



Thimár Attila

## Képek költői – költői képek

Ráció Kiadó  
Budapest, 2020

Buda Attila

### „[...] MINDENÜTT FESTVE, NEM PEDIG MONDVA VAN A' GONDOLAT”<sup>1</sup>

Képek és szövegek befogadásának, valamint hatásának különbsége általános tapasztalat. Főként a megszokott valóságból kiemelkedő látvány vált(hat) ki erős érzést a szemlélőben, más jellegű, mint a verbalitás, noha a szavak művészetének erejét sem érdemes leértékelni. A képek, képsorozatok jellemzően az általuk kiváltott ingerrel egyidejű, azonnali benyomást keltenek az érzelmekben, ezáltal a viselkedésben is – amit természetesen árnyalhat az értelmezés –, míg a szavak interpretációjához idő kell, hiszen kellő helyre kell találniuk az értelemben. Míg tehát az előbbi az emocionális, addig a második a fogalmi készségeket és képességeket mozgósítja.

Thimár Attila képek iránti érdeklődése nem új keletű. 2007 végén, még a Szépirodalmi Figyelő szerkesztőjeként recenziót közölt egy fotótörténeti munkáról,<sup>2</sup> írt saját fényképeivel illusztrált ismerte-

1 Részlet Berzsenyi saját verséről írt soraiból, lásd a kötet 113. oldalán.

2 THIMÁR Attila, *A fotográfia története*, Szépirodalmi Figyelő 2007/6, 52–54.

tést,<sup>3</sup> rendezett kiállításokat,<sup>4</sup> Ozorák Zsuzsannával közös honlapjukon pedig számtalan művészi felvétele látható. A *Képek költői – költői képek* című kötetben négy régebbi, kép és szöveg egymásra hatását vizsgáló írása olvasható, amelyeket kiegészített, úgy, hogy a kötet időhatára lefedje az 1799–1849 közötti ötven évet, két fő szempont szerint elemezve a felvilágosodás és a romantika exponált szerzőinek néhány költői művét.

A kötet írásainak tengelyében mindig egy, az adott időhatáron belüli vers és a hozzá rendelhető ábrázolás interpretációja áll. De a tanulmányok nem mellőzik a szövegek, a poétikai jellemzők, a nyelv vizsgálatát sem. Mivel a szerzők – Kazinczy, Berzsenyi, Vörösmarty és Petőfi – a hagyományelvű nemzeti klasszicizmus képviselői, verseik ebben a sorrendben, bár nem kimerítően, de a klasszicizmus–romantika egymásra következésének irodalomtörténeti távlatát is érzékeltetik. A *Képek költői – költői képek* egyrészt a szöveghez kötődő történetiségében, másrészt a vizualitás új perspektíváinak megtalálásában módosítja, egészíti ki az említett időszakkal kapcsolatos kanonizálódott ismereteket.

Az elemzések központi szempontja a szövegek mögött felfedezhető vagy valószínűsíthető képek szerepének vizsgálata, ezért célszerű először ezeket számba venni. Vannak közöttük először is valóságosak (Kisfaludy Károly/Michael Hoffman: *Árpád emeltetése*, Barabás Miklós: *Egy utazó cigánycsalád*) és képzeltek (Berzsenyi Dániel: *A reggel, Levéltöredék Barátnémhoz, A bonyhai grotta, A tizennyolcadik század*; Vörösmarty Mihály: *Ő*; Petőfi Sándor: *Az alföld*), illetve létezésüket illetően bizonytalanok (a Kazinczy által Berzsenyinek küldött kép Török Sophie-ről), színesek és fekete-fehérek, eredetiek, valamint másolatok, vagy az eredeti után készült metszetek. Egyediek és sokszorosítottak, köznapiak és történetiek. A változatos kategóriák sokszínű tárgyalást, differenciált értelmezéseket eredményeznek.

A kötet tanulmányainak erős a filológiai háttere. Ez legtöbbször a keletkezés körülményeinek feltárásából, a vonatkozó, recepciós irodalom áttekintéséből áll. Ebből a szempontból ki kell emelni az első és a harmadik tanulmányt, amelyek Kazinczy *Az Ő képe*, illetve Berzsenyi *Levéltöredék Barátnémhoz* című verseivel foglalkoznak. A szerző új megközelítési irányt keresve gondolja végig a „Kazinczy és a képzőművé-

3 THIMÁR Attila, *Amit tudni akartál a fotókról*, A Mai Manó Ház kiállítása, www.kortaronline.hu/aktual/kepzo-magnum.html.

4 Például 2019 tavaszán az Újbuda Galériában, *Táncrend* címmel, [ujbuda.hu/ujbuda-tancrend-az-ujbuda-galeriaban](http://ujbuda.hu/ujbuda-tancrend-az-ujbuda-galeriaban).

szet” témát, illetve többek között a Berzsenyi-vers életrajzi olvasatának a hibáit. Az elsőt a korszak és az életút kapcsolatának kettősségében, társadalomtörténeti szemszögből vizsgálva, azt keresve, milyen lehetőségeket adott saját kora Kazinczy számára képzőművészeti érdeklődésének megélésében, milyen anyagi és intézményi támogatást tudhatott maga mögött – az elsőből keveset, a másodikból semmit –, és mindezt mennyiben tudta ellensúlyozni, pótolni levelezésével. Csatkai Endre, Fried István és mások megállapításait végiggondolva a tanulmány írója maga is arra a következtetésre jut, hogy a Kazinczyt életében (és némi-képp, fel-feltámadóan halála után is) kísérő ellenérzések nem csupán nyelvészeti, irodalmi és művészettel kapcsolatos elgondolásai miatt alakultak ki, hanem művészként megélt élete, kendőzetlen és vállalt (személyes, illetve a kultúrával kapcsolatos) érzelmei, választásai is közrejátszottak abban, hiszen frusztráló válaszkötelezettséggel jelentek meg a hagyományos világkép, a vele társadalmilag egy kategóriába tartozók előtt.<sup>5</sup> Magát a verset avval küldte, hogy az ajándék – „Feleségem gyenge lyánykori képe” –, ahogy írta,<sup>6</sup> de bizonytalan, hogy Berzsenyire csak a kézirat ért oda, vagy mellékletként valamilyen kép is eljutott volna. Inkább azt lehet feltételezni, hogy a képről írt verset, vagyis a szavakkal közvetített látványt küldte levelében. Csakhogy a szavak nem a fizikai tulajdonságokat örökítik meg, amelyek alapján a címzett elképzeltette volna Török Sophie arcképét, ahogy a cím is megjelöli, hanem a szerzőnek a látvány keltette érzelmeit, amelyek róla, nem pedig feleségéről szólnak. Verscím és verstárgy tehát ellentmondásban állnak egymással, az interpretáció ezt járja körül, támaszkodva a recepció megállapításaira.

Ennél is átfogóbb és részletesebb a Berzsenyi-vers tárgyalása. Igaz, ez az öt versszak szerzőjének és a korszaknak is egyik legtöbbet idézett, későbbi költők által továbbírt<sup>7</sup> költeménye. Ráadásul a *Levéltöredék*nek négy, eltérő szövegű változata is létezik, ami egyáltalán nem általános

5 Talán fel lehet tenni azt a távolról sem elméleti, ám Kazinczy helyzetét, viselkedését kissé közelebb hozó kérdést: vajon ma milyen lehetőségei lennének annak, aki irodalmi, képzőművészeti, vagy ne adj' Isten társadalmi felfogása, elképzelései, magatartása alapján nem kíván és nem is tud sem az egyik, sem a másik, sem a harmadik fősodorral tartani, annak, aki autonóm, de nem önérvényesítő módon ellenálló, aki kritikus, de nem radikális, aki nem kívülálló, de mégis független, és épségben szeretné megőrizni – akit pedig érdekel, avval megosztani – a maga világát?

6 Mindenesetre nagy valószínűséggel az ismeretlen festő által 1800 körül Török Sophieről festett, félalakos kép valamelyik változatáról lehetett szó, amelynek egyik példánya – ahogy Kazinczy Szentgyörgyi Józsefnek 1811. november 6-án írta – „Nyoszolyámmal átellenben [...] függ”.

7 Elég példaként Babits Mihály *Levél* és Rónay György *Levéltöredék barátnéhez* című versét idézni, de egyéb szerzőket is lehetne említeni.

a 18–19. század határán élő alkotók hagyatékaiban. Ki kell tehát térni keletkezéstörténeti és textológiai ismeretekre is. Megkérdőjeleződik az ultima manus, mivel a második és harmadik változat elfogadhatósága kérdéseket vet fel az elsővel szemben – mindez a szerzői szándék megnevezésének, kikövetkeztethetőségének nehézségeire is utal. Thimár Attila a számba vehető változatokat egymással egyenrangúakként kezeli, a verselemzésben mindegyik variációra tekintettel van. Emellett kitér az életrajzi olvasat hibáira, megalkotottságára, a recepció, az életműkiadás utólagos előfeltevéseire, illetve a vers tér- és időszerkezetére. Elemzésében itt is elsődleges szempont a képi építkezés felfejtése, csak aztán következik a nyelvi valóság. Megállapítja, hogy a külső látványra és a belső világra épülő versben egybecsúszik az alany és a tárgy, ez a felfogás pedig a modern poétikák, valamint Esterházy Péter prózaszemléletével rokon. Természetesen a nyelvnek is vannak e versre jellemző egyedi körülményei, például az antik utalások hiánya (ami szokatlan Berzsényi verseiben) és a nagybetűs írásmód (ami viszont más verseiben is tetten érhető).

Ahogy a képek számbavétele is mutatja, nem szükséges valóságos, fizikai kézzelfoghatóságában is létező vizuális elem ahhoz, hogy egy felmerülő látvány hatást gyakoroljon valamely szerzőre; a belső képek legalább olyan eredményesek lehetnek ebben, mint a külvilágban létezők. Ezt mutatja Berzsényi *A bonyhai grotta* című verse, amelynek elképzeltsége keletkezésének körülményeiben rejlik. A virtuális látvány persze ugyanolyan differenciált, mint ha tényleges festmény vagy metszet hívná elő a szavakat, maga a vers pedig nem idegen test a költői életműben, ahogy az a *Melancholia* című párjával való összevetésben is megállapítható. Szó és kép egymást erősítő szerepét mutatja Berzsényi *A reggel* című versének szövege. A tanulmány erős filológiai alátámasztottsága a napszakversből mint iskolai műfajból indul ki, hogy ennek megjelenését vizsgálja Berzsényi kortársainak és magának Berzsényinek az életművében. A hagyatékban e vers kétféle szövegváltozata maradt fenn, amelyek érdekessége, hogy szerzőjük a későbbiben a képi elemeket erősítette meg, azokat írta át a gondolati elemekkel szemben. Ez hatással volt a vers szerkezetére, vagyis a látvány erősítése érettebb alkotást eredményezett. Inkább a szövegre figyelő elemzés/értékelés területén jár *A tizennyolcadik század* című Berzsényi-verset tárgyaló, értékelő mozzanatok is tartalmazó írás; utóbbiak részben a recepció, részben Thimár Attila megállapításai. A tanulmány többek között foglalkozik a megírás idején még pályája elején járó szerző olvasóközön-

ségével, a keletkezés körülményeivel, a vers alapélményével, történelemfilozófia és nemzeti lét találkozásával, az idő szerepével a gondolatokban. A képiség persze ebben a versben is jelen van, de ugyancsak nem a fizikai valóság által érzékeltetve, hanem a szavak – nem jelentésbeli, hanem látvány-összetevőjű – értelme által megjelenítve. Ahol ez az értelem elhalványul, ott a nyelv fogalmi szintje hiányossá teszi, elmaszatojja a képet.

