

„Mi a művészet? Megmondja a szó.”

A képtől az írásig vezető út Dubravka Ugrešić
A feltétel nélküli kapituláció múzeuma című regényében

TARTALOM

1. BEVEZETÉS

1.1. DUBRAVKA UGREŠIĆ TEVÉKENYSÉGÉRŐL	2
---------------------------------------	---

1.2. AZ EMIGRÁCIÓ MINT TEXTUS	5
-------------------------------	---

2. ELMÉLETI ALAPVETÉSEK

2.1. A FÉNYKÉP ONTOLÓGIÁJA ÉS POÉTIKÁJA	8
---	---

2.2. A SZÓ „KÉPI” TERMÉSZETÉRŐL	12
---------------------------------	----

3. MŰÉRTTELMEZÉS

3.1. AZ IDÉZETGYŰJTEMÉNY „FOTOGRAFIAI KÖLTÉSZE”	15
---	----

3.2. A SZÓTLANSÁGTÓL A NYELVIG – AZ ÍRÁS ÉS EGY „MAJD-REGÉNY”	19
---	----

BIBLIOGRÁFIA	29
--------------	----

1. BEVEZETÉS

1.1. DUBRAVKA UGREŠIĆ TEVÉKENYSÉGÉRŐL

„Képzeld el: ott az idegekben, a fejben – vagyis ott, az agyban
vannak ezek az idegek (...) én rápillantok a szememmel
valamire, így ni, és azok elkezdenek rezegni, (...)
és ahogy rezegnek, megjelenik a kép”.¹

(Dosztojevszkij)

Dubravka Ugrešić 1949-ben született Horvátországban, az egykori Jugoszlávia területén. Horvátországot politikai okokból kellett elhagynia 1993-ban, onnan Hollandiába emigrált. Jelenleg is ott él. Az író négy könyve jelent meg magyar nyelven, mindegyik Radics Viktória fordításában, s ezek közül is először jelent meg a *Muzej bezuvjetne predaje* (1998), magyar fordításban *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma* (2000), amelynek elemzése a dolgozat középpontjában fog állni. Ezt követte a *Štefica Cvek u raljama života* (1981) fordítása, a *Štefica Cvek az élet sűrűjében* (2004), majd másik kettő, a *Ministarstvo boli* (2004) fordítása, *A fájdalom minisztériuma* (2008), illetve a *Baba Jaga je snijela jaje* (2008) *Banyatanya* címmel jelent meg 2012-ben.

Az 1980-as években Ugrešić volt az egyik legfontosabb női író Jugoszláviában, és arról volt ismert, hogy különböző művészi formákkal kísérletezett. Az 1990-es években kiszorítva találta magát, egyrészt az olvasók, másrészt a saját hazája által. Ekkor kezdett az irodalom más területeivel kísérletezni, és az emigráns lét problémáival foglalkozni. Ennek az irodalomnak másfajta koncepció állt a középpontjában: a *patchwork* ('tákolmány') irodalom, (A *Štefica Cvek az élet sűrűjében* című regény alcíme is ezt a műfajmegjelölést alkalmazza: patchwork-regény, amely a foltvarrás technikáját követi) amely során háborús dokumentumokból, személyes történetek szövedékéből születtek a művek, és azzal foglalkoztak, amivel eddig senki: erőszakkal, árulással.² Személyes életútjának és írói pályájának fordulópontja tehát az 1991-es év, Horvátország független állammá kikiáltásának éve.³ Ettől az évtől kezdve írásai átpolitizálódnak, ironiája az autobiografikus diskurzussal párosulva szokatlan és ritka autobiografikus öniróniát eredményez. A háborútól kezdődően Ugrešić írásaiban lényegében ugyanazt tematizálja, a szemléletmódbeli és tematikai polifónia

¹Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ: *A Karamazov testvérek*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2004. 332.

²Boym SVETLANA: BOMB – Artists in Conversation: 2002. (bombmagazine.org/article/du)

³MEDVE A. Zoltán: *Ludizmus, nosztalgia, identitás Dubravka Ugrešić műveinek kontextusában*. Jelenkor, 2009/7–8. 79.

ettől az időponttól eltűnik, minden írásában folyamatosan ugyanazt a politikai, társadalmi, száműzetéssel kapcsolatos egzisztenciális kört járja be újra és újra.

Egy ún. rövidtörténet-gyűjteménye, a *Life is a Fairy Tale* azon az elképzelésen alapul, hogy az irodalom legfőképpen az irodalommal, azaz saját problémáival foglalkozik s nem a valósággal. Ezek a szövegek főként Gogol, Tolsztoj és Borges-intertextusokat tartalmaznak.⁴ Ezek a szövegválasztások nem véletlenek, hiszen az író korábban foglalkozott az orosz irodalommal (ennek hatása a vizsgált szövegben is megmutatkozik majd).

A másik speciális narratív eljárás, amit Dubravka Ugrešić használ, a klasszikus irodalmi művek parodisztikus újraírása, amelyek egy mesteri irodalmi játék számára szolgálnak narratív modellként. Dubravka Ugrešić feminin problémákkal is foglalkozik írásaiban. Amellett, hogy népszerű romantikus történetekkel is szolgál a nőknek, nagy hangsúlyt helyez a női beállítódásra, a női írásra és a nők helyzetére az irodalomban.⁵ A művek legnagyobb része azonban az identitás kérdésköre körül mozog. Az 1993-as esszégyűjtemény, *Have a Nice Day: From the Balkan War to the American Dream* egyik története tartalmaz egy jelenetet, amelyben az elbeszélő éppen személyi igazolványáért áll sorba, és amikor megkérdezik a nemzetiségét, akkor azt feleli: *anational* ('nemzetiséggel nem rendelkező').⁶ Karen Vanuskának adott interjújában azt mondja Ugrešić:

Ma az írókat mindenféle identitás-címkével tűzdelik meg, és ezek határozzák meg a helyét az irodalomban, illetve az olvasóval folytatott megértési folyamatban is. (...) Ezek az előzetes megértések redukálják a szöveg jelentését. Manapság az irodalmi szövegeket egyfajta kóddal olvassák, amelyek között szerepel: nemi, faji, nemzeti, etnikai, kulturális, szexuális és politikai hovatartozás.⁷

Boym Svetlana-nak adott interjújában pedig beismeri, azért „törölte” a nemzeti identitását, mert igazából nem is volt mit törölnie. Ennek következtében nagyon ironikus helyzetben találta magát: Horvátországban nem számít többé horvát írónak, de külföldön horvát íróként identifikálják. Véleménye szerint maga a tapasztalat azonban nem törölhető, gazdag és egyedi, hiszen nem mindenki mondhatja el magáról a Földön, hogy olyan országba született,

⁴ Jasmina LUKIC: *Trivial Romance as an Archetypal Genre.* <http://www.zenskestudie.edu.rs/en/publishing/online-material/women-s-studies-journal/295-trivial-romance-as-an-archetypal-genre-fiction-of-dubravka-ugresic> (saját fordítás)

⁵ Uo.

⁶ Karen VANUSKA: *Citizen of literature.* <http://quarterlyconversation.com/citizen-of-literature-dubravka-ugresic>

⁷ The writer today is more than ever before plastered with identity labels, and these labels determine his place in the literary market and the kind of understanding there can be between himself and his readers. "Identities" do, admittedly, facilitate market communication, but they badly reduce the meaning of the text, impoverishing it or simply distorting it. The literary text is read more than ever with a key: gender, racial, national, ethnic, cultural, sexual, political

amelyik már nem létezik.⁸ Az emigránsok nyelvhez – az anyanyelvükhöz, illetve a befogadó ország nyelvéhez – való viszonya szintén fontos témává válik munkáiban, különösen annak kritikája helyeződik előtérbe. Ez annak a folyamatnak a hozadéka, amelynek során a délnyugati szláv területeken uralkodó dialektusokból a délszláv kultúra hordozására alkalmas egységes közös nyelv megvalósulása helyett az elszakadással párhuzamosan a nyelvek külön életet kezdtek élni, s a beinduló purifikációs folyamat és a neologizmusok egyfajta nyelvcenzúrát „hirdettek”.

Dolgozatom célja *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma* című regény vizsgálata, annak a folyamatnak a bemutatása, ahogy a regényben fontos szerepet játszó kép és a szó – ahogyan a bevezetés mottójában olvasható – hogyan „rezeg” együtt, és hogyan jut el egy sajátos léttapasztalatban, az emigrációban feltáruló nyelvproblémáig és ennek a nyelvproblémának a hozadékáig.

⁸ Boym SVETLANA i. m.

1.2. AZ EMIGRÁCIÓ MINT TEXTUS

*A jelenvalólét mindig valamilyen irányba fordul és úton van;
a megállás és a helyben maradás csupán meghatározott irányú
„úton-lét” határeseté.⁹*

(Heidegger)

*Mert volt ugyan útlevelünk,
de nem volt – Sorsunk.
(252.)¹⁰*

Faragó Kornélia rámutat arra,¹¹ hogy az út- és utazásmetafora kezdetektől mélyen meghatározza az európai kulturális öntudatot (a platóni gondolkodásban megjelenik a „dialektikus utazás” szintagmája, az ember mint világutazó a középkorban stb.) Faragó szerint az utazás közvetítettség: az út elvezet valahonnan, illetve eljuttat valahová - az út kitérőként, kerülőútként is irányvételt, az utazás mozgékonytárgyat feltételez, kimozdulást vagy mozdulatlanúsággal is változást, a rögzített pozíció feladását.

Faragó értelmezésében az emigrációs irodalom kibontakozása többlépcsős folyamatban megy végbe: az első lépcsőfok a szülőföld horizontjának szétbomlása, így szükségszerűvé válik a kiutkeresés, a menekülés. Az utazás azonban nem lehet boldog: „A kényszerutas vagy az önkéntes emigráns, bár helyet vált, távolságot teremt, változó identitásokban lakik, mégsem utazik. Az utazás negatív elképzelésében megjelenő átmenetiség, számkivetettség és gyökértelenség, menekülés és talajvesztés mind azt jelzik, a regényi fikció alakítottságában nem a boldog elszakadás öltött testet”. Az emigráns egy másik identitás által uralt kontextus jelentéseinek ismeretlen szemantikus szintjeire kerül, újabb és újabb megértésre kényszerül környezete felé, újra és újra kénytelen azt elsajátítani, így ebben a megértési folyamatban saját önmegértéséhez, újabb elsajátításához is közelebb kerül.

