Ebenezer Howard*dal párban – inkább az urbanisztika történetében tartják számon.) Mármost a Lencsés könyvében bemutatott módszertan és azok a módszertani segédletek, amelyek az Institute of Sociology terepkutatásaihoz: az intézetben művelt *social/regional survey*-hez készültek, meglehetősen gondolatszegény társadalmi kataszterek. *Innen* nemigen vezettek utak a professzionális szociológia felé, és azon belül a kvalitatív módszertan számára sem adódtak használható előképek és támpontok.

Igaz ugyanakkor, hogy a Le Play nevét viselő Ház utódszervezetében folyó munka – írja Lencsés – a *szándékok szerint* mindvégig a le play-i gondolatkörben folyt. Kézenfekvő lenne, merül fel az olvasóban, hogy a Dudar-monográfia rekonstruálását bevezető kutatástörténeti és módszertani fejezetekben Le Play társadalomelméletének (világképének) utóélete, elvei, fogalmi bázisa és metódus-változatainak mérlegelése teret kapjon. Lencsés Gyula dolgozatának tárgyából következően természetesen nem vállalkozhatott a Le Play-recepció regionális változatainak áttekintésére és mérlegelésére. Mégis: az talán még belefért volna a dolgozat kereteibe, hogy a le play-i *monográfiai iskola* jól dokumentált magyarországi recepciójára – főként a Geötze Sarolta válogatásában 1903-ban megjelent kiadványra és a könyv kitűnő bevezető tanulmányára – hagyatkozva életszerűbbé tegye azt a gondolatvilágot, amely a *brit survey*-mozgalom és a módszeres tényfeltárásra irányuló *magyar falukutatás/falumunka* – így a dudariak kutatói beállítódása – között magától értetődő *affinitást* eredményezett. Csupán ezért: az ismertebb *népi szociográfia* előtt majd mellett kibontakozott magyar *falu-, táj-, népkutatás* és az angol *survey*-mozgalom (jól dokumentálható) *szellemi kapcsolódása* miatt hiányolom Le Play gondolatvilágának és metodológiájának bemutatását (akár az Institute of Sociology és munkatársai túlméretezett ismertetésének rovására is), miközben tisztában vagyok azzal, hogy bíráló részéről nem szerencsés számon kérni azt, ami nincs benne a könyvben.

Lencsés a kutatásban résztvevők levelezése alapján rekonstruálja a dudari együttműködés létrejöttét. Ez a kordokumentum értékű forrásismertetés meggyőzően dokumentálja a terepmunka nemzetközi műhelyei és szakmai közösségei iránt nyitott magyarországi vidékkutatás és a brit survey-mozgalom (goethei kifejezéssel élve) *vonzó-választó* viszonyba kerü-

lésének megalapozottságát. Emellett arra is választ kapunk, hogy az esetlegesen adódott személyes kapcsolatokon túl, a magyar falu-, tanya, táj- és népkutatás sokféle műhelye közül, miért éppen a szegediekkel: a *Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumával* jött létre az együttműködés. A kutatói partnerkapcsolat közös motivációs alapja a Nagy-Britaniában nagy múltú, a XIX. század végén egyetemekről – elsősorban Cambridge-ből – kiindult, *settlement-mozgalom*, amely eredetileg a városi szegénynegyedek szociális-kulturális feljavítására irányult, ugyanakkor társadalmi tényfeltárással is párosult. A brit *social/regional survey (fact finding study)* közös előzménye és ihlető forrása a le play-i monográfiai iskola és az azzal párhuzamos settlement-mozgalom, amely Le Play recepcióval együtt a múlt század elején Magyarországon is meghonosodott. És amelynek agrártérségekre: közelebbről a csongrádi tanyavilágra értelmezése jegyében szerveződött meg a szegedi fiatalok vidékjáró-vidékkutató műhelye a harmincsas éveinek elején.

A könyv olvasása közben adódó újabb (a Le Play-összefüggés mellőzéséhez hasonló) hiányérzet: a dudari munka kapcsán, amelynek előzménye mégiscsak a szegediek *agrársettlementje* volt, talán érdemes lett volna – ha csak egy áttekintés erejéig is – úgy a magyar, mint az angol settlement történetének párhuzamos alakulását összevetni. Akár a szorosan vett tárgyhoz: az Institute of Sociology-hoz tartozó – helyenként meglehetősen érdektelen – dokumentumanyag megrostálása árán is.

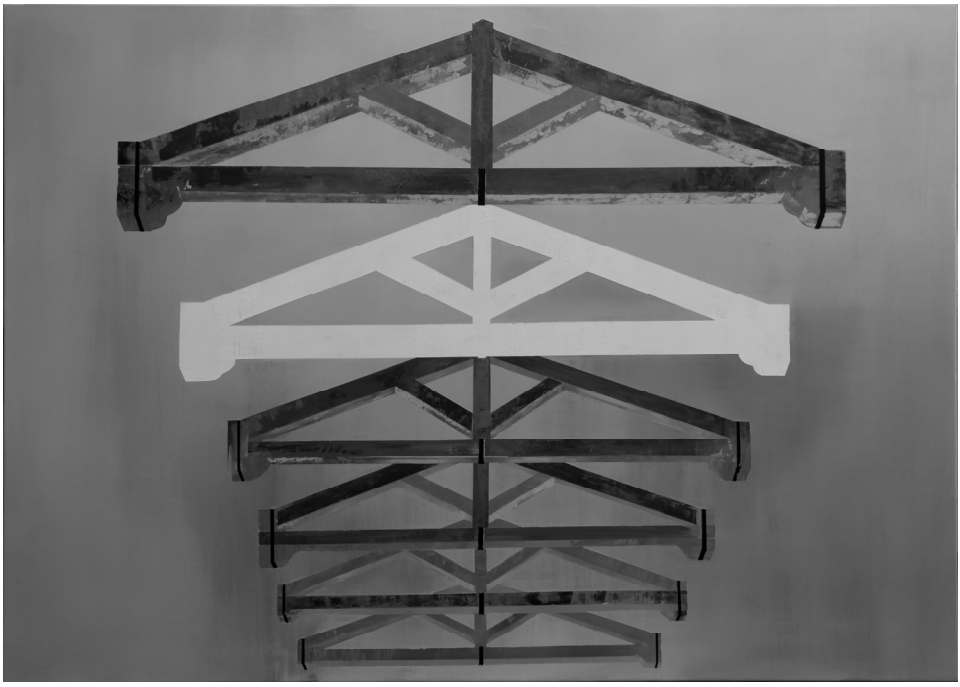
Igaz, 1937-ben, amikor a brit–magyar együttműködés létrejött, a szegedi fiatalok már jórészt maguk mögött tudták a karitatív-szociális indíttatású tanya- és községjárást. A csoport többnyire politikusi pályát is befutott „nagyjai" saját szakmai és közéleti útjaikat járták, a *közösségi munkát* feltételező settlement-tevékenységre kevesen hajlottak. Dudar magyar részről – írja Lencsés Gyula – *Tomori Viola* egyszemélyes vállalkozásának tekinthető. Ennek a páratlanul képzett, nemzetközi kitekintéssel bíró, érzékeny, szorgalmas és innovatív társadalomkutatónak a munkássága furcsa módon máig nem kapott jelentőségéhez mért helyet a magyar néprajz és szociográfia történetével foglalkozó feldolgozásokban. A szegedi fiatalok körében Tomorinak is vannak egyéni teljesítményei. Társadalomnéprajzi, néplélektani tanulmányai határainkon túl is figyelmet keltettek. Emellett a *közösen jegyzett,* monográfiában végződő csoportmunka is kedvére való volt, és szegedi barátai: *Reitzer Béla* (ő sincs igazán „helyén" a magyar szociográfia történetében) és az ekkorra már félig angol kötődésű fametsző művész, *Buday György* közreműködésével, a nemzetközi kapcsolatépítés és szervezés aprómunkáját is magára vállalta.

Angol részről ugyancsak hölgy: *Dorothea Farquharson*, az Institute of Sociology kutatója fogta össze a Dudar-monográfia megírására szerveződött csapatot munkatársaival. A Geddes-tanítvány *Victor Branford*dal, és *Gwendolyn Shand*dal. Farquharson és kollégái survey-mozgalom keretei között folyó monográfiaírás nemzetközi tapasztalatokkal bíró, Anglián kívüli térségekben is jártasságot szerzett kutatói voltak.

A Dudar-monográfia fedlapját így *Dorothea Farquharson* és *Tomori Viola* jegyezte volna szerkesztőként. Két hölgy, ami a nyolcvan évvel ezelőtti szakmai közösségek csaknem kizárólagosan maszkulin világában ritkaságszámba menő jelenség lehetett volna. Lehetett volna, ha nem jön közbe a háború, a politikai és technikai nehézségek és az idő múlásával talán az érdektelenné válás is.

A kéziratok első példányát tartalmazó, szerkesztett kötet nem került elő. A dudari tíz napos terepmunkához kapcsolódó tanulmányok és a terepmunka során összegyűlt nagy meny-

nyiségű *munkaközi anyag* és a szervezéssel járó kiterjedt *levelezés* viszont jórészt fennmaradt. Továbbá Lencsés szorgos leletmentő munkája nyomán egy – valószínűleg nem végleges – tartalomjegyzék is előkerült, utólagosan beírt oldalszámokkal. Hogy ez a terjedelmes és egyenetlen színvonalú dokumentáció, a szükséges szelektálását-előrendezését követően, hogyan állt volna össze könyvvé, mit tartalmazott volna a monográfia *szerkesztett, lektorált, nyomdakész* kézirata, azt csak találgatni lehet. Erre természetesen Lencsés Gyula nem vállalkozott. Arra viszont igen, hogy összeállítja az el nem készült monográfia fellelt támpontok alapján nagy valószínűséggel rekonstruálható szerkezetét, beleillesztve abba a nyilvánvalóan átfogalmazásra, véglegesítésre, kifejtésre stb. szoruló kéziratokat, kéziratkezdeményeket. Könyvének több mint ötszáz oldalnyi kétharmadát a Dudar-monográfia interjú-jegyzeteket, kérdőívtervezetet, tanulmányokat, esetleírásokat, előadás-vázlatot, élménybeszámolót tartalmazó *rendezett* és *lehetséges* változata teszi ki, kiegészítve a munkatársak közt folyt levelezés közreadásával. Időnként átlapozásra ingerlő, az idők során többnyire értékessé érett művelődéstörténeti dokumentáció és forrásközlés. Alapjában véve érdekes olvasmány.



KÉRCHY VERA

Beszélő test(kép)ek

BÓDI KATALIN: ÉVA SZÜLETÉSE



Új Alföld Könyvek 3,
Méliusz Juhász Péter Könyvtár
Debrecen, 2019
280 oldal, 3000 Ft

Ha egyszerűen akarnánk fogalmazni, azt mondhatnánk, hogy az *Éva születése* kora újkori (XVI–XVIII. századi) aktképek elemzéséből áll. Mégsem érezhetjük pontosnak ezt a meghatározást, mert a könyv tárgya sokkal inkább egy a gondolkodásunkat mai napig meghatározó lételméleti kérdés, az a feszültség, ami az ember öndefiníciójában oly nagy szerepet játszó testhez való kettős viszonyt jellemzi, nevezetesen, hogy egyszerre akarjuk beszéltetni, feltárni és elfojtani, elnémítani materiális meghatározottságunkat. E felfogás fontos vonatkozási pontja a (keresztény gondolkodás meghatározta) felvilágosodás alapeszméje a szellem (a *cogito*) felsőbbrendűségéről a puszta hordozóként, tartályként felfogott testtel (a *res extensá*val) szemben. A hierarchikus alárendeléssel a test nem egyszerűen tabutémává válik (gondoljunk az ágyékokat fedő, sokszor utólag felfestett leplekre a kora újkori képeken), de „nyelvétől" is megfosztatik. „A testről […] való természetes beszéd eltűnik" (9), kizárólag az ész, a ráció fogalmaival ragadhatjuk meg, mindahányszor szó van róla, a diskurzus (az orvostudomány, a költészet, a teológia, a filozófia) „leple" fedi. A test mindig „átlényegült", úgyis mondhatnánk, eltestetlenített test, a szellemi metaforája. Ezért amikor az anatómiai asztalon (vagy egy kevésbé normakövető festő kevésbé idealizáló ábrázolásában) mint kaotikus, fluid, értelmezhetetlen „puszta matéria" tárulkozik fel, annak az esztétikai normasértésen túl a racionalitásba vetett bizonyosságot érintő következményei is vannak: a test mint elfojtott visszatér és felforgatja a logocentrizmus rendjét.