Egymás után került a kötetben Vörösmarty Mihály két verse, az *Árpád emeltetése*, valamint az *Ő*, így együtt pedig a vallási/nemzeti és a személyes kánon egymás mellett élését mutatják. A szerző az előbbi erősségét meghökkenítő képpel támasztja alá: utal a kopasz Krisztus-vagy Szent István-ábrázolás lehetetlenségére, szélsőértékben a várható felháborodásra.<sup>8</sup> Az évszázadok alatt megszilárdult tartalmi és formai keretek – noha Jézust testi valójában két évezrede senki sem látta – valóban olyan erősek, hogy az ettől eltérő látvány már-már a blaszfémia határát súrolja.<sup>9</sup> És tagadhatatlan, hogy a magyar történelmi személy-ábrázolás elemei ugyancsak gránitba vésettek, bizonyos elemeikben napjainkig hatók. Pedig például a honfoglalás kori magyarság világképéről, hitéről semmi korabeli, hagyománnyá vál(hat)ó bizonyosság nem maradt az utókorra, többek között éppen Szent Istvánnak köszönhetően sem, legfeljebb annyi, hogy pogány mibenléte csupán a kereszténység ellenében értelmezhető. E tanulmány filológiai alátámasztottsága is jelentős, kiter a keletkezés körülményeire és az egyidejű egyéb művekre, amelyeknek fontos szerepük volt a kiindulási alapot jelentő festmény/metszet és Vörösmarty versének találkozásában. Mivel az első megjelenésben egybekapcsolódik szöveg és kép, a tanulmány jelentős része mindkettő látványtartalmát vizsgálja, valamint a verbalitás képi erejét is. A második vers célcsoportja viszont nem a nagyobb közösség, hanem a kétszemélyes kapcsolat intim érzésvilága, titkolózás és feltárulkozás színhelye, az működteti, hogyan lehet személyes érzelmet úgy kifejezni, hogy az a címzetten kívül harmadik személy(ek) számára is átélhető legyen. Tágabban tekintve a feladatot, ez – azaz a közölhetőség – minden művészet egyik fontos alapproblémája. A vers

8 Bár meg kell jegyezni, hogy e sorok írója számára megvilágosító erejű élmény volt például 2000-ben egy jacksonville-i (Georgia, USA) lakás falán olyan *Utolsó vacsorát* látni, amelyen az apostolok, valamint Jézus Krisztus egyaránt feketék voltak, és nem új keletű az a vélemény sem, hogy a közel-keleti Jézus bőrszíne nem okvetlenül volt fehér.

9 Az államalapítóról kialakult képi kánon és az egykor volt testi valóság ellentmondásaihoz fűzött szerzői megjegyzés – hatvannyolc éves korában „ma is elég rozzantul tud kinézni” valaki – viszont a recenziést gondolkoztatja el.

érdekessége a látvány szempontjából, hogy – a *Levéltöredék Barátnémhoz* című vershez hasonlóan – ugyancsak szintelen, kompozíciós jellegzetessége pedig a szimmetrikus szerkezet. Nyelvének népies stílusjegyeit meghaladja képeinek vizualitása, evvel Vörösmarty a klasszicista és a romantikus látványábrázolás összetevőit egyaránt magában foglaló verset írt.

A kötet tanulmányait két Petőfi-verssel kapcsolatos írás zárja. Mivel a köztudat számára Petőfi és Arany testesíti meg a költő fogalmát, a vizsgált korszak végén valóban Petőfit kell elhelyezni. Az első tanulmány – amely *Az alfölddel* foglalkozik – címe: *Petőfi nagyításai*. Nem lehet nem felfigyelni a második szó többértelműségére. A filológiai háttér e két versben is biztos alapokon áll, ez támasztja alá a tárgyalt ötven év tájversfelfogásának megkülönböztetését: a részletezett fizikai valóságot visszaadó, illetve a hangulat, majd a képzelet által szervezett tájleíró költeményeket. Utóbbi játszott közre *Az alföld* létrejöttében, ami részben kapcsolatban állt a romantikus világképpel, s jelentős poétikai és vizuális újítást hozott az 1840-es évek magyar költészetébe. A *Vándorélet* című vers pedig a romantikus világképnek a különleges, az eltérő iránti érdeklődését, az egzotikum iránti vonzódását mutatja, egy hazai cigány családról készített pillanatfelvétellel. E szöveg mögött valóságos, sokszorosított kép áll – részben ez okozhatja szintelenségét –, ami egyfelől a képzőművészet társadalmi helyének megváltozására, másfelől a kiadási lehetőségek bővülésére utal. Mindkettő kiváltója a lassan növekvő laikus közönség, a mecénatúra megváltozása, illetve az alkotói személyiség öntudatosodása – két világ határán. A vers szemléletében modern vonások hordozója – jelenetezése a képi olvasást követi, de újra is „olvassa” Barabás képét, ironia és távolságtartás figyelhető meg benne –, felütése, hangvétele azonban az ábrázoltaktól távolságot tartó kívülállóé.

Thimár Attila bevezetőjében többek között a képek verbális átfordításából adódó veszteségről is szót ejt. Nehéz megmondani, hogy a valóság érzékelésében mi játszik nagyobb szerepet, a képek-e vagy a szövegek – nyilván van, akinél az egyik, van, akinél a másik –, de az biztos, hogy az érzelmi és az értelmi befogadás egymást erősíti, és az előbbi veszteségeinek minimalizálására élni kell az utóbbi kiegyensúlyozó szerepével. Ahogy a kötet írásai is mutatják.

Csiszár Mirella – Gajdó Tamás (szerk.)

## Színháztörténet nagyítóval

*Színháztörténet nagyítóval – Források  
a magyar színháztörténetének  
tanulmányozásához 1920–1949*

Petőfi Irodalmi Múzeum –  
Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet  
Budapest, 2018



N. Mandl Erika

## FÉNYTÖRÉSEK

A Csiszár Mirella és Gajdó Tamás által összeállított forrásgyűjtemény címe találóan utal a Petőfi Irodalmi Múzeum és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet gondozásában megjelent kötet hiánypótló céljára és arra, hogy a korszak színháztörténetének fehér foltjait igyekezik láthatóbbá tenni. Sőt, a gondos szerkesztők ennél is tovább mennek: a tisztánlátás érdekében számos színházi legendával, anekdotával kívánnak leszámolni. A mű mottója a korszak egyik jelentős színházi filológusától, Pukánszky Kádár Jolántól származik: „A színészeti filológia művelője felhasznál minden emléket, amely ezt a rekonstrukciót teljesebbé teheti. [...] De magához a rekonstrukcióhoz nem elég a források tömege; ehhez alkotó fantázia kell.” A két szerkesztő ennek az alkotó fantáziának nincs híján, már a kötet fejezetcímei is kirajzolnak egy világos koncepciót és azt a szándékot, hogy az 1920 és 1949 közötti korszak színháztörténetének kutatói e sorvezetők segítségével újraértelmezhesenek egy-egy színházi eseményt. A *Magyar Színházművészeti Lexikon* (1994) és *A magyar színháztörténet 1920–1949* (2005) című kézikönyvek előtt inkább résztanulmányok, részmonográfiák keretében kezdődött meg az addig sok esetben zárolt dokumentumok megszólítása, és a nyolcvanas évek végétől bekövetkező politikai enyhülés után a kéziratok források tanúságtételét kiegészítették a korszakban alkotó színészek, rendezők oral history jellegű visszaemlékezései, amelyek

keretében az érintett művészek sok, addig kényszerűen elhallgatott történetet idézhettek fel saját munkáikról, mestereikről és kollégáikról.

A forrásfeltárást és az első kézikönyvek létrejöttét először Kerényi Ferenc szorgalmazta, aki 1983-ban lett a Magyar Színházi Intézet igazgatója. Több évtized távlatából is el kell ismernünk, hogy a várva várt 2005-ös színháztörténeti kézikönyv mérföldkő volt, máig megbízható iránytűje a feltáratlan résztémák kutatásának. A jelen kritika tárgyát képező forrásgyűjtemény bevezetőjéből megtudjuk, hogy már a lexikon írásakor is sok értékes kéziratra bukkantak az OSZMI Kézirattárában, az OSZK Színháztörténeti Tárában és Kézirattárában és a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárában. E dokumentumok jelentőségét növeli, hogy a 20. század első felének háborús dúlásai miatt a magánszínházak archívumai jórészt elpusztultak, és az Országos Levéltár Nemzeti Színházzal kapcsolatos dokumentumainak nagy része is megsemmisült a II. világháború és az 1956-os forradalom során. A korszak műsropolitikájának, tendenciáinak kutatását nehezítette, hogy a rendezőpéldányok, szövegek könyvek jelentős része is eltűnt. Jelen kötet összeállítását tehát izgalmas feltáró munka előzte meg, amelynek eredményeként a szerkesztők igyekeztek a legérdekesebb dokumentumokat közölni, mégsem csak a kuriózumok felvillantása volt a céljuk. A szelektálás közben elsősorban arra törekedtek, hogy bemutassák a korszak fontos színházi jelenségeit (nagy sikerek és nagy bukások, stílus-, illetve társadalomtörténeti szempontból fontos előadások), a korabeli színházi struktúrát és finanszírozást. Műfajilag is nagyon sokszínű a gyűjtés: leveleket, memoárokat, részletes életműinterjúkat egyaránt tartalmaz ugyanis a kötet.

A könyv első nagy fejezete a *Színház és társadalom* címet viseli. E szakasz jelentőségét az adja, hogy a két világháború közötti magyar színésztársadalom helyzetéről még nem született részletes, mély elemzés. A színészi pálya akkori státusza, a színésznők kiszolgáltatottsága, és általában a színészek egzisztenciális problémái csak érintőlegesen jelennek meg a korszakról szóló tanulmányokban. A fejezet kommentárjából az is kiderül, hogy bár a polgári társadalomban új szerepet kapott a színház, a tőkeerős vállalkozók állandó épületeket működtettek, és az Országos Színészegyesület jóváhagyásával megszővegezett szerződést kötöttek a társulati tagokkal, az igazgatók ekkor sem mindig tudták teljesíteni a szerződésben foglaltakat, fizetés híján pedig a színészek időnként egyik napról a másikra éltek. A fejezetben közölt levelekből árnyalt kép rajzolódik ki a korszak színészrétegeiről és a szí-

nészek életkörülményeiről. Az életútinterjúk, visszaemlékezések sok lényeges motívumot láttatnak arról, hogy mi tette vonzóvá a korban a színészi életpályát, és hogy miként befolyásolta a színészet rangját a magyar filmművészet kibontakozása.

A színészi pályastratégiához hozzátartozott, hogy az ismert művész „úgy alakította életformáját, hogy minél gyümölcsözőbb kapcsolatokat alakíthasson ki a gazdasági, pénzügyi és politikai osztály reprezentáns elemeivel” (16). A szerző-szerkesztők arra is felhívják a figyelmet, hogy a színészi visszaemlékezések hangnemét, tartalmát nagyban meghatározta az, hogy milyen motivációból, milyen alkalomra készültek, az életpálya melyik szakaszában íródtak. Egy ilyen sokszínű dokumentumgyűjtemény nagyon beszédes és adatgazdag, de különösen a memoárok esetében fontos a kontrollforrások megtalálása, így hírlap- vagy folyóiratkritikák felkutatása, vagy egy pályatárs ugyanazon eseményről szóló visszaemlékezése. A művészek visszaemlékezéseiben számos szubjektív elem ismerhető fel, és mivel azok nem ritkán elfogultak, az értelmezőnek érdemes felkutatnia minél több, az emlékezés állításait igazoló dokumentumot. Sok esetben a színészek, rendezők ezt maguk teszik meg. Erre szép példa Szűcs László színész, operaénekes, színházigazgató terjedelmes emlékirata, amely részletes, időrendben haladó, rendszerezett beszámoló keretében készült el a művész brazil emigrációjában. Szűcs László úgy akarta hitelessé tenni a visszaemlékezését, hogy mellékelte azokat a híreket, kritikákat, riportokat is, amelyek az elbeszélte esemény, bemutató kapcsán készültek.

