

Visky András versei azonban nem prédikációk, nem igehirdetések, hanem, ahogyan a kezdeteknél állt: párbeszéd, a szeretet formáinak „meséi”, közvetítései. Az önvizsgálat, szembenézés, a múltra való emlékezés közvetlen, csupasz kitettsége áll előttünk, hogy szemléljük, hozzászóljunk. A versek az emberi létezés kollektív és egyéni aspektusait járják be, a bibliai kezdetektől, a pusztákban és sziklás kőutakon bolyongó kiszolgáltatott, de Istenben bízó, prófétáira, vezetőire, angyalaira hagyatkozó embertől a színpadokra, bántó fényekbe helyezett, szorongó 20. századi ember egzisztenciális, abszurd csupaszságáig. Mégis, mindezt a saját élet, saját sors egyedülvalóságának személyességével együtt tudják működtetni. E távlatok tehát évezredek kultúráját, hitét, vélelmeit és kétségeit járják körül a közösség és az egyes ember szétválaszthatatlan sorsában, a porrá válás, az anyagi lét, a testet öltés végső felszámolódásának ismeretében, mert akárhogy is, csak az Istennel, Mózesrel, Jóbbal, Jézussal kötött magánszövetség képes arra, hogy mindezt szeretetnek nevezze. (*Jelenkor*)

VISY BEATRIX

## *Egy madárgrófkisasszony emlékiratai*

DEMÉNY PÉTER: VADKANRAGYOGÁS

„[S]lenki nem olyan lett volna, amilyenek leírom, ha nem velem történik meg mindaz, ami megtörtént” (97.) – mondja emlékiratában Demény Péter *Vadkanragyogás* című regényének narrátor-főszereplője, Katerina. Hasonlóan önreflexív gondolatok szövik át a teljes művet, ahogy az események között sorrendiséget és ok-okozati viszonyokat próbál felállítani az elbeszélő, egy őrgróf lánya valahol egy németek lakta vidéken, miközben felnőtté válásának éveit meséli. Ahogy hangsúlyozza is, „emlékiratot írni nagyon más, mint naplót” (95.); bár az élete mindennapos eseményeit összegyűjtő naplót korábban mind elégette, most mégis önélet-íráshoz fog, és ezt a visszaemlékezés-kötetet tarthatjuk mi, olvasók a kezünkben.

A számára jelentőséggel bíró eseményeinek leírása során kibontakozik Katerina élettörténete: szüleivel való viszonya, amely egymás meg nem értésén alapul; első szerelme Hansszal, a birtokon dolgozó lovászfúval; bálók, társasági események, majd a pillanat, amikor férjhez kényszerítik egy távoli ország nála jóval idősebb fejedelméhez. Ebben a fejedelmi udvarban találja meg második – és az önéletírás megszületéséig – utolsó igazi szerelmét, a Diego nevű táncmestert; viharos viszonyuk végét az jelzi, hogy magányosan hazarepül családjához. De bármi is történik vele, Katerina elsődleges viszonyítási pontjának mindig fiatalkori nevelőnője, a francia Odile marad meg: ő tanította meg a szerelemre és a repülésre, két olyan tudományra, amelyek életének fő történéseikor mindig jelen voltak.

Visszaemlékezéseknél talán az egyik legizgalmasabb azt megfigyelni, hogyan változik az idők során az elbeszélő viszonyulása, gondolkodása bizonyos állandóan feltűnő történésekkel és érzésekkel kapcsolatban. A huszonéves Katerina még rajongással tekint a grófnőre, aki lovaglóostorral csap szét a cselédeket megalázó

nemesség között, és felháborodva vonja meg a párhuzamot, miszerint „akad, aki a kufárokat korbácsoló Jézus láttán is a fejét ingatná vagy szörnyülködne” (57.). Ugyanakkor a visszaemlékező már egyetért saját, korábbi (a regényben elmesélt történetek előtti, szinte még gyermekkorában megfogalmazott) állításával, hogy „egy rendes ember nem ront be a templomba, hogy korbáccsal essen a kufárok-  
nak, ellenkezőleg, a rendes emberek ott árulnak azok között a kufárok között, akiket Jézus elüldözött Isten házából” (40.). Ez a fajta változás, mondhatni konzolidálódás általánosnak látszik az öregedő Katerina viselkedésében és írásmódjában is. Bár az események nem rendeződnek egyértelműen meghatározható sorrendbe, úgy tűnik, a változások által kijelölt út végső célja az, hogy ő is a szüleihez hasonlóan, „szenvédélytelenül és bölcsen” (29.) éljen.

Ugyan a célt az elbeszélés ideje és módja így kijelöli, a köztes események kronológiai sorrendje nehezen megfejtendő. A végeláthatatlan gondolat- és mondatfolyamokba rendeződő történetmesélés az események egyidejűségének érzetét kelti, mindehhez pedig hozzájárul az, hogy a cselekmény leírása során a szövegbe olykor a teljes élettörténetre vonatkozó összefoglalók ékelődnek be. Ezek a néhány soros áttekintések mindannyiszor újabb és újabb szempontból összegzik az eseményeket, addig be nem mutatott oldalakról körüljárva Katerina önmeghatározását. A fiatalkori identitáskeresés formájának látszik, hogy a szöveg intertextuális hálóján belül az ő személyes helyét is kijelöli a narrátor: ilyen, többek között, a saját neve és a megalázott kislány, Katharina neve közötti párhuzam explicitté tétele, és ezzel önmaga bevonása az ártatlanság–romlottság viszonyba. Ehhez a kettséghez a regény során több alkalommal visszatér a visszaemlékező, és az épp leírt események függvényében változik, melyik oldalhoz tartozónak véli magát: míg a Katharinával való párhuzam egyértelműen az ártatlansághoz köti, a kegyetlen Diego szerelme révén ő maga is a romlottság közelébe kerül.

Az elbeszélés során olyan, az élethez tartozó alapvető, nagyszabású fogalmakat igyekszik meghatározni Katerina, mint a bátorság, hit, Isten, ártatlanság, öngyilkosság, művészet és unatkozás – a kérdés az, hogy mikor teszi ezt a húszas éveiben járó, azokat éppen felfedezni kezdő lány, és mikor próbál határozott definíciókkal (néha akár életbölcseiségekkel) szolgálni az önmagát már „csak egy öregedő nő”-ként (141.) meghatározó narrátor. Ennek a kérdésnek az eldöntése rávezethet arra is, mennyire érdemes komolyan vagy ironikusan kezelni az olyan kijelentéseket, mint „mi más lenne az ártatlanság, ha nem alkalmazkodás a megértéshez, egy hajbókolás a megértés előtt” (99.), „mi más a művészet is, fékezett szenvédély, megmunkált szenvédély akár” (102.), vagy hogy az emberi élet az, „melyben szerelemnek nevezik a hazugságot, és ezt olyan konokul teszik, hogy még azt is megtéveszthetik, aki tudja, mekkorát hazudnak” (9.). Ebbe a sorozatba illeszkedik a már említett, a bemutatott (személyiség)fejlődés céljaként is felfogható szenvédélytelen és bölcs élet, amelyhez az elbeszélő szerint az összes szenvédély megélésén és az azokban való csalódáson keresztül vezet csak út. Azt hiszem, ha mindezeket a meghatározásokat és kinyilatkoztatásokat a komolyság jegyében olvassuk, az könnyen bölcsességes kiskönyvekhez teheti hasonlónvá a *Vadkanragyogást*. Amennyiben viszont ironikus (vagy akár parodisztikus) javaslatokként tudjuk értelmezni a leírtakat, az sokat lendíthet ugyan a befogadói élményen, de újabb kérdéseket vet

föl. Vajon a Parti Nagy Lajos-féle Sárbogárdi Jolán-vonalat követő, egészében parodisztikus munkával van dolgunk, avagy a visszaemlékező Katerina ironizál? Az első esetre utaló jelek nemigen fedezhetők fel a szövegben, azonban, ha a második javaslat alapján olvassuk a művet, az ellentmondásos eredményeket szülhet. A visszatekintő elbeszélő ezen olvasat alapján nem tartja komolyan vehetőnek saját fiatalkori gondolatait és meglátásait, gyermetegnek láttatja mindazt, amit korábban értéknek tekintett, annak ellenére, hogy explicit véleménye gyakran teljesen összecseng fiatalkori értékrendjével. „Szegény Diegóm!” (6.) – mondja a narrátor, vitathatatlanul bevonódva az elmesélt történetrészbe azzal, hogy a külső nézőpont számára kegyetlennek tűnő Diego pártját fogja. Kérdéssé válik tehát, vajon a visszaemlékező valóban a csalódások túlsó oldalán van-e már, ahogy azt állítja; vajon elérte-e szülei egykori szenvedélytelen és bölcs életszemléletét.

Ugyanezt a kérdést veti fel a hömpölygő elbeszélésfolyam, amely mintha az átélt szenvedélyek beláthatatlanságát és kiszámíthatatlanságát képezné le – a naplóíráshoz közelítve az elbeszélő a mesélés közben újra megéli a tapasztalatokat és tisztázódó gondolatmenete újra elveszni látszik az élmények örvényében. Amíg az utóbbi irányba mutat többek között az olykor jelen idejűbe váltó elbeszélői szólam, az előbbi lehetőséget segítik az időnként feltűnő néhány soros élet-összefoglalók: „ahogy cseperedem, úgy remélem, hogy én nem így fogok élni, és egyszer csak eljön az ideje, amikor tényleg nem, hogy aztán ismét visszazuhanjak a végtelen unalom körforgásába, és elzárjak magamtól mindent és mindenkit, ami és aki esetleg kivezethetne innen” (28.) – az ehhez hasonló szövegrészeknél jól megfigyelhető a visszaemlékezőnek a történetekre felülről és kívülről való rálátása.

A külső nézőpont mellett az olvasói belemerülés ellen dolgozik a feltűnő szövegközi utalásrendszer is. Ilyen módon a regény szövegjellege kerül előtérbe, mellette pedig olyan irodalmi és kulturális motívumok jönnek mozgásba, mint a *Mátyás anyja*, Zrínyi Miklós és Casanova figurája vagy a *Soproni virágének*. Bár a szövegközi háló felfejtése sokat hozzáadhat a megképződő történet értelmezéséhez, a beszélő nevek általi áthallások olykor már túlzásnak tűnhetnek: miután egy hatalmas bálban a vendégül hívott előkelőségek szórakoztatására porig aláznak egy nyolcéves kislányt (aki később belehal tisztességének elvesztésébe) az elbeszélő megjegyzi, hogy „Katharina Blumnak hívták a szerencsétlen teremtet” (56.).

Nem csak irodalmi intertextusoktól hemzseg azonban a szöveg: a helyszín és a történeti kor meghatározásában olyan referenciális elemek segítenek, mint Erdély említése, a Bethlen Miklós és Brandenburgi Katalin életére emlékeztető történet-szöveg vagy a Bethlen Katára való utalások. Mindemellett nem válik egyértelműen meghatározhatóvá az elbeszélt időszak az olyan elbizonytalanító események miatt, mint Bach koncertezése Lipcsében, ami az előbb említett személyek életéhez és az említett eseményekhez képest később történt.