Amikor tehát a könyv e napjainkat meghatározó – ennél fogva a kortárs művészetet is inspiráló/provokáló – gondolatkört a gyökereinél, a XVI–XVIII. század „kulturális termékeinek" vizsgálatán keresztül veszi górcső alá, mintegy szükségképpen fut bele művészettörténeti kérdésekbe. A reneszánsz, a barokk vagy a felvilágosodás korának festészeti tradícióinak tanulmányozásakor a szerzőt a testtel kapcsolatos kultúrakritikai érdeklődés vezérli. De mindenekelőtt

– ahogy azt a bevezetőben expliciten megfogalmazza – irodalmárként, szövegek *miatt* (a XVIII. századi regények világának alaposabb megértése céljából) közelít a képzőművészeti alkotásokhoz. Ebből következik az interdiszciplinaritás módszere, az irodalomelmélet gondolkodási modelljeinek (a posztstrukturalizmus, a gender- és feministaelméletek), a filozófiai és az antropológiai nézőpont beemelése a képelemzésekbe, s végső soron a képek szöveg*ként* olvasása (legfőképp *újra*olvasása, a barthes-i értelemben). Beemelést írtam, mert a vezérfonal – a képek okán – mégiscsak a művészettörténet, a kutató a kalandozásnál jóval komolyabb, alaposabb művészettörténeti tájékozottságról tesz tanúbizonyságot. A festészet területén végzett kutatás az említett testre irányuló kettős érdeklődést egy sajátos művészettörténeti korszakon keresztül láttatja, az elfojtás/beszéltetés kettős vágyát két festészeti hagyomány – a felélesztett antik művészeteszmény és a keresztény ikonográfia – összefeszülésére vezeti vissza.

A reneszánszban újrafelfedezett görög testábrázolás mint az időtlen, idealizált, apollóni szépség művészete válik normaképzővé a klasszicizmus számára, mely a harmonikus arányokban a lélek tisztaságát, az emberi tökéletességet és mértékletességet látja kifejeződni. Ugyanakkor a kort a kereszténység testfóbiája is áthatja, melynek eredője a nemiséggel bíró test bűnös (vágyat keltő, bujaságra csábító) mivolta. Minthogy azonban a megváltás gondolatának fontos tényezője Jézus testbe vetettsége, az akt a keresztény ikonográfiának is megkerülhetetlen tárgyát képezi. E test iránti egyidejű érdektelenség és érdeklődés paradoxonát az emberi alak teomorfizálása oldja fel, az isten antropomorfizációja egy szexualitás nélküli emberi („isteni") test mintájára történik. (Jóllehet Jézus neme nem kérdéses, az őt ábrázoló jelenetek nem hangsúlyozhatják e nemiséget funkcionalitásában, Jézus teste nem lehet vágykeltő.) Mind a passió, mind a piéta rituális reprezentációi elhallgatják a fájdalom fizikalitását; Jézus szenvedő vagy holt testének vitalitása, a sebek jelszerűsége a feltámadás ígéretét hordozza. Hasonló szublimáció zajlik az antik témák megidézése során: a mitológiai alakok meztelenségét az újramondott történet, a történet idézetszerűsége, a test narrativitása, az allegorézis legitimálja. De ilyen eltávolító keretezés a meztelen alak szoborszerű ábrázolása is, az az érzés, hogy a festőnek nem egy hús-vér ember, hanem egy görög szobor állt modellt. (A márvány súlyát, nem pedig a bőr melegét érezhetjük például Botticelli habokból előlépő Vénuszát szemlélve.)

A szublimáció azonban sohasem működhet tökéletesen, az akt műfajának elfojtott rétegei, a (nem a logosz felől olvasódó) test iránti érdeklődés ott kísért a kora újkori ábrázolások hátterében. Ezt a feszültséget emeli ki a kettős kulturális örökség intertextuális kereszteződése. Elég csak egy apró csípőbillentés, és a keresztény erkölcsöket hirdető kép üzenete botrányosan ironikussá válik. A kontraposzt (a súly egyik lábra helyezésének) antik hagyománya – melynek célja a maga közegében a test, mindenekelőtt a csípőtájék, az ágyék és a fenék természetes szépségének kiemelése volt – egy bibliai jelenet keretei között blaszfémikus értékre tehet szert. A megerőszakolása miatt öngyilkosságot elkövető Lucretia római történetének keresztényi olvasatát felülírja a női akt műfaja által generált jelentés: az erény allegóriája a vágykeltés forrásává válik a reneszánsz festők vásznán. A mellet eltakaró, ugyancsak antik normának számító *Venus Pudica* („szemérmes Vénusz") gesztusa szintén az erotikus izgalom mozdulatává lényegül át egyes alkotók keze alatt. Ez történik például Bronzino Vénusz-ábrázolásában, mely elvileg „a bujaság veszélyeire figyelmeztet, de úgy, hogy annak illusztrációjában a gyönyör hatása elnyomja a büntetés fenyegető erejét" (42). Antonello vagy Holbein Krisztus-ábrázolásai láttán „némelyik ember még a hitét is elveszítheti" (idézi Bódi –

Kristeva nyomán – Dosztojevszkij *A félkegyelmű*jét, 50). Az *Angyalos piéta* vagy a *Halott Krisztus* ugyanis a kor normáját megsértve, megkérdőjelezve Isten szenvedő fiát izzadtsággal, vérrel borítva, groteszk pózban, kivillanó fanszőrzettel ábrázolja. A testiséget elvető keresztény és a pogány antik hagyomány képi retorikájának egymásra íródásának zökkenői felhangosítják a (testet elnémító) esztétizálás és a (testet beszéltető) anatómiai-erotikus érdeklődés feszültségeit. A képek sokszor egymást kizáró jelentéseket hoznak létre, mást mutatnak, mint amit mondanak. (Vagy cizelláltabban fogalmazva: „a szó szerinti jelentés arra a fogalomra […] kérdez rá, amelynek a létezését a figuratív jelentés tagadja", 43.)

Hogy kerül mindezek mellett a képelemzések fókuszába a nő, a nő teste és a reneszánszban megszülető műfaj, a női akt? Bódi Edgar Morint idézi, aki „fonák humanizmusnak nevezi a nyugati gondolkodást a modernitás óta tipikusan meghatározó antropocentrikusságot, amely az embert az objektív világgal szembeállított isteni, abszolút szubjektumnak tekinti, illetve korlátozza az eszményi emberképet »a racionális, fehér bőrű nyugati felnőtt férfi maszkulin, fizikai jellemvonásaira és az általa létrehozott technikai civilizációra.«" (46–47). Az ész, a logosz a *férfi*ember attribútuma, ezért a *cogito ergo sum* diktálta emberkép alapvetően fallogocentrikus (egyszerre fallosz- és észközpontú) emberkép. A nő a testtel együtt kerül alulra a szellem/matéria bináris rendjében, és nem csak hierarchikus pozíciója miatt veszi fel a bűnösség képzetét is (a kirekesztett, az elnyomott mindig „rossz" a normativitás szemszögéből nézve), hanem mert a keresztény tradíció a testet alapvetően bűnösnek tételezi. Ha hozzávesszük az első nő, Éva bibliai szerepét, a tiltott gyümölcs elfogyasztásának, az elcsábíttatásnak és az elcsábításnak jól ismert alaptörténetét, még nyilvánvalóbbá válik test, bűn és nő egymás mellé rendelődése, egymásra íródása a zsidó-keresztény kultúrkörben. Ezek (és a fent kifejtett vallási cenzúra) fényében logikusnak tűnik, hogy „fájdalom és szexualitás, szenvedés és szenvedély, illetve a test meztelenségének megmutatása a XVIII. századra […] a nő alakjába" (48) transzponálódik. Míg az átszellemiesített férfitest csak a transzgresszív ábrázolásokon keresztül nyerheti vissza fájó, lélegző materialitását (lásd az említett holbeini, antonellói Krisztus-ábrázolások példáit), a nőt illetően az lesz a norma, hogy a feminin test botrányosan anyagi, érzékiséggel, fájdalommal telített és mindenekelőtt vágyra késztető.

Ez nem jelenti azt, hogy a nő e szubverzív testi mivoltát ne próbálná meg reprezentációkba, történetekbe fojtani a nyugati hagyomány, sőt. A nőt mint érző, vegetatív testet ugyanúgy írja, „teremti" a bibliai történet, mint a férfi isteni-szellemi figuráját. Majd ezt a racionális struktúrába „írt" vérző sebet, üres helyet újabb reprezentációkkal, az idealizált nő képzeteivel fedi el. Erre a folyamatra utal a könyv címének kétértelmű olvashatósága: Éva Bibliában leírt, szó szerinti születése (az oldalborda-történet) a nő mint reprezentáció nyugati hagyományának is megágyaz, „Éva" mint „a nő", mint újkori „Vénusz" (lásd a már említett Botticelli festménycímmel való összecsengést) születését készíti elő. A másodikként, immár nem földből, hanem testből (a férfi testéből) teremtett, szinte azonnal a bűn útjára térő nőt az Isten a szülés fájdalmával sújtja, mintegy hozzáláncolva figuráját a kontrollálandó, megregulázandó bűnös testiség koncepciójához. E képzettársítást tovább erősíti, hogy a nő teremtésének jelenete is már a szülés helyzetét idézi (hiszen esetében, Ádámmal szemben, testből született testről beszélhetünk), azonban – vezeti le szemléletesen Bódi – mivel ebben a szereposztásban Ádám a szülő anyával lesz azonosítható (Éváé az újszülött csecsemő, Istené a bába pozíciója), a kora újkori ábrázolások gondosan elhallgatják ezt a testiséggel túlságosan is átitatott (a férfiszereplőket is „megfertőző") képet. (Vagy nem ábrázolják Éva születését, vagy eltolják

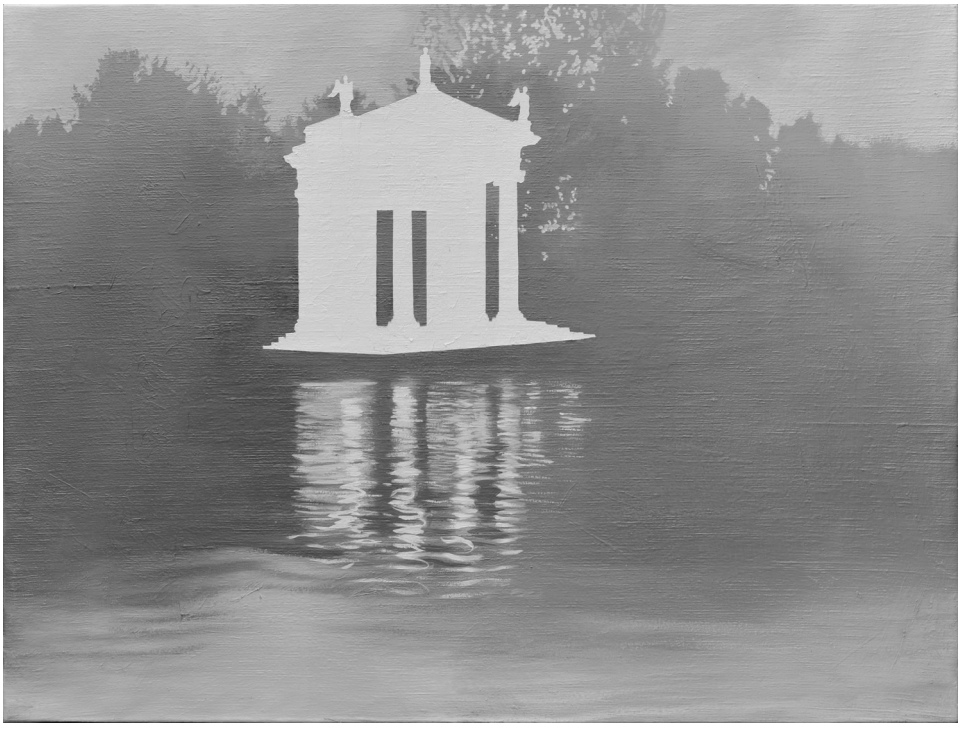
Ádám testétől, mint ahogy Michelangelo teszi egy sötét barlangszerű bejáratot festve Ádám mögé, mintha Éva abból lépne elő.)

A könyv tanulmányai ennek az elhallgattatásnak a sikertelenségeit, a (nem „átlényegült") test reprezentáción való túlcsordulásait, kísérteties visszatérését kutatják az újkori aktábrázolások művészettörténeti feszültségeiben. A fejezetek a meztelen nő szubverzív megjelenítéseivel kapcsolatos problémakörök körül szerveződnek: a születés, a nemiség, a gyönyör, a fájdalom, a szégyen, a démonikusság, a visszaforduló tekintet performatív (testi aktushoz kötődő, szubjektumformáló) gesztusai elbizonytalanítják a szimbolikus áthelyezésekre, elvonatkoztatásokra építő fallogocentrikus gondolkodást. A nő, aki visszanézésével leleplezi a rámeredő sóvár tekintetet (jelezve, hogy „tudok róla, hogy nézel"), a nő, aki vágyat érez (nem csak kelt), a nő, aki démonikus erőivel átlépi a racionális tudomány határait, a nő, aki egy görög istennő szerepében pózolva a büszkeségtől meglehetősen eltérő érzelmeket sugároz, kimozdul elvakított, elnémított helyzetéből. Nem egyszerűen felmondja, de az idézőjelesítés által fel is mutatja az eltárgyiasítás konvenciórendszerét, ami a nézőt a saját befogadói szokásaival való szembenézésre készteti. Ez a kortárs művészetből ismerős gesztus már jelen van a kora újkori festészetben is, az eltérő ábrázolási hagyományok testre íródó kereszteződései zavarba hozzák a pusztán szemlélődni vágyó voyeur nézőt. A könyv végén található, kiváló minőségű képek gazdag melléklete nem csak segíti az olvasót a megértésben, az elemzések okfejtésének követésében, de értékes katalógusként is működik a szerző választotta kurátori koncepció jegyében. Cranach, Dürer, Michelangelo, Botticelli, Raffaello, Holbein, Tiziano, Velázquez, Tintoretto, Rubens vagy Caravaggio képei a meztelen testhez való (vizuális, erotikus, eszményítő) viszonyulás megfogalmazóiként rendeződnek csoportba.