Mivel nem minden színész ír emlékiratot, egyre fontosabbak a színháztörténeti módszertannal készített életútinterjúk. Ilyen a kötetben szereplő Békássy István-interjú is, amelyet az előbb emlegetett szöveggyűjtemény egyfajta kontrollforrásának is nevezhetünk, hiszen Békássy Szűcs László kortársa és pályatársa is volt, szintén emigrált, így aztán tanulságos egybevetni a két emlékmagyagot. Olyan szempontból is kuriózum a Békássy-interjú, hogy a megkérdezett nem a sikereit emelte ki, nagyította fel, hanem ellenkezőleg: „magyarországi szereplését az amerikai film- és televíziós szerepekkel a háta mögött kritikusan szemlélte. Különös módon vett részt az életművét felidéző beszélgetésben: az ezerszer átgondolt [...] részek mellett megpróbálta történeti távlatokban szemlélni a két világháború közötti magyar színjátszást. Műveltségével és logikus gondolkodásával nem veszett el a részletekben, képes volt felfedezni az összefüggéseket” (17) – idézi fel az interjú élményeit a kérdező Gajdó Tamás. Az ismertetett életútinterjú után ismét más

hangvételő Baló Elemér színész saját maga által írt életrajza. Békássy István is említi őt, tehát szintén kortárs, de Baló esetében ellenkező szándékú volt a visszaemlékezés: az 1945 után nagymértékben mellőzött színész inkább arra törekedett, hogy számba vegye érdemeit és az őt ért méltánytalanságokat. Valószínűleg bízott abban, hogy az 1956 körül megírt életrajznak köszönhetően ezután elismerik addigi munkáját.

A három említett dokumentum három jellegzetes forrásmintát is bemutat a kutató számára. A három pályatárs kiválasztása abból a szempontból is szerencsés, mert bár különbözött a színházi ízlésük, más játékmódban játszottak, sorsukat mégis összeköti a kor színházstruktúrája, és még anyagi körülményeik, társadalmi helyzetük és műveltséganyaguk is hasonló volt. E fejezet dokumentumai is felhívják a figyelmet a színészi életpálya törekénységére, és arra, hogy az élő előadásból „szinte semmi megfogható sem marad az utókor számára” (17). A tárgyalat fejezet kommentálja kiemeli, hogy a színész „úgy küzdhet a feledés ellen, hogy rögzíti élményeit, egyúttal arra ösztönzi közönségét, hogy vele emlékezzen” (17). A fejezetben szerepel még egy szintén kuriózumszámba menő dokumentumcsoport, Csontos Gyula 1938 és 1943 között vezetett határidőnaplója, azaz háztartáskönyve. Az első ránézésre unalmasnak tűnő feljegyzések sokat elárulnak egy korabeli vezető színész háztartásáról. A német megszállás alatti történeteket is nagyrészt ilyen típusú, másodlagos forrásokból lehet rekonstruálni.

A következő fejezet a *Színház és politika* címet kapta. Az itt közölt dokumentumok túlnyomórészt Hevesi Sándor színházigazgatóhoz és az 1945-ös népbírói perekhez kötődnek. Érdekes módon a szerzők a korszak másik meghatározó nemzeti színházi igazgatójáról, Németh Antalról nem közölnek hasonló forrásokat. Az olvasóban így keletkező hiányérzet azonban elmúlik, amikor az *Intézménytörténet* című fejezet forrásdokumentumait tanulmányozza. Az említett féloldalasság oka lehet az is, hogy a közelmúltban és korábban is több feldolgozás látott napvilágot Németh Antal rendező-igazgatóról (például Balogh Géza, István Mária, Kávási Klára, Koltai Tamás és Selmeczi Elek munkái).

A *Színház és politika* című fejezetben új motívumokat hordozó forrásokat találunk a Hevesi Sándort ért méltánytalanságokról. Kivételes forrásértékű a levelezésben Roboz Imre vígszínházi vezérigazgató és Harsányi Zsolt levélváltása is, amelyből hiteles képet kapunk az 1938-as vígszínházi igazgatóváltás, a színházi őrségváltás állomásairól, a kamara és a kultuszminisztérium intézkedéseiről, illetve Roboz Imre utolsó vígszínházi napjairól és haláláról is. A levelezés legérdekesebb momen-

tuma az a párbeszéd, amelyből kiderül, hogy Harsányi Zsolt igazgatása alatt Roboz Imre hogyan tudta folytatni munkáját a színházban. A szakmabeliek és a színházkedvelő laikusok számára is meghökkentők lehetnek azok a kordokumentumok, amelyek Fedák Sári népbírósi peréről és a nyilasuralom alatti szerepvállalásáról szólnak.

A *Színház és politika* című fejezetet kiegészíti az *Intézménytörténet* című forrásegyüttes. Az itt közölt jegyzőkönyvek, visszaemlékezések, interjúk hozzájárulnak a korabeli színházi jelenségek újraértékeléséhez, egy-egy intézmény kultúrdiplomáciai törekvéseinek árnyalt bemutatásához, vagy színházi alkotók szerepvállalásainak az eddigieknél igazságosabb értelmezéséhez. A fejezetben kirajzolódik a két meghatározó színházigazgató (Hevesi Sándor és Németh Antal) programjának művészi értéke és koncepciójuk különbözősége is. Mindketten elsődrendű feladatuknak tekintették a hazai drámapolitikát és műsorpolitika megújítását, de más-más utakon. A felvonultatott dokumentumok is alátámasztják, hogy Hevesi Sándor színháza a formai újítások ellenére „irodalomközpontú” maradt, míg Németh Antal teátrumát leginkább a látványvilág gyökeres megújítása, valamint a magyar drámairodalom külföldi vendégjátékok útján történő elismertetése jellemezte. A dokumentumokból kirajzolódik az a taktikázási kényszer is, amellyel a színházigazgatók igyekeztek megakadályozni, hogy a politika maga alá gyűrje művészi törekvéseiket. A fejezet záródokumentuma (egy Károlyi Istvánnal 1995-ben készült interjú) azt mutatja be, hogy ebben a kultúrpolitikailag is nagyon terhelt korszakban hogyan tudott működni egy független vagy baloldali orientációjú színház. Károlyi az 1940-ben alakult Madách Színház egyik alapítója volt Földessy Géza mellett. A színház néhány éves működése alatt is figyelemre méltó művészi teljesítményt nyújtott, főként műsorpolitikájával és színészi gárdájával. A nyitó előadás (Móricz Zsigmond: *Kismadár*) után Luigi Pirandello *IV. Henrikje*, Robert Ardrey pacifista szellemű, nyolc előadás után betiltott *Jelzőtűz* című darabja és Felkai Ferenc provokatív, *Nero* című előadása is színre került. A társulat a korszak nagy hatású művészeiből (Mádi Szabó Gábor, Mezei Mária, Sennyei Vera, Sulyok Mária, Szakáts Zoltán, Tapolczai Gyula, Titkos Ilona, Várkonyi Zoltán) állt. A később csatlakozó Pünkösti Andor rendező a színészképző stúdió keretein belül is gondoskodott az utánpótlásról.

Különös jelentőséggel bír a korabeli vidéki színjátszásról szóló fejezet, hiszen ez az egyik legkevésbé feltárt területe a két világháború közötti korszak színház történetének. A bemutatott bérleti szerződések,

levelek, tervezetek és beszélgetések tükrözik a vidéki színjátszás gazdasági ellehetetlenülését, sőt, sok esetben művészi válságát is. Képet kapunk arról is, milyen mértékben ütköztek a színügyi bizottság és a közönség elvárásai a műsorpolitika kérdéseiben, és mi vezetett a színházigazgatók csődbemeneteléhez. A vidéki közönség túlnyomórészt könnyedebb előadásokra vágyott, prózai művekre sokkal nehezebb volt jegyeket eladni, mint a szórakoztató zenés produkciókra, a színházigazgatók állandó gazdasági kényszerek között lavíroztak, telt házat kellett produkálniuk, miközben a városok vezetősége sok esetben alig akart költeni a színházak műszaki fejlesztésére. Természetesen vidéken is voltak pozitív példák. Így például a székesfehérvári városi közgyűlés kiemelt feladatának tekintette a kultúra támogatását, és konkrét intézkedéseket is kapcsolt ehhez: egyebek mellett egymillió koronás szubvenciót, a színházbér elengedését, a színházfenntartási járulékokról való lemondást. Amint a vonatkozó forrásból is kiderül, ez a kiváltságos helyzet néhány éven belül Székesfehérváron is megszűnt, és a színházigazgató kénytelen volt kérvényt írni a polgármesternek a vagyonát is felemésztő színházfenntartási problémák miatt. A vidéki társulatok kilátástalan helyzetét hitelesen szemlélteti a következő idézet: „A helyzet odafejlődött, hogy egy létszámában és gagestandban [gegenstand=felszereltség?] minimumra redukált társulat évi 70 darabot mutatott be heti 12-16 előadásban, ami majdnem napi két előadást jelent, a próbaidőnek a minimumra való redukálását. [...] Ez természetesen a legjobb színészanyaggal sem lehetett eredményes” (303).

A vidéki színjátszás megújítása kapcsán újra előkerül Németh Antal neve, a Székely Györggyel 2011-ben készített beszélgetés során. A később tájszínház néven emlegetett játékkendzert a dél-dunántúli régióban próbálták ki, miután a kamara által javasolt staggione-szerű csereszínházrendszer nem bizonyult elég sikeresnek. Székely György így emlékezett a pécsi tervekre: „Németh Antal szeme előtt egész biztosan az egész magyar színházi kultúra lebegett. A vidéki színészet reformja is ezért érdekelte. A korabeli országos vidéki színházi szervezet, az úgynevezett cseretársulati rendszer [...] nem felelt meg a városok túlnyomó többségének. Ezek közül Pécs volt a legaktívabb. Nem elégedtek meg azzal, hogy pár hétre érkezett egy társulat, s csak hosszabb szünet után a következő. Folyamatos előadásokat akartak rendezni a színházban. Akkor döntötték el, hogy legyen Kaposvár a betanuló állomás, és Baranya megye, illetve Dél-Magyarország egy bizonyos része legyen tájterület. A tájszínház gondolata innét ered. Megvan Németh Antalnak

a rajza, mely kijelölte azt a régiót, ahol színházat lehetne játszani. Ő beutazta Pécs polgármesterével, Esztergár Lajossal ezt a vidéket” (308).

Jelentősen árnyalja eddigi tudásunkat a korszak határon túli társulatainak helyzetéről a *Színházi törekvések az utódállamok területén* című fejezet is. Az itt közölt források legfőbb értéke az, hogy vagy egy-egy alkotó pályáivének töréseit bemutatva közelít rá a feldolgozhatatlan veszteség megélésének mozzanataira, vagy az egyes színházi előadásokat övező közönségreakciókat megismerve kísérhetjük végig az egykori meghatározó magyar színházi központok elszakításának állomásait. Az első dokumentum kivételes megjelenítő erővel tudósít a kolozsvári társulat 1919. augusztus 20-i, az akkori második nemzeti színházunk Hunyadi téri színházból történő kiköltözése előtti utolsó előadásáról. Janovics Jenő is úgy rögzítette az emlékeket, hogy az azokat alátámasztó dokumentumokat is csatolta, így a megrázó leírás forrásértéke kivételes. A *Hamlet* előadás alatti és utáni hangulatot száz év múltán is átélhetővé teszi annak a mozzanatnak a kiemelése, hogy a szorongó tömeg képtelen volt magától elhagyni a színházat. Azt is megtudjuk a leírásból, hogy a cenzor csak az első mondatot („Lenni vagy nem lenni: / ez itt a kérdés.”) engedte elmondani a nagymonológból, mert a hatóság attól tartott, hogy a folytatás elhangzása esetén tüntetés bontakozhat ki a közönség soraiban.