Az emlékezetnek mint történetalkotó eljárásnak fontos szerepe van az emigrációs narratívákban. Paul Ricoeur azt mondja, hogy az emlékezés folyamatában a múlt jelené válik.¹² Az emlékek olyan értelemsíkokon strukturálódnak és oszlanak el, amelyeket, mint valami szigeteket, szakadékok választanak el egymástól. Ezzel szemben az emlékezet képes rá, hogy törölje az időt, visszafelé menjen benne, és hogy ezt a folyamatos mozgást elvileg

⁹Martin HEIDEGGER: *Utalás és jel. = Lét és idő*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 100.

¹⁰*Az emigráció mint textus* című részben és a dolgozat további fejezeteiben is az alábbi kiadás oldalszámaira hivatkozom: Dubravka UGREŠIĆ: *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*, ford.: Radics Viktória, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000.

¹¹FARAGÓ Kornélia: *Kultúrák és narratívák. Az idegenség alakzatai*. Budapest, Forum Könyvkiadó, 2005. 11–21.

¹²Paul RICOEUR: *Emlékezet – felejtés – történelem = A kultúra narratívái. Narratívák 3.* (szerk. Thomka Beáta) Budapest, Kijarat Kiadó, 1999. 56.

semmi se szakítsa meg.¹³ Azt mondja, hogy a múltat nem lehet megváltoztatni, ennyiben szilárd szerkezete van, de annak az *értelme*, ami megtörtént, megváltozhat, ezt pedig a megbocsátás tartja nyitva.¹⁴ Ricoeur megkülönbözteti az aktív és a passzív emlékezést, amelyben utóbbi előbbi hiányaként lép fel.¹⁵ A felejtés mint menekülés az aktív emlékezés egyik ága. Ami többletráfordítást igényel az emlékmunkából, az is egyfajta aktív felejtés, amely nem az eseményre vonatkozik, annak a nyomait inkább gondosan őriznie kell, hanem a bűnre, amelynek súlya alatt megbénul az emlékezet és vele együtt a jövőre irányulás kreatív képessége.¹⁶

Az emlékezésnek tehát szövegképző ereje van. Az emigráció *szövegiségének* vizsgálatához érdemes a regény adta definíciókhoz nyúlnunk, mert az többfajta értelmezést is felkínál:

Az emigráns úgy érzi, hogy az emigráció struktúrája olyan, mint az **álom**. Egyszeriben, akár az álomban, elfeledett arcok tűnnek fel, melyekkel talán soha nem is találkozott, terek, melyeket biztosan most lát először, mégis úgy érzi, hogy valahonnét ismerősek. (...) Az emigráns megpróbálja megfejteni a homályos jeleket, a kis keresztet, és csomócskákat, és egyszeriben úgy érzi, hogy mindenből rejtélyes összhangot olvas ki, s a szimbólumok kerek logikáját követi. (16.)

Ha más nem is, az a gondolat legalább vigasztaló, hogy minden emigráns a saját **életrajzán** dolgozik. (139.)

Az emigráció a magunk mögött hagyott holmik **története**. (139.) Az emigráció ideiglenes címeink, a bérelt lakások története, az első, magányos reggeleké, amikor a néma csöndben kiterítjük a várostérképet, megkeressük és ceruzával bekarikázzuk az utcánk nevét. (140.)

A regény tehát az *álom*, az *életrajz* és a *történet* fogalmak hordozta „szöveg-jelentésekkel” él, amikor kísérletet tesz önmaga definiálására: az álom jelentésszerűségének felfejtését,¹⁷ az életrajz a szelektálás képességét igényli, az emigráció pedig történetként¹⁸ válik értelmezhetővé, amelynek hordozójává az *emigráció-esemény* válik. S ha az emigráció szöveggé válik, szükségszerűen kialakul(hat) szövegtipológiája is: Laura

¹³ I. m. 54.

¹⁴ I. m. 61.

¹⁵ I. m. 64.

¹⁶ I. m. 66.

¹⁷ Az álom mint pretextus értelmezését Gadamer adja. Pretextusoknak azokat a kommunikatív megnyilvánulásokat nevezi, amelyek megértése nem az értelem bennük intencionált átadásában teljesedik be, hanem azokban valami elleplezett jut kifejezésre. = Hans-Georg GADAMER: *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1991. 31.

¹⁸ Vladimir Biti írásában megjegyzi, hogy a regény írásmódja jelek csataterévé változott, és minden részlet kétségbeesetten el akarja mesélni a maga *történetét*. = Vladimir Biti: *Szétszórt otthon. Dubravka Ugrešić A feltétel nélküli kapituláció múzeuma című regényéről*. (Ford., Rajsli Emese és Ladányi István) Filológiai Közöny, 2012/2. 120.

Laurušaite írásában¹⁹ többféleképpen osztja fel az emigrációs irodalmat: műfaj szerint (szerelmes regények, riport-esszék, drámák), az emigrálás indokai vagy a szerző foglalkozása szerint (újságírók, szerelmüket követő nők, feketemunkások, egyetemi hallgatók, akik tanulni, világot látni keltek útra), földrajzi elhelyezkedés alapján (Anglia, Amerika, egzotikus országok: Kína, Törökország), az emigrációban töltött idő szerint és életkori csoportok szerint. Medve A. Zoltán azt írja,²⁰ hogy a háború női tapasztalása a horvát irodalomban külön műfajt hozott létre, a háborús, illetve poszttraumatikus női irodalmat. Ez az irodalom együtt jár a különböző női szerepkörökből való kilépéssel, és a szubjektív, identitáskereső pozíció felvételével. Ez az irodalom kiszélesíti a valóság legkülönbözőbb prezentációs modelljei iránti érzékenységet az *autobiografikus nosztalgia* formájában.

¹⁹ Laura LAURUŠAITE: *Hol a Haza? A mai lett és litván emigráns irodalom*. 2000, (Irodalmi és társadalmi havilap) 2013/10. (<http://ketezer.hu/2014/03/hol-a-haza/>)

²⁰ MEDVE A. Zoltán: *Ludizmus, nosztalgia, identitás Dubravka Ugrešić műveinek kontextusában*. I. m.

2. ELMÉLETI ALAPVETÉSEK

2.1. A FÉNYKÉP ONTOLÓGIÁJA ÉS POÉTIKÁJA

*Ez a világ egy nyitott blende.
Integetünk a végtelenbe,
amíg az arcok be nem égnek.
Hol hívják elő ezt a képet?*²¹

(Tóth Krisztina)

*A fényképezés sohasem magányos folyamat.*²²

(Marshall McLuhan)

A fénykép hangsúlyos szerepet kap a vizsgált regényben, ezért szükségessé válik annak pontosabb poétikai körülrajzolása. Roland Barthes 1979-es utolsó művét személyes hangvétel jellemzi a fotográfiáról, amelyben a fénykép ontológiájának és esztétikájának elemzése kapcsán az élet végső kérdéseiről medítál.²³ Nála a fénykép elválaszthatatlan a személyességtől, s jelentőségének meghatározásakor különféle metaforákkal él.

„Először arra jöttem rá, hogy az, amit a Fénykép a végtelenségig örökkévalóvá reprodukál, csak egyszeri. A Fénykép gépiesen megismétli azt, ami a valóságban soha nem ismétlődhetné meg. A Fényképen az esemény soha nem lép túl önmagán, a fénykép a korpust (corpus), amelyre szükségem van, visszavezeti a tárgyra, amelyet látok. A fénykép maga az abszolút Különösség, a feltétlen, fakó, ostoba Esetlegesség, az Ilyen (ilyen vagy olyan fénykép, és nem *a* Fénykép), azaz maga a fáradhatatlanul testet öltő Alkalom, Találkozás, Valóság.”²⁴

Roland Barthes és Jaromir Funke fotográfus a fényképezés folyamatának leírásánál Roman Jakobson kommunikációs-modelljével hasonló fogalmakkal él. Barthes azt mondja:

Megfigyeltem, hogy egy fénykép háromféle gyakorlat (vagy érzelem vagy szándék) tárgya lehet: vagy mi csináljuk, vagy rólunk csinálják, vagy nézzük. A fényképész az **Operator**. Mi vagyunk a **Spectator**-ok, akik nézegetjük a fényképeket újságokban, könyvekben, archívumokban. Akit vagy amit fényképeznek, az a céltábla, az ábrázolt, a tárgy által kisugárzott egyfajta mintakép, **eidolon**. Ezt nevezném a Fotográfia Spectrum-ának, szellemének.²⁵

²¹ TÓTH Krisztina: *Letölthető csengőhangok*, VIII. = *Magaslabda*. Budapest, Magvető Kiadó, 2009. 34.

²² „Nobody can commit photography alone.” = Marshall McLuhan: *The Written Word; The Photograph = Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge–London, MIT Press, 1994. 189.

²³ Roland BARTHES: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. (ford.: Ferch Magda) Budapest, Európa Kiadó, 1985.

²⁴ I. m. 8.

²⁵ I. m. 14.

Barthes tehát megkülönbözteti a fényképészt, az Operatort, aki Jakobson fogalmai alapján az adónak felel meg, a Spectator, a néző pedig a címzettnek²⁶. Maga a tárgy, az *eidolon* hordozza – ebben az értelemben – a poétikai funkciót, vagyis a fényképre mint közleményre való beállásunkat. Jaromir Funke²⁷ fényképész pedig még inkább közelít Jakobson fogalmaihoz, illetve a poétikai funkció meghatározásához: „A poétikai funkció az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti.”²⁸A következő szövegrészletben ennek bizonyítása látszik:

A fényképezés keres, és keresése során kísérletezik. Innen a fotogram eredete.²⁹(=**ekvivalencia elve**)

A fotó a környező térnek csak egy részét képes leképezni – a fotográfia kiválasztásra kényszerül.³⁰ A valóság a fotográfiai feldolgozás által átalakul, és valamiféle felülvizsgálaton is keresztülmegy. (= **szelekció tengelye**)³¹

Mert a fotogram bátor kísérlet volt, mely nem riadt vissza a röntgenfelvételekkel készített montázstól, igazi fotókká való kombinációktól. Nem az egyszerű realitásról van benne szó, hanem olyan valóságról, mely a lefényképezés által testi valójában megszűnik létezni és új életet kezd élni, a sajátját, a kész fotón. Ezáltal új fotográfiai valóság jön létre, melynek számára a konstruált eredeti csak ürügy a lefényképezéshez.³²(=**kombináció tengelye**)

Ezekből a szövegrészletekből is látszik, hogy Funke Jakobson meghatározásain vagy legalábbis ahhoz hasonló fogalmakon keresztül adja vissza a fényképezés folyamatának mozzanatait. Poézis és fényképezés kapcsolatát az is erősíti, hogy ő maga is él a *költészet* szó használatával, amikor a fényképezést jellemzi.