Az *Éva születése* úgy olvassa a képeken látható testeket, hogy nem zárja be azokat a nyelv szimbolikus rendjébe, épp ellenkezőleg, az aktokra íródó jelentések ütközésének leleplezéseivel épp olvashatatlanságukra mutat rá. Kritikai olvasás, újraolvasás ez, ami kiemeli a logosz leple (nyelve) mögé rejtett materialitást a reprezentáció börtönéből. Amit a szerző a normasértés határán billegő, kétértelmű képek önálló működésének tulajdonít, az saját kritikai-elemzői tevékenységére is igaz: mind a morális és esztétikai hagyományok izgalmas ütközése, mind az ezeket feltáró analízis „[ki]vonja a testet az ideológiák diskurzusából. Az akt […] elválik az illusztráció és a narráció értelemadó közegétől, s a test mint olyan megmutatására tesz kísérletet" (145). Nem biztos, hogy a naiv szemlélődő számára látható lenne az „önálló működés" a kritikai olvasás izgalmas kalandja nélkül. A feszültségekkel teli intertextuális hálók felfejtésének köszönhetően (melyek során a kontraposzt, a *Venus Pudica,* az S-figura, az oldalfekvés vagy egyszerűen a lehunyt szem vizuális retorikai alakzatokként működnek) a nude nakeddé, a meztelen lemeztelenítetté válik, látjuk a modellt (Botticelli kőmodelljét, a prostituált érzéki testét vagy a kamaszlány zavartságát) az eszményi istennő mögött/helyett/mellett. És látjuk azt a gesztust, ami megkísérli bezárni a testet a jelentés panoptikumába, azt a mechanizmust, ami a legártatlanabbnak tűnő szépségből is ideologikus üzenetet kovácsol, minek köszönhetően „a kép nézőjének a tekintete korántsem szabad" (121).

Az önreflexív-önleleplező mozzanatok felfedésével értelmet kap a XVI–XVIII. századi művészet elé biggyesztett „modern" jelző, melyet a kortárs művészeti alkotások közbeékelt fejezetei is nyomatékosítanak. Marc Quinn, Morimura Yasumasa vagy Drozdik Orshi aktjai egy fonalra fűződnek fel a reneszánsz, barokk és klasszicista testábrázolásokkal. Ezért, bár provokatívnak tűnik a Barbie babatorzó a túlnyomórészt mégiscsak Tiziano, Velázquez, Raffaello

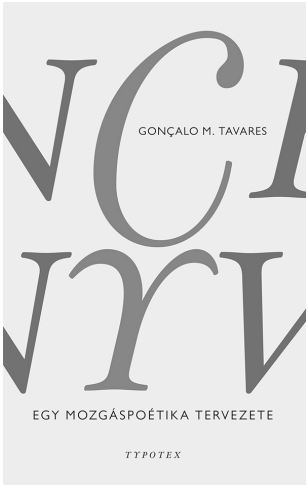
(stb.) festményeit tárgyaló könyv címlapján, mégis érthető: az eszményi tökéletesség és a vágykeltő erotizáltság elválaszthatatlan kettőssége szervezi (és szervezte) az idealizált nőalak harmonikus szépségének látványát (most és akkor), mely a csonkítás, a valóságtorzítás erőszakos gesztusát is mindig magán hordozza. Csak míg minderről a kora újkori Vénusz-ábrázolások halkabban suttognak, a Barbi babacsonk – és az általa nyilvánvalóan jelölt kortárs művészet – hangosan kiáltoz. E közös hangnak a felismerése jó hír, mert azt jelzi, hogy már a nyugati fallogocentrizmus születésénél is ott van a szubverzió lehetősége, az ideologikus szorítás („magától" való) felfeslésének mozzanata. Bármily meglepő, de a maga korában az *Urbinói Vénusz* sem más, mint Barbie babacsonk – ahogy az antik művészet (benne a *Milói Vénusz*-féle torzók!) által inspirált Raffaello, az előbbiért rajongó Ingres és a mindezekre reflektáló Man Ray nő/hegedű-metaforájában is már ott munkálnak a Witkin-féle szó szerinti olvasat sokkoló jelentésrétegei, a kar nélküli, f-lyukakkal bemetszett hátú nő groteszk képe, az idealizált nő kísérteties Másikja. „Test és lélek dichotómiája, a szenvedés és a megváltás kapcsolata, a bűn és a vezeklés problémája, az üdvözülés lehetőségei, Krisztus emberi és isteni karaktere, az élet és a halál határvonala, egyáltalán: a test platóni, zsidó, keresztényi, karteziánus, plessneri stb. elgondolásának lehetőségei és lehetetlenségei" (174) így válnak az újkori befogadó izgalmas feladatává a reneszánsztól a posztmodernig.



BORBÁTH PÉTER

Pitagorasz és a megtáncoltatott olvasó

GONÇALO M. TAVARES: TÁNCKÖNYV



Fordította: Urbán Bálint
Typotex Kiadó
Budapest, 2019
131 oldal, 2000 Ft

Miért ejt zavarba Gonçalo M. Tavares *Tánckönyv*e? Leginkább azért, mert folyamatosan kimozdít a megszokott olvasási stratégiánkból. Ha végigolvassuk a 106 költeményből álló kötetet, tettre készen kell figyelnünk arra, épp merre taszít, ránt a szöveg, mikor húzza ki lábunk alól az épp megszerzett olvasói pozíciónkat. *Egy mozgáspoétika tervezete,* olvassuk az alcímben, és valóban, a szöveg sikeresen éri el azt a célját, hogy olvasás közben az az érzésünk támadjon, mintha egy karizmatikus, kattant rendező instruálna minket egy becketti színpadon. Egy olyan rendező, akinek a koncepciója épp a kialakulás pillanatában van, de céltudatossága elsöprő magabiztossággal vezeti táncosát / olvasóját versről versre.

A költemények sajátos helyesírása (jegyzetszerű felsorolások, zaklatottan, kapitálissal kiemelt fogalmak, nagy kezdőbetűvel írott szavak), az ismétlések és a pontosító ismétlések, az egymásra utaló verskomplexumok tovább erősítik azt a benyomást, hogy a kötet olvasása során betekintést nyerhetünk egy zseniálisan őrült elme koncepciójába, ami úgy szól a mozgáspoétikáról, hogy közben folyamatosan a létről, az időről, a térről, a testről beszél, ehhez segítségül híva preszokratikus filozófusokat, kései nietzschei megszólalásmódokat vagy Herberto Heldert, a portugál szürrealista költészet emblematikus és titokzatos szerzőjét.

A *Tánckönyv* képes arra, hogy egyszerre beszéljen az egzisztencialista hagyomány felől és legyen az egzisztens kérdésfeltevések, válaszok paródiája. Gyakran nyúl posztmodern eszközökhöz, mégsem a nyelv működése, játéka (vö. nagyon komoly játéka) lesz a hangsúlyos, hanem a paródiában, a felülírásban rejlő kitettség, a Kafkára, Beckettre jellemző masszív szorongás.

A *Mozdulat* című költemény a kötetkoncepciótól függetlenül is működik: „A Mozdulat Hordozható. Aki meglátja,

HAZAviheti, ott / hagyhatja a széken a Nappaliban, de akár a Szobába is behozhatja. Van, hogy beszivárog az Álmokba és a Rémálmokba, de általában ott Marad a szőnyegen, a levetett cipők és ZOKNIK mellett. /

Körülbelül egy napig lehet használni. Aztán lejár a szavatossága. / Forró estéken a HÚS elveszti szagát. / Szagot váltani. A víz sürget. / Másik mozdulatba öltözni. / A Mozdulat HORDOZHATÓ, de HALANDÓ. / A Mozdulat HORDOZHATÓ, / de HALANDÓ."

Egyik legértőbb brazil kutatója, Júlia Studart így ír a *Tánckönyv* költeményeinek hatásáról: „a lehető legkevesebb szó felhasználásával létrehozni a maximális esztétikai hatást – a jelek hiánya kitágítja a jelentést. Robbanásra kész bomba és ami lesz utána: a roncs. Ami a robbanás után marad, összetört anyag és rejtély, ami bevonz. Egy valóság lerombolása és egy másik lehetséges valóság felépítése."

Miből épül fel ez a versrendszer? A teljesség igénye nélkül a legkarakteresebb összetevők: pátosztól telített mondatok, irónia, bevásárlócetli-szerű felsorolások, az abszurd vagy a börleszk elemei, szaggatott szakszövegek, aforizmák, tudományos fejtegetések, használati utasítások, szürreális animáció, kiáltvány, önmegszólító monológ, drámatöredék egyaránt található ebben a kötetben.

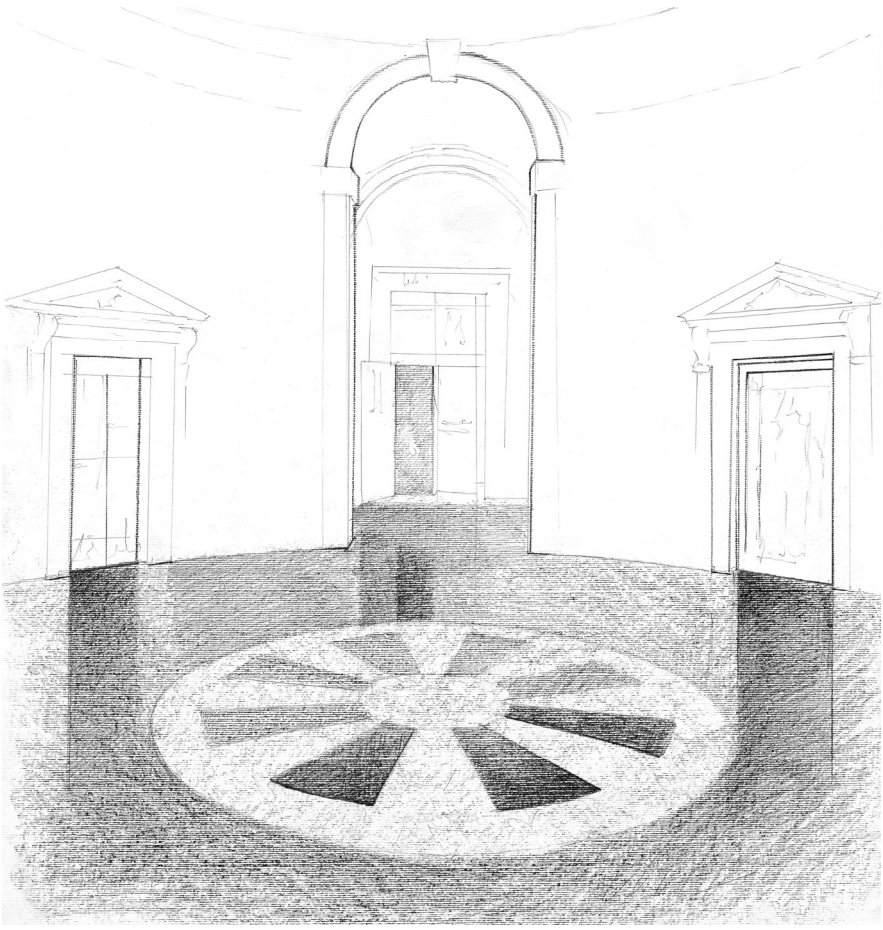
Zavarba ejtő magabiztosság, tágas logikai összefüggésrendszer és önmagába forduló érvelés váltakozik, miközben olyan természetességgel alkalmazza, imitálja az avantgárd, expresszionista versírás, prózaversírás eszközeit, a preszokratikus bölcselők vélt vagy valós megszólalásmódját, hogy újra meg újra vissza kell lapozni a könyv elejére, hogy megbizonyosodjunk róla, itt bizony egy ízig-vérig kortárs (2001-es) portugál szerző könyvét olvassuk.

Kassák Lajos számozott verseinek rendszerére emlékeztet ez az építményjelleg, ha hosszabb időt töltünk Tavares verskomplexumában, kezdjük látni sajátos dimenzióit, a költeményhálózat kapcsolódási pontjait. Bármennyire ígérné a versbeszélő magabiztos hangja, hogy a kötet elolvasásával végső konklúziót vonhatnánk le akár a mozgáspoétikáról, akár a létről, a kötet lelkiismeretes, lineáris olvasója a kötet záróversében szépen kivitelezett posztmodern játékba, csapdába, átverésbe futhat bele, a *valóság* című álaforizma távlatot nyit, vagy ha tetszik, otthagyja az olvasót felajzottan a saját kérdéseitől: „a boldogság fontosabb a valóságnál, úgyhogy"

A könyvtárgy is szépen reflektál erre a nyitva maradásra, nyitva hagyottságra: csak a borítót teljesen kiterítve olvashatjuk ki a kötet címét, a K betű végét nem látjuk, az alsó sorban pedig a K másik felének eleje fut a semmibe, a pirossal szedett *c* és *y* (üpszilon, a TYPOTEX kiadó nevének betűkészletéből származó üpszilonnal!) egy nyitott fejű emberkét formál. Lehetne ez véletlen egybeesés, de a csupa kérdésfelvetésből, az ismeretlen kutatásából, érvelésből, bizonygatásból és bizonyításból álló versekben gyakran előfordul a matematika és a matematikai logika nyelvhasználata vagy parodisztikus alkalmazása, izgalmas helyzetbe hozva a borítón az ismeretlen jelölésére szolgáló y-t és a c-t, mint befejezetlen, tökéletlen kört. És ha már matematika: Herberto Helderen kívül Pitagorasz az egyetlen személy, akit a szövegkorpusz nevesít. A preszokratikus filozófus a matematika, a zene- és a táncterápia egyik legfontosabb tanítója, guruja volt az Kr. e. VI. században, a matematikát vallásként fogta fel, tanítási módszerei inkább emlékeztettek egy szekta működésére, mint hagyományos iskolára, az *Elkerülni* című nem túl hosszú Tavares-versben összesen tizenegyszer hangzik el a neve, a halmozott jelenléttől nem is személynévként, hanem fogalomként funkcionál. Pitagorasz mitikus figura volt, már életében legendákat meséltek róla, szájhagyomány útján

fennmaradt tanításaiban mai szemmel nézve egyszerre zseniális és kibogozhatatlanul őrült összefüggésekben igyekezett modellálni a világot. Akárcsak Tavares *Tánckönyv*ének versbeszélője.