A második dokumentumcsoport Kassára visz minket, itt Faragó Ödön játékkönyvéből követhetjük nyomon az ottani magyar társulat szűkülő mozgásterét. A közölt forrás a Felvidék visszacsatolása utáni színházi időszakot is árnyaltan dokumentálja, a Márai Sándor által is megörökített eufória bemutatását követően képet kapunk a zsidó származású színigazgató kálváriájáról is.

*A színházak adminisztrációja* című fejezet korabeli törvény- és szerződésszövegeket közöl, betekintést nyújtva a színházak akkori működési rendjébe és a színészek munkakörülményeibe is. A *Műsorpolitika, dramaturgia* című rész egyfelől azt reprezentálja, hogy a korszak – a gazdasági kényszerek miatt – nem kedvezett a színházi kísérleteknek, ezért kevés esetben beszélhetünk nagy ívű műsorkoncepcióról. A fejezet bevezetője kiemeli, hogy néhány kisszínház (Új Színház, Belvárosi Színház) következetes műhelymunkáján és a Vígszínház szerencsésebb időszakain kívül egyedül a stabilabb pénzügyi körülmények között alkotó Németh Antal tudott megvalósítani egy hosszabb távra felépített műsorpolitikát, melynek egyik legfontosabb új eredménye a kis népek kortárs irodalmának és a magyar kortárs szerzők drámáinak sikeres

színpadra állítása volt. Bárdos Artúr 1942-es nyilatkozata lényeglátóan összegezte a korabeli műsortervezés korlátait: „A pénznek ki kell tartania addig, amíg a közönség ki nem művelődik az új élvezetre. [...] ebben az országban sohasem, még egyetlen egyszer sem akadt színházi mecénás, aki úgy adott volna pénzt színházra, hogy őt a bevétel nem érdekli, csak az, hogy a színház mit produkál” (476).

Méltó lezárása a kötetnek a *Színházi műhelymunka* című fejezet, amelynek felvezetőjében a szerkesztők a téma rekonstruálásának nehézségeibe is beavatják az olvasót. A források többsége színészek, rendezők, színigazgatók és írók közötti levelezés, sajtóforrásokkal is alátámasztva. A dokumentumcsoport segíti az egyes színházi szereplők közötti korabeli viszonyrendszer, a szereposztás, a darabválasztás nehézségeinek mélyebb megértését. A kötet egésze – a forrásokhoz rendelt kommentárjaival és jegyzetgazdagságával – számos kutatási irányt jelöl ki színháztörténeink számára, amelyek egyaránt a korszak színházi folyamatainak kiegyensúlyozottabb értékelését szolgálhatják.



Fejes Richárd – Gregor Lilla (szerk.)

## **Transzmédia**

*Interdiszciplináris tanulmányok*

Kijárat Kiadó  
Budapest, 2021

Bálint Bernadett

## **A MEDIALITÁS METANARRATÍVÁJA**

2021 tavaszán jelent meg a Gregor Lilla és Fejes Richárd által szerkesztett *Transzmédia* című, alcíme szerint interdiszciplináris tanulmányokat magába foglaló kötet. A könyvben nyolc – valóban különböző tudó-

mányterület kérdéseit vizsgáló – szöveg szerepel, amelyek a mediális sokszínűség és keveredés, vagyis a transzmédia égisze alatt kapcsolódnak egymáshoz. Az írások önmagukban is fontos problémákat tárgyalnak, olyanokat, mint az interaktív oktatás, az adaptációk, a hálózatelmélet, az alternatív valóság, a poszthumanizmus vagy a zene és társadalmi felelősségvállalás. Bizonyára tudatos döntés volt a szerkesztők részéről, hogy előszó nélkül, in medias res közlik a kötet első szövegét. Ezzel a formabontó megoldással egyfelől aktivitásra sarkallják az olvasót, ugyanakkor problémaként vehető fel, hogy a közönség megszólításának vagy kijelölésének elmaradásával megnehezítik a bevonódást. Nem adnak célt vagy tétet a kötetnek, viszont nem is szűkítik le a transzmédia fogalmát egyetlen definícióra, és így mintha a befogadóra bíznák, hogy megtalálja-e a kötet egyes szövegeiben azokat a pontokat, amelyek a transzmédiához kapcsolják az adott írást.

Ahhoz, hogy mi nevezhető transzmediális alkotásnak, módszernek vagy közegnek, nem ad szempontrendszert a hátsó borító fülszövege sem. A kötet utolsó előtti szövege, Nemesi Zsófia *Transzmediális történetmesélés* című írása Henry Jenkins definícióját használja a transzmediális történet meghatározásához, mely szerint „egy transzmediális történet számos médiaplatformon keresztül bontakozik ki, miközben minden új szöveg egyedi és értékes módon járul hozzá a történet teljességéhez” (153). Ez talán a kötetben olvashatók közül a legfontosabb meghatározás, amelyhez kapcsolódni tudnak a korábbi szövegek is. Jenkins szerint tehát minden transzmediálisnak nevezhető, amely különböző médiumokon keresztül, hálózatszerűen kapcsolódik az egészhez mint alkotások, jelenségek, narratívák mátrixához, más értelemben pedig a világban való lét egyén általi megértésének egészéhez. Ha a nyelvre elsődleges médiumként tekintünk, akkor meglátásom szerint nehéz elképzelni olyan textuális anyagot, amely ne eshetne a transzmediális gyűjtőfogalom alá. Ha a jenkinsi értelemben vett transzmediális történet meghatározását használjuk, akkor alapvetőnek kell tekintenünk, hogy a lét kizárólag transzmediális térben képzelhető el. Így a transzmedialitást vagy tautológiaként, vagy mindent átfogó „örök érvényű igazságként” kell kezelnünk.

A kötet több tanulmánya módszerként hivatkozik a transzmedialitásra. Így tesz Nyéki Gábor is, aki *Kohlhaas Mihály az irodalomórán?* című szövegében hazai és külföldi klasszikus irodalmi alkotásokra alapozva olyan tantárgy-pedagógiai módszereket ajánl, amelyek megkönnyíthetik az általános iskolai „olvasóvá nevelés” folyamatát. Egyes

szövegek tananyagként való elsajátítása esetén Nyéki erőteljesen javasolja a mediális váltást (adaptációk, kreatív feladatok, tantárgyközöttség), de figyelmeztet a módszer kétarcúságára is: „legalább annyira elterelheti a vizsgálódás fókuszát, mint amennyire közelebb vihet a textushoz. Elengedhetetlen, hogy a diákok valóban találkozzanak a szöveggel” (79).

Más értelemben tekinthetünk módszerként a Fejes Richárd által bemutatott alternatív valóság játékok (AVJ) egyikére, az *Everyman-HYBRID* (EMH) projektre. A kilenc éven át működő, valóságot imitáló univerzum különböző közösségi média platformokon keresztül eltérő formátumú és tartalmú megjelenésekkel építette narratíváját. Ebben az értelemben az EMH koncepciója tökéletesen megfelel az idézett jenkinsi *transzmediális történet*nek. Elemzése során Fejes több alternatív valóság játék médiamegjelenésének felépítését is összeveti Gérard Genette *Az elbeszélői diskurzus* című szövegében felvázolt eszköztárával. Megállapítja, hogy a több platformon elérhető tartalmak narratív szerkezetei olyan szöveg- és cselekményhálót alkotnak, amelyben a befogadói (fogyasztói) aktivitáson múlik, hogy mennyire teszi sajátjává az alternatív valóságot, illetve hogy mennyire szeretne bevonódni a történetbe (199).

Nemesi Zsófia az *Odaát* című sorozat rajongói kultúrája felől közelíti meg a befogadói részvételiséget. A széria alkotói – bár kevésbé tudatosan, mint az EMH esetében – tematizálták a transzmediális kultúra adottságait, és reflektáltak a művön kívüli rajongói atmoszférára (174–175). A sorozathoz kapcsolható fanfictionök (vagyis a széria rajongói által írt sztorik) korpuszát vizsgálva Nemesi Zsófia arra a következtetésre jut, hogy a rajongói továbbírások általánosságban kiaknázzák a történet adta lehetőségeket, és azokat új narratívába rendezik. Ezzel hozzájárulnak ahhoz is, hogy az eredeti alkotás konstans létezőként legyen jelen a kommunikációs térben, miközben az átiratok, fanfictionök, adaptációk, valamint kritikák összessége tematikus hálózattá sűrűsödik.

Az adaptációk más interpretációs gyakorlatoktól való elhatárolását Hlavacska András veti fel tanulmányában, amely Drakula mítoszának a mediális térben való szerteágazó megjelenítési módjait vizsgálja. A szöveg egy pontján modern mítoszként határozza meg a Drakula-jelenséget csakúgy, mint a *Harry Potter*, *A Gyűrűk Ura* vagy a *Trónok harca* világát: „a transzmediális és transzfikcionális történetek kutatása meglehetősen új irány a kultúratudományok területén, a vizsgálat tárgyát

akár a görög vagy a zsidó–keresztény kultúrkör mítoszai is képezhetik, hiszen ezekre ugyancsak jellemző a transzmedialitás: az univerzum kialakításában szobrok, épületek, drámák, eposzok vesznek részt” – (10) szögezi le a szerző.

Ságodi Bence a mítosz egy variánsaként, biomitográfiai alkotásként hivatkozik Beyoncé *Lemonade* című vizuális albumára (a negyvenöt perces zenei anyaghoz egy hatvan perc hosszú film is készült, mindkettő 2016 tavaszán jelent meg), és az alkotásra a rasszista sztereotípiák cáfolatának példájaként tekint. Kutatásába bevonja az album és az ahhoz tartozó film recepciótörténetét, olykor rámutatva annak pontatlanságaira is. Ságodi három sztereotíp fekete nőalak kulturális karakterének meghaladását látja az egyórás filmben: Sapphire – a dühös fekete nő, Jezebel – a romlott fekete nő és Mammy – az alárendelt anyafigura (131). A társadalmi felelősségvállalásként is értelmezhető gesztust, miszerint Beyoncé felülírja az amerikai fekete nőkről alkotott rasszista sztereotípiákat, azért látom problémásnak, mert nagyrészt az ezen kultúráról kialakított külső nézőpont felől és azt felhasználva lép fel. Ezt az aspektust a tanulmány szerzője nem tematizálja, számomra viszont kérdéses, hogy Beyoncé, amikor önértelmezésének kiindulópontjaként a sztereotípiákat használja, majd azokat igyekszik meghaladni, vajon mennyiben mutat fel alternatívát. Ezen háromsztatú karakterisztikába nehezen volna beilleszthető, amikor a női test férfi társadalmi-kulturális szerepekbe helyezi magát: „férfi istenségébe és férfi rapperébe” (136). Meglátásom szerint Beyoncé *Lemonade*-je ironikusan is értelmezhető, amennyiben a sztereotípiák felhasználásával kíván ellenpontot felmutatni azokkal szemben, műfaji sokszínűsége és társadalmi felelősségvállalása okán pedig inkább nevezhető hibrid performatív alkotásnak, mint zenei albumnak.