És amikor szépsége csak a varázslatban és egy fotográfiailag öncélú **fekete-fehér poézisben** rejlett. (...) Ez a **fotográfiai költészet**, mely a formát fedezi fel, de olyan formát, mely a mindennapiság koloncától mentes³³(...) újdonságérték és felidéző erejű **poétikus csáberő**³⁴

Ebből a fogalmi sorból természetesen a poétikai funkció lesz meghatározó, de érdemes még tovább mennünk a kommunikációs modellek történetében, mert Lotmannal is rokonságot fedezhetünk fel. Barthes így vall az *én* és a fénykép viszonyáról.

²⁶ Roman JAKOBSON: *Nyelvészet és poétika*. = *Hang–jel–vers*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1972. 234–235.

²⁷ Jaromir FUNKE: *A fotogramtól az emócióig*. = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. (szerk. Bán András és Beke László) Budapest, Enciklopédia Kiadó, 1997. 112.

²⁸ Roman JAKOBSON: *Nyelvészet és poétika*. I. m. 242.

²⁹ Jaromir FUNKE: *A fotogramtól az emócióig*. I. m. 112.

³⁰ I. m. 111.

³¹ I. m. 113.

³² I. m. 112–113.

³³ I. m. 112.

³⁴ I. m. 113.

Mindent egybevetve azt szeretném, hogy az én változó, ezernyi különböző fénykép közt lebegő képem helyzettől, kortól függetlenül mindig egybeessék az **én** (ahogy mondani szokás, mély) „énemmel”. De éppen az ellenkezőjét kell mondani: az én „énem” soha nem esik egybe az én képemmel.³⁵ A Fotográfia ugyanis önmagam megjelenése egy másik személyként, az identitástudat körmönfont szétválasztása.³⁶ A fényképezőgép lencséje előtt egyszerre vagyok az, akinek hiszem magam; akinek láttatni szeretném magam; az, akinek a fényképész hisz; és az, akit a fényképész művészetének bemutatására használ fel. (...) a Fotográfia azt a nehezen megragadható pillanatot ábrázolja, amikor nem vagyok sem alany, sem tárgy, hanem inkább olyan alany, amely érzi, hogy tárggyá válik: kicsiben átélem a halált, valóban szellemmé (spectrum) válok.³⁷

S így ír Lotman:

Az „ÉN-ÉN”- rendszerben az információhordozó ugyanaz marad, de a közlemény a kommunikáció folyamatában átalakul és új értelmet nyer.³⁸

Barthes és Lotman esetében is egy megváltozott és egy újra elsajátított énről van szó, ez ahhoz a folyamathoz hasonlít, amikor a belső dialógus során egy másik kód is társul a közleményhez, ami újraszervezi a szöveg jelentését, s ez új tapasztalathoz vezet.

Barthes a fényképet mint egyfajta kalandot határozza meg, s ez a kalandfelfogás rokonítható azzal, ahogyan a szöveg felé is irányul, a „textuális öröm” tehát az írott szöveg és a képi szöveg szintjén is érvényesül.³⁹

„Úgy gondoltam, a **kaland** (aventure) szóval tudom a legpontosabban kifejezni azt a **vonzást**, amelyet bizonyos fényképek gyakorolnak rám.⁴⁰ A kaland-elv teszi lehetővé számomra, hogy a Fotográfiát valóban létezőnek tekintsem. És fordítva: ha nincs kaland, nincs Fénykép. (...)”

Elkülöníti a **studium** és a **punctum** fogalmát: előbbi nem tanulást, tanulmányozást jelent, hanem valamire figyelést, valaki iránti hajlandóságot, egyfajta általános érdeklődést. A második elem megtöri a studium-ot: „Most nem én keresem, hanem ő tör elő a jelenetből, s átjár, akár a nyíl.”⁴¹ Ezt a *studium*-ot megzavaró második elemet én *punctum*-nak nevezem, mert a *punctum* szúrás, kis lyuk, kis folt, kivágott seb (...). Egy fénykép punctum-a az a

³⁵ Roland BARTHES: *Világoskamra*. I. m. 17.

³⁶ I. m. 18.

³⁷ I. m. 19.

³⁸ Jurij LOTMAN: *A kommunikáció kétféle modellje a kultúra rendszerében*. = *Kultúra, szöveg, narráció* – In Honorem Jurij Lotman. (Szerk., Kovács Árpád, V. Gilbert Edit), Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994. 18.

³⁹ Roland BARTHES: *A műtől a szöveg felé = A szöveg öröme*. (szerk. Babarczy Eszter) Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 67–74.

⁴⁰ Roland BARTHES: *Világoskamra*. I. m. 25.

⁴¹ I. m. 33.

véletlen valami, ami rögtön belém szúr („qui me point”), (ami meggyötör, megsebez).⁴² (...) „a *studium*-ot felismerni számomra annyit jelent, hogy szinte végzetszerűen ráérezek a fényképész szándékaira, helyeslem vagy nem helyeslem, de mindig megértem, és csak magamban bírálok őket. Barthes *punctum* fogalma és a fénykép „lélekbe szűrő” szerepe rokonítható azzal, amit Paul Ricoeur a szöveggel kapcsolatban kijelent⁴³: „A szöveg megszólít”. Barthes szerint a fényképet nézve ugyanolyan erőfeszítésre, ugyanolyan sziszifuszi munkára kényszerülünk, mint az álomban: feszülten igyekszünk a lényeg felé, nem találjuk, újramezünk.”⁴⁴ Ez a megfogalmazás a hermeneutikai szituációval mutat rokonságot, s azzal, amit Gadamer a szövegről mond: „Visszalapozunk (...), újramezünk, újraolvasunk, újabb értelemvonatkozásokat fedezünk fel, s végül nyoma sem lesz a biztos tudatnak, hogy most akkor megértettük a dolgokat (...)”⁴⁵. Ezt az értelmezési-megértési szituációt járja körül Paul Ricoeur is, aki azt mondja, hogy a tét tehát nem annyira az eredeti felismerése a kép mögött, sokkal inkább annak gyakorlása, hogy minden fényképet úgy nézzünk, mint egy ismeretlen képét, amely nem annyira felismerésre, inkább felfedezésre vár.⁴⁶

Akkor hát mit jelent a fényképet nézni? Az előbb felfedezésről beszéltem felismerés helyett. Mi következik e cseréből? Ezt meggondolandó a felfedezés szó megnyitotta utat kell követnünk. Aki felfedez, az végigjár, megvizsgál, szemrevételez, fürkészk. E tekintetben alighanem joggal beszélhetünk a fénykép *olvasatáról*. S mi az olvasás ha nem kapcsolatteremtés a jelek közt, a jeleket szöveggé szervező mondatszövedék vezetésével. Felmerül a kérdés: mi teszi a fényképet olvasni való szöveggé? Olyan kapcsolatokkal állunk szemben, amelyek, noha formai kapcsolatoknak nevezhetők, végeredményben különböző intenzitású részletek viszonyrendszerét alkotják.

Barthes azt mondja: „A fénykép egy már rögzített dolog értelmezése. A Fotográfiát nézve soha nem tagadhatom le, hogy a *dolog ott volt*. Benne a valóság és a múlt együtt van jelen.”⁴⁷ Hans Belting pedig azt emeli ki, hogy a fénykép a halál iránti félelem miatt születik, ugyanakkor veszélye abban rejlik, hogy a legközelebbi pillanatot is a múlt dimenziójába zárja.⁴⁸

⁴² I. m. 34.

⁴³ Paul RICOEUR: *Az elsajátítás = A diszkurzus hermeneutikája*. Paul Ricoeur válogatott tanulmányai. (Ford., szerk., Kovács Gábor) Budapest, Argumentum Könyvkiadó, 2010. 71.

⁴⁴ Roland BARTHES: *Világoskamra*. I. m. 76.

⁴⁵ Hans-Georg GADAMER: *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi Kiadó. 1991.

⁴⁶ Paul RICOEUR: *Az emberi arc felfedezése*. Nagyvilág, 2001/11. (<http://www.inaplo.hu/nv/200111/29.html>)

⁴⁷ Roland BARTHES: *Világoskamra* I. m. 99.

⁴⁸ Hans BELTING: *Kép és halál. = Képanthropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2007.

2. 2. A SZÓ „KÉPI” TERMÉSZETÉRŐL

*Az irodalom a szavak művészete.*⁴⁹
(Northrop Frye)

Wilhelm von Humboldt a szó meghatározásakor hármas felosztást alkalmaz, és a cselekvés világába oltva értelmezi a szó szerteágazó szerepköreit. Humboldt szerint amennyiben a szó konvención alapuló érintkezés és megértés eszköze, jelnek nevezhető; amennyiben azonban a szót a benne rejlő metafora és a hangalak aktivizálásával használjuk – költészet; amennyiben pedig a megnyilatkozásban szimbólummá vált létmódját vesszük alapul – az értelmi tevékenység ösztönzése, a cselekvés inspirációja.⁵⁰ Továbbá fontos lesz annak megállapítása, hogy a szó a nyelvi rendszerben lezajló *esemény neve*, melyen a jelölt tárgy mentális képének a fogalom szintjére, s ezzel az ész tartományába emelésének átalakításait érthetjük.⁵¹ A szó – miközben autonóm nyelvi tény maga is – két világhoz tartozik: a nyelvi rendszerhez mint annak része, és az emberi hanghoz mint a rendszer előállítójához, a hangzásegységből kiinduló metaforikus átvitelek temporális sorához.⁵²

Humboldt követője, Alekszandr Potebnya szerint a beszélőt kettős viszony fűzi az általa használt szavakhoz. Először is, jelentős részükhöz majdnem úgy viszonyul, mint a gyermek, aki először ismerkedik a szavak hangjaival és jelentésével, a szavak másik csoportjához aktívabban viszonyulunk. Éppen ezeket a szavakat érdemes átvitt, származtatott értelemben használnunk, vagy belőlük új szavakat képeznünk.⁵³ Nála a szó három elemből áll: a tagolt hangok egységéből, azaz a jelentés *külső jeléből*; a *képzetből*, azaz a jelentés *belső jeléből* és magából a *jelentésből*.⁵⁴ A keletkező szóban a gondolkodás tevékenysége két gondolatkomplexumot hasonlít össze: az újonnan megismerendőt és a korábban megismerttet egy képzet mint tertium comparationis segítségével.⁵⁵ A jel a szóban a vele korreláló kép vagy fogalom szükségszerű helyettesítője, mivel a jel egyiknek is, másiknak is *képviselője*.⁵⁶ Nincs itt szó a kép és a belső forma azonosításáról, mivel az egyiket nyelvi, a másikat mentális

⁴⁹ Northrop FRYE: *Azonosság és metafora = Az Ige hatalma*. Budapest, Európa Kiadó, 1997. 95.

⁵⁰ KOVÁCS Árpád: *Wilhelm von Humboldt filológiai antropológiája. = Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszeloovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*. Budapest, Argumentum Könyvkiadó, 2002. 345–346.