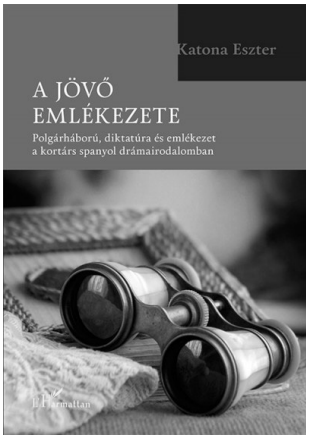
Hogy ez az irritálóan izgalmas kötet magyarul is működjön, komoly fordítói figyelemre volt szükség, az egyik sorban még harsányan magabiztos állításokat kell értelmezni, a következő sorban nehezen követhető érvrendszerrel, egymásnak ellentmondó állításokkal, vagy a megismételt állításban elrejtett finom jelentésmódosulással kell megbirkózni. Urbán Bálint felkészült, alapos munkát végzett, de mindenképp meg kell említeni Borsik Miklós figyelmes szerkesztői jelenlétét és Kiss Barnabás kötettervét.



DORNBACH MÁRIA

Múltidézés

KATONA ESZTER: A JÖVŐ EMLÉKEZETE. POLGÁRHÁBORÚ, DIKTATÚRA ÉS EMLÉKEZET A KORTÁRS SPANYOL DRÁMAIRODALOMBAN



L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2019
523 oldal, 4990 Ft

A történelmi emlékezet, a jelenből történő múltidézés minősíti az emlékezőt, a jelent, hiszen a rekonstrukció – bármennyire törekszik is rá – nem objektív. Minden nemzet közelmúltjában vannak olyan sarkalatos pontok, események, amelyek alapvetően befolyásolták a jövő alakulását/alakítását, s amelyeket az egyes politikai rezsimek, társadalmi csoportok eltérő nézőpontból kiindulva szemlélnek, illetve állítanak ideológiájuk középpontjába. A történelmi emlékezés így gyakran válik hatalomtechnikai eszközzé. Spanyolország XX. századi történelmében fordulópontokat jelentett az 1936-os polgárháború, az azt követő Franco-diktatúra, az ezekhez kapcsolódó népirtás, illetve a Franco halála után induló demokratikus átmenet, s ezek az események máig búvópatakként vannak jelen a spanyol társadalomban. Franco halála után egy újabb polgárháború kitörését akadályozta meg az 1977-ben minden politikai párt által aláírt Moncloa-paktum, amely általános amnesztiát hirdetett a diktatúra áldozatainak és bűnöseinek. Ezzel egy időben a pártok között hallgatólagosan megszületett az úgynevezett „csendegyezmény", a kollektív amnézia szabálya, ami természetesen csak jegelte a társadalomban szinte fél évszázada meglévő és a felszín alatt mélyen beágyazódott feszültségeket, próbálta a felszín alá nyomni a kollektív emlékezést, s csak elodázta a markánsan eltérő társadalmi csoportok szembenézését a múlttal. Áttörést jelentett a 2007-ben elfogadott Történelmi emlékezet törvénye, amely kaput nyitott a múlttal való szembesülésnek. Ekkor kezdődött a tömegsírok feltárása, levéltári anyagok váltak kutathatóvá: felszakadtak a mélyen őrzött sebek, vádlók és a még túlélő vádlottak néztek farkasszemet egymással. Napjainkban is zajlik a Franco exhumálása és a nemzeti panteonból történő eltávolítása körüli vita, amelyben ismét egymásnak feszül a spanyol politika és társadalom két tábora.

Katona Eszter monográfiájának első részében felvázolja a diktatúra és a demokratikus átmenet emlékezetpolitikáját, elemzést olvashatunk az ezredfordulót izgalomban tartó múltidézésről, az egyes politikai pártoknak – kampánycéljuktól függően – a kollektív hallgatás megtörésére tett igyekezetéről, ami végül felgyorsította a múlttal való szembenézést.

A művészetek azonban törvény nélkül is reflektáltak a XX. századi spanyol történelem neuralgikus pontjaira. A cenzúra eltörlése után, a kollektív amnéziával dacolva, már a demokratikus átmenet időszakában is sorra születtek regények, színdarabok e témában. Mára viszont mondhatni divatos műfajjá vált az emlékezet-irodalom.

A szerző egy fejezetet szentel a XX. századi és a kortárs spanyol drámairodalom, a színházi élet bemutatásának. Magyar olvasó első ízben kap átfogó, irodalomtörténeti alapossággal összeállított képet a spanyol színháztörténetnek az Aranykor utáni legjelentősebb korszakáról. Külön fejezetben vázolja fel az emlékezet színházának – amely a „győztesek színházával" és az emigráció színházával a polgárháború bukása után a Franco-diktatúra éveiben született – történetét.

A monográfia második részében hat tematikus blokkban (polgárháború, holokauszt, a diktatúra mindennapjai, a művész és a cenzúra, tömegsírok, a kettészakadt Spanyolország) két-két drámát elemez a szerző. A polgárháború eseményei *José Sanchis Sinisterra: Jaj, Carmela!* (1986), valamint *José Luis Alonso de Santos: A tábornokok vacsorája* (1998) című keserű humorú tragédiájában, nem direkt képekben jelenik meg. Az első egy láthatatlan színházi térben, a második egy ugyancsak láthatatlan étterem konyhájában játszódik, és csak a szereplők dialógusából rajzolódik ki a történelmi kontextus. *José María Rodríguez Méndez: Végső ütközet a Pardo-palotában* (1976) című drámájában a lezárult polgárháborút két szemtanú, a Győztes és a Vesztes tábornok terepasztal-játéka idézi fel. Mindhárom darabban a drámai konfliktus eredője az egymás ellen harcoló két tábor képviselőinek ellentéte: Sinisterránál a láthatatlan közönségben ülő győztes katonák és a kivégzésükre váró nemzetközi brigádok tagjai; Santosnál a győzelmét ünneplő Caudillo vacsoráját készítő falangista főpincér és a köztársasági főszakács; Rodríguez Méndeznél pedig két gyökeresen ellentétes ideológia feszül egymásnak. A 2000-es években kezdődött a tömegsírok feltárása, ami folyamatosan feltépte a polgárháború és a diktatúra ejtette sebeket. Két dráma állít emléket a megrázó eseménynek: *Juan Mayorga* krimiszerű *A leégett kert*-je (1996), valamint *Joan Cavallé: Mezítláb az augusztusi holdfényben* (2008) című színműve.

A spanyol holokauszt annak a mintegy hétezer köztársaságinak a deportálását jelenti, akik a polgárháború után Franciaországba menekültek, s akiket – származásuktól függetlenül – a német megszállás után a Vichy-kormány kiadott a megszálló németeknek. *Laila Ripoll: 927 spanyol útja Mauthausenbe* (2007) egy menekült család kálváriáján keresztül mutatja be a „nagy utazást", az oda és a visszautat. A haláltábor rémképei csak a megmenekült kamaszfiú visszaemlékezéseiben jelennek meg. *Laila Ripoll és Mariano Llorente: A kék háromszög* (2014) című drámájában viszont megjelenik maga a haláltábor.

A diktatúra hétköznapjai elevenednek meg *José Sanchis Sinisterra* Bertolt Brechtet idéző *Rettegés és ínség a korai francóizmusban* (1979–2002) című drámájában, amely a szerző olvasmányélményeire és rokonai, ismerősei elbeszéléseire épül. Ugyanebben a blokkban *Laila Ripoll: Az elveszett gyermekek* (2013) című darabja egy máig le nem zárt tragédiát boncolgat: a diktatúra alatt – az egyház hathatós segítségével – baloldali anyák újszülött gyerekeit lop-

ták el a kórházakban, és adták örökbe „megbízható", jobboldali, falangista családoknak. A szerző négy elrabolt gyermek életén keresztül világítja meg a diktatúra embertelen gyakorlatát.

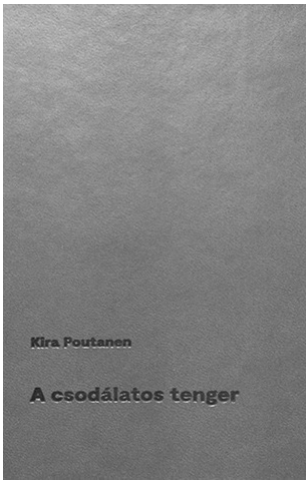
A művész és a cenzúra kapcsolatát vizsgálja a diktatúrát személyesen megtapasztalt *Antonio Buero Vallejo: Alszik az értelem* (1969), a Franco-rezsim idején íródott, Magyarországon 1974-ben bemutatott drámája. A cselekmény ugyan a XIX. században játszódik, de az áthallás egyértelmű. A művészt a festő Francisco Goya, a diktátort az önkényeskedő, de maga is félelemben élő uralkodó, VII. Ferdinánd személyesíti meg. A korabeli cenzorok hosszasan elvitatkoztak rajta, vajon a szerző saját korát ábrázolja-e történelmi köntösbe bújtatva? Végül 1970-ben engedélyezték a darab spanyolországi bemutatóját. A kortárs drámaíró, *Juan Mayorga: Szerelmeslevelek Sztálinhoz* (1998) című darabja térben és időben is transzponálja mondanivalóját: a cselekmény az 1930-as évek Szovjetuniójában Bulgakov és Sztálin konfliktusát mutatja be. Mindkét műben a hatalom által mellőzött művészfigura az önkénnyel szemben is próbálja megvalósítani művészi ambícióit, a lelke mélyén mégis vágyik a hatalom elismerésére, mint ahogy a mindenkori hatalom is szeretné bírni a művészek támogatását. *Alberto Conejero: A sötét kő* (2014) című drámáját is egy költő: Federico García Lorca ihlette, a cím is azonos egy talán megírt, de elveszett Lorca- színművével. A főhőse pedig Lorca utolsó nagy szerelme, a szintén a köztársaságiak oldalán harcoló Rafael Rodríguez Rapún. A történelmi hátteret pedig a megosztott Spanyolország szolgáltatja.

Hiánypótló, rendkívül sok információt tartalmazó kötetet tarthatunk a kezünkben, amelynek érdemeit a kissé szétfolyó szerkezet, a túlzott teljességre való törekvésnek betudható gyakori ismétlés sem kisebbíti. A monográfiát egy drámaantológia is kíséri (*Az emlékezet színháza*. Fordította Katona Eszter. JATEPress, 2019), amelyben a fent idézett darabok közül öt magyarul is olvasható.



KÁKAY VIOLA

Kira Poutanen: A csodálatos tenger



Sztalker Csoport
Budapest, 2019
172 oldal

„A világirodalom a kezedben" mottóval indult útjára a Sztalker Csoport kezdeményezése 2018. április 11-én, a magyar költészet napján. A Poket Books az olvasás népszerűsítését tűzvén ki célul, zsebkönyv-automatákat helyezett el Budapest különböző pontjain. S a színes, dekoratív borítók valóban vonzóvá teszik a műveket, amelyek az átlag magyar olvasó számára nagyrészt ismerős szerzők tollából születtek. Aki a mindennapi rohanásban elsiet a város legforgalmasabb csomópontjain elhelyezett automaták egyike előtt, minden bizonnyal megakad a szeme a figyelemfelkeltő borítók színkavalkádján. Ez itt valami más! Nem a megszokott termékek mosolyognak rá az üveg mögül, hanem letisztult, egységes könyvsorozat különböző árnyalatokban pompázó példányai.

Én is hosszú ideig szemeztem e „Poket-jelenséggel", végül egyszer csak ott álltam a szabályos rendben sorakozó regények előtt, és megakadt a szemem egy számomra különlegesen szép, türkiz kiadványon. Amellett, hogy mutatós volt, az ismeretlen nevű szerző művének címe is megragadott: *A csodálatos tenger.* E szavak olvastán az ember fantáziája rögtön szárnyalni kezd – lírai, melankolikus képsorozat jelent meg előttem. Ha mindez nem lett volna elég (vagy bárkinek, aki hasonlókat érez első benyomásai alapján), a Poket Books zseniális marketingfogása kétséget kizáróan eldöntötte a kérdést: meg kell vásárolnom a 999 forintos egységáron kínált könyvek e gyöngyszemét. A program egyik sajátossága tudniillik, hogy minden egyes mű nejlon csomagolásán egy-egy honi „celeb" (irodalmár, színész, sportoló) portréja s ajánló sorai láthatók. Kira Poutanen finn írónő személye például jórészt ismeretlen a magyar olvasók körében, Hosszú Katinkáé azonban annál népszerűbb – ügyesen emelik így az érdeklődő látóterébe a kevésbé ismert szerzőket s alkotásaikat is.