Az a jelenet, amelyben Katerina rácsodálkozik az óraszerkezet működésére, kulcsot adhat a történetmesélés furcsa, összezavarodó struktúrájának értelmezéséhez is. A szobában áll „egy fura szerkezet, alul téglalap, felül háromszög, a háromszög alapjának közepén hatalmas aranygomb, azon függ valami, ami jobbra-balra leng, a téglalapban számok egy kör peremén, két hosszú valami a körben, az egyik, a hosszabb éppen a hatoson, a rövidebb meg a nyolcason áll, húsz perc

múlva hat, mondja a grófnő, és látván, hogy nem értem, mond még valamit, ez a valami méri az időt, nemsokára hat óra lesz” (55.). A narrátor meglepetése rámutat, hogy talán nemcsak maga az óraszerkezet, de az idő ilyen precíz, objektíven mérhető fogalma is újdonság számára, sőt annak ismerete miatt az óratulajdonos nagynénit boszorkánynak kiáltja ki. Ennek tükrében válik érthetővé, hogy a viszszatekintő Katerina nem kronologikusan, hanem merőben más szervezőelvek szerint építi fel élettörténetének elbeszélését – amikor megélte az eseményeket, azt egyfajta szubjektív és nem mechanikusan mérhető időben tette, így az önéletírás is inkább az események közötti asszociációs kapcsolatok alapján épül fel.

Ez a sok ponton referencializálható és alapvetően realiztikus környezetben valószínű karaktereket felvonultató szöveg nem csak az intertextusok révén von be misztikus-mesei motívumokat a történetbe. A regény egyik fő szervezőelvét épp azok az alkalmak jelentik, amikor a főhősnő repül, amennyiben a repülést csak életének legjobb, illetve legrosszabb élményei váltják ki. A Katerinában lakozó madár kiszabadul, ha olyan csalódás éri, mint amikor megtudja, férjhez kell mennie, vagy mint amikor imádott Diegója elhagyja. Azonban a repülés kettős motíváltvá válik, mert nem minden esetben eldönthető, az öröm vagy a fájdalom elviselhetetlensége adta-e a szárnyakat. A repülés ennyiben szoros összefüggést mutat a szerelemmel (ami Odile szerint már önmagában is „olyan, mint a pacsirta, [...] be-repül, kirepül, nem számít a fenétre” [33.]): amíg az előbbit nagy öröm vagy nagy fájdalom okozza, az utóbbi a fájdalom által hozza el az örömet: „a szerelem megmutatja, hogy tele vagy sebbel, de semminek nem örülsz jobban, mint a sebeidnek, nem akarod óvni magad, nem és nem, ha fáj, akkor érzed, hogy élsz, és nem is érted, mit nevezél életnek addig” (33.). Ebből kifolyólag természetes, hogy Katerina anyja, aki szenvedély nélkül él, a repülést sem képes megérteni és meglátni. Az udvarban forgó varázslatos nő, Odile, a nevelőnő és az orosz cseléd, Márfa azonban, akik annál inkább értik és segítik Katerinát a szerelem megtapasztalásában, gyakran maguk is madáralakban jelennek meg, ezzel mintegy felmutatva annak a lehetőségét, hogy az ember még felnőttként is szenvedélyesen – azaz repülésre képesen – éljen.

Az emberi és állati lét közötti alakváltások révén mágikus realitává váló önéletírás első olvasatra az életről, szerelemről, megértésről és meg nem értésről szól. Azt gondolom azonban, hogy a *Vadkanragyogást* mindenképp érdemes másodszorra és harmadszorra is elolvasni, mert az asszociatív szerveződő történetvezetésnek és a sűrű szövésű intertextuális hálónak köszönhetően minden alkalommal olyan rétegek nyílhatnak meg, amelyek tovább gazdagíthatják a regény olvasatait. (*Lector*)

GREGOR LILLA

## *A neoviktoriánus állatorvosi szörny*

SARAH PERRY: *AZ ESSEXI KÍGYÓ*; FORD. BORBÉLY JUDIT BERNADETT

Sarah Perry azon kortárs brit szerzők sorát gyarapítja, akik előbb voltak irodalomtudósok, mint regényírók, s szövegeik gazdag történelmi háttérét rendszerint doktori disszertációjuk témája és későbbi kutatásaik inspirálják. Néha remekművek születnek az akadémiai és a nagyepikai írásmódok keveredéséből, mint például A. S. Byatt (*Mindenem*, 2006) vagy Sarah Waters (*A szobalány*, 2016) esetében; néha pedig olvasmányos, sikerre ítélt, de nem különösebben időálló munkák, lásd a korai műveiben zseniális Lawrence Norfolk *John Saturnall lakomája* (2012) vagy a színésznőként indult Jessie Burton *A babaház úrnője* (2015) című műveit. *Az essexi kígyó* e tekintetben azért sajátos hibrid, mert a regény brit recepciója szinte kizárólag szuperlatívuszokban beszél a műről, amely azonnal bestseller lett az Egyesült Királyságban; sőt, a kötet borítójául felhasznált William Morris-dizájn immár sör-címkén és műkőröm-mintaként is fellelhető az interneten. *Az essexi kígyó* magyar kiadásának (mely a 21. Század Kiadó új KULT-könyvek sorozatában jelent meg) eddigi fogadtatása azonban nem mondható hasonlóképpen extatikusnak, egy hazai blogger, Tegdes Péter szerint például „kicsit olyan érzés a könyvet olvasni, mintha egy ‘sikerrecept’ alapján íródott volna” (*Az essexi kígyó – A könyv, amiben minden megvan, amiért imádjuk az angol irodalmat*, Funzine.hu, 2017. 11. 15.). Az ilyesfajta erősen polarizált befogadási mintázatoknak alapvetően két oka lehet: a gyenge fordítás (amiről jelen esetben szó sem lehet, Borbély Judit Bernadett kiemelkedő teljesítményét a későbbiekben még méltatom), vagy pedig a szöveg kivételesen erőteljes kulturális beágyazottsága, mely könnyen partra vetett hallá/szörnyre teheti azt más anyanyelvű olvasóközösségek számára. Közepes regény-e tehát *Az essexi kígyó*, vagy egyszerűen csak túl angol?

Hogy nagyon viktoriánus, az biztos: az 1890-es évek Angliájában játszódó történetben a kor valamennyi kulcskérdése felvetődik, úgy mint a tudomány és a vallás szembenállása, London közegészségügyi és lakhatási krízisei, a feminizmus első hulláma és a szocialista eszmék erősödése; s mindeközben egy számos szempontból határsértő szerelmi történet is kibontakozik. A történet főszereplője a frissen megözvegyült, felvilágosult gondolkodású Cora Seaborne, aki Londont hátrahagyva Essex megyébe utazik meglehetősen különösen viselkedő (mai fogalmaink szerint autista) kisfiával, ahol paleontológiai szenvedélyének hódolva fossziliákat gyűjt, továbbá megismerkedik az essexi kígyó éppen újjáéledőben lévő helyi rémlegendájával, s egyre közelebb kerül a rendkívül művelt helyi anglikán lelkészhez és családjához. Nem csoda tehát, hogy egy brit kritikus, M John Harrison „szinte szemtelenül ambiciózus vállalkozásnak” (*The Essex Serpent by Sarah Perry, Review – A Compulsive Novel of Ideas*, The Guardian, 2016. 06. 16.) nevezte a művet, mely az író nő magyarul még nem olvasható első regényéhez hasonlóan (*After Me Comes the Flood*, 2014) a viktoriánus próza mellett erőteljesen merít a gótikus irodalom hagyományából, a szerző PhD-témájából is. A kötet végén szereplő köszönetnyilvánításban Perry direkt módon is fejt hajt az öt megihlető szerzők, többek

között Charles Dickens, Bram Stoker, Mary Shelley, Charlotte Brontë, Wilkie Collins, Conan Doyle és Thomas Hardy művészete előtt (akiket szinte kivétel nélkül a regénybeli Cora is rajongva olvas), a kortárs irodalomból pedig Iris Murdoch, Alisdair Gray és Hilary Mantel hatását emeli ki, utóbbinak pedig azzal a gondolatával is azonosul, miszerint „minden fikció történelmi fikció” (*Mythic Monsters, Living Fossils and Liminal Spaces*, The Victorianist, 2016. 10. 14.).

Ha azonban minden regény történelmi fikcióként olvasandó, különösen megkerülhetetlenné válik a hitelesség kérdése. Perry saját bevallása szerint elmélyült kutatást folytatott a mű megírásához (elsősorban a korabeli orvostudomány és régészet vívmányai kapcsán), másutt viszont azt nyilatkozta, hogy csak utólag, Google-kereséssel ellenőrzi történelmi utalásai hitelességét (uo.). Módszertani szempontból jelentősen különbözik például az Oxfordban irodalmat hallgatott Alan Hollinghursttól, aki első világháborús *Más apától* című műve vonatkozásában fogalmazta meg, hogy határozottan idegenkedik az ilyesmitől (Ureczky Eszter: *Az angolság diszkrét bája*, Műút, 2014. 06. 14.). Míg a regényvilág mögött érzékelhető alapos kutatás nagyban hozzájárulhat a mű értelmezési rétegeinek összetettségéhez, a szerzőt ért hatások túlzott hangsúlyozása kifejezetten antiklimaktikus hatású lehet. Itt főleg az olyan paratextusokra gondolok, mint a regény végén szereplő részletes köszönetnyilvánítás és szerzői jegyzet, melyek olyan benyomást alakíthatnak ki az olvasóban, mintha a tanulmányíráson edződött író csak kreativitásának kényszeres lehvivatkozása által tudná leküzdeni imposztor-szindrómáját. Perry ráadásul még alaposan le is kezeli potenciális olvasóit, amikor különösen azoknak ajánlja egyik gender-szempontból revelatív forrását, „akik előszeretettel képzelik el a viktoriánus nőt pofaszakállas férje előtt raplizó hisztérikaként” (425.).

Közhelyes megállapítás, hogy egy jó történelmi regényt egyértelmű korhoz kötöttsége ellenére is valahogy kortársnak érzünk, Sarah Perry azonban azzal is fozkossa ezt a hatást, hogy szándékosan kever anakronisztikus kifejezéseket a szövegbe, hogy ezáltal „modern” viktoriánus regényt alkosson (*Mythic Monsters*, i. m.). A gyakorlatban ez a nézet többek között olyan kifejezések használatában nyilvánul meg, mint egy hajó „fagyasztottbárány-szállítmánya” (278.), vagy amikor legelső találkozásukkor a tiszteletes egy odavetett „Kösz”-szel (89.) búcsúzik Corától. Ugyanakkor a regény egy félmondata nyomán kerestem rá, hogy 1893-ban már csakugyan ehettek margarinos kenyeret a brit munkásosztálybeliek (288.), és hogy a radiátort (345.) is bőven feltalálták már. Itt emelem ki, hogy a műfordító minden lehetséges módon igyekezett hűen tükrözni a regény nyelvezetét, s különösen szép megoldások találhatók a szövegben, például: „kopár tölgyek karmolták a sápkóros eget” (69.), „gibernyúz” (391.), vagy hogy „a sós”-nak fordítja a vidék jellegét olyannyira meghatározó lápot. Apróbb hibák persze mindig előfordulnak egy többszáz oldalas szövegben: egy-egy elírás: „Auld Lang Synbe-ból” (11.); stilisztikai egyenetlenség: „zsibogott a cimpája” (23.), két szereplő „szétbontakozott” (251.), vagy valaki „huszárosan” (387.) intézett el valamit. Borbély Judit Bernadett ugyanakkor hasznos, szerzteágazó témájú és tömör jegyzetekkel (összesen negyvenhét darabbal) egészítette ki a regényt, melyek a szerző metodológiai kommentárjával ellentétben valóban hozzájárulnak a történet megértéséhez és értelmezéséhez.