⁵¹ KOVÁCS Árpád: *A diszkurzív poétika alapjai. A szó a jelek és a szövegek világában = Diszkurzív poétika*. Veszprémi Egyetemi Kiadó. 2004. 28.

⁵² I. m. 53.

⁵³ Alekszandr POTEBNYA: *A szó és sajátosságai. Beszéd és megértés = Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszeloovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*. Bp., 2002. 147.

⁵⁴ I. m. 148.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ KOVÁCS Árpád: *A diszkurzív poétika alapjai. A szó a jelek és a szövegek világában*. I. m. 50.

jelenségnek nevezi, a jel a szóban, a jelentés jele – nyelvi tény, nem pszichikai valóság. A belső forma mint tertium comparationis nem maga a kép, hanem előállításának nyelvi eszköze, amint a szó pedig empirikus feltétele mind a kép, mind a fogalom előállításának.⁵⁷ A tartalom nincs képviselve, a jelentésnek csak külső jele van, azaz csak hangzással képviselt.⁵⁸ A képzet a különféle kontextusokban valaha is felmerült történeti jelentéseinek sora.⁵⁹ Nála a szöveg a szó interpretációs tereként, a szó a szöveg miniatűr hasonmásaként jelenik meg, a szó összetevői megegyeznek a szóbeli alkotás, a szöveg konstitutív egységeivel.⁶⁰

Bahtyin szakít a hagyományos stilisztika felfogásával, amely szerint a szó csak önmagáról, saját tárgyáról, saját közvetlen expressziójáról és saját egyetlen és egységes nyelvéről vesz tudomást. A hagyományos stilisztika értelmezése szerinti közvetlen szó a tárgyra irányulva mindig csupán magának e tárgynak az ellenállásába ütközik, de a tárgyra irányultságát soha nem tartóztatja föl más szavak érdemi és sokfelől ható ellenereje. Az élő szó azonban nem mindig egyformán szembesül tárgyával: a szó és tárgya, a szó és a beszélő személyiség között az ugyanarra a tárgyra, ugyanarra a témára vonatkozó másfajta, tőle idegen szavak rugalmas, gyakran alig átlátható közege terpeszkedik. Hangsúlyozza, hogy a szó midőn tárgya felé tör, minden esetben a tőle idegen szavak, értékelések és hangsúlyok általa fölkavart üledékének sűrű, dialogikus közegébe hatol be, maga is belefonódik a bonyolult kölcsönkapcsolatok szövedékébe.⁶¹ A szó a dialógusban születik, a dialógus eleven replikájaként, s a tárgyban rejlő idegen szavakkal folytatott dialogikus kölcsönhatás során formálódik meg. A tárgy koncipiálása a szóban dialogikus folyamat. Ezzel azonban nem merül ki a szó belső dialogikussága. A szó ugyanis nemcsak magában a tárgyban találkozik az idegen szóval. Minden szó a rá adandó válaszra irányul, s nem kerülheti el az anticipált válasz-szó erőteljes hatását. A szót a válasz-szó határozza meg: a „még el nem mondott”, de már-már kikényszerített, előre sejtett szó.⁶²

Bahtyin bevezeti a kétszólamú szó fogalmát,⁶³ amely meghatározása szerint a beszédnyelvben prefigurálódó, a regény nyelvében tudatosuló, kiteljesedő verbális képződmény. Bahtyin a kétszólamú szót a verbalitás és a vizualitás határán, szó és kép

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ HOFFMANN Béla: *Szójelentés és szövegértelmezés*. Világosság, 2003/11–12. 89.

⁶⁰ I. m. 58.

⁶¹ Mihail Mihajlovics BAHTYIN: *A szó a költészetben és a prózában = A szó esztétikája* (Válogatott tanulmányok). Budapest, Gondolat, 1976. 189.

⁶² Mihail Mihajlovics BAHTYIN: *A szó a regényben. = A tett filozófiája – A szó a regényben*. Budapest, Gond-Cura Alapítvány. 138.

⁶³ S. HORVÁTH Géza: *A szókép és a nyelv képe: a kétszólamú szó képi természete Mihail Bahtyin regényelméletében*. = Világosság, 2003/11–12. 103.

találkozásának eseményeként írta le.⁶⁴ Bahtyin állítja, hogy a szót mindenki egy idegen szólamtól áthatva kapja, s a szó egy másik kontextusból, idegen, szubjektív értelmezésektől átítatva kerül a beszélő saját kontextusába, úgy a saját és az idegen találkozása a beszélő minden egyes szavában megvalósul: a kétszólamúság a beszédnyelvi szó eredendő, lényegi sajátossága.

A szó azért tehet szert jelentésre egy adott szituációban, mert egy korábbi szituációban, egy (vagy több) beszédsubjektum megnyilatkozásaként jelentéssé vált. A szubjektivitás (újra)létesítése a szó lényegi velejárója. A képi-vizuális megjelenítés, illetve ábrázolás problémája láthatóan szoros kapcsolatban áll a nyelvi jel szubjektumszerű létmódjával. Az egyenes beszédben ez a szubjektivitás világosabbá válik. Ekkor lehetővé válik a beszélő értelmi pozícióján túl a beszélő expresszivitásának, lelkiállapotának felidézése, a személyiség képpé/alakká sűrítése. A beszélő személyiség képe, az ábrázolt vagy megjelenített szubjektum nem annyira egy előzetesen adott figura/alak észleleti vagy fantáziaképe, hanem az idegen megnyilatkozás szubjektumszerűségéből fakadó lényegi ismérve. A kép, az alak ily módon a nyelvben testet öltött beszédsubjektivitás sűrített, szimbolikus formája: a személyességtől elválaszthatatlan előző kontextuális jelentés felidézése a szóban.

A szó által végzett gondolatképzés új képzetet és fogalmat hoz létre, a szövegbeli értelemképzés új szót is, a szavak nevét. Ricoeur alapján mondhatjuk, hogy ennek már nem a képzet és fogalom felel meg, hanem költői szemantika, amely túl van a képzet és a fogalom horizontján és az önmegértés „világára” utal, a személyes szemantikában feltáruló dologra.⁶⁵ Ricoeur felfogásában a szónak aktusként való megközelítése túllép a pusztá jelként való felfogásán, és a jelet megjelenésként, használatát megnyilatkozásként, az alany és a tárgy megjelenésmódjaként tárgyalja.⁶⁶ Amikor valaki beszél, valaki mond valamit, a szó elhagyja a szótárat; abban a pillanatban válik szóvá, amelyben az ember beszéddé formálja magát, s a beszéd diszkurzussá alakul át.⁶⁷

⁶⁴ Uo.

⁶⁵ KOVÁCS Árpád: *A diszkurzív poétika alapjai. A szó a jelek és a szövegek világában*. I. m. 60.

⁶⁶ KOVÁCS Árpád: *A reszementizált metafora Paul Ricoeur hermeneutikájában*. = *Prózamű és elbeszélés*. Budapest, Argumentum Kiadó, 2011. 52.

⁶⁷ I. m. 36.

3. REGÉNYÉRTTELMEZÉS

3. 1. A REGÉNY „FOTOGRAFIAI KÖLTÉSZE”

*A kép létfolyamat – benne jut a lét értelmes-látható megjelenéshez.*⁶⁸

(Gadamer)

*Nem más az élet, csak egy fotóalbum.
Csak az létezik, ami benne van az albumban.*
(35.)

A fenti írásban (*A fénykép ontológiája és poétikája*) a fénykép mint tárgy poétikai „működésmódját” jártam körül, s bizonyításra került, hogy kép és szó nem áll távol egymástól. Kép és a szó átmenetének szükséges szemantikai megalapozása is, amely az „ars memoriae” és az „imago agens” (Cicero és Quintilianus retorikájában található) fogalmaival lehetséges. Az elsősorban római latin retorikák egyik fontos újabb eleme (az arisztotelészi retorikához képest), hogy sokat foglalkozik a memorizálás technikájával, amit később az emlékezés művészetének neveztek. Ennek egyik fogása az, hogy a rétor adott helyekhez és terekhez (vagy térelemekhez) olyan képeket köt (asszociál) mentálisan, amelyek elősegítik a szónoklat kibontását. Így ha a rétornak kimenne valami a fejéből, egyszerűen csak rápillant az adott helyre, amely előhívja azt a kép(zet)et, amelynek verbális kibontása teljessé teszi a beszédet. Ezeket a képzet- és szóhordozó helyeket nevezték „imago agens”-nek. A regényben a (helyről, időpontról, arcról készült) fénykép az a hely, az az „imago agens”, amely egyfajta élő emlékezetként verbális kibontásra kész. Az *ars memoriae* fogalmának tárgyalásával Paul Ricour munkájában⁶⁹ is találkozunk:

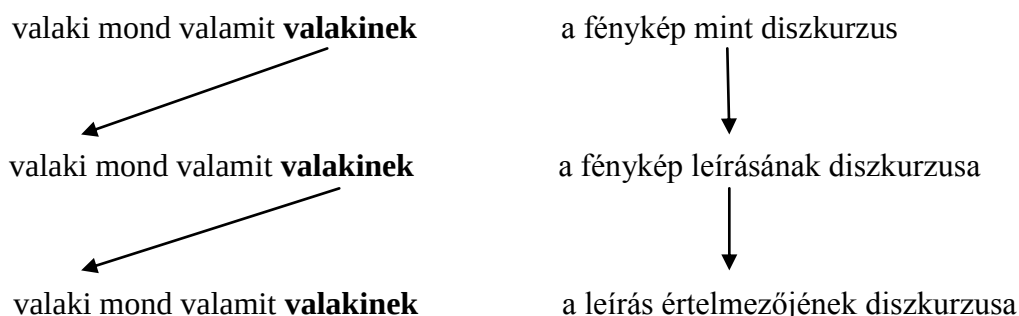
Ez a művészet képek és helyek összekötéséből áll, amelyek között előfordulhat a ház, egy közterület vagy épületegyüttes. (...) Minden úgy van elrendezve, hogy a megfelelő pillanatban lehessen előhívni a képet. (...) A felirat jól bevált metaforájával találkozunk, amikor is a helyek megfeleltethetők a viasztáblával, a képek pedig a betűkkel.

A regényben nem találkozunk illusztrációval vagy fénykép felmutatásával, hanem csak annak leírásával. A műben a kép helyére tehát a szó kerül, s mivel azt nem látjuk, csak a róla

⁶⁸ Hans-Georg GADAMER: *A kép létrangja. = Igazság és módszer.* Budapest, Osiris, 2003. 174.