Szabó Máté *Artaud és az Einstürzende Neubauten (zenei és performatív lehetőségek)* című tanulmányában a német együttes formabontó ösztönművészeti tevékenységével foglalkozik, és szövegében Antonin Artaud kegyetlen vagy nyers színházelméleti és civilizációs szemléleti modelljét állítja párhuzamba a zenekar tevékenységével. Az Einstürzende Neubauten (EN) az egykor a Német Demokratikus Köztársaság parlamentjének helyt adó Palast der Republik épp lebontásra váró épületében rendezte meg egyik koncertjét, ahol a történelmi romok rekontextualizációja és funkcióváltása mellett magát a teret is instrumentumként használták az előadók: „a koncert alatt elhangzó *Grundstück* című számot a zenekar tagjai egy emeleti galéria vaskorlátain kezdték el játszani”

(111). Az EN az emberi testet is hangszerként vagy médiumként reprezentálja, illetve további instrumentumokként újrahasznosít különböző anyagokat, fémhulladékokat vagy műanyag csöveket. Szabó Máté értelmezésében az EN ilyen értelemben kapcsolódik az artaud-i anyagisághoz: „(...) számára különösen fontos volt az emberi test és a tárgyak anyagisága. A civilizáció eredetéhez, gyökeréhez szeretne visszatérni és ezek által megreformálni azt” (106).

A hibriditás a transzmediális diskurzusban többféleképpen is jelen van, Gregor Lilla két irányból közelíti meg *Képregények, átmenetek* című tanulmányában. A képregény mint műfaj önmagában is átmenetinek, hibridnek tekinthető, de a szerző kifejezetten három olyan alkotással foglalkozik, amelyekben a metamorfózis, a hibriditás és a bináris nemi oppozíció meghaladása a fő szervezőelem. Charles Burns *Black Hole* című képregényében a diákok egy főként nemi úton terjedő járvány miatt szorulnak a társadalmon kívülre, aztán sajátos nemi metamorfózison, illetve animalizálódáson esnek át. Ezen folyamat ellenpontjaként tartható számon Liv Strömquist *Fruit of Knowledge* című munkája, amelyben a hibriditás az eredeti állapot. A képregény első oldalain mintegy tényközlésként jelenik meg, hogy „a csecsemők 1-2%-a olyan nemi szervekkel születik, amelyek alapján nem kategorizálhatók hímnemüként vagy nőnemüként” (44). A képregény további vizsgálatakor Gregor Lilla arra a transzmediális szerzői gesztusra hívja fel a figyelmet, amellyel Strömquist a biológiai és társadalmi nemek konfliktusát az edukáció terébe emeli (feladatokat ad a befogadónak, hivatkozási rendszert működtet, alapos magyarázatokkal látja el a képkockákat). A társadalmi normától eltérő testek Hegedűs Márton *Slusszkulcs Klán* című alkotásában olyannyira jelen vannak, hogy szinte nincs is olyan szereplő, akit ne lehetne tágabb értelemben véve transzhumánnak nevezni. A képregényben kultúra és natúra egymásnak feszülése, illetve összekeveredése figyelhető meg. Hegedűs Márton e két végpont közötti skála több állomását is ábrázolja, azonban a hibridizáció legmarkánsabb megjelenése a *Slusszkulcs Klán*ban az emberek járműveikkel való összenövése. Az átváltoz(tat)ás minden momentumát közvetíti a kép és a szöveg, a mű végén pedig az evolúció sajátos dekonstrukciója történik meg.

Eged Bertalan az antropocentrikus világszemlélet felbomlásáról értekezik *Poszthumán tendenciák a jelenkori internetművészetben* című tanulmányában. A poszthumán esztétikáról kevésbé az ember testi valójának eltűnése kapcsán beszél, inkább az adatok rizómaszerű, tér-

től, időtől és embertől független hálózatát emeli vizsgálatának homlokterébe. Felhívja a figyelmet arra, hogy az internetművészet általa használt fogalma tág és esetleges: „minden olyan esztétikai, reflexív és affektív tulajdonságokkal is rendelkező tartalom, amelynek létrejöttében, terjesztésében és befogadásában valamilyen szerepe volt az internetnek mint médiumnak” (92). Ez a definíció véleményem szerint nem csupán esetleges, hanem létjogosultsága is megkérdőjelezhető, ugyanis szinte kizárható, hogy a 21. században létezzen olyan műalkotás, amelynek „létrejöttére, terjesztésére és befogadására” nem volt hatással az internet.

A fentiek alapján kijelenthető, hogy a Kijárat Kiadó gondozásában megjelent *Transzmédia* című tanulmánykötet megfelel azon kikövetkeztethető koncepciónak, miszerint olyan jelenségeket vizsgálnak a benne olvasható szövegek, amelyek többféle médiumon keresztül hozzáférhetők, és ezen médiumok más jelentésrétegekkel egészítik ki azokat. Ugyanakkor olyannyira tágnak tűnik a transzmedialitás értelmezési tartománya, hogy úgy látom, a fent ismertetett nyolc tanulmány mellett vagy helyett számos más szöveg is helyet kaphatott volna a könyvben. Szerkesztői iránymutatás hiányában esetlegesnek tűnik, hogy miért éppen ezek a tanulmányok közvetítik és ismertetik a transzmédia univerzumát. A transzmédia fogalmának megértését és befogadhatóságát tovább nehezítheti, hogy a kötetbeli definiálása egyszerre szerteágazó és rendkívül hiányos. Mindettől függetlenül a hibriditás, a hálózatiság, az adaptációk problematikája mind fontos és aktuális kérdések, amelyeket a szóban forgó könyv számontart, és elméleti keretezésükkel sem marad adós.



Kovács Lajos

**Mi közük hozzám?***Kritikák, töprengések, diagnózisok*JATE Press  
Szeged, 2020

Szénási Zoltán

**AZ EGYSÉG KÖZVETÍTÉSE SOKFELÉ**

„Író, költő, szerkesztő, iskolateremtő pedagógus, helytörténész.” Ezekkel a szavakkal jellemzi Kovács Lajos pályáját az írásos hagyatékát összegyűjtő, abból válogató, azt sajtó alá rendező és a korpuszhoz jegyzeteket készítő Bombitz Attila a Kovács Lajos művei első kötetének utószavában. A JATE Press által kiadott három vaskos és igényesen szerkesztett kötetrel olyan életműre esik végre reflektorfény, amelyet korábban a nagyközönség talán a kelleténél kevesebb figyelemre méltatott, noha Kovács Lajos az Új Forrás folyóirat és a Kincskereső gyermekirodalmi lap szerkesztője volt, országos viszonylatban meghatározó irodalomszervezői munkát végzett, és írásaival már a hetvenes évek óta jelen volt a különböző regionális és országos fórumokon. Az olvasó Bombitz átfogó pályaképtanulmányából, az életmű egyes részleteit az adott kötetekben (*Hosszúra nőtt árnyékaink – Versek és elbeszélések; Van egy perced a támaszpontomra? – Gyermekmesék és kamasztörténetek; Mi közük hozzám? – Kritikák, töprengések, diagnózisok*) bemutató utószókból, valamint a kötetbe foglalt írások forrásmegjelöléseiből pontos képet kaphat Kovács Lajos sokrétű életművének nemcsak műfaji, hanem kronologikus rétegzettségéről is. Rálátást kapunk a „felnőtt” irodalmi próbálkozásokra és a gyermekirodalmi sikerekre, a mindeközben folyamatosan születő, pályatársakról írt kritikákra, de mintha ebben a műfajban is a gyermek- és ifjúsági irodalomról írt bírálatok, az olvasáshoz

kedvet csináló könyvismertetések jelentenék a kibontakozás valódi lehetőségét. A kilencvenes évektől sorra születtek Kovács Lajos helytörténeti, Dorog város és Komárom-Esztergom megye művészet- és kultúrtörténetét feldolgozó tanulmányai. A kötet egészét meghatározza ez a kettős perspektíva: a helyi értékeket őrző és a nemzeti kultúra változásait is követő elmélyült figyelem okán válik az életműkiadás harmadik kötete – jelen recenzió tárgya – lenyűgözően érdekes olvasmánnyá.

Kovács Lajos műveinek harmadik kötete legalább három önálló könyvként is közölhető gyűjteményre való anyagot foglal magába, de így egybefogva és -szerkesztve a benne található szövegek pontosan szemléltetik az értekező-életmű belső dinamikáját. Az első szövegcsoporthoz tartoznak az első két ciklus írásai, a Dorog és Komárom-Esztergom megye művészet-, irodalom- és kultúrtörténetének egy-egy részletét feldolgozó és ezért jórészt regionális érdekelttségű írások; a második és egyben legkarcsúbb együttes a szépirodalmi kritikákat öleli fel; míg a harmadik a gyermekirodalomról szóló munkákat adja közre. A nagy tematikus blokkokon belül különböző műfajú szövegek találhatók – erre a sokféleségre és esetenként műfaji besorolhatatlanságra utal a kötet alcíme (*Kritikák, töprengések, diagnózisok*) –, melyek közös jellemzője, hogy a kritikákat megfogalmazó, a töprengéseit az olvasóval megosztó, a diagnózisait felállító értekező olyan értékrend alapján nyilatkozik meg, mely minden művészi vagy szellemi erőfeszítés pontos helyi értékét ismeri, tudja, mi a fontos helyben, és ebből mi az, ami a szélesebb műértő és -pártoló vagy olvasó közönség részéről is érdeklődésre tarthat számot.

Az első szövegegyeség, mely zömében Dorog város művészettörténetét feldolgozó írásokat foglal magába, a helytörténészt állítja az olvasó elé, s leginkább itt válik érzékelhetővé a fentebb jelzett helyi értékekre koncentráló, de azok tágabb kontextusait is pontosan érzékelő értekezői és értékörzői szemléletmód. A tágabb kontextus ebben az esetben nemcsak egyfajta térbeliséget jelöl, hanem a gazdasági-társadalmi környezet kultúraformáló hatásának a számbavételét is, egy olyan helytörténeti elhivatottság tanúbizonyságaként, mely minden lehetőséget megragad arra, hogy a kultúra társadalomformáló hatásáról is elgondolkodjék.

Dorog település (1984 óta város) társadalmának alakulástörténete ugyanis szorosan összekapcsolódik a bányászat és a nehézipar fellendülésével. Ez a fejlődés sajátos kontrasztot képez a szomszédos egyházi központtal, Esztergommal: amíg ott évszázadok óta a papi főrend volt

a kultúra és a művészetek első számú mecénása, addig itt a 20. század elejétől a bányászatból nyert profit egy része vált a művészetpártolás fő forrásává. Ehhez a pénzen kívül még két lényeges tényezőre volt szükség: egyrészt olyan bányaigazgatóra, aki nemcsak sikeresen vezeti a rábízott vállalkozást, de a művészeteknek is elkötelezett pártolója (ő volt az 1910-es évektől 1938-ig Schmidt Sándor); másrészt kellettnek művészek, akik hajlandók voltak ideiglenesen megtelepedni és alkotásaikkal gazdagítani a művészettörténeti szempontból addig kevésbé gazdag települést (a képzőművészek közül Haranghy Jenő, Koszkol Jenő, Puxbaum Jenő, Kucs Béla, Rauscher György, az építészek közül Mende Valér és Gáthy Zoltán nevét lehet kiemelni). Olyan periódusa ez Drog művészet- és helytörténetének, melynek jelentőségét a szocializmus akkori időszakában aligha lehetett méltatni – Kovács Lajos dolgozatai ezt a hiányt is pótolják. A hiány persze más módon is megmutatkozik. Az 1945 utáni időszakból csak a rombolás nyomai maradtak meg, egyes alkotások értelmetlen elpusztításának emlékei. A település várossá nyilvánítása művészettörténeti szempontból inkább szimbolikus dátum, Kovács Lajos írásait olvasva azonban mintha egy új kezdet lehetőségét jelentené a művészetek és a művészek számára, hogy majd a rendszerváltozást követően új mecénátúra keretében próbáljanak életben maradni és jelentőset alkotni. A könyvben a két világháború közti korszakot vagy életműveket feldolgozó átfogó tanulmányok, kiállításmegnyitószövegek és alkotói portrék bizonyítják Drog kultúrtörténeti gazdagságát, amelyek igazi felfedezéseket nyújthatnak az érdeklődő olvasó számára. Csupán két példát szeretnék itt kiemelni. Az egyik a 20. század első évtizedeiben népszerű író és politikus, a dorogi születésű Drasche-Lázár Alfréd portréja, akit ma leginkább úgy emlegetünk, mint a trianoni béke egyik magyar aláíróját. A másik a Till Zsoltról szóló írás. Till orvosként lett a dunai halak megszállott kutatója, és élethű grafikákban dolgozta fel a magyarországi halállományt, nemzetközi összehasonlításban is példátlan életművének mégis méltatlan sors jutott.