A regény legfőbb szervezőelve a viktoriánus kort meghatározó ideológiai el-  
lentmondások színrevitele, a szerző szavaival: „olyan ez, mint egy kukta, csak em-  
berekből – a sok kiváló gondolat folyamatosan nekifeszül egymásnak” (uo.). A tu-  
domány és a vallás központi jelentőségű ellentéte a lelkes és az özvegyasszony  
bontakozó kapcsolatában, illetve a mellékszereplők sorsában is a felszínre kerül,  
legfőbb jelképe pedig maga az essexi kígyó. A történet egy szilveszter éjjel kezdő-  
dik, amikor is a kígyó első áldozatává egy ittas helyi férfi válik: „látni véli – sőt biz-  
tosan látja –, amint valami hatalmas és hosszú fodrozódik a vízben, durva pikke-  
lyek borítják; azután eltűnik” (12.). Ez az előhangszerű felütés végig lebegteti a kí-  
gyó mibenlétét: Anglia legendás múltjának vérengző szörnyetege-e, vagy tudomá-  
nyosan magyarázható természeti jelenség? A kígyó szimbolikájának kapcsán jogos-  
nak érzem a Kazuo Ishiguro *Az eltemetett óriás* című regényével vont párhuzamot,  
amennyiben a mitikus szörny mindkét műben valami fenyegető rossz megtestesü-  
lése (*The Financial Times*), az ország múltjának önreflexióra készítő kísérlete. A  
legenda első, 1669-es említésétől el is jutunk a késő 19. század jelenéhez, ahol vé-  
gül kiderül, hogy a szörny valójában csak egy hatalmas, parazitákkal fertőzött szíj-  
haltetem: „egyszer csak, mintha sok apró gomb szorításából törne ki, a has szét-  
nyílt, és egy fehéres, tekerdőző massa ömlött ki belőle” (332.). Hasonló reveláció  
a „fata morgana” (177.) nevű vizuális, délibábszerű jelenség megtapasztalása is,  
mely egyszerre vált ki intellektuális elégtétel-érzetet és érzelmi hiánytapasztalatot  
az olvasóban, hisz *Az essexi kígyó* neoviktoriánus, vidéki Angliát bemutató világa  
folyamatosan varázstalanodik a számunkra.

A tudományba, a haladásba vetett hit meghatározó diszkurzusai a regényben az  
orvoslás és az archeológia, azaz az ember és a világ testrétegeinek fokozatos föltá-  
rása. Az orvostudomány a testi és a mentális patológiák korabeli ábrázolásának  
megragadása által a kor izgalmas lenyomatát adja. Cora kislány például első pillan-  
tásra mindössze elkényeztetett egykének tűnik sajátos mániáival, de idővel az ol-  
vasó rájön, hogy ma már létezik fogalmunk a Francishez hasonlóan excentrikus,  
koraérett gyerekekre: az autizmus spektruma. A regény egyik legnagyobb teljesítmé-  
nye épp Cora fiának ábrázolása, akinek körképe végig megnevezetlen marad, az  
olvasónak pedig lehetősége nyílik belelátni ma már olyannyira evidens módon  
használt fogalmaink történetébe, voltaképpen az orvostudomány mentalitástörté-  
netébe. Látjuk egyrészt az önmagát vádló anya bűntudatát: „elpirult, mert a fia kel-  
tette benne a legnagyobb szégyent. Jóllehet pontosan tudta, hogy a legtöbben,  
akik már találkoztak vele, osztoznak a Francis társaságában érzett kényelmetlen-  
ségben, az ő számára még mindig nem jelentett felmentést. Bizonyos, hogy ő a  
felelős fia zárkózottságáért, a mániákusságáért, hisz ugyan ki mást hibáztathatna?”  
(60.); de felbukkan Frankie belső nézőpontja is, arra való képtelensége, hogy kap-  
csolatba lépjen saját érzelmeivel: „Francis nem hátrált meg. Feltételezte, hogy fél,  
mivel nedves volt a tenyere és kapkodta a levegőt” (366.). Ugyanilyen lenyűgöző  
az ifjú sebész, a Corába reménytelenül szerelmes Luke története is, akinek mellék-  
szála Semmelweis Ignác (21.) említésétől a tuberkulózison, azaz a fehér halálon át  
a legújabb műtéti eljárásokig és a hipnózisig terjed.

Tudomány és hit szembenállása mellett hasonlóan feloldhatatlan ellentétet ké-  
pez a regényben a szerelem és a barátság kettőse – az intellektuális helyett az ér-

zelmi síkon. Ehhez kapcsolódik, hogy a privát és a publikus társadalmi szférák szerveződése a karakterek és a cselekmény szintjén is egyaránt meghatározóak: „Csak nem hiszi azt, hogy a politika megáll a küszöbön?” (323.), kérdezi Cora a tiszteletest, s ezzel áttételesen ki is mondja a feminizmus második, az 1960-as években indult hullámának fő szlogenjét, miszerint a személyes mindig politikai is (the personal is political). Mivel Cora a történet főszereplője, az ő karakterében hivatottak összeérni az értelem és az érzelem fent említett szálai, s van is olyan brit kritikus (*The Washington Post*, 2017. 06. 05.), aki szerint ő a „legkiválóbb hősnő Elizabeth Bennet óta”, de a magyar recepcióban is akad, aki Jane Eyre-i mélységeket vél felfedezni „az öntudatos, saját lábán megálló, néha makacs és öntudatos” asszonyban (Tegdes Péter, *i. m.*). Véleményem szerint azonban Cora a szerző minden igyekezete ellenére sem válik sem rokonszenves, sem érdekes karakterré. Pedig az lehetne: a szöveg már az első oldalakon homályosan utal a férje által okozott abúzus traumájára, a testén viselt hegekre: „formára tökéletes mása volt az ezüsttűkröt keretező ezüst gyertyatartók ezüst levélzetének, amit úgy nyomott bele a férje, mint pecsétgyűrűt a viaszba” (24.). Ha többet megtudnánk Cora házasságáról, valódi érzelmi mélysége lehetne az olyan, egyébként hatásos mondatoknak, mint „hozzám sose nyúlt olyan kedvesen. Elnéztem a kutyát, és irigy voltam. El tudja képzelni, milyen érzés egy kutyára irigykedni?” (257.), vagy: „Mintha kiszípolozták volna, mintha egy létfontosságú szerven osztozott volna az elhunyt férfival, amely most lassú sorvadásnak indult.” (83.) Cora azonban túl gyakran fogalmaz meg olyan szentenciózusnak szánt, de inkább túlonként didaktikusnak ható gondolatokat, mint hogy „az özvegyiségben az a legszebb, hogy nem kötelező nőnek látszani” (64.) vagy „ha most nem ér hozzá, azzal egy természeti törvényt sért meg” (358.). Összességében a szerelmi szál jelenti a regény leggyengébb pontját. Kissé elhasznált, mindazonáltal hatásos fogás ugyan, hogy hónaponként, gyakran levélregény-szerűen haladnak előre a fejezetek, ám az olvasó sokkal többet tud meg a Cora által gyűjtött ammoniteszekről, mint a szereplők érzelmi dimenzióiról; egyetlen beteljesült együttlétiük leírása pedig még egy *Romana*-füzetben is inkább komikus, mint erotikus hatást váltana ki (lásd 358.).

Számos ígéretesen bevezetett, de végső soron népszerű sztereotípiákra redukált mellékalak bukkan fel a regényben, mint például a feminista-szocialista Martha, Cora házvezetőnője, aki szubverzív olvasmányokat hurcol a táskájában, és bátran él nemi életet házasságon kívül is a bevallottan Cora után epekedő Luke-kal: „vigaszdíj voltak egymásnak, úgy húzták magukra a másikat, akár egy elhordott kabátot” (249.). Egy másik jelenetben Martha Corával is szorosán összeölelkezve alszik, ugyanakkor ennek az epizódnak semmi folytatása nincs a történetben, újabb elvarratlan szálát hagyva hátra. A laza erkölcsű feminista mellett a tiszteletes angyali szépségű tüdőbajos felesége is meglehetősen klisészerű alakként jelenik meg, aki a viktoriánus anya mintapéldányaként olvasható – érdekessé teszi viszont néhány szerepkritikus gondolata gyermekeiről: „undorral gondolt bele, hogy nem-sokára meg kell majd etetnie őket – ahogy az a sok puha dolog eltűnik kítátott szájuk nyálkás üregében, visszatetsző gondolat” (233.). A legelnagyoltabb alakok mégis az essexi *couleur locale* kellei, mint az erőltetetten mágikus realista iszámkos vénember, akiről a kelletténél többször olvassuk el, hogy „fülbemászóok futko-



rásztak a szőrmegallérján” (137.). Mivel maga Perry is essexi származású, talán érdemes lett volna több teret engedni Essex világának a viktoriánus kor képtelenül komprehenzív megragadása helyett.

A regény valószínűleg azért lett olyan népszerű az Egyesült Királyságban, mert az általa megidézett irodalmi és kulturális hagyományok a sokszor csak odavetett utalások nyomán is a kellemes ismerőség (és az általános műveltség) érzetét kel-  
tik, egy magyar olvasónak viszont ennél bizony többre – vagy épp kevesebbre – lenne szüksége a történet világába való belépéshez. *Az essexi kígyó* leginkább a neoviktoriánus regénytermelés állatorvosi lovának tekinthető, hisz úgy tűnik, minden létező olvasói és kritikusi igényt ki akar szolgálni, de közben sem elég könnyű, sem elég elmélyült nem tud lenni. Összességében azonban mégis inkább úgy tűnik, hogy a piacra, nem pedig irodalomtudományi konferenciák tárgyául készült ez az olvasóbarát szörnyszülött, amivel tulajdonképpen semmi baj nincs, hisz a szakmabeli olvasók – valljuk be, kissé irigyen – meggyőződhetnek róla, hogy egy PhD-ból igenis meg lehet élni, a szélesebb közönség számára pedig nehezen letehető, izgalmas kaland *Az essexi kígyó*, melyet rövidesen követ majd Perry trilógiájának harmadik kötete, egy Prágában játszódó gótikus történet is. (21. Század Kiadó)

URECZKY ESZTER

## *A szorongás és félelem legkedvesebb meséje*

MAURICE SENDAK: *AHOL A VADAK VÁRNAK*; FORD. PÉK ZOLTÁN

Abban az évben, amikor életbe lép az atomrobbantási kísérletek betiltását tartalmazó szerződés, amikor Valentyina Tyereskova Föld körüli pályára áll a Vosztok-6 űrhajóval, amikor a Szabolcs-Szatmár megyei Aporliget rákapcsolódik az országos elektromos hálózatra, és ezzel befejeződik Magyarország villamosítása, amikor a Móra Ifjúsági kiadóban megjelenik Gergely Márta *A mi lányunk* című könyvének újrakiadása (az 1918-19-es évek idején játszódó történet egy szegény proletár kislányról szól, aki az apácákhoz jár polgárba, de nem tudja elfogadni, hogy vannak szegények és gazdagok, utóbbiak ráadásul általában gonoszak, majd a születő Tanácsköztársaság új eszméitől megfelelő haladásirányt kap, és becsületes munkásemberré válik), és amikor kézbe vehetjük Sylvia Plath *Az üvegbúra* című regényét, abban az évben, vagyis 1963-ban a Harper and Row kiadó megjelenteti Maurice Sendak *Abol a vadak várnak* (*Where the Wild Things Are*) című könyvét.