*A csodálatos tenger*t nem először adják ki magyar nyelven; Bába Laura fordításában már 2009-ben elindult magyarországi útjára. A könyv – lenyűgöző hatásának köszön-

hetően – megjelenésének évében, 2001-ben a legrangosabb finn irodalmi elismerés ifjúsági kategóriájának nyertese volt: Finlandia Junior-díjjal tüntették ki. Mégsem sorolható egyértelműen az ifjúsági regények közé: egy tizenöt éves lány anorexiába torkolló útját követheti nyomon az olvasó – a kétségbeesés, a pusztulás, a psziché és a fizikum összeomlása hiteles naplóbejegyzések formájában tárul a szemünk elé. Szinte tapintható a feszültség. A néma, kiúttalan gyötrelem. Ahogyan Julia szépen lassan megtagadja magától az életet, lélegzetvétele mind erőtlenebbé válik.

A regény alig 180 oldal, könnyen befogadható, rendkívül hatásos. Nyelvezete – akárcsak a leírt környezet – letisztult, szinte tényszerűen sivár. A történet előrehaladtával azután beszivárog a közlésbe a líraiság, az emocionális megközelítés, s ezzel párhuzamosan a regény észrevétlenül vonja burkába az olvasót: beszippant, sokkol, kétségbe ejt – a befogadón a tehetetlenség és az iszonyat érzése uralkodik el. Nincsenek fejezetek; a kronologikus datálás számtalan rövidebb bejegyzést foglal magába. Van ugyanakkor egy refrénjellegű szakasz, amely tagolja a történetet: egy visszatérő álom, egy vízió, melyben a tenger nagysága, hatalma, végtelensége fogalmazódik meg – ambivalens érzéseket keltve. A jelenség csodálatos; elképesztő ereje, megfoghatatlansága mégis ijesztő.

*

Julia tizenöt éves, és magában őrlődik elvek, értékek, konvenciók végtelen és hamis tengerében. Naplóbejegyzéseinek sora árulkodik olykor egyes szám első személy, máskor egyes szám harmadik személyű leírásban arról, hogyan rántja magával a divat, az eltorzult szépségideál a csendes, önbizalom-hiányos kamaszlányt. A magazinok, a tévéműsorok, a kortársak nyomása alatt észrevétlenül távolodni kezd a realitástól, megállíthatatlanul merül el az irreális célképzetek szülte öngyűlöletben. Miközben intenzív ellenérzéseket táplál az alá-fölérendeltség, a „gyengébbik nem" társadalomban elfoglalt szerepe iránt, őt magát is hatalmába keríti a sztereotip – s persze irreális, valótlan – ideálok követésének vágya. Nem lát mást, mint a képernyőn magát illegető műsorvezetőt, a csinos, izmos bálványokat, velük szemben pedig a megalázott, pontosabban magát megalázni, irányítani hagyó nőt, aki behódol mások akaratának, s akit Julia szemében édesanyja testesít meg. Gyűlöli az egyenlőtlenséget, miközben egyre jobban kiszolgáltatja magát külső – a társadalom által sugallt – elvárásoknak. Szabad és erős akar lenni, s azt hiszi, azzá is válik. De valóban szabad lesz, aki a látszatszabadság béklyóit veszi magára? Épp az ellenkezője történik vele: oly erőknek veti alá magát, melyek történetének szinte a legvégéig fogva tartják, rabbá teszik őt.

A regény kezdetén Julia csendes megfigyelő csupán, az – anorexiába hajszoló – „elvárások" apró reflexei észrevétlenül szivárognak lelkébe, férkőznek bele minden porcikájába. Edzeni kezd, éhezteti magát. Eldönti, hogy a kezdeti „kilengések" után nem fog többet hibázni. Komolyan veszi elhatározását, hogy elérje az általa megcélzott tökéletességet. E célból külön szabályrendszert dolgoz ki magának; az egészséges életmódról hallottak-olvasottak új értelmet nyernek számára. Énképe torzulásnak indul; nem észleli többé a határokat, radikális „játékba" kezd, mely kis híján az életébe kerül. Versenyt fut önmagával, nem elégedhet meg semmivel. Az eleinte egészséges, mértékkel sportoló, vékony testalkatú lányból végleteket hajszoló áldozat válik. Egyre többet fut – akkor is, ha fáj, akkor is, ha minden egyes következő lépésért meg kell küzdenie, ha teljes ruházata átfagyott már a hóban. Izomerősítő gyakorlatokat végez – először naponta egyszer, később folyamatosan, amikor csak teheti. Olyannyira belezavarodik az irreális célokért folytatott küzdelembe, hogy minden mozdulatát, minden

pillanatát ennek rendeli alá. Az iskolai mosdóban is erősít, ha alkalma nyílik rá, és inkább áll, mintsem ül vagy fekszik, mert úgy lehet a legtöbb zsírt égetni. Hiszen így olvasta.

Rettegve gondol arra, hogyan fogja követni hibátlanra csiszolt, diétás étrendjét úgy, hogy a családja észre ne vegye. Egyre ügyesebben játszik ki mindenkit: szemétbe dobja a számára kikészített ételt, külön eszik, s rafinált praktikáival egy ideig fenn is tudja tartani a látszatot. Az elkerülhetetlen, közös étkezések során gyomorfájdalomra hivatkozva nem kér semmit, vagy ha már elkerülhetetlen, annyira keveset fogyaszt, amennyire csak lehetséges. Pszichéje így is gyötrődik a bűntudattól, ami újabb tettekre ösztönzi: a „jogtalanul" elfogyasztott táplálékot le kell dolgoznia az utolsó kalóriáig. Bűnhődnie kell, mert olykor engedi, hogy a kísértés, a kényszer legyőzze. Ön- és táplálékgyűlölete végképp elfajul: a nyelés nehezebbé válik, feltűnően erőtlen és sovány lesz. Szobája négy fala közt, a tükör előtt változatlanul kövérnek, petyhüdtnek látja a testét, amiért büntetésképpen rendszeresen bántalmazza magát. A körülötte élők előtt sem titkolható tovább: beteg.

Megdöbbentő, hogy a szülői jelenlét milyen későn kezd tapinthatóvá válni a történetben. Az édesapa és az édesanya figyelme sokkal inkább Julia kisöccseire korlátozódik, az utolsó pillanatig nem avatkoznak bele a folyamatba – dacára annak, hogy a tünetek hónapokkal a tettleges segítségnyújtás előtt minden kétséget kizáróan megmutatkoznak. Csakhogy az anorexia ijesztő tabu, kevesen mernek beszélni róla, az emberek nagy része inkább homokba dugja a fejét. Nem ez az egyetlen nehezen feldolgozható jelenség, amelyre a társadalom közönnyel „felel". Mégis riasztó, amikor kis közösségben, szűk családi körben mutatkozik meg az elfojtás, az ignoráció. A szülők egyetlen reakciója a félelem, de az is csak jóval a folyamat megindulása után kezd körvonalazódni. Kamaszlányukkal felszínes kapcsolatot „ápolnak". Eleinte nem veszik komolyan a problémát, túl későn kapnak észbe, s jó ideig nem is mernek szembenézni, szembefordulni vele. Aggódva, lopva lesik a csontsovánnyá torzuló fiatal leánytestet; torokszorító, amint puhatolóznak: kíván-e bármilyen táplálékot. Egy-két ijedt, tapogatózó kérdésen-megjegyzésen túl nem vesznek tudomást arról, mi zajlik le a szemük előtt. Nem akarják tudni. Nem akarják látni.

A betegség súlyosbodásával Julia önkéntelen merül el nemcsak minden földi táplálék, de minden ember gyűlöletében is. Meg van győződve róla, hogy aki étellel kínálja, esetleg aggodalmát fejezi ki, valójában irigy rá, meg akarja akasztani tökéletessé válásának gondosan kiszámított folyamatát. Eltökélten tartja magát mindenkivel szemben, aki „be akar hatolni" köreibe, gondolataiba, aki segítő szándékkal közeledik hozzá. Egy idő után kifejezetten terhessé válik számára, hogy mások tekintetében látni véli a rejtett félelmet, szánalmat és iszonyatot. Szilárdan halad tovább, hite szerint előre – s az egyébként is magányos lány kerülni kezdi kicsiny társaságát is. Minden pillanatát szigorú rend szerint éli, napjai percre pontosan ugyanúgy festenek: iskola, torna, futás, tanulás, végül a minimális táplálék elfogyasztása az előre meghatározott időpontokban.

Elvakultságát eleinte csak fokozza, amikor édesanyja végül észbe kap, és szakemberek bevonásával igyekszik észre téríteni gyermekét. Ellenállása ezáltal még szilárdabbá válik. Gyenge, erőtlen teste a végkimerülés határára érkezik: pár perc mozgás után újra és újra meg kell pihennie. Észlelnie kell, hogy elveszti uralmát önmaga fölött. Nemcsak „nem fogy megfelelő tempóban" (mindössze 29 kiló ekkor!), de szinte semmi energiája a létezéshez – nemhogy az edzéshez. Folyvást képzelődik, nyomasztó álmok gyötrik – egyre kevésbé van jelen valós életében, mégsem képes lemondani a maga elé kitűzött célról. Egész lénye kezdi feladni

az életért folytatott küzdelmet. Öntudatlan víziói mind fullasztóbbak, sötétebbek. Egyértelmű, hogy belső feszültsége, zaklatott lelkiállapota elsősorban ezekben a képekben, képsorokban nyer formát. A félelem, a menekülési vágy visszatérő késztetései mellett megjelenik a hattyú, a halál szimbóluma, és megfogalmazódik az érzés: angyallá fog változni.

Tudatalatti rétegeiből lassan előkúszik a felismerés: mi történik vele – aki ártatlannak vélt célokat tűzött maga elé, s most élet és halál között lebeg. Ösztöne beszivárog a szilárdan tagadó, elborult elme síkjára, s mint amikor ütés éri a jégtáblát, számtalan repedés fut szét a fölismerésből, s elkezdi behálózni a gyermek tudatát, lelkét – felébreszteni élni akarását. Roppant küzdelem ez. Démon vetekszik a valós élet értékével – Julia keserves kínlódások közepette hánykódik az őt nyugodni nem hagyó, soha el nem érhető szépségideál fojtogató cellájában, miközben érzi: konok kitartása szakadékba rántja. „Tudom jól, hogy nem vagyok normális, hogy ez az egész lassú öngyilkosság" – vívódik magában, ám nyomban uralmába keríti a tehetetlenség, neurózisa hajtóereje: „az életem most erre zsugorodott össze, már nem maradt számomra semmi más. Nem is akarok mást." (144) Elszigeteltségében, embertársaitól való távolságában mintha burok venné körül. Már nem érzékeli a külvilágot, közönye és gondolatai eluralkodnak rajta – akárha víz alól hallaná, a messzeségből észlelné az őt körülvevőt, az életet.

S ebbe a belső alvilágba hatol le végül mégis a kegyelem – a gyermekkor hívogató emlékképei. „Valahol, vidámparkok körhintáin forognak a gyermekkori emlékek. És az életnek fahéjas-tekercs-illata van. Léggömbök és ölelések, nevetgélés és esti teázás. Hol vagyok én valójában, hogy tévedhettem így el?" (166) „Isten kiválasztott engem – döbben rá a kislány. – Átvitt a tűzön, és mosolyogva elvezetett a víz partjára." (168)

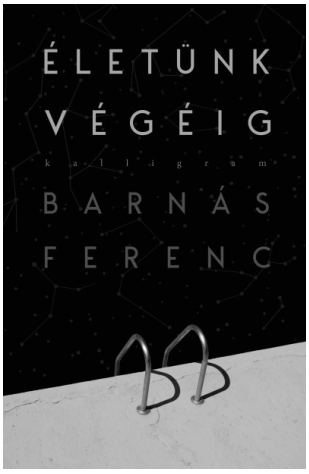
*

Poutanen regénye, bár a rehabilitáció útját az olvasó már nem követheti nyomon, egyértelmű sikertörténet. Korunk egyik tipikus betegségét mutatja be kézzelfoghatóan, hitelesen, lefegyverzően. Olyan betegséget, amelyből – hangsúlyozzuk – lehetséges a kiút, hiszen Julia megpróbál visszafordulni, visszakapaszkodni a lüktető, napsütötte életbe. Fontos, hogy ez a téma többé nem képez tabut, hogy a finn írónő tud és mer őszintén beszélni róla. Jó szívvel ajánlhatom olyanoknak, akik érintettek, akik – vagy akiknek ismerősei, netán hozzátartozói – jártak már az anorexia sötét ösvényein, s azoknak is, akik egyszerűen csak érdeklődnek az iránt, milyen pszichés folyamat játszódik le egy-egy embertársuk lelkében. Ajánlom fiatalnak és idősnek egyaránt, mert ez az önéletrajzi ihletésű mű mély és fontos nyomokat hagy olvasójában, terjedése pedig elősegítheti, hogy az általa exponált, nagyon is aktuális problémáról többet és többször beszéljünk. Végül, de nem utolsósorban, ennek az alkotásnak el kell jutnia a potenciális betegekhez – mindazokhoz tehát, akik bőrükön érzik a hatalmas, ijesztő tenger kedvesen hízelgő fuvallatát.