⁶⁹ This art consists essentially in associating images with places organized in rigorous systems corresponding to a house, a public place, an architectural setting. (...) The images stored in this way are supposed to be easy to recall the appropriate moment, the order of the places preserving the order of the things. (...) We thus meet up again here with the old metaphor of inscription, with places now in the role of the wax tablet and images in that of the letters inscribed on it. = Paul RICOEUR: *The abuses of artificial memory: The feats of memorization. = Memory, History, Forgetting.* London, The University of Chicago Press, 2004. 62.

megtörténő szót értelmezhetjük, s így a kép = szó relációja kerül előtérbe.⁷⁰ A fénykép szavát ugyanúgy olvassuk, mint a szövegszót, azaz a fényképnek is lehetővé válik *olvasata* (erre Ricoeur figyelmeztet, bővebben: *A fénykép ontológiája és poétikája* részben tárgyaltam.) Paech ezt szimbolikus intermedialitásnak nevezi,⁷¹ hiszen itt nem a maga anyagiságában lesz a fénykép az írott szöveg része, hanem az irodalmi mű tematikus és narratív szintjein jelenik meg. Értelmezésemben is ezt veszem figyelembe, tehát a fényképet mint olvasható szöveget értelmezem, amelynél ugyanúgy végig kell járnunk az értelmezés folyamatait, mint az irodalmi szövegben. Az értelmezés aktusa a következő modell alapján járható végig a regényben:



Az ábra lényegében így foglalható össze: a regényben feltételezett fényképekről van szó, amelyek létrehozója azzal a szándékkal készítette a képet, hogy *valakinek mondjon valamit*. Ez az a mozzanat, amivel mi nem találkozunk a regényben, csak a fénykép leírásával, amivel az értelmező, jelen esetben az író mond valamit a képről, s miközben értelmezzük a leírást, mi is mondunk valamit az értelmezésről és így a képről is.

Sándor Katalin így értelmezi a regényben megjelenő fényképeket: „Ebben a folyamatban, a fénykép nem pusztán dokumentum, a múlt, a megtörtént bizonyítéka, hanem az identitás, a személyes és történelmi múlt, az emlékezés és felejtés reprezentációja.”⁷²

⁷⁰ Vladimir Biti a szavaknak képekbe és a képeknek szavakba történő folyamatos átfordításáról beszél = Vladimir Biti: *Szétszórt otthon. Dubravka Ugrešić A feltétel nélküli kapituláció múzeuma című regényéről*. I. m. 120.

⁷¹ Joachim PAECH. *Artwork – Text – Medium. Steps en route to Intermediality*. 2000. Forrás: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>

⁷² In this process, photography is not primarily relevant as a document, as an indexical evidence of/ from the past (being often connected to oblivion and to questionable referentiality), but as an intermedial modality to frame, thematize and/or critically reflect on identity, on the representability of personal and historical past, on remembrance and forgetting (...). = SÁNDOR Katalin: *Photo/graphic Traces in Dubravka Ugrešić's The Museum of Unconditional Surrender*. = Media Borders, Multimodality and Intermediality (Lars Elleström ed.). Basingstoke, Hampshire. Palgrave Macmillan, 187–199.

Sándor Katalin értelmezésében tehát a fénykép túlmutat tárgy jellegén, és a személyesség körébe vonja azt, az emlékezet szövegévé válik.

A regényben a fénykép alapvetően két aspektusa jelenik meg: a fényképek egy része a személyhez kötődésre, a perszonális emlékezetre reflektál, másik része pedig ezen túlmenően az irodalmi szöveg, a műalkotás létmódjához közeledik, s így rajzolódik ki a fénykép sajátos „szókincse”. Már a kezdő oldalon találunk utalást az arcra mint fényképre: „*Fred arca olyan, mint valami régi fénykép.*”(7.) Ricoeur felfogásában az arc tartja össze a fényképet, különböző intenzitású részletek viszonyrendszerévé avatva azt: „Az elején azt kérdeztem: mi tart össze egy fényképet? Válaszom: az arc. A fotó: az összegyűjtött s a hasonlíthatatlan – mert egybefoglalt – arc. (...)”⁷³. A fénykép nyilvánvalóan annak tárgyával kapcsolódik össze elsődlegesen. A fénykép egybefogja a jelenben is a már széthullott családot: „*Anyu (szalaggal szépen átkötött) fényképei mellett ott volt apám néhány fényképe is; közös fotókat is találtam: anyu, apu meg én, idillikus játékjelenetek a hóban.*” (21.) „*Halála után egy hónappal valahonnan előkúszott és a lábam elé pottyant a fényképe, egy kis igazolványkép. E csöpp képre, erre a kis, hallgatag tényre vetett pillantás megrántott bennem bizonyos szálakat, hirtelen mély, fullasztó zokogás tört rám*”(22.) Ez a momentum a már bevezetett Barthes-féle *punctum* fogalmával azonosítható: „szúrás, kis lyuk, kivágott seb, ami belém szúr.”

A személyességhez kötődik a megsárgult fénykép többszöri előfordulása, s az is nyilvánvalóvá válik, hogy a fénykép birtoklásához köthető az emigránslet kétfajta megközelíthetősége: „*Kétfajta menekült létezik: az egyiknek vannak fényképei, a másiknak meg nincsenek – mondta egy bosnyák menekült.*” A fotó valamikor éppen a személyes történet kezdőpontját jelöli meg: „*Itt készülnek az első fényképek, itt nyílik meg szerény dossziéja, itt kezdődik az igazi, nappali története, melynek hőse fiatal, akárcsak ő, az új kor embere, aki a helyes oldalon harcolva került ki a háborúból. Íme az első fotó.*”(78.)

A fénykép-„szókincs” másik aspektusa a fénykép – a már említett – irodalmi mű létmódjához való közeledésében ragadható meg. Így kerül előtérbe először a jelentés fogalma: „*Azon kaptam magam, hogy mindig magammal hordom ezt a fényképet, mint valami kis fétist, melynek valódi jelentését nem ismerem.*” (8., 207.) Ugyanúgy, mint az irodalmi szöveg, a fénykép is az örökkévalóságnak szól: „*A tárgyak tovább tartanak, mint az emberek. Az albumok túlélnek gazdáikat. Az élet meghosszabbítása rejtezik a régi kabátban, az értelmetlen holmiban, ami valakinek jelentett valamit, és ami valakinek jelenteni fog még valamit.* (277.) *A lapok, röptükben, maguktól összeálltak.*” (...) „*Úgy ömlöttek belőle a hangok, mintha*

⁷³ Paul RICOEUR: *Az emberi arc felfedezése*. I. m.

tenyerének egyetlen szorításával ezer kis kínai süteményt morzsolna össze, és egyszerre olvasná ki a belőlük rejtett ezer üzenetet.” (223.)

A fénykép összekapcsolódik a rögzítéssel mint a szöveg/műalkotás alapvető céljával: *„Klikkeltem egyet képzeletben, lefényképeztem ezt a jelenetet, habár nem tudom, miért.”*(11.) Külön rész „foglalkozik” az album poétikájával: *„Minden fénykép egy-egy memento mori. Fényképezni annyi, mint részesévé válni valaki (vagy valami) hajlandóságának, sebezhetőségének, változékonyságának. Minden fénykép – éppen, mert kihatja és megdermeszti a pillanatot – az idő mindent fölemésztő kérlelhetetlenségéről tanúskodik.”* (19.) Fontossá válik a válogatás, szelekció és a kombináció fogalma is: *(A fénykép ontológiája és poétikája részben már kifejtettem bővebben.) „Anyu albumai – a mód, ahogy az „élettényeket” összerakta – mégis meglevenítik előttem azokat a hétköznapi pillanatok eleve „megrendezettek” (a pózolás azzá teszi őket), majd „átrendezettekké” válnak (a fényképek válogatása révén)”. A fénykép fel is fedi az igazságot:*⁷⁴ *„Az egyik fénykép árulón felfedi kivágott orrú cipőcském, és megnyitja a háború utáni inség világát, amikor a lábujjak gyorsabban nőttek, mint az új cipő vásárlásának lehetősége...”* Ugyanígy a felfedés folyamata kerül előtérbe, amikor a fénykép mint megfajtott valóság jelenik meg: *„Dorogavcev ünnepélyesen megmutatta nekem ezt a fényképet, mint a legnagyobb titkot. Fotómontázs volt, amatőr munka, mely épp a rossz technikának és Dorogavcev téboly-vírusainak köszönhetően (ó, áldott amatőrizmus!) elfedte azt, pontosan azt, amit el kellett fedni, és felfedte azt, pont azt, amit fel kellett fedni.”* (37.) A műfajprobléma is megszólal a fényképeken keresztül: *„Vagy albumból volt kevés, vagy fényképből sok. Nem bírt vagy nem tudott dönten...Már a kezdet kezdetén föladta a műfajjal való csatát.”* (23.) *„Amikor felüti a fejét a veszély, hogy az album műfaja átcsúszik kollázsába (ebben az értelemben műfajilag szubverzív elem csak egy van, az első fényképem mellé helyezett hajtincsem), anyu rendet csinál, kidobja a „szemetet”, ami ellenőrzést kijátszva bekúszik az ő albumaiba, és megbontja a személyes történelem konstrukcióját.”*(34-35.) *„Ugyanis a fényképek albumba rendezését az a tudattalan vágyunk irányítja, hogy a maga tarkaságában mutassuk be az életet, a végeredmény viszont (tehát az album) halott fragmentumokká redukált élet lesz. Az önéletrajz is hasonló problémával küszködik, mely az emlékezet technológiájában rejlik: azzal foglalkozik, ami egyszer volt – ami tehát egyszer volt,*

⁷⁴Heidegger hasonlót ír, amikor Van Gogh festményét értelmezi: „A műalkotás tudunkra adta, mi is igazában a lábbeli. (...) Nos, mi történik itt? Mi megy végbe a műben? Van Gogh festménye annak megnyilatkozása, hogy a maga igazságában mi is az eszköz, e pár parasztcipő. Ez a létező kilép létének el-nem-rejtettségébe. (...) A művész művében a létező igazsága lép működésbe. = Martin HEIDEGGER: *A műalkotás eredete*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988. 60.

azt veti papírra, aki most van.” (39.) A fényképezés a perverzióval⁷⁵ is összekapcsolódik, így a létrehozás pillanata, maga a rögzítés kerül előtérbe: *„Mindig úgy gondoltam a fényképezésre, mint valami szemtelenségre, s amikor először fotóztam, perverznek éreztem magam, írja Diane Arbus amerikai fotográfusnő.”* (35.) A fénykép ugyanakkor redukciót végez, ugyanúgy, mint a szöveg, redukálja a valóságot: *„A fénykép kis négyzetre redukálja a végtelen és legyőzhetetlen világot. A fénykép a mi mértékünkre vett világ.”* (38.) *„Egy köteg fényképet borítékba tettem, a borítékot leragasztottam, szalaggal átkötöttem, és a szekrény aljára löttem. Időnként a holmik közt turkálva ráakadok, megérintem, ujjbegyeim fájdalmat érzékelnek, és tudom, még mindig nem jött el a boríték felnyitásának ideje.”*(45.) A redukció, a gondolat elhatárolása is jelen van a műben: *„Richard fényképei 35 milliméteres, bekeretezett gondolatok. Szerénységük elárulja, hogy a gondolatok nem érnek véget.* (204.) A fényképek, térképek, emlékeztetők kapcsán azok emlékeztetcsapda jellege is előtérbe kerül, s a mű egészében az emlékezet és emlékezés (és elbeszélés) problematikusságát képzi meg a szövegében is. A képek gyakran jelentésüket vesztett foltok, homályosak, elmosódottak, a hozzáférhetőség és közvetíthetőség problematikusságát jelzik.