Hogyan lehetséges az, hogy a világhírré szert tett, több adaptációt (opera, film) is megélt alapmű csak ötvenöt év után jutott el Magyarországra? Illetve minek köszönheti töretlen sikerét, amit nemcsak az bizonyít, hogy számtalan újrakiadást, fordítást és interpretációt tudhat maga mögött, hanem az is, hogy ötvenöt év után érdemes egy olyan piacra bevezetni, ahol Maurice Sendak neve legfeljebb csak a vájtfülű gye-

rekirodalmárok és az ingyenc gyerekirodalom-kedvelők számára cseng ismerősen. Balázs Eszter Anna, a Kolibri Kiadó főszerkesztője szerint hazánkban sem az artisztikus képeskönyvek, sem a szörnyes könyvek nem mennek igazán jól, de abban a kiadó vezetősége egyetértett, hogy igazságtalan lenne, ha a világ egyik legismertebb és legnagyobb hatású képeskönyvéhez a magyar közönség nem férhetne hozzá.

A könyv műfaja magában hordozza a kevésbé hangos hazai sikert, hiszen a picturebookkal az itthoni közönség nem különösebben rokonszenvezik. Mindannak ellenére, hogy az olyan állításokban, mint hogy a magyar közönség számára idegen az illusztrált könyvtárgy, nem lehet teljes a bizodalunk (gondoljunk csak a modern magyar gyereklíra és a gyerekkönyv-illusztráció közel azonos idejű megjelenésére, elterjedésére, sikerére és egymást kísérő, párhuzamos fejlődésére), de tény, hogy maga a posztmodern mesekönyv/picturebook, ami nem azonos a nálunk is szívesen olvasott képeskönyvvel, valóban nehezen talál hazai olvasókra. (Bővebben ezekről a kérdésekről Révész Emese ír a *Kézifékes fordulást is tud*, illetve Várnai Zsuzsanna a *Mesebeszéd* című tanulmánykötetben.)

Mintha maga Sendak is őrlődött volna kép és szöveg egyenjogúságának kérdésén, sőt, maga a gyerekkönyv-művész peremidentitásának kérdései is egész életében foglalkoztatták. Egy interjúban Norman Rockwell-lel vonva párhuzamot tette fel a kérdést, hogy vajon egyszerű illusztrátorról, vagy nagy művészről van szó esetében, esetükben. (*Concerns Beyond Just Where the Wild Things Are*, The New York Times, 2008. 09. 09.) Az ötvenes évek második felétől boldogan és tudatosan fordult a könyvillusztrálás felől a szerzői könyvek felé, már nem akart csak illusztrátorként dolgozni, és első „saját” könyvében, a *Kenny's Window* címűben előrevetíti a nagyszerű *Ahol a vadak várnak* történetét, atmoszféráját, gondolatiságát is. Könyveiben gyakran a „valóságos” szintér mellé párhuzamos világokat rendel, ami finoman mintázza a pszichoanalízishez való kötődését. Sendak sosem rejtette véka alá, hogy mit gondol a kedveskedő, szirupos gyerekkönyvekről. Visszautasította a gyerekeknek szóló (kegyes) hazugságokat, könyvei bevallottan a gyerekkori rettegéseket és szorongásokat helyezték középpontba, elutasította az „ártatlanságról való süketelés fokozását” (*I refuse to lie to children*, The Guardian, 2011. 10. 02.).

Nem tagadta, hogy életét olyan események és emlékképek hatották át gyerekkorából, amelyek visszatérően megjelennek könyveiben. Állítása szerint ha boldog családból származott volna, soha nem vált volna művésszé. A zsidó emlékezet családi hagyományozódása által traumatizált, a depressziós szülői háttérrel bíró művész nemcsak sejtetett dolgokat, hanem gyakran kódokat is adott művei részleges felfejtéséhez, ami interjúit olvasva egy tudatosan épített identifikációval ér fel, és egy izgalmas, vélhetően nagyon komplex személyiséget feltételez. Mindenesetre az 1970-es *In the night Kitchen* című könyvében (ahol ismét a főhős kényelmes ágyából egyik pillanatról a másikra egy szürreális világba csöppen) az inkább hentesre hasonlító pékeknek Hitler bajsza van, és az egyértelmű asszociáció módosítja érzelmi állapotunkat, összezavarja a történet rekonstruálását.

Az *Ahol a vadak várnak* című könyv egy kisfiú (belső) utazását kíséri nyomon. Az első képeken Maxot fehér farkas jelmezbe öltözve látjuk, aki válságállapotot igyekszik előidézni otthonában. Felakasztja a plüssmackóját, szétszedi a lakást, kutyáját kergeti (Sendak egyik kedves kutyája a minta, a szerző több könyvébe is be-

lerejette). Anyukája rászól, de mivel Max erre csúnyán reagál, nem kap vacsorát. Ahogy egyedül marad, a szobája „virágzásnak” indul, hatalmas fák és különös növények nőnek benne, és Max, ahogy kilép a dzsungellé vált szoba teréből (ami nincs külön jelezve, a következő képen már ebben az „álomszerű” környezetben találja magát), a szoba tere eltűnik, vagyis a szobában létrejött dzsungel lesz a valódi tér. A kisfiú elhajózik egy furcsa szigetre, ahol régi vízköpőkre emlékeztető, robosztus és groteszk szörnyfélékkel találkozik, akikkel óriási ramazurit csapnak. (Nicholas Tucker: *Maurice Sendak*, Independent, 2012. 05. 09.) Az önfelelt mulatozás után azonban magába roskad, és elindul hazafelé, ahol a szobáját szinte ugyanúgy találja, egy tál meleg levessel kiegészülve.

Az alkotás felől nézve kép és szöveg mindig egymást követően jön létre, de a befogadás szempontjából egészen más a helyzet, hiszen egyszerre vagyunk szavak és képek befogadásának résztvevői. (Kibédi Varga Áron: *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei*, ford. Somlyó Bálint = *Kép, fenomén, valóság*, Kijárat, 1997, 302.) Kérdés, hogy tudunk-e szavakat/mondatokat és képeket egyszerre olvasni, illetve hogyan vesznek részt a szavak/mondatok és a képek egy viszonylag mellérendelő olvasásban? Ha elfogadjuk Kibédi azon állítását, hogy „a szavak azonban, mihelyt képekhez társítják őket, szűkíteni látszanak az értelmezés lehetőségeit: egyértelműsítik a képet, felszámolják a jelentés többértelműségét”, az *Abol a vadak várnak* című könyv esetében nehéz helyzetbe kerülünk. Az a szerzői intenció, amely a felvázolt életrajzi adatok és vallomások alapján kirajzolódni látszik, feltétlenül az illusztráció alkalmazotti mivoltának elhagyása mellett dönt, a szerzői könyv saját kép és szöveg egységében lép fel, de ezen alkotói folyamat során a textus a művészi alkotás dekrétumaként mutatkozik meg, bizonyítva, hogy csak illusztrátor mint olyan nem létezik.

Max kalandozása a képek narratívájának tükrében nem egy másik történetet rajzol fel, de a legfeljebb 360 szó körüli (a különböző fordítások esetében ez az adat változhat) szöveg mindenképpen változtat az értelmezésen. A képeken nem jelenik meg, de a szövegből megtudjuk, hogy jelen van, sőt, a cselekményt mozgósítóan van jelen Max édesanyja: „Az édesanyja rászólt: – TE FENEVAD! és Max azt felelte: – HAMM, BEKAPLAK! úgyhogy vacsora nélkül kellett lefeküdnie.” (5.) A hazatérő fiút szobájába érkezve – a képen is látható módon – vacsora várja, de a szövegben fontos plusz információ rejlik: „ahol ott várta a vacsorája, és még mindig meleg volt”. (37.) Ráadásul az egész könyvet az és-sel kezdődő utolsó tagmondat zárja egy illusztráció nélküli, tiszta, üres, fehér lapon. Látunk még az asztalon nemcsak (meleg) levest, hanem finom süteményt is, az idillikus kép mellett a szikár, egysoros, többfedelű félmondat nem feltétlenül ad megnyugtató lezárást, annak ellenére, hogy a meleg leves jelen esetben a *happy end*, vagyis a biztonság záloga. Max arca a hazaéréskor, a könyvben első alkalommal, békét és fáradtságot tükröz, de a meleg leves egészen más értelmezői horizontot mozgat meg. A nyelv médiuma természetsszerűleg láthatatlan, ahogy Gadamer fogalmaz: „minderre a nyelv azért képes, mert nem a reflektáló gondolkodás terméke, hanem maga is végrehajtja azt a világviszonyulást, amelyben élünk.” (*Igazság és módszer*, 1984, 312.) Azzal, hogy megtudjuk, Max leveles meleg, nem maga a tény idéződik fel, hanem az, hogy édesanyja, minden düh és ígéret (nem kap vacsorát) ellenére meleg ételt tett az asztalára, vagyis minden rémség ellenére biztonságot nyújt a gyerekeknek. Mégis,

az a feszültség, hogy a képeken nem látjuk az anyát, és csak a szövegben kap említést, erős szorongásérzetet kelt az olvasóban. Hiszen mi történik Maxszal valójában?

Vadul (ő egy igazi *wild thing*), majd leszidják, így magányosan, vacsora nélkül kell lefeküdni. Ezután a dzsungellé vált szobából elindulva és hajóra szállva szörnyek szigetén találja magát, akikkel oltári nagy ramazúrit csap. Ezek a szörnyek, ahogy Max vadsága, kegyetlenséget és „rosszaságot” imitáló mimikája is, egyszerre esetlenek és viccesek, félelem helyett inkább egy öreg, borvirágos orrú, kissé infantilizálódó nagypapa küllemét mutatják. Miközben otthon Maxban erős feszültség uralkodik, az álomvilágba átlépve (ahol az álom nem egyenlő az alvással), a szabályok és korlátok nélküli szigetre utazva ösztöneinek szabad folyást engedhet. Sendak életében a pszichoanalízis meghatározó pszichológiai irányvonalként volt jelen, úgy műveiben, mint magánéletében. A tudattalanban a logika szabályai nem érvényesülnek, és Max boldogan veti bele magát az örült muriba, behunyt szemmel élvezve oldalakon keresztül, hogy a szörnyek hátukon cipelik, királyukká avatják. A ramazúri alatt, amellet, hogy Max szeme végig csukva van, a szöveg elmarad, az ugráló szörnyek dinamikus mozgása, a szörnyek nyitott szája mind-mind a vokalitást, a ritmust és a hangzósságot idézik fel, de így, szöveg nélkül, hang nélkül, a szörnyek és Max mulatsága hangjukat vesztett figurák némajátékává válik. Max, amikor megérkezik a szigetre, és a bumfordi lények éppen olyan vadak, mint otthon ő, keményen rájuk parancsol, hogy csend legyen, majd a következőt teszi: „megszelídítette őket azzal a trükkel, hogy pislogás nélkül a sárگا szemükbe meredt, mire azok megijedtek, és elismerték, hogy ő a legvadabb a vadak között”. Nem lehet nem kihallani és felismerni ebből a helyzetből a már ismerős jelenetet, Max a saját anyjaként igyekszik viselkedni, áttranszformálja a megélteket, és végül ő maga unja me a vadulást. Az álom, Freud szerint, mindig konfliktus terméke. (Freud, *A pszichoanalízis foglalatá = Esszék*, ford. V. Binét Ágnes, Gondolat, 1982, 438.). Max története heroikus küzdelem, amelyben a gyerekek egyszerre védi meg magát a „létét fenyegető külvilág és a túlon túl követelőző belső világ ellen” (467.), és igyekszik saját dühéhez, viselkedéséhez és anyja haragjához hozzáférni, mindezzel hatékonyan megküzdeni.