Az első nagy szövegegység írásai mintegy útikalauzként vezetnek be minket Drog kultúrtörténetébe, a második blokk pedig kitekin-tést ad Komárom-Esztergom megye történetére. A fókusz itt is a művészetek és az irodalom évszázadainak, évtizedeinek bemutatására esik, de egy-egy recenzió erejéig szélesebb történeti áttekintést is kapunk. Az első írás (*A megye irodalmáról*) máris nagy ívű tablót vázol fel Janus Pannoniustól a prózaíró Gáll Istvánig mindazokról a magyar irodalom-

történeti kánonban előkelő helyet elfoglaló alkotókról, akik valamilyen módon kötődnek a két csonka megyéből 1920 után létrehozott közgazgatási egységhez, Komárom-Esztergom megyéhez. A többségében az Új Forrásban közölt recenziókat tartalmazó blokk sűrűsödési pontja ez esetben 1956, pontosabban az ötvenhatos forradalom ötvenedik évfordulójára született könyvek és a Limes folyóirat tematikus lapszámának ismertetései, de emellett betekintheünk Tatabánya és Tata város történetébe, a szlovákiai magyarság évtizedeibe, két megyei falomnográfia bemutatásán keresztül Keszthely és Környe történetébe és életébe, Ravasz Éva könyvének apropóján a tatabányai bányaigazgató, Gál István munkásságába, valamint a megye művészi életét koordináló Kernstok Károly Művészeti Alapítvány kulturászervező tevékenységébe. Túl a szűkebb-tágabb lakóhely iránti kultúrtörténeti érdeklődésen, az írások egy részében kifejezett személyes motívumokat is felfedezhetünk, leginkább talán – már műfajából fakadóan is – a megyei szövegblokkot záró, Pifkó Péter esztergomi irodalmárra emlékező írásban.

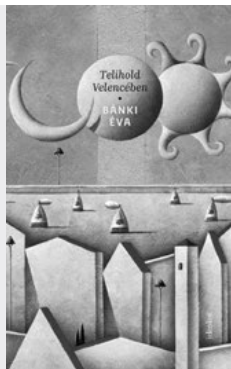
A harmadik szövegegységben a korábbi regionális fókusz országossá szélesedik, de a nézőpont továbbra is azonosíthatóan Komárom-Esztergom megyei és személyes. Nem tudom, az ország más tájáról ma mi látszik (látszik-e egyáltalán bármi) Holló András vagy Vaderna József mára már lezárult életművéből, de azt nehezen tudnám elképzelni, hogy máshol megalkotható lenne egy olyan konstelláció, amelyben egy írásban egymás mellé kerülhetne a valamikor az Új Forrás szerkesztőjeként működő Sárándi József és a dorogi születésű Peer Krisztián. Mindenesetre aki végigolvassa Kovács Lajos szépirodalmi tárgyú írásait, kritikáit vagy a Vaderna Józsefről szóló személyes hangú visszaemlékezést, meggyőződhet róla, hogy ezek az alkotók ebben a gyűjteményben a maguk jogán kerültek az országosan ismert és elismert szerzők (Kalász Márton, Vámos Miklós, Dobai Péter, Csaplár Vilmos, Balla Zsófia, Sziveri János és mások) mellé. Ha valamit mindenképpen ki kell még emelni Kovács Lajos kritikáiból, az az, hogy az olvasott és megbírált kötetet sohasem önmagában nézi, mindig figyelemmel van az adott szerző teljes addigi életművére, pályájának alakulására és a magyar irodalom alakulástörténetének szélesebb kontextusára is.

Kovács Lajos életműve – mint ahogy arról már fentebb szó esett – a gyermekirodalomban és a vele való folyamatos foglalkozásban (szerkesztőként és táborszervezőként a Kincskeresőben, kritikusként és recenzensként pedig az Új Forrásban és az Új Könyvpiacban közölt szövegekben) teljesedett ki. Adott keretek között felsorolni sem lehet,

hány szerző és könyv kerül szóba a hosszabb-rövidebb írásokban, ehelyett csak az alapvető benyomásaimat tudom rögzíteni. Az első és legfontosabb: a szerzőnek az iránt való teljes elköteleződése, hogy a gyermekek számára (értsük ez alatt az egészen piciktől a nagykamaszokig terjedő korosztályokat) színvonalas és magas irodalmi mércével is mérhető irodalmat kell adni, és ebbe a világba be is kell vezetni őket. Ezt az elkötelezettséget erősíti az a több írásban is megfogalmazott meggyőződés, hogy a magyar gyermekirodalom a nagy klasszikusok (Weöres Sándor, Nemes Nagy Ágnes, Pilinszky János, Tamkó Sirató Károly, Zelk Zoltán, Kányádi Sándor és mások) után és nekik is köszönhetően kinőtt abból a helyzetből, hogy a „felnőtt” irodalom mellékága vagy -terméke legyen, a mai alkotói pedig tartják, sőt tovább emelik presztízsét. Ez a hit határozza meg a könyvismertetések alapviszonyulását is, a mindig értéket kereső, de a bírálatokat sem elhallgató olvasatokat. Evidens, hogy a gyermekirodalomnak – miképpen minden irodalmi műnek – olvasásélményt kell nyújtania, és Kovács Lajos írásai éppen azért rendkívül figyelemreméltók, mert saját olvasmányélményét olyan expresszív nyelven tudja közvetíteni, hogy rövid könyvismertetéseinek olvasása maga is élményszámba megy.

„Az irodalom mint kreatív és mindenki számára elérhető művészeti ág közvetítése, amelyben felnőtt- és gyermekirodalom lényegi különbségeket nem mutat, ugyanilyen egységet alkotva a közvetlen és a tágabb élettér kulturális ismeretével és továbbhagyományozásával: ezek a sarokpontjai Kovács Lajos értekező munkásságának” (440). A Bombitz Attila által szerkesztett kötet pontosan felmutatja ezeket a sarokpontokat, és kirajzolja azt az egységet, amelyet Kovács Lajos világra irányuló komoly tekintete teremt és közvetít a kultúra különböző területei között.

Bánki Éva

**Telihold Velencében**Jelenkor  
Budapest, 2020

Goda Regina

**CUKORSOKKOS BOLYONGÁSOK**

Az itáliai utazások szövegbeli megörökítésére évszázadokra visszamenőleg sok példát találhatunk, a két, talán leghíresebb, Goethe *Utazás Itáliában* és Laurence Sterne *Érzelmes utazás Francia- és Olaszországban* című műve. Ha kicsit konkrétan, a lagúnák városának irodalmi megjelenítésére fókuszálunk, Szerb Antal *Utazás és holdvilág*, illetve Thomas Mann *Halál Velencében* című munkája juthat például eszünkbe. Ezekhez hasonlóan Bánki Éva írása, a *Telihold Velencében* is az Adria királynőjét állítja középpontba. Az utazásról szóló művek esetében visszatérő probléma, hol húzódik a határ az inkább dokumentarisztikusnak tekintett útinapló, útleírás és útirajz, illetve az úton levést tematizáló szépirodalmi szövegek között. Feltehetjük ezt a kérdést Bánki kötetének kapcsán is, amelynek alapját annak a néhány hónapnak az élményei adják, amelyet az író a kislányával, Eszterrel Velencében töltött. Az elbeszélés kronologikusan halad, így a szöveg elején azokról az utazást megelőző periódushoz szorosan hozzá tartozó gyakorlatokról olvashatunk, mint a szálláskeresés (nehézsége), a menetjegyvásárlás, továbbá azoknak a problémáknak a megoldásáról, hogy miből fedezik majd az utat, illetve hova jár majd iskolába Eszter.

Az érkezést követően megkezdődik a város „birtokbavétele”, az elbeszélő különböző stratégiák mentén értelmezi a teret. Meghatározó egyrészt a rajongás, amely sokszor halmozott jelzős szerkezetekben ölt

testet: „Velence [...] elbűvölő, felejthetetlen, gyönyörű, varázslatos” (41). A narrátor még az indulás előtt ábrándozik a majdani szállásukról, a házat kísérteties, izgalommal teli kastélynak képzei, segítségül hívva ehhez Donna Leon Velencében játszódó krimijének cselekményét, majd némiképp csalódottan veszi tudomásul, hogy a valóságban a bérlemény „kényelmes, nagypolgári lakás” (17). Az elbeszélő a turista pozíciójába helyezkedve a terek bejárása közben azokat a sztereotipikus elemeket is bolyongása részévé teszi, amelyek már előre kijelölik az utazás bizonyos komponenseit. Ilyen a fagyí és a pizza, a gondola, illetve a Szent Márk tér barokkos hangulatot idéző karneválja. A három szakaszra tagolódó kötetben (*Tél, Az új idő, Nyár*) a városról alkotott képeket az évszakok változása is meghatározza: az esős, ködös és borús tél után a „színek is újjászületnek [...] Óvatos rózsaszín, halványkék, lila virágok bújnak elő a velencei erkélyeken” (99). A nyár beköszöntét a turisták érkezése jelzi, amelytől az egyébként is szűknek érzett utcák, terek mintha még keskenyebbé válnának. Az utazó, néhol talán saját elfogultságát ellensúlyozandó, a negatív festés eszközt használva arra is igyekszik rámutatni, mi hiányzik: „Egy-két hét elég, hogy az állatok és az eleven növények hiánya kibillent senkit a lelki egyensúlyunkból” (28). Az elbeszélő nemcsak a természet, hanem a játszóterek, sportközpontok hiányát is fájlalja, ahol kislányának lehetősége lenne gyerektársaságban lenni.

Faragó Kornélia gondolata, amely szerint a „korábbi terek élményét mindig magával viszi az utazó”,<sup>1</sup> ebben az esetben is meghatározónak látszik a tér érzékelésének stratégiáit illetően. Megtudjuk, hogy Bánki Éva nem először jár Velencében, ennek ellenére most mégis egyfajta idegenségérzet keríti hatalmába, amelynek a térszerveződés adja az alapját: „Minden város a tér beosztásán keresztül sugall valamiféle életformamodellt” (70). Csakhogy ő „eddig másféle térviszonyokhoz szok[ott]” (16–17), a magával hozott tapasztalatok és az érkezés helyének ezektől való eltérése közötti kontraszt így nemcsak a tér konkrét gyakorlatba vételében, az utcák megtalálásában, a tájékozódásban jelent akadályt, hanem ez gyakran a város szűkösségének érzetével is kiegészül. Az elbeszélő nagykanizsai élményei, mint magában hordozott emlékek, több esetben is az indulás és az érkezés helyének összevetésében játszanak szerepet. Egy diák tankönyvét látva, általános iskolai tanár-

1 FARAGÓ Kornélia, *A zárt távosság paradoxona* = Uő., *Kultúrák és narratívák. Az idegenség alakzatai*, Forum, Újvidék, 2005, 9.

nője, Harkányi Marika néni jut eszébe. Egy gyászmisén való részvétel, „a szertartás csüggeteg melankóliája a kanizsai »polgári« temetésekre emlékeztet[í]” (85). A két helyszín nemcsak valamilyen hasonlóság mentén válik megragadhatóvá, hanem éppen éles kontrasztban kerül egymás mellé, mint például a velencei kórház büféjének meglátogatásakor: „Ez tényleg nem büfé, hanem valódi »bár! Márványsztalkák, csillogó-villogó kávéfőzőgépek, elegáns lambéria [...] a háttérben finom dzsessz. Én még élesen emlékszem a nagykanizsai kórházi büfé fertőtlenítőszagára, lottyadt süteményeire, parizeres zsemleire, az ízetlen nápolyira, a kötelező Túró Rudikra [...]” (114).