KLAJKÓ DÁNIEL

Családi entrópia és arcképcsarnok

BARNÁS FERENC: ÉLETÜNK VÉGÉIG



Pesti Kalligram Kft.
Budapest, 2019
456 oldal, 3990 Ft

Barnás Ferenc legújabb regénye szintetizáló mű, amely úgy építi magába a szerző eddigi életművét *Az élősködő*től a *Másik halál*ig, hogy folyamatosan az életmű poétikai működését kommentálja, hozza játékos párbeszédbe, de ezen túlmenően elmozdulásokat is képes felmutatni. A proximitás leghangsúlyosabban a már említett, Aegon-díjas *Másik halál*lal, illetve a recepció által talán a legjobban értékelt Barnás-szöveggel, az egy család történetét elmesélő *A kilencedik*kel mutatkozik. Bizonyos értelemben azt is mondhatjuk, az *Életünk végéig* lapjain szerteágazó családfa, a korábbi kötetben felvázolt família tovább-burjánzása, további életútjának textuális krónikája bontakozik ki. Ugyanakkor a regény nem csupán rokonok interperszonális érintkezéséről, viszonyáról és alakulástörténetéről beszél, hanem egy korosodó, megrekedni látszó férfi egzisztenciális lehetőségeiről is számot ad. Számomra ott válik izgalmassá jelen kötet esztétikai vállalása, ahol az elbeszélő, Sepi életútjában nem csak e kötet eseményei, de a korábbi Barnás-szövegvilág is olvashatóvá válik. Azonban az izgalmas metaregénybeli vonulatán kívül a friss munka rendkívül túlírt (még akkor is, ha ennek tulajdoníthatunk poétikai funkciót); az egymással folyton viaskodó, diszfunkciós család története üresjáratoktól sem mentes, éppen ezért előfordul, hogy az olvasás során érdektelenségbe fullad. Emellett a regény formai realizációja sem annyira kidolgozott, mint a *Másik halál* esetében volt.

A szerzőről szóló diskurzusban gyakori hívószó az önéletrajziság, az autobiografikus olvasat. Ezek a megközelítések a most tárgyalt kötetre is érvényesek, ami már az ajánlásával is a valóság-fikció kettősének játékosságára figyelmeztet. A textus folyamatosan magába szövi Barnás életének eseményeit, helyszíneit, szereplőit, ahogy tették ezt korábbi kötetei. Ennek az értelmezési lehetőségnek mégsem tulajdonítanék túl nagy teret a kritikában, ugyanis a regény nem fo-

galmaz meg újszerű meglátásokat e kérdéskörrel kapcsolatban. Sokkal izgalmasabbnak látom – s ennek a szemantikai hálónak a feltérképezésére törekszem – a szövegben felvázolt én- és családtörténet, illetve a korábbi Barnás-kötetekkel való együvé tartozás eshetőségeit. Kissé elvontabb értelemben pedig e két jelenség egymásra vonatkozó effektusait.

A narratíva egy kórházi ágyban indul, ahová Sepi vizelési nehézsége miatt kényszerül: „Nyomás és feszülés az alhasamban, a húgyhólyagomban, a felette lévő területeken – a fájdalom szétsugárzik a testemben. Megint elakadt a vizeletem. Csak lenne már vége" (11). A kezdeti szövegrészben a metaforika a kórterem mint a bezártság s a korlátozás terrénuma, illetve a vizeletelakadás mint egzisztenciális zsákutca mentén szerveződik, s válik kiterjeszthetővé az ötvenes éveiben járó férfi léthelyzetének lehetőségeire. Az elakadás-elindulás dichotómiája szervezi a narrátor életének jelentős attribútumait: a szerelmi kapcsolatát, a munkavégzését, a lányához fűződő viszonyát és a familiáris érintkezéseket is. Sepi első házasságát és egy lányt, Szonját maga mögött hagyva kap lehetőséget az újrakezdésre Lillel, a fiatal antropológussal, aki munkája révén gyakran utazik Indonéziába, s a regény előrehaladtával az ázsiai ország az elbeszélő mindennapjainak is fontos színterévé válik. Lil az első pillanattól kezdve úgy bukkan fel a szövegben, mint egyetlen potenciál, ami a történetmondó szerelmi és családi beteljesedéséhez vezethet: „»Veled mindent akarok!« Tudtam, mit ért ezen. Azt mondta, hogy családot akar, társat akar, gyereket akar. Nem ezt mondta, de ezt gondolta, és tudta, hogy én is tudom" (42). Ugyanakkor az újrakezdés, a megtorpanás utáni elindulás magában hordozza a bizonytalanságot, az önvádat és a későbbi megakadás esélyét is. A narrátor nem bízik a kiteljesedés lehetőségében, a fiatalabb lány melletti elköteleződést pedig idősödő kora miatt ellentmondásosnak ítéli, illetve erősen korlátozó tényezőként kezeli önnön szabadságára vonatkozólag. Sepi a következőképpen vélekedik, amikor találkozik a lány apjával: „A helyében én is bizalmatlan lettem volna. Végtére is milyen jogon avatkozik bele egy idős férfi a lányom életébe, aki ugyan épp válik, de ki előtt még ott az egész élet, új házasság, gyerek, boldogság" (125). A kételkedéshez pedig párosul még egy szorongásos félelem is a prosztataműtét következményeként felmerülő meddőség képében. Ehhez a jelentésmezőhöz látom kapcsolódni a hatalmas diszfunkcionális famíliát, tudniillik az elbeszélő saját családi mintázatai között csak az egzisztenciális és szociális megtorpanás és kisiklás eshetőségeivel szembesül: talmi kapcsolatok, válások, hazugság, kizsákmányolás és vádaskodás.

Ahogy a Lillel való kötelékét a már említett dichotómia szervezi, ugyanez működteti Sepi életének egy másik jelentős szegmensét, a munkáját is. Az elbeszélő író, filozófus, esztéta, aki hol a tanítással kereste a kenyerét, hol pedig az írással, kissé elvontabb módon a gondolkodással foglalatoskodik, miközben az Objekt nevű intézetben végzi őrző-védő szolgálatát. A magánéleti bizonytalansága mellett a hivatásában is kétségek jelentkeznek, illetve szemléletbeli differenciálódás, mely a folyamatos önmegkérdőjelezés formájában realizálódik: „Vázlatos elképzelésem sem volt arról, mit akarok csinálni. Csak azt tudtam, hogy el kell határolódnom a rendszerektől. Amíg a Filozófiatörténeti Intézetben dolgoztam, csak a rendszerek érdekeltek. Arisztotelész, Hegel, Kant, Leibnitz, Heidegger és a többiek. Nagy nevek. Mindenki velük dobálózik. Én is ezt csináltam. […] Inkább biztonsági leszek, nem csinálom ezt tovább, mondtam magamnak. Sohasem a magam gondolatait gondoltam. Sohasem a magam érzéseit éreztem. Ez utóbbi kijelentés már nem a szakmámra vonatkozik. Ez már az életem" (71). Mint a citátum mutatja, a narrátor, a magánéletéhez hasonlatosan, az állandó újrakez-

dés, gondolati átprogramozás processzusát igyekszik végrehajtani, miközben a munkavégzés során a folyamatos elakadás problematikájával kell szembesülnie.

Sepi egy szépirodalmi alkotást is megjelentet, az *Ontogenea*t, ami saját családtörténetének, gyerekkorának szöveglenyomata. E munka az autobiografikus olvasat mentén behelyettesíthető Barnás *A kilencedik* című alkotásával: „Mivel fikciós munkáról volt szó, belementem a címváltoztatásba. Nekem nyolc, gondoltam, legyen *Ontogenea*, sőt ha a főszerkesztő úgy akarja, felőlem lehet akár *Kilenc* is" (50). A regény lesz Sepi és az apa közötti feszültség indukálója, hiszen a történet lapjain keménykezűnek lefestett családfőt egy kritika zsarnoknak bélyegzi, ami az apa-fiú viszony felszámolódásához vezet. A hibáztatás egészen olyan etikai dilemmákhoz vezeti az elbeszélőt, mint hogy szabadott-e megírni a családi legendáriumot, esetleg van-e az *Ontogenea* egyes részleteinek köze az anya halálához. Évek múltán egy újabb munkával, a *H:M*-mel jelentkezik, melynek címét egy újabb szöveg, a *Másik halál* kezdőbetűinek a felcseréléseként olvashatunk: „A *H:M* egy idegösszeomlás okait járta körül vallomásos formában, műfaját tekintve tanulmányfüzér volt" (283). Jól látszódik tehát, hogy az esztéta kötetei bizonyos csúsztatásokkal (ezzel is jelezve a valóság-fikció teljes értékű megfeleltetésének lehetetlenségét) Barnás korábbi regényeit vonják be a diszkurzív térbe. Az elbeszélő pedig az idegösszeomlásról szóló tanulmányfüzére után a képiséggel, a képi gondolkodással és érzékeléssel, illetve a képi emlékezéssel foglalkozó kötetet igyekszik összeállítani. A komoly művészettörténeti, elméleti munka, mely a vizuális kogníció újszerű tárgyalására törekszik, nem készül el. Azonban az *Életünk végéig* zárlatában fény derül arra, hogy valójában e tudományos vizsgálat egyes feltevései a Sepi által elmondott családtörténetbe implikálódnak. A Jakartában átélt negatív tapasztalatok, a gondolkodás, az értelmezés nehézsége pedig odáig vezetnek, hogy végül mégis megíródik egy szöveg, az olvasó által is nyomon követett, az éppen elbeszélt én- és családtörténet.

Sepi elbeszélésében az apa, az anya, mind a tizenegy testvér, a feleségeik, gyerekeik és az unokáik is szerepelnek. A textus valójában nem más, mint a hatalmas família kavalkádja, funkcióját tekintve pedig egy névmutató, melyek mellé hol részletesen, hol kevésbé részletesen megrajzolt portrék rendelődnek. Absztraktabb síkon az *Életünk végéig* a fotóalbum vagy a prospektus logikája mentén viszi színre a narrátor családi legendáriumát. Ennek a poétikai működésnek van egy kicsinyített tükörképe a szövegben, tudniillik arra az epizódra gondolok, amikor Sepi körbejárja halott édesanyja szobáját: „Mama ágyán most is ott voltak a takarók, a nagypárnák, a kispárnak, a plédek. Ott volt a szürke kabát, a selyem hálóing, a virágos mintájú pongyola a madzagra kötött kulccsal, a plüssmackó, az imakönyv. És ott volt anyánk fényképe is az egyik párnának támasztva. A nyitott orgonás könyv ott nyugodott a zongora kottatartóján, ahogy Kálmán és Veronika fényképe is a zongora fedelén. És persze a többi fénykép az ágy melletti falon: *tizenegyünk* fényképei ugyanúgy sorakoztak a falon egymás mellett, mint a *huszonegyek* portréi" (249). Az anyához rendelt tér, a fotók és a személyes tárgyak által határolt emlékezési terrénumnak a feltérképezése annak a szövegszerveződési stratégiának az ismétlése, ahogyan a Barnás-mű, illetve maga az olvasó térképezi fel a Sepi által létrehozott arcképcsarnokot.

Az *Életünk végéig* több olvasási módot is felkínál, a kezdés egy betegség köré szerveződő narratívát sejtet (akárcsak *Az élősködő*), majd az anya temetésével elindul a családregényként funkcionáló szövegrész, miközben Sepi egzisztenciális nehézségeit taglaló éntörténet is bontakozik. A számos elbeszéléstípusból a prosztataproblémák körül gravitáló epizód a leg-

jobban megírt; míg a furcsa mutyizásokkal, hazugságokkal, sértődésekkel tarkított családi *idill* a legszórakoztatóbb; a narrátor magánéleti nehézségeinek exponálása pedig, meglátásom szerint, igen antinomikus.

Egyetértve a kritikai szólamokkal, a Barnás-regényben inszcenírozott pereputtynál nehéz ellenszenvesebbet találni. Mint ahogy már több ízben szóltam róla, magánéleti és szociális kataklizmák gyűjtőhelye Sepi rokonsága, melyben nyomát se találni azoknak a fogalmaknak, amit a családi tűzhely szemantikája sejtet. A teljesség igénye nélkül szemezgetnék néhány élettörténetből. Az apa karaktere sértődékeny és zsarnoki, erősen rájátszva *A kilencedik*ben megrajzolt apafigurára, aki szintén a szentképekkel való sefteléssel gyűjti betevőjét. Egy nap a családfő félretett pénze eltűnik, s gyanúsítottá válik a szülői házzal érintkező Jani, és az életét a szüleinek áldozó Magda, illetve Magda örökbefogadott fia is. Így az apa nemcsak Sepivel, hanem Janival is megszakítja egy időre kapcsolatát. A sérelmek miatt pedig a folytonos atomizálás jellemzi az otthon szociális terét. A történet egyik legplasztikusabb alakja, Lalika, a családi vagyont elherdáló szerencsejátékos. Aki minden hibája ellenére éles szemmel látja, és kemény igazsággal illeti a famíliát: „Milyen családról beszélsz? Ez nem család, hanem ismerősök gyülekezete, akik semmit sem tudnak egymásról. Te sem tudsz rólam semmit. És vice vera. Vagy vice versa, scrittore mio?" (361) Lalika mindenkivel konfrontálódik a folyamatos kölcsönei miatt, de a legnagyobb perpatvar egyik bátyjával, Janival alakul ki, akinek nagyobb összeggel tartozik, melybe a testvére egy jó nagy adag uzsorakamatot is felszámolt. Magda személyét pozícionálja a legösszetettebben a textus, aki saját személyes terrénumát felszámolva maradt a szülői házban egész életére, és eközben kialakít egy ragaszkodó, féltékeny interperszonális viszonyt szüleihez, mindemellett pedig próbál a látszólagos idill képében fennmaradni. Ennek szövegrealizációjaként látom működni a családi telek sérthetetlenségét. Az apa halála után felmerül a telek átépítése, melyre Magda a következő módon reagál: „Jani, ez nem ellened van. Nagyapáék így hagytak ránk mindent. A kertnek egyben kell maradnia. Tudod itt minden egybetartozik. De mindig szeretettel látunk" (388). A terület érintetlenül hagyásának gesztusa mögött egy ideális, bolygathatatlan família idilli képe sejlik fel, illetve a Magdára jellemző kisajátítás. A sort hosszan lehetne folytatni, hiszen mindenkire jut valamilyen defektus, rigolya, amivel ellehetetlenítik a háznép megfelelő működését, és idegenek által benépesült helyszínné alakítják a szövegteret.