A képek által hordozott többlettartalom nyilvánvalóan egészen másképp jelenik meg akkor, amikor Maxot vadulás közben látjuk, és a falon egy általa rajzolt, aláírásával ellátott képen (*by Max* – ez így maradt a magyar kiadásban is) pontosan olyan szörnyfejet pillanthatunk meg, mint amilyenekkel útja során találkozik. A kép a képből megoldás előre sejteti a történeteket, egyfajta mise en abyme-ként a csupasz történet metaforája lesz: *wild things by Max*, hiszen minden, ami e könyvben látható, Max „fejéből” bújt elő, szörnyestül, mindenestül.

Eredetileg Sendak a *Where The Wild Horses Are* címmel tervezte a könyvet, egy kisleányról, aki a vadlovak földjére tévedt, de a *Charlotte and The White Horse* című, általa illusztrált könyv kevésbé sikerült lovai egyértelműen megmutatják, nem állszerénységéből vallotta többször az alkotó, hogy nem tud lovakat rajzolni. (Emma Bowden: *10 wild facts about Maurice Sendak's Where The Wild Things Are*, The Guardian, 2016. 03. 29.) Mindenesetre a szörnyek figurája telitalálat, amellet, hogy a feszültséggel terhes történetben ők a legkevésbé ijesztők, tompítják Max vad dühét, vagyis a mérgeesség, a dühösség drasztikusságát. Azonkívtül, hogy szörnyek,

egészen realiztikusak, ha megijednek, éppen úgy viselkednek, mint mi, emberek (fejük/szemük elé kapják karjaikat), ha fontos esemény részesei (Max királlyá avatása), büszkén húzzák ki magukat, ha álmosak, elalszanak. Ez a realizmus megtévesztő, és Maxot kis fehér farkas jelmezében egyre kevesebb dolog választja el a (pszeudo)vadaktól.

A képsorok „arra készítetnek bennünket, hogy kizárólagosan elbeszélésként értelmezzük őket, mert időznünk kell előttük és követnünk kell őket” (Kibédi, 303.), de jelen esetben a szövegek megjelenése mindenképpen nagyot csavar az értelmezéseken. A friss Wessely-díjas Pék Zoltán munkáját fontos kiemelni, aki kitűnően érez rá fordításában e lecsupaszított, mégis tūpontos nyelv lényegére – mindamellet, hogy maga a magyar cím rejt bizonyos implikációkat, amelyeket az eredeti nem (vadak – wild things, de ezt nehéz is lenne másképp fordítani, főleg úgy, hogy megőrizze az eredeti nyelv egyszerűségeit, illetve az „ahol a vad dolgok vannak” – „ahol a vadak várnak” pár esetében a fordítás bekapcsolja a várakozás húzóerejét, a történés és az érzelmek szintjét). Sendak kötete a kép-szöveg játék izgalmas kísérletezése során jó terepévé válik a mellérendelő olvasás feltérképezésének.

Az *Abol a vadak várnak* című könyv létrejöttét számos gyerekkori élmény inspirálta. A szerzőt édesanyja gyakran hívta jiddisül „vilde chaya”-nak, azaz vadállatnak, illetve a minden hétvégén közös evésre érkező zsidó családtagok ijesztően hangzó, folyton ismételt frázisai is mély nyomot hagytak a gyerek Sendakban, aki ezeket az emlékeket hívja elő történeteiben (Bowden, *i. m.*). Az alapvető félelem azonban Maurice Sendak könyvében végig ugyanaz marad. Max minden tettét egyetlen dolog motiválja: „A kívülről fenyegető veszélyek ellen a szülői gondoskodás nyújt a gyerekeknek védelmet, biztonságának azonban az ára: fél a szeretet elvesztésétől.” (Freud, 467.) (*Kolibri*)

SZEKERES NIKOLETTA

## Vadernisztikus

VADERNA GÁBOR: *A KÖLTÉSZET SZÜLETÉSE. A MAGYARORSZÁGI KÖLTÉSZET TÁRSADALOMTÖRTÉNETE A 19. SZÁZAD ELSŐ ÉVTIZEDEIBEN*

Elkéstem, ketten már megelőztek. Borovác Tünde és Pataki Viktor publikált már ugyanis egy-egy jó tollú, inkább review, illetve inkább analizáló, de mindkét esetben szelídebb, rekapituláló jellegű recenziót Vaderna Gábor új könyvéről, *A költészet születéséről* (Verso, 2018/1.; It, 2018/1.). Könnyű nekik, fiatalok, nem többgyerekesek, (még) nem kell olyan sokat vizsgáztatni, adminisztrálgatni. Sokat vizsgáztat, ráadásul két fiúgyermek édesapja ugyanakkor Vaderna Gábor, aki mindezek ellenére egy 450 lapos, a doktori disszertációjából kinövő Dessewffy-monográfia után rövid időn belül megjelentette a minden bizonnyal elsősorban habilitációs eljárása nyomán születő második, 650 lapos kötetét is. Ha csak a terjedelmeket nézzük, elnémul a recenzens, „korbácsoló” kritika elfeledve, de a „sarkantyúzó” is felesleges: hogy van minderre idő? – tör fel a csend utáni kérdés –, hisz szó szerint

nagyszerű teljesítményről van szó, komoly kiadóknál, komoly tudományos vég-eredményekkel.

Miközben bevettem *A költészet születését*, ezt a hatalmas várat – hogy én is alkalmazzam az épületmetaforikát, mellyel a szerző úgy szeret játszani –, azon gondolkodtam, szögezzem-e le írásom elején, hogy valóban kiemelkedő és megkerülhetetlen munkáról van szó, aztán vegyem szépen sorra mindazt, amit máshogy látok (ilyen terjedelmű opusznál bőven van azért erre lehetőség), vagy inkább kontextualizáljam mindazt, amivel szembesültem. Nincs királyi út, lavírozok tehát, anélkül, hogy lektori bírálatot vagy kísérőtanulmányt igyekeznék írni – egyikre sincs ugyanis szükség, a csodálat retorikai pathosza pedig tényleg végig körülbeg.

A könyv, miként erre az *Előszó* is utal, tudatos és rétegzett kutatómunka eredménye. Az *Élet és irodalom* című, már említett Dessewffy-vízió mellett (Ráció, 2013) bázisszövegként tartható számon a *Magyar irodalom* című egyetemi irodalomtörténeti tankönyv is, melynek vonatkozó korszakfejezetét Vaderna jegyzi Szilágyi Márton társaságában (Akadémiai, 2010). A számos, előmunkálatként is értelmezhető tanulmányon túl a Ráció Kiadónál megjelent friss média- és kultúratudományi kézikönyv általa írt szócikkei emelendők még ki (*Általános alfabetizáció, Esetörténet, Könyv*), melyek meggondolásai rendre előkerülnek monográfiájában is. Vagyis, bár meglepően hamar jelenik meg az első után a második, annál is jóval nagyobb munka, érezhetően időigényes, láthatóan mély feltáró processzus előlegezi meg, mely ott alakult a háttérben egy bő évtizede.

A célkitűzés lényege a 19. század elejének lírai hagyománytörténeit átlátó, azokat külön-külön és összességükben is megértő pozíció kiépítése, egy olyan fontos szemléleti keretben, mely végleg szakít a sokszor feleslegesen konfrontatív, sematikuságukból adódóan ugyanakkor a különféle narratívákba jól kivetíthető binaritásokkal (a legközismertebb: klasszika vs. romantika), egymás mellett futó, egymással sokszor elbonyolódva interpenetrálódó költészeti gyakorlatokkal számolva. Van úgy, hogy ezek a lírai praxisok beszélgetni kezdenek egymással, s van úgy, hogy eleve meg sem érthetik egymást, de mindenképp egymás mellett működnek, sokszor hosszú évtizedekig. A monográfus öt ilyen változatot különít el: a rendi költészetet, a közköltészetet, a verselő egyháziak költészetét, az érzékenység poétikáját, illetve a bárdköltészetet. A koncepció legalapvetőbb érdeme, hogy valóban nemigen van több, ilyen érvénnyel elkülöníthető tradíció, illetőleg, hogy ezek meggyőzően tarthatók valóban elkülönítendő kategóriáknak. Vaderna munkája folytonosságpárti; sokkal jobban hisz a (persze folyamatosan alakuló) szövevényekben, mintsem a szakadásokban. A 18. századi „hagyományozódásokra” figyel, s ezekből tartja levezethetőnek, leírhatóknak az 1810-es, 1820-as évek líráját. Már eddig is szerette a diskurzusok metszéspontjait vizsgálni különféle szövegekben, akár életművekben, a frappáns nagyelbeszélések hosszanti tekintetét leváltó mellérendelés problematizáló, leginkább mélyfűrészekben (eset tanulmányokban) tetten érhető logikája tehát otthonos számára, melyben *A költészet születése* elkészítése során szépen ki is teljeseledhetett. Végtelenül rokonszenves, ahogy nem hierarchizál poéta és versificator alakja között, hanem mindkét korabeli típusfigurára egyformán kíváncsi. Nem a szövegek kvalitatív faktora az elsődleges számára, tehát nem a hagyományos (és sokszor anakronisztikusan fölényeskedő) poétikai-

esztétikai szempontok szervezik nem mellékesen monumentálisnak mondható vizsgálati anyagát, hanem egyfajta társas funkcionalitás szellemében a fennmaradó textusok ágenciáira, mozgásterére, előfeltevéseire, lehetőségfeltételeire, örökül kapott nyelvi világlátására figyel, amit a *használatortörténet, a költészet társadalomtörténete* vagy a *költészet társadalmi használata* kifejezései írnak le leggyakrabban, s talán valóban legadekvátabb módon nála. Nem biztos, hogy nincsen jóval szervezesebb, sőt figyelmen kívül hagyhatatlan összefüggés egy szöveg társadalomtörténete, formatörténete, sőt esztétikatörténete között – e tekintetben kazinczyánus vagyok, de az általam leginkább elismert műfajelméletek is eleve forma- esztétika-, sőt esztétikatörténet szétválaszthatatlanságát vallják –, ám a választott, körültekintően és gondosan kiszüregelt vizsgálati távlat mégis mindvégig biztosítékot jelent abban a tekintetben, hogy a monográfia gondolati, módszertani vonalvezetése meggyőző maradjon. Ahol pedig óhatatlanul előkerülnek az alternatívák (például a nászadaloknál a formatörténet relevanciája, vagy Sebestyén Gábor érzékeny dalciklusánál az esztétikatörténeti hangsúlyok), ott Vaderna üdítően megengedő; nem eltakarja, hanem kihasználja a rendszertörést.