A regényben tehát egyfajta „fotográfiai költészet” rajzolódik ki: a jelentés – rögzítés – poétika – szelekció – kombináció – felfedés – műfaj – keret – gondolat fogalmak mentén, s ezek éppen arra figyelmeztetik az olvasót, hogy annak ellenére, hogy „egy fotóalbumot lapozgat”, egyúttal irodalmi művet is olvas.

⁷⁵ Roland BARTHES: *A szöveg öröme.* (szerk. Babarczy Eszter) Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 67–74.

3. 2. A SZÓTLANSÁGTÓL A NYELVIG – AZ ÍRÁS ÉS EGY „MAJD-REGÉNY”

*Hogyan lesz a tárgyból szó,
mi az a mód, ahogyan a tény,
az emóció, a gondolat, a jelenség
tudatunkban jellé válik?*⁷⁶

(Nemes Nagy Ágnes)

*De a hallgatás nem jelent némaságot.
Ellenkezőleg, a néma a „beszélés” felé tart.*⁷⁷

(Heidegger)

Vizsgálódásom középpontjába a *regényszó* kerül, s szükséges figyelmeztetni is központi szerepére az irodalmi szövegben: „A poétika tehát nem a nyelvi rendszer és a beszéd oppozíciójának tételéből, nem is a kódrendszerként vagy beszédaktusként értett felfogásra építi elméleti megfontolásait, hanem a *szóra* mint az egyéni emberi cselekvésben gyökerező teljesítmény – jelképzés, megnyilatkozás, dialógus és elbeszélés – alapelemére.”⁷⁸ Ám mielőtt a szó problémája előtérbe kerülne, meg kell állapítanunk, hogy a műben a megnyilatkozás problémája már a *hangnál* elkezdődik, a regény kiindulópontja a némaság állapota: „*Vattaként tölti meg szobámat a csend.* (8.) Az elbeszélő jó megfigyelőnek bizonyul, és különösen érzékennyé válik a hangok iránt, amelyek általában a háttérben szólalnak meg: „*Csapkodták a vizet, most károgásra hasonlított a hangjuk* (11.) *És akkor ráébredtem, miféle hangok szűrődnek a fülembe, anélkül, hogy felfigyeltem volna rájuk. Kínai vagy koreai esztrádzene szólt, vagy ki tudja, miféle, mindenesetre arról az égtájról való.*” (14.) De ugyanúgy hanggal jár a kamera zümmögése (29.) vagy a légoltalmi sziréna (71.), s valamikor az éppen az emlékezés hordozójává válik: „*Néha elcsípem a hangomban az ő repedezett hangját, néha átüt a hangomon az övé, két hangon beszélek, meg-megtorpanok, elnyújtom a szavakat, mint ő, várom, hogy elmúljon a szorongás.*” (74.) A műben kétféle hang érvényesül, egyrészt a külső zaj, a kellemetlen hang, másrészt a gyerekkorból megszólaló hangok: „*Ábécéskönyv: Nézegetem az ábrákat. Még nem tudok olvasni. Megkap a legkülönbözőbb tárgyak és fogalmak közötti tarka, boldog összhang: itt együtt van a kutya meg a könyv, az ember meg az erdő, a virág meg a villamos...És mindenki boldogan mereszti a saját hangját: a fiú á-zik, a lány ó-zik (...)* 97. (...) *Az Ábécéskönyv világában nincsen rossz.* (98.) Az

⁷⁶ NEMES NAGY Ágnes: *Szó és szótlanság*. Digitális Irodalmi Akadémia, Budapest, PIM, 2001.

⁷⁷ MARTIN HEIDEGGER: *Jelenvaló-lét és beszéd. A nyelv = Lét és idő*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 100.

⁷⁸ KOVÁCS Árpád: *A regényműfaj ontológiai alapvetése. Vallomás és dialógus az elbeszélő prózában. Az ember és a nyelv a regényben.* = *Próza mű és elbeszélés. Regénypoétikai írások*. Budapest, Argumentum, 2010. 12.

elbeszélő az emigráns-állapot általános léttapasztatává avatja a hangérzékenységet: „Az emigráns úgy érzi, hogy az emigráció állapota valami állandó, sajátos hangérzékenységgel jár; néha úgy tűnik neki, hogy nem is más az emigráció, mint nyomozás a hangokra és emlékezés rájuk. (13.) A hangnak ezen megnyilvánulásai már majdnem átfordulnak a szóba, azaz a hang és a szó határán mozognak. Ez a jelenség lehetséges rokonságot mutat többek között Csehov műveivel, amelyekben szintén fontos szerep jut a hangoknak és a megnevezhetetlenség állapotának, amelyre tehát nincs név vagy szó Csehovnál, az hangként jelenik meg vagy fecsegésként, kiabálásként, a szó léte előtti közvetlen állapot⁷⁹ ábrázoltatik a műben vagy a szó teljes hiánya. Talán az sem véletlen, hogy az elbeszélő édesanyja többek között Csehovot is olvas, amelyről naplójában értesülünk: „Csehov elbeszéléseit olvasom”. (56.)⁸⁰

A regény kiemelt szerepet juttat a szónak, és a szó felülvizsgálatának, a szóra történő reflektálásnak, mindez az elbeszélő szóhoz való viszonyán keresztül rajzolódik ki. A szóra történő rákérdezés, a szó mint vitatéma aktualizálódik a regényben. Az első ilyen gócpont a szójelentés: „A tiszta selyem szó mágnesként vonzott más, homályos jelentésű szavakat: szörme, gyöngy, ékszerek és – smaragd. A különös smaragd szón később is szívesen törtem a nyelvem, mintha szó helyett kemény, zöld, mentolízű cukorkát forgatnék a számban. (...)”

⁷⁹ Csehov elbeszéléseiben és drámaiban alapvetően érvényesül a szótlanság állapota. A szereplők általában nem képesek artikulálni mondanivalójukat. Ennek az állapotnak különböző aspektusai jelennek meg: a hallgatás, a kiabálás, a fecsegés, illetve a háttérben érzékelt zaj, zörej, hang formájában, amelyek közvetlenül a megszülető szó előtti állapotot és az ebben az állapotban való benneragadtságot jelölik. Sesztov méltán nevezi Csehovot a leghalkabb szavú írónak. (= Lev SESZTOV: *Teremtés a semmiből. = Teremtés a semmiből.* Budapest, Osiris Kiadó, 1999. 40–41.) Megvilágító példa lehet erre az *Unalmas történet* című perszonális elbeszélés, amelyben egy orvosprofesszor számot vet életével, és döntő felismerésekre jut: „E név viselője, vagyis én hatvankét éves vagyok (...) Amilyen ragyogó és szép a nevem, olyan jelentéktelen és csúf vagyok én magam.” (118.) A tulajdonnév és annak jelöltje tehát kettévál, külön életet él. Erre a mű során több részlet is figyelmeztet. A professzor felismeri hangja fogyatékoságát is: „Humorom csaknem teljesen elfelejteti hangom fogyatékoságait; hangom ugyanis száraz, éles és éneklő, mint a képmutatóké. (118.) Ugyanakkor érzékeny is a hangok iránt: „Szeretem hallgatni az éjszaka hangjait. (...) és mindezek a hangok, nem tudom, miért, izgatnak. (119.) „Én az ilyesféle jeleknek, mint kutyaugatás, bagolyhuhogás, sohasem tulajdonítottam jelentőséget, de most görcsösen összeszorul a szívem, és igyekszem magyarázatot találni erre a vonításra.” (174.) A mű tetőpontja, amikor a professzor fogadott lánya megnyilatkozásra kényszeríti őt: „Nemsokára meghalok, Kátya... Csak egy szót, egyetlen szót!-könyörög sírva, s felém nyújtja karjait”. (181.) (=Anton CSEHOV: *Unalmas történet. = Válogatott elbeszélések.* Budapest, Magyar Könyvklub, 1999. 117–182.)

Csehov drámaiban is hasonló jelenségekkel találkozunk. A *Ványa bácsi* című drámában Ványa bácsi lármát csap elrontott élete miatt, Asztrov doktor és Szonya pedig hallgatnak. Ebben a drámában a természet és az erdő hangjának lesz jelentősége, s ez jelöli a kimondatlan szót: „Hallom, hogy zúg az én fiatal erdőm, amelyet a saját kezemmel telepítettem. (11.) Ugyanilyen példa a *Sirályban* Nyina mondata: „Egyedül vagyok. Százévenként egyszer nyitom szóra számat, de hangom szomorúan cseng ebben a pusztaságban. (357.) A Cseresznyéskertben a kutyavonítás, a távoli zongorahang, az öreg Firsz dörögése feltűnő. (=Anton CSEHOV: *Drámák.* Budapest, Európa Kiadó, 1978.)

⁸⁰ A csehovi hős jellemzője a reménytelenség, a kiútatlanság és a magány (= Lev SESZTOV: *Teremtés a semmiből* I. m. 8., 13., 26.) Az anyára ezek mind jellemzők lesznek, így szinte csehovi hőssé válik, s így saját magát olvassa a műben, az egyfajta tükörré válik számára: „Ha legalább nekifognék valaminek, mondjuk kötnék, horgolnék, vagy bármit, de semmi sem érdekel, szívesebben olvasok, ha ez sem menne, nem tudom, mihez kezdenék. (57.) Szorongást érzek, nem tudom, hogy segítek magamon. (59.)

Szavak, melyeknek voltaképpen nem ismerem a jelentését: lüg (valami, amivel mosnak), jegyek (a pénzt helyettesíti), poloskák (akkoriban létező rovarok). (...) „Szavak, melyek jelentésére homályosan emlékszem: karton (olcsó textil), cukros zsíros kenyér (süteménypótlék). Szavak anyu akkori szótárából: nudli, smarni, csuszpájz, cic, pacsni, cukros-zsíros, jegyek, poloskák. (...) A sosem vagy otthon hosszabb szünet után következő, jelentés nélküli verbális meghosszabbítás.” (73.) „Gyerekkoromban az egyik mágikus szó, melyet nem nagyon értettem, a Sorbonne volt. A mágikus szót tévesen Szobronnak ejtettem”. (106.)