Az ellenszenves alakok textuális kálváriája minden pozitívuma ellenére is túlírt, sorjáznak az erősebbnél erősebb jelenetek, melyek egy idő után túlcsordulnak, és a szerkesztetlenség benyomását keltik. A kritika elején említettem, hogy ennek a disszeminatív módon építkező, elnyújtott szövegstruktúrának tulajdoníthatunk magyarázatot, tudniillik azt, hogy a Sepi által rendszerezni kívánt család narratívája a történetmondó számára rendszerezhetetlen, és ezáltal az éntörténeti konstelláció teleológiája és identifikációs paradigmája is elmarad. Ugyanakkor ez a magyarázat egy konzisztens értelmezés felállításában kielégületlenül hagyja az olvasót, és némi ambivalenciához vezet. Az ellentmondás gyökere, e neuralgikus pont meglátásom szerint az *Életünk végéig* formai megvalósulásában, illetve a regény zárlatában keresendő. Ha elfogadjuk azt a tényt, hogy valószínűleg Sepi az értelmezés, a szintetizálás és az önpozicionálás igényével vág bele családtörténetének megírásába, akkor látható, hogy ez az igény beteljesületlen marad, hiszen a szöveg nem más, mint ahogyan Lalika mondaná: *hábenzinge zűrzavar*, azaz narratív szólamok tárháza és rokoni kapcsolatok sokasága. Bármilyen önértelmező, a saját egzisztenciális válságára megoldásként felmerülő interpretatív vi-

szonyt vár el a családi narratívától az elbeszélő, sokkal inkább még nagyobb bizonytalanság és széttartás hatását kelti. A szöveg entrópiája ugyan kölcsönviszonyban áll a familiáris entrópiával, de számomra nehezen hozható közös nevezőre a regény happy end-szerű zárlatával. Az *Életünk végéig* záróakkordjaként ugyanis kiderül, hogy a képiséggel foglalkozó szakmai munkáját Sepi nem tudja megírni, de a családjának történetét, bármilyen zavaros formáról is legyen szó, igen, és ebben tudományos gondolkodásának egyes aspektusai tükröződnek is. Tehát egyértelmű kudarcról nem beszélhetünk, sőt, a regény utolsó mondatai arról tudósítják az olvasót, hogy a narrátor és újdonsült feleségének a boldog életre való berendezkedés lehetősége is megadatik: „Azt már csak a követségen árulom el neki, hogy mit fogunk csinálni, ha lejár a jakartai kiküldetés. Ha lejár a jakartai kiküldetésed, hazamegyünk, eladjuk a pesti lakásainkat, és veszünk a Balaton-felvidéken egy házat" (454). Ez pedig igencsak szembehelyezkedik az én- és a családtörténet ellehetetlenítésével, amiről eddig értesült az olvasó. Néhány lehetséges interpretációt még elképzelhetőnek látok a befejezéssel kapcsolatban, bár ezeket a giccses, idilli Balaton-felvidéken letelepedő pár képe erősen kétségbe vonja. A folyamatos hazugsággal, idegenséggel és vádaskodással tarkított familiáris viszony az önbecsapás, önáltatás stációjához vezetik el Sepit, így a Balaton-felvidéken jelenetéződő vágyott álomkép is a megrekedés és kisiklás kettősét exponálja. Ezen kívül felmerült még a szöveg mint önfelszámolási mechanizmus, ahol az éntörténet a családtörténet szövetében feloldódik, és a szinguláris szubjektum elnyerésének lehetetlenségét állítja. Ezt a magyarázatot erősítheti a fájdalom rétegzett szerepe a szövegben, ami elsőként testi (vizelési nehézség), majd lelki (halál, egzisztenciális problémák) fájdalomként ábrázolódik. Működése pedig a szöveghez hasonlatos, ugyanis egyik sem bír középponttal: „A testemet ekkor már egyes-egyedül a fájdalom tartotta össze, amelynek nem volt centruma. Mindenütt fájdalom volt" (40). Tehát a szövegtér mint fájdalomtér értendő, és kerül egy jelentéshorizontba. A narratíva pedig az ebből történő kilépés gesztusaként olvasható. De a regény befejezése ezt az értelmezést sem támogatja meg kellően. E magyarázatokkal azonban erős a gyanúm, hogy a túlinterpretálás csapdájába esek. Meglátásom szerint Barnás *Másik halál*a szerkezete és szövegzárlata az elme megbomlását jelezni hivatott szövegforgácsok, az elbeszélő névtelensége, az őrület paranoid és szorongásos retorikai működése, a textus és az elbeszélő fiktív feljegyzéseinek csak sugallt, de ki nem mondott proximitása jobban korrelált a pozitívnak látszó, a munkával a gyógyulás útjára lépő narrátor történetvégével.

A fentebb felvázolt lehetséges interpretációt tovább mélyíti a korábbi Barnás-regényeket magába építő szövegmechanizmus. Már a bevezetőben említettem, jelen kötet *A kilencedik* folytatásaként is olvasható. Ahogyan a 2009-es szövegben a gyermekelbeszélőnek a család nem tud egzisztenciális hátteret biztosítani szorongása és félelme leküzdésére, az ott tapasztalt személyes tér hiányaként fellépő énproblémák megoldására, az érzelmek és vágyak kiélésére, úgy meséli tovább az *Életünk végéig* ezeknek a gyermekkori fundamentumoknak a felnőttkori továbbélését. A cím véleményem szerint éppen erre a perzisztens folyamatra játszik rá, ahogyan a fiatalkori szorongások, félelmek és az ott tapasztalt idegenség *életünk végéig* elkísérnek. Másfelől pedig azoknak a hibáknak, léthelyzeti zsákutcáknak a megismétlése, melyek mintaként a családban előttünk állnak. Ugyanakkor ehhez a jelenséghez sem látom konzisztens módon kapcsolódni a befejezést. Sepi életútjában pedig a *Másik halál*, rajta keresztül pedig a *Bagatell* narrátorának sorsa is felidéződik.

KONDOR ATTILA

A figyelem mint a szabadság lehetősége*

A festmény saját ideje

Ha a festészetről gondolkodunk, nem mehetünk el a festmény és az idő viszonyának kérdése mellett. Először is tekintsük a festmény létmódjának kettősségét: állandósága egyfajta „idő feletti" állapotra emlékeztet, ugyanakkor ez az állandóság igencsak viszonylagos, mert a kép hordozóanyagai mulandóak. Most elsősorban az állandóságban rejlő lehetőségekre fókuszálunk, amelyek miatt a festmény szinte arisztotelészi „Mozdulatlan Mozgató"-ként hozza mozgásba a szemünkkel és látásunkkal együtt a gondolkodásunkat. Figyelmünk áramlását egyfajta vizuális mederbe tereli. Miként történik ez? A festmény egyszerre eredmény, végpont és új kiindulópont: az összpontosítás, a gondolkodás, a figyelem ellankadásának és visszaterelésének megannyi egymásra következő pillanatának eredményét rögzítik az egymásra kerülő festékrétegek. Ezáltal a festmény nem kimerevíti az idő egy éppen történő pillanatát, mint a fénykép, hanem magába sűríti és szinte hordozza az alkotófolyamat idejét. Ezzel együtt az alkotómunka időbeli mozzanatok egymásutániságából összeadódó folyamatának a végeredménye mégis a fényképhez hasonlóan virtuálisan megállítja az időt. Természetesen a kép szemlélése maga is időbeli folyamat; a szívünk tovább ver, lélegzetünk tovább áramlik, gondolatok, asszociációk és érzelmek merülnek fel az elménkben, miközben az "időtlen" és mozdulatlan tárgyat szemléljük, amelynek magának is van fizikai kiterjedése, tehát lehet nézni messziről, távolról és különféle irányokból. E köznapi tapasztalaton túl azt a szinte észrevétlenül zajló folyamatot szeretném most föltárni, amely során a kép a néző idejét, vagyis a figyelmét mintegy meghívja a maga különös, „sűrű" létmódjának megismerésére.

De hová hívja, hová vezeti a nézőt a kép? Miért jöhet létre egyáltalán ez a sajátos jelenség? Itt merül fel a projekt szempontjából az egyik legfontosabb kérdés. A néző „befelé vezető" útja, amely a kép hívására való felelet, hogyan találkozik a festő útjával? Vagyis mennyiben beszélhetünk azonos tapasztalatról?

A festmény virtuális, lehetőségként hordozott időtlenségét a néző képnek ajándékozott figyelme teheti aktuálissá. Ez akkor következhet be, ha a figyelem rátalál a kép szellemi centrumára, és felé kezd áramlani. Itt nem kell feltétlen, szó szerint egyetlen, jól látható középpontot keresni. Sokkal inkább a kép által feltárt „lényeg" az, amire gondolok. Tehát amikor a figyelmünk elkezdi ezt az esszenciális valóságot felfedezni és körbejárni, elménk túlléphet azon az asszociatív, csapongó féltudatos állapoton, amihez hozzá van szokva. A kép centruma lehet, hogy csak lassan tárul fel, lehet, hogy csak egy sejtés; mert valójában itt egy találkozásról és egy felismerésről van szó. Ugyanis azt gondolom, hogy csak és kizárólag akkor állunk

* A Tiszatáj jelen számában látható festmények, rajzok és animációsfilm-stillek Kondor Attila *A figyelem útjai* című projektjéből lettek válogatva, az alábbi tanulmány e projekt néhány elméleti kérdésével foglalkozik.

meg egy kép előtt, ha az jelenvalóvá teszi egy belső kérdésünket, vagy egészen ritka esetben feltárja egy intuíciónkat. Semmi új nem lenne tehát az általunk felfedezett képben? Nem, erről szó sincs, csupán arra gondolok, hogy arra a műre vagyunk fogékonyak, arra rezonál figyelmünk, amely egy korábban bennünk megkezdett gondolkodó-elmélkedő folyamathoz kapcsolódik.

A kép által hordozott és felmutatott esszencia vagy „centrum" lényegében az alkotó belső tapasztalatainak látható formája, tükröződése. Ez a műben hordozott lényeg a mű szemlélése során számunkra aktuálissá és jelenvalóvá kezd válni.

Hol találkozhat egymással az alkotó és a befogadó?

E felvetés párhuzamát az újraalkotási elméletként ismert kritikai módszerben találtam meg, amely szerint egy művet megítélni annyi, mint magunkban újraalkotni. Benedetto Croce megfogalmazásában: „Ahhoz, hogy Dantéról ítéletet alkothassunk, az ő magasságába kell emelkednünk: empirikus szempontból természetesen nem vagyunk Dante, s Dante sem az, mint mi; de a szemlélődésnek és az ítéletalkotásnak abban a pillanatában szellemünk teljesen azonos a költő szellemével, s abban a pillanatban mi és a költő egyek vagyunk."[1] Nem csekély követelmény a befogadóval szemben! Vajon a Croce által leírt „találkozás és egyesülés" a szerző szellemével a retorikai érvelésre jellemző túlzás, szép hazugság lenne? Avagy a befogadás egészen kivételes esete, amelynek kivételes feltételei vannak? Talán érdemes lesz most ismét végiggondolnunk az újraalkotási elmélet érvényének a határait. Ezt saját szakmai tapasztalatom segítségével igyekszem megvilágítani. Amikor egy festményen dolgozom, lényegében egy belső képet követek, amely a festmény megvalósulása során mintegy külsővé válik. E megjelenítésben az anyagnak és a szakmai gyakorlatnak óriási szerep jut. Mondani sem kell, hogy e belső kép egy láthatatlan intuíció, amely valójában messze túl van az érzékilátható szférán, ami a festés során maga is változásokon megy át, hol elhomályosul, hol újra élesedik. Tehát a műalkotás eszköz, projekciós felület az intuitív látás számára. Ehhez hozzátehetjük, hogy egy kép megfestése maga is felfogható egyfajta történetként vagy utazásként. Nézőként ezt az utat mintegy megfordítva járom be: előttem a végeredmény, és az inspiráló, a mű alatt végig jelenlévő intuíciót keresem. Mivel teljesen más a szubjektív kiindulópontom, az utam is máshol vezet. Talán megvilágító lehet a műfordítás hasonlata: ahogy egy idegen nyelvű költeményt a műfordítás során „újra kell alkotni", ami miatt lényegében új vers jön létre, úgy a befogadóban is „új képek" jönnek létre.[2] Ez persze nem zárja ki, hogy nem talál-

[1] *B. Croce*: Estetica. In Kelemen János: *Olasz hermeneutika,* Kávé Kiadó, Budapest, 1998. 22. Az idézet Kelemen János fordítása.