Toldy Ferenc korszakkonceptiójának kötetkezdeti akkurátus vázolásakor azért becsúszik némi pontatlanság, amennyiben a szerző annak 'népszerűség' felfogását határozottan a tömegirodalmi popularitás degradáló jelentésének tükrében elemzi (20–21.), holott a népszerű Toldynál a protestáns kortól kezdve népiest is jelent, a költészet másik újkori regiszterét a magasirodalmi, „classical” írottság mellett, vagyis jóval nagyobb az értéke és jelentősége, mint az előző változatban (vö. S. Varga Pál: *A nemzeti költészet csarnokai*, Balassi, Bp., 2005, 254.). A Toldy-örökségből továbbhaladó érvelés irányaival, az eddigi, immár tarthatatlan korszakolási sémákat lajstromozó gondolatmenettel messzemenőig egyetértve ugyanakkor szintén lehet némi hiányérzetünk, amennyiben az újabb szakirodalom számontart azért még egy, a monográfiában megemlíttetlen 1817 körüli markáns törést is, amely után többé már valóban nem lehet ugyanarról a korszakról beszélni, címkézzük is a „pre”-t és a „poszt”-ot bárhogy. Ez pedig Teleki József *A' régi és új költés' különbségeiről* című tanulmányának publikálása, illetve Kölcsey radikális nyelvi fordulatát dokumentáló ezidőbeli „lasztóci levelei”. A kötetkonceptió egészéhez képest igen kis dolgok ezek, ami miatt mégis szóba kerülhetnek, az az, hogy bár Vaderna felettébb meggyőzően különíti el „hagyományait”, a húszas években bejelentkező egyes, immár bátran szépirodalminak nevezhető szövegjelenségek – legfőképpen Vörösmarty és Kisfaludy Károly lírájára, elbeszélő poétikájára gondolhatni – mint ha a koncepció vakfoltját jelentenék. Nyilván nem figyelhet mindenre egy egyébként is bődületesen összetett teljesítményt produkáló monográfus, és könnyű annak, aki éppen ezt kutatja, de a Kisfaludy-féle *Aurora* költői zsebkönyve a húszas évek elejétől – ami a könyv vizsgálati periódusának még jócskán szerves része – bizony hatékonyan kezdheti ki jól kiépített elgondolásának mintázatát, maga is egyfajta epochális zűrzavart (ha úgy tetszik, „forrongó időszakot” [vö. 87.] reprezentálva lapszámaiban. Sebestyén Gábor kapcsán Vaderna jelzi az összemérhetetlenséget egy Vörösmarty-poézishez képest (502.), természetesen tud minderről, a „19. század első évtizedei” alcímbeli megkötés mégis kötelez, mégis jogos kiegészítő elvárásokat kényszeríthet ki. Az *Aurora*-távlat ráadásul a korszakolás témájá-

hoz is hatékonyan hozzászólhat, amennyiben többek között Horváth János, Horváth Károly, Fenyő István, sőt helyenként Toldy is az *Aurora* egyes évfolyamaihoz köti a nagy romantikus váltást. A közös nevezőre hozható narratív séma itt az, hogy az 1825-ös számmal „áttör”, az 1830-ban megjelenővel pedig „győzedelmeskedik” a romantika a magyar irodalomban...

Bár jelen sorok írójának mindig plusz egyet dobban a szíve, ha a csiszoltság diskurzusa kerül szóba, félő, hogy Bessenyei György Barcsay Kapitánynak írt 1772-es versében a 'humor' kifejezés nem a csiszoltság szellemességére, a derűs élcéldés társalkodó filozófiájára referál (74.), sokkal inkább az adott időszakban relevánsabb nedvkörtán nyelvét beszéli, melyben a humor a különféle indulatokat, kedélyt okozó testnedveket, lényegében a psziché mozgásait jelenti. Az elemzett költemény inentől kezdve nem ugyanarról beszél, mint amit Vadera vélelmez, bár mindezzel együtt osztom a Bessenyei-életmű és a politeness angolszász gyökerű világának monográfiabeli egymásra nyitását. És ha már a csiszoltságnál tartunk – főleg, hogy sokan Vadera e várhatóan vizsgaanyagga váló (tan)könyvéből ismerkednek meg majd vele –, érdemes nyomatékosítani, hogy az nem pusztán politikai nyelv, miként ez a monográfia több pontján axiomatikusan elhangzik, hanem olyasféle „kulturális diszkurzív rendszer” (ahogy az a 356. lapon szerencsére szintén ott van), mely egyszerre érvényesül az élet számos területén. Ami pedig szintén árnyalendő mindezzel kapcsolatosan, hogy bár meglehet, igazsága van Vaderának abban, hogy ez a diskurzusexport a korabeli Magyarországon döntőrészt a főúri elitársadalom exkluzív világát érinti (pl. 311.), azért az sem mellékes, hogy eredeti angolszász közegében ez a polgári középrétegek világlátó beszédmódjaként teljesebb ki, melynek távoli analógiái nálunk is fellelhetők – a 'polgári' jelző komolyan vehetlenségével együtt is –, például egy Kazinczy Ferenc vagy a könyvben is bőven elemzett Kis János életvitelében, vagy éppen Döbrentei Gábor írásaiban, *Erdélyi Muzéumában*.

Nagy kérdés, hogy az érzékenység, akár poétikai eszköztárként, a biedermeier kifinomult polgári kultúrájában miként folytatódik tovább (385.). Hogy az átmenet békés metamorfózist jelent, vagy egy még éppen felismerhető hagyomány gyökeres transzformációját? Mindenesetre az érzékeny ember átfogó jellemzésénél én kevésbé hangsúlyoznám a köz javára történő munkálkodás intencióját (pl. 492.), amennyiben – a talán még megengedhető aforisztikus sarkítással – az érzékeny embereknek nem köztársasága, hanem világa van. Az a valóban oly fontos szimpátia, irodalommoduláló együttérzés vagy akár önuralom (a csiszoltság nyelvével: self-controll), mely valóban közösséget teremt, sokkal inkább a kozmosz polisznak közössége ugyanis, embert az emberrel összekötő, elsősorban érzelmi, ugyanakkor adottságként élő, ennyiben pedig passzív kapocs, mintsem aktív, fejlődő közéleti-politikai ágens.

S még egy utolsó a valóban aprócska, hangsúlyozottan saját nézőpontú kiigazításokat illetően: bár igaz lehet, hogy Kazinczy és köre számára a latinitás ismétlőkultúra voltában másodlagossá válik a göröghöz képest (82.), jelentősége furcsa módon éppen emiatt nagyobb a görögnél – legalábbis Kazinczy számára –, mert-hogy identikus. A latin kultúra ugyanis öndefinitív érvényű modelljében, amennyiben a vaskori enniusi epocha jelente az ő saját korát, mely megkísérli imitálva



kiteljesíteni kulturális lehetőségeit egy másik kultúra nyomán (ami Enniusnál a görög, az Kazinczynál a német), hogy eljuthasson majd a következő generáció (vagyis hangsúlyozottan nem az ő nemzedéke) a horatiusi epochába, vagyis az áhított aranykorba. Egyáltalán nem véletlen, hogy a széphalmi egyik legdédelgetettebb projektuma élete végéig Sallustius-fordítása volt.

Egy 650 oldalas kompozíció törvényszerűen lesz váltakozó teljesítményű, nem színvonalát, inkább felhajtóerejét tekintve. Bár köztudottan bonyolult ügy, hogy kinek mi tetszik, számomra egyértelműen a közköltészeti fejezet a legsikerültebb a mesteri Teleki-verselemzéssel, melyben Vaderna ízeire szedi a hatástörténeti tradíciót, illetve a bárdköltészetet tárgyzó rész, benne a Martinkó-díjas Berzsenyi-interpretációval. Ahol a monográfia még kifejezetten erős, mert koncentrált és jó arányérzékű azon túl, hogy újszerű és beszédes, az a *Bevezetés* második része, ahol még a „jelzésszerűen érintett” problémák is nagyon fontosak (vö. 66.). Itt a szerző röviden, mintegy a bővebb összefüggéseket megelőlegezve ad számot az általa elkülönített hagyományokról, e kompakt rövideg pedig sajátos módon nem kelt olyan hiányérzetet, mint amennyire nehézkessé tud helyenként válni az informativitás, a körültekintés igyekezete, különösen az első, harmadik és negyedik fejezetekben. A módszer érzékelhetően az, hogy mikrofilológiai, mikrotörténeti (az ún. mikrotörténeti máshogy nézne ki) pontossággal és alaposággal térképezzen fel adott vizsgálati területeket, Vályi Klára életútjának ilyen mérvű szétszalazása, eddigi pályarekonstrukcióinak kritikája egy pont után azonban egyszerűen nem áll jól magáért, legalábbis a főszöveg szintjén. Sebestyén Gábor *Tubájának* tüzetes elemzésénél kerített még hatalmába hasonló érzés: valószínűleg Vaderna ezen olvasata messze a legjobb dolog, ami ezzel a kéziratossággal történhetett. Bár fentebb külön kiemelttem, mennyire üdvözlöm a könnyen történetietlenné váló esztétikai-poétikai ítélezésektől mentes, ebből a szempontból szentelen elemző hozzáállást, amelyet a monográfia sugároz magából – bár néha, kikacsintva az olvasóra, játszik ennek ellentétével –, itt magam sem tudtam szabadulni az érzéstől, hogy ezzel az anyaggal én soha nem szeretnék ennél bővebben megismerkedni.

A harmadik fejezetben volt a legnehezebb dolog újat mondani, és ez még akkor is frusztráló lehet bizonyos szakmai szint felett, ha a nóvum nem cél. Merthogy annak kinyilvánítása, hogy a duntántúli superintendens Kis János költészete morálfilozófiai maximák közvetítője, teológiai álláspontok átpoetizált adaptálója, egyáltalán nem újdonság, a költészeti praxis e területén tulajdonképpen régóta közhely. A jelenség ugyanakkor az esztétikai autonómia izgalmas folyamattörténetének szerkesztésére, melynek kontextusában azt lehet mondani – bőséges abszurditással –, hogy az ekkor még nem is létező esztétikai ideológiának itt az az „ideológiája”, hogy kicsit mindig másról beszéljen az „esztétikai” helyett.

Míg a monográfia egyik főhősénél, az irodalomtörténet-író Toldynál korszak és egyén különbsége lesz az argumentáció és a cselekményesítés egyik legfőbb alakzata, addig Vaderna korszak és egyén egységét törekszik mindig felmutatni, a kötetzáró Sebestyén Gábor-húzással majdhogynem zseniálisan, olykor azonban tehát némileg túlzó részletességgel. Ahol zavaró még a bizonyos értelemben vett túlírtóság – főleg szövegkörnyezetéhez képest (lásd történeti poétika, 45–47.) –, az a biedermeierrel foglalkozó, lényeginek szánt alfejezet. Nemcsak azért, mert érzé-

sem szerint olykor nem teljesen indokolt kontextusokat mozgat feleslegesen erősen (33.), hanem mert indázóbb vonalvezetésű is, mint a kötet többi része, s funkciója, szándékolt jelentősége sem derül ki kellő egyértelműséggel, ahogy az alapkoncepcióhoz való visszacsatolása sem történik meg (akár a kötet végén) igazán kielégítően. Ugyanígy nincs megnyugtató módon kiaknázva, egyértelműsítve a borítókép üzenete sem. Ferenczi István klasszicista mesterműve, *Pásztorlánykája* ül egy halmon (vagy, vállalva a férfiszem eredendő szexizmusát, egy kebelvonalát megismétlő óriás testen), mely kép mindvégig kifejtetlen, reflektálatlan marad.