A szó és az emlékezet is összekapcsolódik: *„A nagymama főztjéből csak szavak maradtak, melyeket szívesen vesz elő a nyelvem, de az ízekre már nem emlékszik. (157.) „A háború viharát csupán apjának egy kis megsárgult fényképe élte túl. Így a barátom számára az apa szó örökre az eltűnt a háború viharában frázis foglya maradt. (33.) A korom volt az egyik első szó, amit megtanultam, oly természetes, mint az anyu, apu, kenyér, víz. (...) A fejre tintaceruzával (kiveszett szó: gyönyörű ceruza, vastag, puha, lila béllal) szemet rajzoltunk, orrot, száját. (85.) Bina szemfelszedéssel foglalkozott. Amikor eltűnik a rá való kereslet (a szakadt harisnyát nemsokára egyszerűen kidobják), kihálnak a szavak is (leszaladt a szem a harisnyámon; fel kell szedni a szemeket), s velük együtt ez a kis mesterség.” (93.)*

Alapvető probléma a szó és az ember eltávolodása egymástól: *„Születésem évében a világ szótárában létezik a világ”. (79.) „Mi nem szerepelünk a világ szótárában”. (80.) „Amikor egyesek megrémültek a tulajdon nevüktől, mások meg, úgymond, végre nem féltek tőlük; amikor egymást mérszárolták az emberek” (31.) „Hazatérve magányosan üldögélt izzó újjágrábi lakásában – mint egy vonatban -, csak ült védtelenül, zászló és haza nélkül, szinte névtelenül, saját útlevél és személyi igazolvány nélkül”. (32.) Az elbeszélőben ugyanakkor él az új szó iránti vágy, de ehhez a személyesség kapcsolódik: *„Megtisztítottam a mondatokat, kiszedtem a törmeléket, letöröltem a sarat, ráköptem a zsebkendőmre, és a saját nyálammal mostam le. Most tele a tenyerem eltévesztett szavakkal, tele a tenyerem téves ragozással, helyesírási hibákkal... (67.) (...) Mi maradt, kérdem. Hiszen tele van a tenyerem nyelvének, identitásának héjacskáival, a megejtően rosszul kitett ékezetekkel, a tónussal, amit csak én hallok, szavakkal, melyeknek a jelentését csak én tudom”.**

Nyilvánvalóan a szó problémájából fakad a nyelvprobléma, a megnevezés problémája is: *„De mivel valóban nem tudom, hogy nevezném el azt a pillanatot, amikor átrepülnek a levegőben az első hópelyhek, bejelentve a közelgő havazást, amikor kinézek házam ablakából a téli éjszakába, gyakran kimondom: Pelyhül...(203.) Az elbeszélőnek többször is lehetősége nyílik egy másik nyelv, a német elsajátítására, de ő nem akarja ezt megtanulni, ebből is*

látszik, hogy neki saját nyelv kell: „*Ich bin müde, mondom Frednek (...) – egyelőre ezt az egyetlen mondatot tudom németül. E pillanatban nem is kívánok megtanulni többet. Többet megtanulni azt jelentené, mint megnyílni. Én pedig egy ideig még zárt akarok maradni*”. (7., 15.) „*Úgy látszik, a fájdalmat, akárcsak a káromkodást, csak azon a nyelven tudjuk könnyedén kimondani, mely nem a miénk*.” (44.) Szükségessé válik tehát egy új nyelv keresése, az elbeszélő pontosan ezt a vágyát artikulálja.

A szó mellett az írás folyamata is tematizálódik, az elbeszélő nem ír, de hallja, ahogy valaki éppen az írást műveli: „*Ha kinyitom az ablakot, csak a madáracsicsérgés töri meg a csendet. Este, amikor kimegyek a szobából az előszobába, hallom a televízió hangjait (Kira asszony szobájából, aki ugyanezen az emeleten lakik) és az írógép kattogását (orosz író az alattam lévő emeleten)*”. (8.) Más írók idézésén keresztül megszólal az írás iránti vágya is: „*Nem akarok szüzsét. Dolgokról és gondolatokról fogok írni. Mint egy idézetgyűjtemény, jegyezte föl egyszer régen egy ideiglenes emigráns. Viktor Sklovszkijnek hívták*”. (15.) Sklovszkijt többször is idézi: „*Te magadnak írsz, amikor nekem írsz, én pedig magamról írok – neked, mondja Alja, Viktor Sklovszkij szerelmes leveleinek címzettje*” (101.) Nabokov neve is többször előkerül: „*Úgy tűnik, ebben áll az írói mesterség értelme: úgy írni le a közönséges dolgokat, ahogy majd a jövődő mosolygós tükreiben tükröződnek, megadni bennük azt az illatos gyöngédséget, amit majd csak az utódaink érezhetnek meg a jövőben, amikor mindennapjaink minden aprósága önmagánál fogva szép lesz és ünnepi, írja Vladimir Nabokov Berliini kalauz című elbeszélésében*”. (199.)

Saját, lehetséges regényére is ráismer: „*Egyszer csak, egy ferde pillantást vetve önmagamra, ócska szerelmes regény hősnőjének láttam magam*”. (179.) Ebben a pillanatban az ötlött az eszembe, hogy itt, Lisszabonban arra törekedett az élet, hogy elmeséljen egy történetet, rosszat-e vagy jót, nem az én dolgom megítélni. Az utca túloldalán, pontosan úgy, mint a regényeket író életben, elhaladt a múltam, és úgy tett, mintha nem venne észre. (189.) Az írás kérdése, módszere is felmerül: „*Hogyan írjam le azt a helyzetet, amikor az ember, minden veszéllyel dacolva, ötven méterre megközelítheti a házát, de tovább nem mehet, nem tudhatja meg, hogy vannak az övéi, nem mehet át a hídon, melyen addig ezerszer átmént...*” (246.) Az írás igényével a szóra való rákérdezéssel találkozunk.⁸¹ Bahtyin azt mondja, hogy

⁸¹ Bahtyin beszél a szó belső dialogikusságáról: a szó már kimondott szavakkal, értékítéletekkel vitázik, a tágabban értelmezve beleütközik a szöveg hagyományba, ugyanakkor a válasza való beállítottság is jellemzi: olyan szavakkal is kapcsolatba kerül, amelyek még meg sem születtek „Bármely konkrét szó (megnyilatkozás) úgy találja meg a tárgyát, amelyre irányul, hogy az már előbb is minden esetben korlátok közé, viták és értékelések tárgya volt, más szavak kódosító homálya vagy éppen fényköre lengte körül. (...) A szó ezért, midőn tárgya felé tör, minden esetben a tőle idegen szavak, értékelések és hangsúlyok általa fölkaavart üledékének sűrű, dialogikus közegébe hatol be. (11.) Minden szó válasza vár. (13.) A szó egyfelől a már mondott szavak

minden szó válaszra vár, s ezzel éppen dialógus-elméletét alapozza meg. Az elbeszélő ezzel a kérdésfeltevéssel szándékozik dialógust létesíteni. Mivel a szójelentés már nem utolérhető, a múlt szavai már nem működnek, ezért kell rákérdezni. Ez a *Mi a művészet?* kérdésének többszöri felvetésével történik, s erre több választ is ad a regény (*kísérlet a világ egységének megvédésére, megmondja a szó, nem tudom, változás a világban, kapcsolatban áll a gravitáció leküzdésével*). Ezek a válaszok eltérnek, egyediek, s éppen azt hangsúlyozzák, hogy mindenkinek magának kell megtalálnia a személyes választ. Ugyanakkor a kérdésben benne is rejlik a lehetséges válasz, hiszen a művészet fogja megadni a szót, a műalkotáson keresztül tud kibontakozni egy új nyelv.

A regény – ahogy az eddigiekből is látszik – egy értelem előtti világot jelenít meg. A műben létrejön egy nyelv-és értelemdeficit állapot felmutatása, amelyben elkezdődhet egy új nyelv fölépítése.⁸² A mű már a kezdetétől figyelmeztet, hogy a végére összeáll „egy egész”. A szóra történő rákérdezés és a jelentés problémája már a mű címénél elkezdődik: *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*. A *múzeum* szóban összpontosul a jelentés problémája, s ez jelenti a megoldást is: a *múzeum* szó egyrészt a tárgyak lelőhelye, azoknak a tárgyaknak a gyűjteménye, amelyek önmagukban nem jelentenek semmit, csak kontextusukban, személyhez való kötődésben tölthetik be funkciójukat, a szemantikai üresség és jelentésvárás jellemzi őket. A szó másik jelentése pedig éppen a poézissel, az alkotással, és a jelentéstulajdonítással függ össze (Mouseion ’a múzsák szent helye’). Tehát a szóra történő rákérdezéssel azon keresztül válaszhoz is jutunk: csak a poézis képes jelentéssel felruházni és feltölteni egy arra váró tárgyat.⁸³ Az emigráció sajátossága tehát az egykori jelentések elvesztése, illetve lényegtelenné válása (szavaké, fényképeké, tárgyaké), egyúttal az új közeg jelentéseinek hiánya. A szóra való rákérdezés aktusa pontosan arra hívja fel a figyelmet, hogy azt új jelentéssel kell felruházni. A benne rejlő metaforát és hangalakot kell aktivizálni (Humboldt),⁸⁴ a szóhoz való aktív viszonyulást kell előmozdítani (Potebnya),⁸⁵ Az új szó pedig személyes szemantikához vezet, az önmegértés *eseményévé* válik.

atmoszférájában hatol előre, másfelől – ezzel egyidejűleg – a ki ugyan még nem mondott, ám a megjelenítésre épp általa már előkészített és anticipált válasz-szó befolyása alá is kerül. (13.)

= Mihail Mihajlovics BAHTYIN: *A szó a regényben*. = *A tett filozófiája – A szó a regényben*. Budapest, Gond-Cura Alapítvány. 138.

⁸² KOVÁCS Árpád: *A regényműfaj ontológiai alapvetése. Vallomás és dialógus az elbeszélő prózában. Az ember és a nyelv a regényben*. I. m. 18.

⁸³ „A látogató inkább elbűvölten, mint megrökönyödve áll a különös kiállítás előtt, és állhat ellen a költői gondolatnak, hogy ezek az oly véletlenszerű, értelmetlen és különböző tárgyak idővel értelmesebb és finomabb, jelentéshordozó kapcsolatokba kerültek egymással. (193.) A tányér csupa társalgás, én meg tudom hallani. (198.) Rímeket találok a tárgyak közt, rokonokat keresek nekik. (204.)