[2] A rivális esztétikai elméletek vitatták és elvetették az újraalkotási elmélet által implikált interpretációs abszolutizmust, hogy egyetlen lehetséges értelmezés lenne. Például Gentile azt mondja, hogy: „annyi Divina Commedia van, ahány olvasó". A Gadamer által kidolgozott, igen széleskörű hatást kiváltó hermeneutika a hangsúlyt az interpretációk sokféleségére helyezi. Újabb, „nem-hermeneutikai" fordulatként pedig az értelmezés prioritása mellett újból az élmény fontosságát hangsúlyozza például Gumbrecht (Hans Ulrich Gumbrecht, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít,* ford. Palkó Gábor, Ráció, Budapest, 2010). Esterházy Péter egy nyilvános előadásban arról beszélt, hogy egy mű jó esetben sokkal többet hordozhat, mint amire a szerző gondolt. Ehhez még hozzátette, hogy erre jobb időkben mint Isten-bizonyítékra tekintettek. Mindehhez hozzátehetjük, hogy a mű sokféle értelmezésének lehetősége nem zárja ki az egyéni feltételekhez kötött létet meghaladó állapotban való egység tapasztalatát. Sőt ez utóbbi feltételezi.

kozhat vagy nem azonosulhat az alkotó és a befogadó. Azonban e találkozási pont túl kell, hogy legyen a jelenségek és esetlegességek világán, azaz a befogadás és az alkotás folyamata után „helyezkedik el". Vagyis egy a pszichológiai minőséget meghaladó, metafizikai régióban. A meghaladás azt jelenti, hogy a lélektani és gondolkodási funkciók nem semmisülnek meg, csak egyszerűen félreteszik őket mint pillanatnyilag használaton kívüli eszközöket, ahhoz hasonlóan, mint amikor kinyomjuk a mobiltelefont, ha közvetlenül meglátjuk azt, akit éppen felhívtunk volna.

Számomra tehát nem kritikai módszerként, hanem egyfajta egységtapasztalat lehetőségének felvetése miatt érdekes az újraalkotási teória. Ez ugyanis feltételezi a létezők esetleges, egymástól elválasztott, atomizált létét ontológiai értelemben megelőző létmódot, ami tudatunkkal átélhető, megtapasztalható. Így annak kérdése, hogy merre található az a „hely", ahol a néző és az alkotó megismerése egybeesik – messze túlvezet az esztétika területén.

Egy lehetséges tudatmodell

E gondolatmenetet követve a festés gyakorlati körülményeit a tudati vagy belső mozgások, a képi gondolkodás és megértés „elmebeli mozdulatainak" a modellezésére alkalmas eszköznek kezdtem tekinteni. Azon gondolkodtam, hogyan lehet a festészettel a festményt kialakító láthatatlan erők együtthatóit, vagyis az imaginációt, az akaratlagos összpontosításon túli „rácsodálkozást" és a koncentrációt transzparenssé tenni? Így jutottam el oda, hogy festőként tanulságos lehet „megmozgatnom" a festményt. 2012 második felétől elkezdtem komolyan foglalkozni a rajz, a festészet és az animáció közötti átjárás gyakorlati megalapozásával.

A kiindulópontom az volt, hogy a festészet létrejöttére kérdezek rá, méghozzá a saját műveimen keresztül, azokra reflektálva. Az irodalomtörténetből a saját poézis genezisére irányuló írás számos példáját ismerjük Dante *Új élet*étől Edgar Allen Poe *A műalkotás filozófiá*ján át Weöres Sándor *A vers születése* című tanulmányáig. Szándékomhoz Weöres művének szemlélete állt a legközelebb. Ahhoz hasonlóan, ahogy e költők saját alkotóeszközükkel, vagyis írásban vizsgálják saját művészetüket, nekem is képi eszközöket kellett választanom a figyelem útjainak feltárásához: a kiállítótérben a „festett kép" és a „megmozgatott kép" egymás mellé helyezésével két eltérő médiumot állítottam egymás mellé. Ezzel olyan helyzetet kívántam teremteni, amelyben a néző számára feltárulhat a kép születésének jelensége.

E meglehetősen komplex feladat magával ragadott. Úgy tűnt, hogy olyan sajátos „konstellációra" találtam rá, amivel egy „modellt" tudok felállítani, amiben egyszerre csak utak nyílnak a művészet és a metafizika, az episztemológia és ontológia között, vagyis a festészeti önreflexió valójában messze túlmutat magán. Tehát nem csak a kép létrejötte érdekelt. „Eggyel hátrébb" lépve a művészi önreflexióból, a poézisre irányuló poézisből a képeket létrehozó figyelem, vagyis az emberi tudatműködés egyetemesebb kérdése került. Ennek szemlélésére és szemléltetésére a kép genezise, vagyis hogy miért és miként hozunk létre a mindennapi látványból vagy épp a képzeletműködésből vagy tisztán elvont formákból festményeket, rajzokat – kiapadhatatlan forrásnak tűnt.

Ezek az alkotó-szemlélődő gyakorlatokból származó belátások nem korlátozódnak az esztétika és az elméleti metafizika területére, mivel alapjaiban változtatja meg hozzáállásunkat a felismerés, hogy saját életgyakorlatunk tudatos vezetése egyéni létünk szenvedésteli lezártságát fel tudja oldani. A figyelem útjain keresztül az egyetemesség felé való megnyílás személyes szabadságtapasztalatunkká válhat.

A figyelem útjai projekt az alábbi kiállítások során valósult meg:

2019 Szabadságtapasztalat | Műcsarnok/Kunsthalle, Budapest;
2018 A figyelem útjai III. | The paths of attention, Pannonhalmi Apátság;
2017 Áttekintés | Survey, Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely;
2017 Napváros | The City of the Sun, Resident Art Galéria, Budapest;
2016 Magasból épülő város | City from above, B32 Galéria, Budapest;
2015 Ontogenezis – Részesülni a létben | Ontogenesis – Participation in being, Kiscelli templom, Fővárosi Képtár, Budapest;
2014 Rajzolt idő | Depicted time (Mátyási Péterrel), Molnár Ani Galéria, Budapest;
2014 A figyelem útjai I. | The paths of attention I., Óbudai Társaskör Galéria, Budapest

2018-ban készült Belső könyvtár/Inner library című animációsfilmje többek között az kecskeméti KAFF 2019-en és a 2020. évi Magyar Mozgókép Szemlén; valamint a 2020. évi szolnoki ATAFF art filmfesztivál versenyfilmjei között szerepelt.
2017-ben jelent meg *A figyelem útjai* tanulmánykötet-album.

A project filmjei, dokumentációi itt tekinthetőek meg:

https://filmfreeway.com/InnerLibrary056
Splendor Solis: https://filmfreeway.com/892622
Ontogenezis: https://filmfreeway.com/823302
Ontogenezis – Kiscelli Templomtér Installáció 2015: https://filmfreeway.com/project/892629



SZÍV ERNŐ

Covidos tárca

Van énnekem egy igazi jóbarátom, Andriska, akivel negyedszázada ismerjük egymást. Látta mindig, hogy csinálok ezt-azt az irodalommal, a kicsivel, a naggyal. Ő vitt még bennünket Baka Pistával a Déry-díj ünneplésére Pestre, ott volt Göncz Árpád is még, sziasztok fiúk, aztán visszafelé akadt egy Cinzano, és végül Pistának is jó kedve támadt, kevesebb éji farkast, magyar lidércet látott az Alföld mélyében. Akkoriban Andris azt mondta nekem, és ez volt vagy huszonöt éve, hogy túl sokat ülök az asztalnál, és ha e a szokásom így marad, az írásaimból ki fog veszni az élet, szín, szag, egyebek. Majd mindent elborít a kimódolt életidegen papírszag. Én ezt az aggódást megértettem, akceptáltam is, és kábé azt találtam ki, hogy ha az asztalomnál ülök munkavégzés végett, és hol másutt, akkor ne feltétlenül üljek ott. Ott is legyek, máshol is. Legyek ott, de különben üres a székem. A figyelem útlevele jön-megy a határok között, nem? Fekszem egy kórházi ágyon, mert megműtötték a bokámat, írok. Villamoson, moziban, színházban, írok. Amikor majdnem meghaltam négy éve, a haldoklás közepette is írtam, és ahogy lett annyi erőm, hogy fölemeljem a tollat, két nap alatt ölemben a mázsasúlyosnak tetsző papírvékony laptoppal, miközben még bírtam a sárgán belém kanyarodó húgykatéter szíves közreműködését, megírtam négy történetet. Zsipsz-zsupsz. De ez nem dicsekvés. Ez egy módszer. Ez egy túlélés-stratégia, az ember akárha Herr Szinbád lenne, elmond egy, kettő, három, iksz történetet a, na mi ellen, az ellen, a rohadék halál ellen, a körülöttünk lopakodó elmúlás ellen, mert ha mondja, ha beszéli, olyan, mintha tovább tartana. Meg hogy tart egyáltalán. Beszélsz, élsz, Szép, Tandori és tsai. Elmondani mindent, bármit, kistincset, szöget, köröm szakadást, Hoppert, akármit, kétszer, elmondani bután, feleslegesen, hiábavalóan, félve, felszabadultan, teli szájjal, részegen, mindegy. Csak legyen mondva. Orfikusi gesztus, anyaga szó, ihlete a halálfélelem. Különben bevált. Tényleg működött. Pofázott az ember, és nem érdekelte, hogy nem tudja megoldani az éppen szeme elé kerülő IQ-tesztet. Dehogy lövése se. Az se gáz, ha kis felesége rommá veri Scrabble szókirakóban, lehetne csalni, de már a múltkor is milyen ribillió lett egy-két kocka ellopása miatt. Ernő, a Tyű-t elfogadod? Hát persze. És a he? Ó, hogyne. Csinál velük hatvan pontot, mert jobbra, balra ért, és háromszoros szorzó, nem zaklatott föl. Hanem ez a Covid. Rettegtem. Hogy nekem annyi lesz, ha bejön az ablakon. Különlegesen veszélyeztett versenyző. Ó, hogy az a, és egyszer csak megvolt, mint egy kispokrócot, kihúzta belőlem az életerőt, lefektetett, nézz üveges szemmel, Ernő, ne gondolkodj, ne legyél. Nem is voltam. Ez a nem levés tkp azt jelentette, hogy kibutul az okos világból az ember. Az efféle butulás hiányában lesz kedvnek, érdeklődésnek, kíváncsiságnak. Nincsen idegeskedés. Nem jön dühbe az ember. Nem szorít, nem aggódik. Nem is tudom, túl az egyéb fizikai dolgokon, ilyen apatikus kisködöt nem éreztem. Na, tessék, agyhalott lettem. Aztán valamelyik reggel, úgy két hét nyűglődés után jött egy kósza érzés. Jó lenne szókirakózni. Újra. De úgy, hogy most én győzzek. De hogy? Ja, hát, hogy kicsit csalni kellene. Innen tudtam, hogy gyógyulni kezdtem.

tiszatáj

IRODALMI FOLYÓIRAT

Megjelenteti a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma
a Csongrád Megyei Önkormányzat,
Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata,

EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTÉRIUMA

az Emberi Erőforrások Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

HÁSZ RÓBERT főszerkesztő
ANNUS GÁBOR, ORCSIK ROLAND, TÓTH ÁKOS szerkesztők
SINKOVICS BALÁZS korrektor
SZÉKELY ANNA szerkesztőségi titkár

Felelős kiadó: Tiszatáj Alapítvány
Szedés, tördelés: Tiszatáj Alapítvány
A lapot nyomja: E-press Nyomdaipari Kft.
Szeged, Kossuth Lajos sgt. 72/B
Felelős vezető: Engi Gábor

Internet: **www.tiszataj.hu** e-mail: **tiszataj@tiszataj.hu**

Online változat: **tiszatajonline.hu**

Szerkesztőség: 6720 Roosevelt tér 10–11. Tel. és fax: (62) 421–549.
Levélcím: 6701 Szeged, Pf. 149.
Terjeszti: Lapker (Magyar Lapterjesztő Rt.)
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága 1008. Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303–3440
További információ: 06 80/444–444
Egyes szám ára: 600 forint.
Előfizetési díj: negyedévre 1500, fél évre 3000, egész évre 6000 forint.

ISSN 0133 1167

Ára: 600 Ft
Előfizetőknek: 500 Ft

Farkas Arnold Levente
Kiss László
Szabó Réka Dorottya
Tóth Kinga
versei

Fischer Egmont
Pál Sándor Attila
Schillinger Gyöngyvér
prózája

FINIS
(Böndör Pál 1947–2020)

Figyelem-projekt
(Tanulmányok a figyelemről)
Gyimesi Tímea
Fogarasi György
Horváth Márta
Kondor Attila
Mikola Gyöngyi
Szabó Erzsébet
Szmeskó Gábor
írásai

9 770133 116008 20011

Emberi Erőforrások Minisztériuma
NKA