A számvetés, ismertetés szekvenciái a biografikus etapokhoz hasonlóan szintén rendre visszatérnek, legfőképpen természetsszerűleg az egyes fejezetek elején, a szakirodalmi áttekintés alkalmával. Ezek a szintézisek azonban fontosak (relatív újdonsága, kis túlzással paradigmaváltó ereje miatt legfőképpen a Csörsz–Küllős-féle), az összkompozícióhoz és egymáshoz képest végeredményben sehol sem redundánsak, és kivétel nélkül mindig továbbgondoltak, sajátta formáltak.

S ha már a borítóképről az imént esett szó, megjegyzendő az is, hogy a kötet címe (*A költészet születése*) szintén elég könnyen adja magát recenzensi célpontul, amennyiben sehol nincsen szó a költészet megszületéséről, sőt olykor annak nem is születési, hanem „forrongó időszakáról” értesülhetünk (87.). Bizonyos írott kultúrtechnika, lírai beszédesemény „újszülöttként” való értelmezése bár generálhipotézis-szerű tétel (457–458.), de ez voltaképpen a ’modern’ tranzitórius értelemben vett fogalma tükrében értett poézis, ahol a modern hasonlóan viselkedik, miként az ’avantgárd’ konceptusa viselkedett már a reneszánsz érában is: a mindig aktuális újat jelenti, itt éppenséggel a 18. századhoz képest. Vaderna néhol így is fogalmaz („modern költészet”), ezért érthető kevéssé, miért nem használta ezt a cizelláltabb verziót a főcímben is, annak ellenére, hogy a körülíró alcím rengeteget pontosít. Az a fajta elegáns hatásosság, ami már Vaderna előző könyvének címadását is karakterizálta, itt is visszaköszön tehát, feláldozva azért egy s mást ezen elegancia oltárán. Igen eredeti, sokszor a műfaji keretek határáig elmerészkedő, markánsan familiáris, sok tekintetben programosan esszéisztikusnak tűnő, önreflexív és humoros értekezői nyelvére ugyanakkor nemigen jellemzőek az ilyesfajta hatáskeltő könnyelműségek, a csiszoltság szellemes gentlemanjeinek nyelvezetét idéző könnyedség (vö. 264.) végig szavatol a pontosságért. Pár éve Balogh Piroska tüntette ki ezt a fajta sajátos írásmódot egy felettébb produktív, a beszélői szubjektum szólamszerűségét kidomborító kontextussal Vaderna első monográfiájáról írott kritikájában (Alföld, 2016/1, 91.), s minél inkább igaza van, szakmailag annál nyugodtabbak lehetünk. Mindenesetre a magamfajtának az a sűrűbb és retorizálatlanabb diszkurzivitás, amelynek Vaderna szintén mestere, s mely a *Magyar Irodalom* című akadémiai tankönyv vonatkozó fejezeteiben vagy éppen a már szintén emlegetett média- és kultúratudományi kézikönyv szócikkeiben jelenik meg, rizikómentesebbnek mutatkozik.

E ponton visszapillantva az eddigiekre, úgy tűnhet, hogy az eredeti cél ellenére mégiscsak egyfajta opponensi hév mozgat e kötet recenziálásakor, úgyhogy sürgősen hangsúlyozni érdemes: mindezek az észrevételek, súlyozó minősítések körülbelül a munka mintegy fél százalékát érinthetik. Vaderna egyik kedvenc szakirodalmat minősítő jelzője a ’magisztrális’ melléknév; erősen gyanús, hogy a

szakmai utóélet a jövőben közel sodorja majd művét e jelzőhöz. A feltárt kéziratosszövegtér, egyáltalán a kötet bibliográfiája olyan tágas, hogy beleszedül az ember. Az összefüggések új szintre emelt szintézisei az oktatás aspektusából várhatóan kötelező tananyagok lesznek, az esettanulmányok pedig a kutatás felől nézve olyan, eddig láthatatlan, marginalitásukban is alapvető fontosságú anyagokat mozgatnak, világítanak meg, amelyek nyomán a vállalkozás méltán illelhető az alap kutatás minősítéssel. Magyarországon még mindig kissé szokatlan módon Varderna munkája végén angol nyelvű összefoglalót ad, és a tartalomjegyzék lefordított változatát is közli. Egy pillanatig sem kétséges, hogy teljesen jogos ez a gesztus; a teljesítmény a nemzetközi szintér felé mutat.

A *költészet születése* írója sem a szoros szövegelemzésekben, sem a nagyívű eszmetörténeti gondolatfutamokban, sem a lábjegyzetek szövevényében nem él vissza szakmai felvérteztségével, széles látókörét érezhető szenvedéllyel próbálja ugyanakkor megosztani, élvezetes, közérthető stílusban. Ez a mindenki mástól elkülönböződő, igazán saját irodalomtörténeti márkát szavatoló anyanyelv pedig olyan sokoldalú tudást, tudományos tevékenységet és eredményt raktároz, amely méltán avatja a szerzőt generációja egyik legkiemelkedőbb irodalom- és kultúratudósává. Ez a mindenki mástól jól megkülönböztethető, igen meggyőző saját habitus és minőség lenne az, amit a recenzió címe leírni igyekszik – mely nem hatásadás geg kíván tehát lenni, sokkal inkább őszinte elismerés. (*Universitas*)

BODROGI FERENC MÁTÉ

## *Egy szakértő sétái kortárs irodalmunk virágoskertjében*

VISY BEATRIX: *MADÁRTÁVLAT ÉS HALSZEMOPTIKA*

Ki(k) olvas(nak) (ma) irodalomkritikát? Szükségesek-e egyáltalán könyvismertetések? Ha igen, van-e valamiféle haszna, célja, funkciója, eredménye ezeknek? Irodalmárok (a szó pozitív és negatív értelmében vett) belterjes körén (s esetleg magukon az alkotókon) túl lenne-e bármiféle jelentősége, netalán relevanciája a kritikáknak? A gomba módra szaporodó blogok közepette kik „vetemednek”, „fanyalodnak” irodalmi lapok recenziórovatainak böngészésére? Van-e, ki még ezek hatására vesz (vagy épp nem vesz) könyvet (a kezébe)? Orientál-e bárkit is a líterátorokon kívül egy kisebb-nagyobb mértékben szakmai alapokon nyugvó könyvbemutató? S ha mindezen kérdéseinkre igenlő a válasz, akkor egyáltalán milyen legyen egy kritikai szöveg? Elmélyülten, szakmaspecifikus kifejezésekkel teletűzdelt megformulázott? Már-már egy szaktanulmány mélységével és szélességével bíró, elméleti és irodalomtörténeti aspektusból egyaránt tág horizontra nyíló? „Közönségbarát” módon olvasmányos, közérthetőségre törekvő, s így/ezért kissé leegyszerűsített nyelvezetű? Próbálkozzék a művészt valamiképp a kettő közt egyen-

súlyozva kötéltańcot jári, mindkét „oldal” igényeinek igyekezően megfelelni? Keményen, sőt durván belemenő vagy, inkább szelíden engedékeny? Irritálóan provokatív, vagy csak puhán-lazán sunnyogó, elmismásoló, nehogy bárki is megbántódjék (s felkeljen ellene valamely szekértábor)? Az utóbbi másfél-két évtized kritikavitáiban, illetve a metakritikai szaktanulmányokban permanensen élénk toľuló kérdésfeltevések ezek, ami egyúttal azt is jelzi számunkra: bizony, amennyire jogosak és életszerűek e felhorgadó kérdések, annyira részben megválaszolhatatlannak is. Annál is inkább, mivel abszolút ideális megoldás teoretice nem létezik, csak praktice jó(l) vagy rossz(ul) (megírt) könyvismertetés.

Mindezzel együtt kritikák folyamatosan íródnak, s több irodalmi lapban hosszú hónapokba telik, míg megjelenhet egy leadott recenzió – az írások nagy mennyisége okán. Pedig még csak az sem mondható, hogy a zsebük mélyén obulusok után kotorászó irodalmárok ilyképpen, a kritikairás által próbálnák megkönnyíteni esedékes törlesztőrészeik kifizetését. Hisz ha a honoráriumok igencsak változó összegét (már ahol fizetnek még egyáltalán!) órabéresítenénk (a mű elolvasásának, plusz a szöveg megírásának idejét összeadván), a kapott néhány száz forintos óradíj még egy ároktisztító közmunkásnak is megmosolyogtató lenne. A helyzet bűnbakjaiként természetesen nem a szűkmarkú, zsugori, kizsákmányoló, helyzetükkel visszaélő főszerkesztőket vagy rovatvezetőket lehet megnevezni, hanem a folyóiratfinanszírozás anomáliáit, a(z) ilyesféle) szellemi munka általános leértékelődöttségét.

Mi ösztönözheti, indukálhatja akkor a kritikust az írásra? Leginkább talán az a belső hajtóerő, hogy kimondja gondolatait, kifejezze, másokkal megossza véleményét, s ha szelídemharcnak tetszik is sokszor, megpróbálja esetleges olvasóit orientálni, ilyképpen értéket közvetíteni-átadni – akár a negatív kritika által is.

Visy Beatrix, akit Babits-kutatóként és Lengyel Péter életművének szakértőjeként is ismer a tudományos közélet, ugyanolyan megszállottnak tűnik (a szó legpozitívabb értelmében), mint a kritikusok egy jelentős hányada. Tárgyalt kötetében a 2011 és 2017 közt megjelentetett recenzióit gyűjtötte egybe, egy híjjával ötvenet. Az írások kétharmada az utolsó három esztendőben látott napvilágot, ami már önmagában is igen jelentősnek mondható. Nem mintha a mennyiség bármiféle fok- vagy értékmérője lenne a kritikus tevékenységnek, ám az évi 10-13 szöveg mindenképp elgondolkodtató. S nemcsak elgondolkodtató, de – s ez már mindenképp a minőség kérdésköréhez kapcsol bennünket – elismerésre méltó abban a megközelítésben (ami persze részlegesen még mindig csak a felszín), hogy hol publikálta szerzőnk e recenzióit. Nos, a magyar irodalmi lapok élmezőnyébe tartozó folyóiratokban: a *Holmiban* (mely azóta, sajnos, megszűnt), az *Alföldben*, a *Műútban*, illetve az *Élet és Irodalomban*. S ez már egyértelművé teszi: Visy Beatrix a minőséget képviseli a jelenkori kritikai életben! Évi 10–13 könyv „magunkévá tetele” önmagában nyilván nem számít kivételes teljesítménynek egy irodalommal hivatásszerűen foglalkozó szakember számára. (Valószínűsíthető: szerzőnk is [jóval] többet olvas ennél.) Ám aki már csak egyszer is írt kritikát egy könyvről, az tudja: a recenzióírás feladatával a hátunk mögött másképp olvasunk. Alaposabban, átgondoltabban, meg-megállva, töprengve-gondolkodva, nemcsak magán a textuson, de félig-meddig már azon is, hogy észrevételeinket, meglátásainkat, pozitív és negatív értékelésünket miként fogjuk írásba önteni. Jegyzetelgetünk, aláhúzunk,

firkálgatunk a szövegbe és mellé. Vagyis a recepcióval párhuzamosan készülünk a kritika megírására. S nem ritka az sem, amikor a recenzens – a pontosabb értékelés és megfogalmazás, a tisztább látás, a belső kételyek eloszlatása, az esetlegesen felvetődött problémák tisztázása végett – újraolvassa a művet, szövegének megírása előtt vagy épp közben. S akkor még ott van a kritika szavakba öntése, majd, ha kézzel ír a szerző, gépbe tétele, recenziójának folyamatos csiszolgatása, alakítgatása, pontosítgatása. Aztán még vagy két-három alkalommal az átolvasás, nehogy nyelv- (helyesség)i, stilisztikai vagy elütési hiba maradjon munkájában (mert a szövegszerkesztő program, bár kétségtelenül nagy segítség, sem tud mindent). Szóval már mindezek okán, önmagában kalapot emelhetünk Visy Beatrix teljesítménye előtt.