Nemcsak az elbeszélő szülővárosa szolgál az összehasonlítás alapjául, hanem tágabb perspektívaként fontossá válik a kelet-(közép)-európai szemével való megfigyelés. Az ebből a régióból származó olvasó bennfentesnek érzi magát, amikor az elbeszélő és kislánya besétálnak a velencei iskolába, de az igazgató sehol nem találja az egyébként már korábban többször is elküldött dokumentumokat, de mivel a narrátor „edzett kelet-európai”, és számít az ilyesfajta „hibákra”, így táskájában megbújik egy-egy másolat. Bánki Éva már a kötet első oldalán megállapítja, hogy Velence bizony „ugyanúgy Kelet-Közép-Európa része, ahogy Magyarország”, még akkor is, ha egyébként a „magyarok számára évszázadokon át a Nyugatot, a ragyogást jelképezte” (5). Bár az elbeszélő a várost, ahogyan magát is, a kelet-közép-európai régió elemeként rögzíti, az utazás alatt mégis mintha még mindig az a fajta Nyugat-Kelet szembeállításához fűződő érték kategória lenne a meghatározó, amelyben előbbi a pozitív, utóbbi pedig a negatív. Ez érzékelhető például a kulturális rendszer összevetésekor, hiszen Velencében a művészetből mindenki részesedhet, ezzel szemben „Kelet-Közép-Európában [azt] képzelik, hogy a kasztosodás »felemeli« a művészetet” (166). A kórházi ellátás kapcsán is a kelet-európai rendszer nehézkes működése kerül szembe a velenceivel. Míg előbbiben többnyire a bürokrácia határozza meg, hogy kit láthatnak el, addig az olasz városban állandó lakcímmel nem rendelkezőknek is segítenek. Az elbeszélő többször hangsúlyozza, hogy ő kelet-(közép)-európai, a végére azonban már maga is „un[ja] a keleti utazó szemüvegét” (212). Bár fentebb a szülővárossal való összevetés mellett a kelet-európaikat mint tágító perspektívát emeltem ki, ám ez egyszerre szűkít is, hiszen mintha előre meghatározná, hogyan lehet értelmezni a teret. Olyan felülíró kategóriaként jelenik meg az ebből a régióból való származás, amelyben olybá tűnik, hogy a keleti csak önnön kelet-európaiságán keresztül értheti meg a világot.

A Velencében töltött idő következtében az elbeszélő magával hozott perspektívája egy ponton kiegészül a várossal, és bizonyos esetekben már ez jelenti a hasonlítás alapját. Például amikor Bánki Éva és kislánya hazautaznak Budapestre, a város „nem különösebben szép látvány”, és „[s]emmi sikk és elegancia nincs az István Kórház belgyógyászatában” (127), nem úgy, mint a velencei kórházban. Ehhez hasonlóan a Muranóban tett látogatáskor is Velencéhez képest értelmeződik a tér: „Murano azért különleges hely, mert dísztelenebb, visszafogottabb [...] [a]z utcák, a középületek elrendezése is más, maga a sziget áttekinthetőbb, szellősebb, mint a labirintusokhoz hasonló [...] Velence” (143).

Az elbeszélő „jó” turistaként bejárja a város látványosságait, kislányával rengeteg kápolnát, templomot keresnek fel, amelyek gyakran múzeumként is funkcionálnak. A ferences bazilika, a Frari meglátogatásakor mintha a magas- és a popkultúra rétegződne egymásra. Tiziano oltárképe, Canova síremléke mellett a betlehem mint „[f]ából faragott, csodás Disneyland”, „olcsó turistacsalogatás” jelenik meg (35–36). A városlátogatás során az utazó minden érzékszervével jelen van, színeket, hangokat, illatokat, hangulatokat dokumentál. Részletesen bemutatja a megtekintett emlékműveket, a Basilica Santa Maria e Donato mozaikpadlójáról adott leírását olvasva az szinte megelevenedik előttünk: „Csodálatos virágindák, fantasztikus faágak, mesebeli bimbók, két-, három-, négyfejű madárkák között lépdelsz. Szinte az orrodban érzed a tavaszi föld fülledt, édeskés szagát [...] Isten legszentebb játékszerei, a madarak! Griffek, pávák, turbékoló galambok, fűrjek, hollók, hattyúk, levegőben röpködő vagy épp tengerben lubicoló szárnyasok” (146).

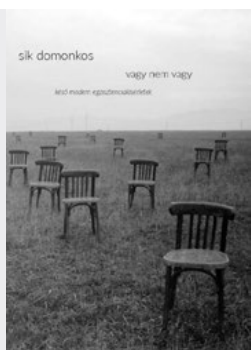
A szöveg nem tekinthető pusztán az utazás során szerzett tapasztalatok útinapló formájába öntésének, hiszen a látványosságok leírásakor kultúr- és társadalomtörténeti, illetve történettudományi ismereteit is mozgósítja az elbeszélő. Többek között olvashatunk Francesco Morosiniról, Orseolo Péterről, a középkori szentkultuszról, illetve a női uralkodók helyzetéről. De bepillantást nyerünk a város középkori, barokk és romantika korabeli világába is. Múlt és jelen között párhuzamokat is felfedezni vélünk, Velencét mint 10. századi menekültvárost is megismerjük, közben a 21. század migrációs helyzetéről, az afrikai bevándorlók mindennapjairól is képet fest az elbeszélő. Bánki Éva számtalan ponton rámutat Magyarország és Velence kapcsolatára, és megtudjuk azt is, hogy „Velence alapítása a magyaroknak »köszönhető«, legalábbis a középkori krónikák helyzetjelentése alapján (117).

Ahogy szövegem elején rámutattam, Itália és Velence gyakran jelenik meg akár az utazási, akár a szépirodalom témájaként. A tematikus kapcsolódási pontok mellett a műfaji hagyomány kérdése sem elhanyagolható. Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő pillantása* és Andrzej Stasiuk *Útban Babadagba* című írása úgy viszi színre az utazás tapasztalatát, hogy a terek bejárása kiegészül szépirodalmi és más tudományos szövegek reflektálásával, idézésével. Ezzel az eljárással még inkább elmosódik a határ a dokumentarisztikus és szépirodalmi műfajok, valóság és fikció között, és a szövegek mint irodalmi útirajzok válnak meghatározhatóvá. A kortárs magyar irodalomban ennek a tradíciónak a követését lehet felfedezni Kiss Noémi *Rongyos ékszerdoboz*, valamint Szálinger Balázs *Al-dunai álom* című alkotásai esetében is.

Ehhez a tendenciához látszik közelíteni Bánki Éva kötete is, amely az elbeszélő olvasmányélményeinek megidézésével reflektál más irodalmi szövegvilágokra. A kiutazás során hivatkozik például Tolsztoj *Anna Kareninájára*, Kosztolányi *Esti Kornéljára*. Ez utóbbi szerzőhöz hasonlóan ráadásul, aki egy esszéjében írt az örmények szigetén tett látogatásáról, a *Telibold Velencében* elbeszélője is nemzethalál-gondolatokkal küzd. A Ca' Rezzonico meglátogatása és egy francia lánnyal való találkozás hívja elő az elbeszélőből Cunqueiro *A mór tükre* című történetét. Néhány esetben nemcsak hivatkozik egy-egy irodalmi alkotásra, hanem szó szerint idézi is őket. Az emlékhelyeket felkeresve kifogásolja, hogy az épületeken nem látszik az idő múlása, talán éppen ez hívja elő benne Berzsenyi Dániel *A közelítő tél* című versének vonatkozó sorait, amelyek az idő haladásának és az enyészetnek az összefüggését tematizálják. Rámutat továbbá azokra a kulturális kapcsolatokra, amelyek a 19. és 20. században a fiatal amerikaiak velencei tartózkodása során alakultak ki. Itt idézi Ezra Pound *Canto III* című versét, a szövegbe tehát beépül az amerikai költő Velence-tapasztalata is. Lodovico Gritti velencei bankár, politikus jellemzése során a szerző saját gondolatainál találóbbnak tartja Jókai sorait. Előkerülnek magyar irodalmi kapcsolódási pontok is, hiszen „[Bene Sándor szerint] Zrínyi Miklós Velencében állította össze az *Adriai tengernek Syrenaya* végleges kéziratát” (162). Azzal, hogy Bánki teljességében közli Babits szonettjét, aki Zrínyinek állít emléket, két korszakot is megidéz, valamint láttatja a magyar irodalmon belüli intertextuális hálózatot.

A *Telibold Velencében* korszakokon, nemzeteken és kultúrákon átívelve enged bepillantást a város történetébe. Ahogy az elbeszélő Velencét sűrű városként nevezi meg, ezt a jelzőt használnám a szövegre

is. Az olvasó csak kapkodja a fejét a történelemtől, kultúrától és társadalomról kapott rengeteg információt olvasva, igyekszik követni a szöveg által felrajzolt térképet, bár néhol ahogyan az utazó az utcák, úgy a befogadó a sorok között tud elveszni. A kötet nem hagyományos útikönyv, sokkal inkább egy személyes élményeket, érzéseket és tényanyagot egybegyűró irodalmi útirajz, amelynek olvasása közben lehetővé válik, hogy Bánki Éva gyakran úgy érezte magát Velencétől, mintha cukorsokkot kapott volna.



Sik Domonkos

## vagy nem vagy

*Késő modern egzisztenciakísérletek*

Kijárat Kiadó  
Budapest, 2021

Zsolnai György

## KORSZERŰ(TLEN) ELMÉLKEDÉSEK

Talán maga a kritikus (így, név nélkül) is lehetne Sik Domonkos meghatározhatatlan műfajú könyvének egyik szereplője, aki felkérésre kap egy folyóirattól, hogy ossza meg a véleményét az olvasókkal a *vagy nem vagy*-ról. Sik modorában elbeszélve megtudnánk, hogy a kritikus alappozícióját a filozófiatörténet éppen annyira meghatározza, mint a prózai hagyomány, és a kettő összeszoktatásáért felelős filozófusok műveikért kifejezetten rajong, ezért a szokottnál is nagyobb lelkesedéssel közelít kritikája tárgyához. Mielőtt még hozzájutna a frissen megjelent könyvhöz, a szerző honlapján tájékozódna a kötetéről, ahonnan kiderülne számára, hogy Sik a késő modernitás útvesztőiben boldogulni próbáló hétköznapi szereplőket helyez nem hétköznapi fénytörésbe:

úgy beszélteti őket, mintha egzisztencialista filozófusok lennének. A kritikus elvárásai horizontján elhalványodna ekkor a kötet címe által megidézett Kierkegaard, vagy éppen a filozófia és irodalom határvidékein élő Camus, esetleg a filozófiában talán túlságosan is alámerülő Sartre délibábos alakja, és inkább platóni dialógusok jutnának az eszébe, amelyek formai szempontból talán alkalmasabbak lehetnek arra, hogy komplett filozófiai álláspontokat dramatizált formában ismerjünk meg belőlük.