S a mennyiség után szóljunk a minőségről! Az említett lapokban rendszeresen publikálni tehát már maga a kvalitás zálogának tekinthető. A csaknem 50 kritikából 17 az *ÉS*-ben, 13 a *Holm*-ban, 5 a *Műű*-ban, 4 pedig az *Alföld*-ben jelent meg. Ez az írások csaknem 80%-a! De tekintsünk az egyébként imponáló számokon túlra! Milyenek Visy Beatrix recenziói? A könyve címével választott kettős metafora már önmagában igen találóan jelzi azt az ítézi horizontot, mely a makro- és mikrokozmosz világát egyszerre igyekszik befogni, mindkettőre megpróbál folyamatosan kitérni, reflektálni. Kritikusunk éppúgy értő ismerője a kortárs irodalmi történéseknek és folyamatoknak, csoportoknak és irányzatoknak, mint ahogyan képes egészen közel hajolva a legapróbb részletekig is lehatolva kimetszeni egy-egy apró fragmentumot a művekből, alaposan megvizsgálva elemezni-értelmezni az(oka)t. (A széles horizontú, összegző jellegű tudás egyik ékes példája az a bekezdés, melyben Závada Pál regényeinek világlátásáról, létszemléletéről s ezzel párhuzamosan azok poetológiai sajátosságairól ír [147.]. Másutt a mai posztmodern epika konstrukciós eljárásai kapcsán osztja meg velünk gondolatébresztő észrevételeit, kifogásait, sőt azok önismétlő, s így manírrá vált jellege miatt jogosnak nevezhető fanyalgását. [172–173.] Visy Beatrix értő, alapos, szakavatott módon tárja eléink a kiválasztott alkotást, aprólékosan boncolgatva és prezentálva annak erőit és hibáit, értékeit és gyengeségeit egyaránt. Szerzőnk mindezt imponáló háttértudás birtokában teszi: irodalomtudományos, kultúr-, gondolkodás- illetve irodalomtörténeti, poétika(elmélet)i, stilisztikai, nyelvészeti ismeretei sokaságára, valamint hatalmas olvasottságára és sokfelé irányuló általános tájékozottságára építve formálja véleményét, mely így egyrészt több oldalról is megtámogatott és körbejárta, másrészt recenzióinak olvasóiban annak érzetét/hatását kelti, hogy aki ennyi mindent ismer és tud, ilyen sok mindenre hivatkozva fejt ki álláspontját, annak igazán hihetünk, rábízhatjuk magunkat értékítéletére. S ez valóban így van. Azon néhány könyv esetében, amelyeket jelen sorok írója is olvasott, a véleményünk nagyjából megegyezik Visy Beatrixéval. Természetesen különbségek, eltérések vannak/lehetnek, esetenként jómagam máshová tettem volna a hangsúlyokat, mást tartottam volna kiemelőnek. (Csak egyetlen példa: Farkas Péter *Nehéz eső*-je esetében sokkal zavaróbbnak és feleslegesebbnek vélem, s így negatívabbnak ítélem az író folyamatos önhivatkozásait, mint Visy.) Ám a különbségek, úgy vélem, természetesen, hisz nyilvánvaló: ahogyan nincs két egyforma (átlag)-olvasó, úgy nincs két egyforma műtész sem. Ami igazán releváns, az a vélemények, az értékelés körülbelüli egybeesése, párhuzamossága – s ez leginkább megvan.

Visy Beatrix recenziói pontosan kidolgozott, elmélyült, igényes, az elmélet felől is sokszorosán megtámogatott kritikák. (Talán annyit lehet megjegyezni, hogy az *ÉS*-ben közölt írások – valószínűsíthetően a lap jellegéből és terjedelméből következően szűkebbre szabott karakterszám okán – nem oly mélyen szántóak, kevésbé ereszkednek alá az értelmezés zezugos járataiba, mint a többi szöveg.) Ám az elmélet e határozott, de nem túldimenzionált jelenlétével együtt a szerző nem rejti véka alá érzelmi viszonyulását sem a tárgyalt műveket illetően. Láng Orsolya *Tejszobor* című regényéről olvashatjuk: „Nehéz benne haladni, nehéz belemerülni, a szöveg számtalanszor kivet(ett) magából, nehéz (meg)szeretni, de végül: határozottan lehet.” (65.) Visy szövegeinek karakterisztikus jegye az a számomra igen rokonszenves szemlélet, illetve gondolkodás- és érvelésmód (s ez természetesen a nyelvi megformáltságban is lépten-nyomon visszaköszönő vonása az írásoknak), hogy a recenzens alapos felkészültsége, karakteres véleményformálása, meggyőző érvelése, érveléstechnikája ellenére sem kívánja magának vindikálni sem a mindentudás, sem a tévedhetetlenség képességét. Recenzióiban állandóan jelen van a visszafogottság, a viszonylagosság tudata, az óvatosság. A *Az Andalus lányai* című regényről így fogalmaz: „A város (kör)bejárásához hasonlóan jártuk körbe Péntek Orsolya szövegterét, mert mást nem lehet, csak körbe járni, körkörösén közelíteni mindazt, amit érzékeink, tapasztalataink révén a világról (és a regényről) *sejtünk, mintegy gyenge tudásként* [...]” (64.) (Kiemelés tőlem.) Aaron Blumm *Biciklizéseink Török Zolival* című művét értelmezve jegyzi meg: „(Ezen az úton fogok haladni, de ez nem zárja ki más és másként értett mondatok, szövegelemek más[ik] »történeté« olvasását.)” (78.) Úgy tűnik, Visy Beatrix annak is tudatában van, amit minden kritikusként szem előtt kell(ene) tartania: nincsenek abszolút bizonyosságok az ítélezéskor/ben sem. Ezért e szempontból is egyetértek Visy véleményével a „levágó, éles hangú” kritikák kapcsán, melyekben a szerzők „megaluvások nélkül nyíltan megmondják a tutit, rántják le a leplet”. (315.) Hisz az efféle írások – elismerve pozitív vonásaikat és hatásaikat (melyekről ugyanitt ír szerzőnk) – épp a tévedhetetlenség, a „mellényúlás képtelenségének” (hamis) ideájától vezéreltetve „húzgálják a vizes lepedőt”. (Uo.) Márpedig ez ügyben sem árt az óvatosság, a józanság.

Külön érdemes szólni a szerző stílusáról, nyelvezetéről. Visy Beatrix a kritikusként azon vonulathoz tartozik, akik (még) bíznak abban, hogy írásaikkal nemcsak a szűk szakmát, de egy tágabb befogadói közönséget is el tudnak érni, meg tudnak szólítani. Ezért nyelvezetük a pontos megfogalmazásokkal együtt is viszonylag könnyebben érthető, olvasmányosabb, kevésbé terhelt szaktudományos terminus technikusokkal. Természetesen effélékkel is találkozhatni, de egyáltalán nem ezek uralják a szöveget. A recepció valamiféle élvezetesebbé tétele (s talán a mondandó, az érvelés még jobb megvilágítása s egyúttal érzékletesebbé alakítása) érdekében gyakorta szőnek képi elemeket írásaikba, metaforikusabbá (de semmiképp sem esszéisztikusabbá) formálva a nyelvi síkot. Például az *Átkelés Budapesten* recenziálásában ezt olvashatjuk: „S ebben jó Térey, amikor igazán jó: a felülről nézett látvány képzeletbeli totalizációjával szemben versbe fogja a szemrebbenes mindennapiságának szürke különösségét.” (211.) Vagy Jász Attila: *el.* című kötetéről: „[A]z egyszavas verscímekek és egyáltalán maguk a szavak is súlyosak, roppan-

nak, mint a csigaház, csobbannak, mint a néma vízbe dobott kavicsok; lecsiszoltak, gömbölyűek, mégis a mélybe süllyedők, veszendők.” (237.) Tolnai Ottó három művét bemutatva pedig a következőképp fogalmaz: „Ugyanakkor a játék, az irónia mélyén, a dolgok írásművé rostálásának, a végtelen tapasztalás-közvetítés-reflexió dana-ida-jármának kitarlásában mégis ott van – bujkál, motoszkál, vagy olykor egészen a felszín közelébe emelkedik – valami létezéssel kapcsolatos lényeg, metafizikai ólom.” (189.) S bár jelen recenzió írója kevésbé e hasonlatokkal és szóképekkel megtűzdelt utat járja (különösen szépirodalmi alkotások ismertetésekor), el kell ismerni: Visy szövegei minden tekintetben „ülnek”, s az említett metaforikussággal együtt is pontosan és egyértelműen képesek átadni a szerző gondolatait, értékelését és argumentációját.

Könyvével, konkrétabban-pontosabban annak megszerkesztettségével kapcsolatban legfeljebb egyetlen apró dilemma vetődött fel bennem: nem világos a fejezetekre osztás belső logikája-struktúrája, hogy például miért épp így kerültek az egyes írások egymás mellé és után. S még kevésbé értelmezhetőek a tetszetősnek látszó, jelentős szemantikai mezőket átölelő, magukba sűrítő, de a recenziókkal csak nagyon távoli, esetleg csak erőltetetten kapcsolatba hozható fejezet/alcímek. Más megközelítésben: e belső címek olyannyira esetlegeseknek, véletlenszerűeknek látszanak (minden metaforikusságukkal, illetve jelentésgazdagságukkal együtt – vagy épp annak ellenére?), hogy tulajdonképpen akár fel is cserélhetnénk egyiket a másikkal.

Eme igazán aprócska kifogással együtt is elmondható, Visy Beatrix egyszerre képes „örömolvasóként” (298.) és a szakértő élesre csiszolt szemüvegén keresztül befogadni, élvezni és interpretálni-értékelni a kiválasztott könyveket. Egyszerre éles meglátásokkal bíró ítéző és gondtalan, kellemesen csevegő, kortárs irodalmunk virágoskertjében (önmagát is) szórakoz(tat)va (de semmiképp sem szórakozottan) vizsgálódó „flâneur” (hogy a kötet egyik gyakran visszatérő kifejezésével éljek). Biztos szemű és kezű kritikus, aki mindig érvényes mondandóval áll elénk – ám öröklé óvatosan, visszafogottan és soha nem toladóan. További gondtalan, kellemetes flangálást kívánunk – mindannyiunk hasznára, okulására és épülésére! (*Műút könyvek*)

SZENTESI ZSOLT

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Tipográfia: Kass János

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége

Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen

Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

---

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu) — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.