Aztán a kötet kinyitásakor a kritikus félre is söpörhetné minden addigi előfeltevését: a *vagy nem vagy* ugyanis nem korábban kitaposott utakat járva mozgatja hétköznapiak mondott szereplőit, hanem egy Sik által konstruált, zavarba ejtően aprólékos és ezért gyakran talán életidegennek tűnő módszer szerint. A kritikus elég hamar meghozta magában ezt az ítéletet, úgyszólván három-négy fejezet után, azt követően pedig egyáltalán nem térítette el az első benyomásoktól a háromszáz oldalnyi szöveg, még annak ellenére sem, hogy a kezdetben izgalmasnak ígérkező kísérletet a cselekménynek csak igazán nagy engedményekkel nevezhető keretsztori valójában nem támogatta meg. De a kritikus megint csak bosszankodni kezdene, osztályzatokat és csillagokat adna, mint egy tanár, ráadásul anélkül, hogy kellően kifejtett magyarázatot fűzne az érdemjegyhez. Amúgy miért is érzi úgy a kritikus, hogy ő jogosult arra, hogy ebben az aszimmetrikus viszonyban – amelyet szerző és kritikus láthatatlan együtt járása alakít ki – ő alkosson ítéletet, ő vonjon le tanulságokat, ő tegye mérlegre más teljesítményét, hiszen kifélemiféle ő, hogy jön ő ehhez az egészhez? Egyáltalán, etikus-e bármit is megkritizálni úgy, hogy nem adottak az egyenlő feltételek, hiszen a kritikus nem tudja a kritizált művel szemben, a mérleg másik serpenyőjébe beletenni a saját háromszáz oldalát, amiben ugyanarról a témáról a saját mércéje szerint jobban, szebben, érvényesebben, hitelesebben, meggyőzőbben ír, hanem egy negyedívnyi kritikával válaszol csupán, miközben a szerző részéről meg sem szólítottott. Ilyen dilemmázások sokaságával találkozhatunk Sik kötetében, amelyek csak azért tudnak igazán korszerűek lenni, mert többnyire örökzöld témákat érintenek: milyen célokat érdemes magunknak kitűzni, meddig terjed az egyén szabadsága, képes vagyok-e a másikat megérteni, hogyan működtethető egy közösség, létezik-e valódi alázat a világban, és így tovább.

De hogyan tudná megérteni a *vagy nem vagy* kísérletét az, aki eleve kritikai szándékkal viszonyul hozzá? Aki pánccelt öltve, a végső verdikt tudatában ereszkedik le a kötet világában röpködő filozófémák közé,

mint a történet álruhás újságírója, akit a Zugoly nevű hajléktalanszálló vezetője meghív magukhoz, hogy riportot írasson az intézményről abban a reményben, hogy így több támogatót talál projektjéhez? A kritikus tudja, hogy a kísérletbe bedobott újságíró mindent megtett annak érdekében, hogy megismerje a szállón élők körülményeit és félretegye azokat a saját nézőpontját torzító feltevéseket, amelyek a riportja készítésében akadályozhatják, naiv nyitottsággal viszonyult készülő anyaga tulajdonképpeni tárgyához, amikor kimozdult a saját komfortzónájából, és a szállófőnököt is megkerülve, magát bajba jutottként tüntetve fel jelentkezett a Zugolyba. Viszont a kritikus azt is tudja, hogy az újságíró mindeközben kibújt a szerepéből és az események alakítójává vált, a közösség részévé, hiszen a forradalmárnak nevezett rendbontó lakó le is fejelte őt egy szóváltás alkalmával, ami miatt majdnem kizárták őt a közösségből. A kritikus szerint az újságíró eredeti terve, hogy megismerje a közösséget, és objektív bemutatást adjon róla a nagyközönségnek, kudarcba fulladt. Mint ahogyan a szerző szándéka is, amely nagyjából egybeesni látszik az újságíróéval, és ezt épp az intézményvezető mondja ki egy helyütt: „látszik, hogy megkísérli a lehetetlent: belebújni egy másik ember bőrébe, az ő fejével gondolkodni és érezni” (235).

A *vagy nem vagy* tétje a kritikus szerint is éppen ez, a lehetetlen megkísérlése, a különböző életstratégiák felvillantása és a mögöttük lévő motivációs hálók felfejtése, analízálása, rekonstruálása, illetve más életstratégiákkal való ütköztetése. Sik látszólagos laboratóriuma ugyanakkor esetlegesen működik, nem csak azért, mert a hétköznapiak mondott szereplők egyáltalán nem hétköznapiak, a késő modernitáshoz ráadásul kevés közülük van, hasonló valósággal Gorkijnál is lehet találkozni, bár a Sik által teremtett mesterséges nyelvi atmoszférára és az önkormányzó lakóközösség utópista építményére talán kevesebb példa található. A kritikus szerint, amennyiben valóban megértette a kötet szándékát, miszerint az utat nyitna „a filozófia egy olyan formájához, ami közvetlenebb kapcsolatot ápol a hétköznapi tapasztalatokkal, mint az absztrakt fogalmakkal” (fejti ki korrekt bevezetőjében maga a szerző [5]), a kísérlet legfeljebb csak részben sikeres. Véleménye szerint a *vagy nem vagyban* felkínált beszédmód csakugyan alkalmas lehet arra, hogy rendezett, de filozófiai terminusokkal kevésbé terhelt módon lehessen beszélni az élet alapvető kérdéseiről, önmagunk és a másik megértéseinek nehézségeiről, a másikkal való odafordulás fontosságáról és így tovább.

Ugyanakkor a kritikus szerint a kötet szerzője majdnem teljes egészében lemondott arról, hogy e problémák megértéséhez (sőt, átéreztetéséhez) irodalmi eszközöket is bevesse, amellyel az olvasót (így, név nélkül) a szerepeltetett egyedi és megismételhetetlen (tehát egyáltalán nem típusos vagy mintaszerű) egzisztenciák irányába nyitotta, sőt empatikussá tehetné. Az a gesztus, hogy a szerző nem nevezi nevükön a szereplőit, a kritikus feltevése szerint azt jelzi, hogy Sik a lehető legkevesebb egyediséget kívánta kölcsönözni a szerepeltetett egzisztenciák *kísérleteknek* (ahogyan ő maga nevezi őket), ám talán éppen ez az, ami miatt félalakjai kevésbé átláthatóvá, kevésbé átérezhetővé, kevésbé követhetővé válnak – emberileg. A kritikus szerint egy-egy életstratégia arc nélküli, beszélő fejei érvelésüket tekintve ugyan átláthatók, de nem teljes egészében megalkotott figurák, ami miatt épp a lényegüket, az őket meghatározó saját történetüket, motivációikat, akcióikat és reakcióikat is csak idegen, rideg algoritmusokként lehet szemlélni, vagyis épp az ábrázolásuk az, amely a kívülálló szerepébe kényszeríti az olvasót. A kritikus úgy látja, a könyv repetitív mivolta éppen az olvashatóságot, és ennyiben a hétköznapisághoz való közelítés szándékát szabotálja, pedig a kritikus megérzése szerint Sik Domonkos rendelkezik azzal az irodalmi vénával, amellyel élőbbé és hihetőbbé lehetne tenni a kimódolt mondatok sivatagává változó *vagy nem vagyot*. Formai bravúrra jó példa az *Egy estebe nyúló ima* című fejezet, amely egy szószéken prédikáló pap Miatyánk alatti gondolatait igyekszik rekonstruálni, míg tartalmi-stilisztikai sokszínűség szempontjából éppen az álruhás újságíró és a forradalmár összecsapását elmesélő *Egy piszkos folyosó* című passzus emelhető ki.

A kritikusnak úgy tűnik, hogy a *vagy nem vagy* inkább irodalmi érdeklődését ragadta meg jobban, mint a filozófiát, bár érdekes módon a kritikájában a két szempont mégis egybeérni látszik. Az alulesztétizált, de túlfilozofált szöveg problematikája ismét behívja a kritikus gondolatmenetébe az álruhás újságírót diszkrétan lebuktató intézményvezető szavait a másik bőrébe való bújás lehetetlenségéről. A kritikus meglátása szerint az irodalom általában véve éppen arra tesz kísérletet, hogy az átjárhatóság lehetetlenségét valamennyire elfedje és létrehozson olyan kapcsolódási pontokat, amelyekre például a tudomány, így minden tudományok ősanja, a filozófia sem képes. Az életfilozófusok is éppen ezért alkalmaztak irodalmi eszközöket saját álláspontjuk, világlátásuk érthetővé tételéhez minél szikárabbra faragott, száraz szövegek helyett: útirajzokat, leveleket, dialógusokat, magukat akár többszörös álnév

mögé bújtatva. Mondandójuknak irodalmi eszközökkel szereztek többletérvényt, mert a filozófia nyelvét immáron alkalmatlannak látták arra, hogy valóban ki tudják fejezni magukat. A kritikus majdnem biztos abban, hogy Sikot is éppen ez az időről időre megújuló szándék vezérelte, hiszen a szerző érdeklődési körébe tartozó, jellemzően a 20. században virágzó irányzatok – így például a fenomenológia és az egzisztencializmus – ma már olyan túlságosan is szofisztikált szaknyelven működnek, hogy végső soron alkalmatlanná váltak jelenkori tapasztalások visszaadására. Nem lehet erről teljesen meggyőződve a kritikus, de miközben lépten-nyomon felfedezi a kontinentális filozófiai iskolák gondolkodási sémáit Sik szövegében, aközben azt is látja, hogy ott munkál a szerzőben az ezek által használt fogalmi képződmények magunk mögött hagyásának szándéka is. A hagyományok kakofóniájából kihallatszik az igény valami másra, valami újra.

A kritikust éppen ezért gyöttri némi hiányérzet, mert az inherens diagnózissal ő maga is egyetért, de valóban nem tartja magát arra alkalmasnak, hogy a már említett mérleg másik serpenyőjébe az elővezetett megközelítés helyett valami radikálisan mást tegyen. Csak azt érzi, hogy a Sik-féle kísérlet, még ha irányultságát tekintve helyes és üdvözlendő is, lényegi pontokon siklik ki, önmagában a terápia szükségességének felismerése láttán örvendeni pedig talán balgaság lenne a kritikus részéről. Mert a filozófiai kifejezőképesség inadekvátságának felismerése, amely innovációra készítetett megannyi gondolkodót, csak a kezdet lehet, és sokkal kielégítőbb és nem utolsó sorban katartikusabb, amikor a filozófia nyelve nem fogalomhasználatban, definíciók és összefüggések újfajta elrendezésében, hanem egy teljesen új, adott esetben irodalmi forma alkalmazásában, esetleg kifejlesztésében újul meg. Sik formája azonban nem irodalmi, nem is filozófiai, hanem hibrid, amely éppen a forma nehézségei, vagyis az olvasó számára felkínált kapcsolódási pontok hiánya miatt nem lehet hosszú távon gyümölcsöző.

A kritikusként ilyen téteket kell tennie, végső soron ezt tudja abba a bizonyos serpenyőbe tenni. Próbál pártatlanul bírálni, amennyire csak lehetséges, de mivel ember, szinte észre sem veszi, hogyan képes korrumpálni őt egy-egy mondat, hogyan tudja elhomályosítani a tekintetét egy jóindulatúan értelmezett szerzői szándék, amely aztán kihatással van a végső döntésére is. Sik Domonkos szellemi vállalkozásának célkitűzése grandiózus, amit a kritikus respektál is és ugyancsak érvényesnek tart, a kivitelezést azonban nem látja sikeresnek.