⁸⁴ KOVÁCS Árpád: *Wilhelm von Humboldt filológiai antropológiája*. I. m.

⁸⁵ Alekszandr POTEBNYA: *A szó és sajátosságai. Beszéd és megértés*

Kovács Árpád azt mondja, hogy az elbeszélés nem csupán arról szól, hogy miféle szerepet játszik egy cselekedet a cselekményben betöltött funkciója alapján, hanem arról, hogy miféle történet csíráját hordozza magában mint aktus, és miféle jelentést anticipál ezáltal a végrehajtott, a megnevezett és cselekményesített tett. Az elbeszélt cselekvés nemcsak akaratot, szándékot, vágyat valósít meg, hanem egyúttal jelentést is kezdeményez. Ennek következtében tehát az írott szövegmű ténylegesen arról tudósít, hogy miféle beszédmód képes a cselekvés jeleit és jelképeit előállítani.⁸⁶ A regényben éppen ez a jelentéskezdeményezés dominál. Azt is mondja, hogy a prózaszó szövegbelső története viszont elválaszthatatlan egyfelől a metaforaképzéstől, másfelől az elbeszélt személytörténetbe ágyazott szubjektumkonstitúciótól. Mindenezek következtében az elbeszélés prózanyelvi aktusában a cselekvő a cselekvésben fogant saját nyelvre, a perszonális elbeszélés diszkurzusára tesz szert, a prózanyelvi diszkurzus pedig a nyelvi produkcióban regenerált jelek, szavak, alakzatok révén a cselekvés megújított szemantikai világát állítja elő. (8.)

Az elemzési sor azonban akkor lehet csak teljes, ha bebizonyítjuk, hogy a felsorakoztatott értelemvilág elemei (hangra való beállítottság, a szóra történő rákérdezés, az írás folyamatára való reflektálás) már a mű kezdeteitől egy irányba, a jelentéskezdeményezés, a rögzítés, írás irányába tartanak. Ebben Northrop Frye fogalma, az *egzisztenciális metafora* segíthet, legalábbis annak egy mozzanata. Frye így határozza meg a fogalmat:

A metaforahasználat azon kiterjesztése, amelyben a szavak már nem csak egy dolgot azonosítanak egy másikkal, hanem mindkettőt valami olyasmivel, ami belőlünk származik: valami olyasmivel, amit nevezünk időlegesen egzisztenciális metaforának.⁸⁷

Northrop Frye fogalmát a befogadónak a műből történő részesedésére vonatkoztatja, egy keletkezőben lévő világra terjeszti ki, amely a befogadói szubjektumban jön létre.⁸⁸ Jelen értelmezésben azonban az adott szövegre vonatkozatom, amely során szintén a *keletkezés* folyamata lesz a középpontban, szintén egy másik világra való utalás, egy újabb szövegvilágra, amely még nincs kész, nem adott. Frye kritikai nézőpontjában egy holizmuson alapuló álláspont érvényesül, az a feltevés kerül előtérbe, hogy az irodalmi mű egység, amelynek minden részlete az egységgel való viszonyával magyarázható. A teljesség elvét

⁸⁶ KOVÁCS ÁRPÁD: *Prózamű és elbeszélés*. Előszó. = Budapest, Argumentum Kiadó, 2011.

⁸⁷ Northrop FRYE: *Azonosság és metafora* I. m. 109.

⁸⁸ A tapasztalat egyedi, különös (...) 108. Az irodalmi mű nem pusztán vizsgálendő tárgy (...) olvasásával előbb-utóbb tanulmányoznunk kell tulajdon élményünket is, annak eredményét, hogy önmagunkhoz viszonyítjuk az alkotást. = I. m. 109.

azért alkalmazzuk, hogy meglássuk, mi lesz a végeredmény.⁸⁹ A műalkotásra történő reagálásban van valami korlátlan lehetőség, amely korlátlanul túlterjedhet magán a művön, és így egy másfajta keletkező létezés „árnyait” láthatjuk. Ez tekinthető voltaképpen az egzisztenciális metafora előzményének.⁹⁰

Kovács Árpád Frye révén bevezeti a primordiális tapasztalat fogalmát, amely magában az előzményt nem ismerő tapasztalatban ragadható meg.⁹¹ Többek között Arisztotelész példájával él, aki az előzetes megértésmódot vizsgálja, amikor a tragikus cselekvéssel összekapcsolja a heurisztikus felismerést.⁹² Ez utóbbi a befogadóra vonatkoztatható, amely a műalkotás által közvetített cselekvés vált ki. Primordiális tapasztalaton jelen esetben egy olyan létező, már értelmezett szövegvilágot értünk, amelyben benne gyökerezik egy még nem létező, de előre „kódolt” szövegvilág.

Kovács Árpád úgy értelmezi Frye fogalmát⁹³ mint egy másik világra való utalás, ami érzékileg és intellektuálisan nem fogható meg, de a cselekvést kísérő diszpozícióban csíraformában benne szunnyad: „A világ nem annyi, amennyit átértünk eddig és átélünk most, hanem az is hozzátartozik, ami be fog következni. (...) Az egzisztenciális metafora azt a nyelvi lacunát tölti ki, amely azért lép fel, mert vonatkozási tárgya nincs adva – ugyanis a dolog, melyre irányul, a megnyilakozás pillanatában éppen a keletkezés, illetve megjelenés fázisában van. Ilyenkor a szó konstituálja – s ezzel egyúttal elővételezi – a dolgot, melyre referenciája – a kibomló szövegegész utalásrendje – vonatkozik majd.”⁹⁴ Ahol az „alapszöveg” véget ér, ott kezdődik/kezdődhet egy új szöveg, egy *majd-regény*. Ezt önkényes módon textuál-egzisztenciális metaforának is nevezhetjük, amellyel a még nem kész szöveg jövőbeli létre utalhatunk, egy keletkező létezésre.

Ezt a megállapítást szükséges szöveghelyekkel is bizonyítani. A majdani regényre/szövegvilágra, a jövőbeli rögzítésre vonatkozó részek elsősorban ennek időbeli aspektusát jelölik ki, s figyelmeztetnek megszületésére, már a mű elején: „*Ha úgy érzi, hogy a fejezetek között nincsenek szorosabb, értelemhordozó kapcsolatok, legyen türelemmel, a kapcsolatok idővel maguktól kialakulnak.* (5.) *Többet megtanulni azt jelentené, mint megnyílni. Én pedig egy ideig még zárt akarok maradni.* (7.) *Ha más nem is, az a gondolat legalább vigasztaló, hogy minden emigráns a saját életrajzán dolgozik.* (139.) Ezek a szövegrészletek tehát a létrehozás folyamatjellegét erősítik, s éppen azt teszik nyilvánvalóvá a

⁸⁹ I. m. 98.

⁹⁰ I. m. 98–99.

⁹¹ I. m. 97.

⁹² Uo.

⁹³ I. m. 100.

⁹⁴ Uo.

befogadó számára, hogy a mű az irodalmi szöveg/életrajzi regény/emigráns-regény értelmezhetőségét tagadja meg, amikor önmagára reflektál, hiszen még csak egy majdani szöveg előképe.

A regény végén rejtélyesen feltűnő *angyal*, aki egyedül az elbeszélőnek nem ad tollat („*Homályban maradt tehát, hogyhogy nem érintett meg a feledés tollával engem is.*” 232.) már a regény közben is megjelenik: „*Plasztikfénnel fénylik előttem a gömb az őrangyallal... Ha megrázom, hó hull az angyalra... Nem értem, mi értelme mindennek, szétszóródófélben vagyok.*” (15.) *Néha-néha feltűnik a toll: Előttem csillámlik a toll, melyet séta közben szedtem fel a parkban, a fülemben cseng egy mondat...* (15.) *Az album és az önéletrajz készítését a nosztalgia láthatatlan angyalának keze vezérli.* (40.) Tehát éppen az elbeszélő kezébe kerül a megírás lehetőségének „tolla”. A regény végén pedig egyértelműen megjelenik a rögzítés folyamata. „*Mit csinálsz? – kérdezi. Papírdarabokra írom mások életrajzeit, aztán ezeket a papírdarabokat egy kavicshoz erősítem.*” (271.)

Frye terminológiájával élve szükséges megemlíteni, hogy ő maga is a látás, a fény, a kép metaforájával él, amikor befogadáselméletét alapozza meg. Hangsúlyozza, hogy az olvasás két egymást követő eljárásból áll: A szöveg időbeli nyomon követéséből, amikor hallgatunk, illetve a teljes befogadásból, amikor meglátjuk a szöveg lényegét.⁹⁵ Ezt a meglátását a szöveg szerkezetére is vonatkoztatja. Az elbeszélés egyidejű látomását gondolati letisztulásnak nevezi, amelyet Arisztotelész *dianoia*-jával azonosít (jelentés, eszme, lényeg). Ezt pedig a mozdulatlan fényképnek tekintett elbeszéléssel azonosítja – amelyet egységében kell megértenünk.⁹⁶

A regény tehát azt a folyamatot mutatja be, ahogy a legkisebb egységtől, a hangtól, eljutunk a legnagyobb egységig, az írás folyamatáig, ez tehát a *hang-szó-nyelv-írás* sorban írható le. A mű, amelyet joggal még csak idézetgyűjteménynek nevezhetünk (ő is így definiálja magát) felmutatja a rögzítés aktusának folyamatjellegét. Az így megszülető regénynyelv pedig azt prezentálja, hogy az emigráció élménye csak a soknyelvűség, a „sokválaszyszerűség” mentén alakítható ki, tehát azon keresztül kezdeményezhető az élmény elmondása. Soknyelvűségen ebben az esetben a kép és a szó közötti határátlépésre, az intertextusokra, az autopoetikus eljárásra gondolhatunk, amelynek során kibontakozik a regény problematikája. A regény végig hangsúlyozza az élmény elmondhatatlanságát, az emlékezés beszéde „kapitulál”, beismeri vereségét a tárgyával kapcsolatban, és „kapitulál” az összefüggésteremtő értelmezések előtt is – ám ez is csak íráson keresztül valósulhat meg. A

⁹⁵ I. m. 102.

⁹⁶ I. m. 103.

traumaelbeszélő nem azért beszél, mert hisz a nyelvben, hanem mert ebben a létállapotában nem tud hallgatni, noha igazából beszélni sem képes. Ezzel függ össze a már tárgyalt fényképek „története” is. Aleksandar Mijatović, a műben fontos szerephez jutó fényképek diskurzusát elemezve, Barthes-ra hivatkozva rámutat, hogy a fotók a tárgyak múltbéli jelenvalóságát hozzák be a diskurzusba⁹⁷ és az emlékezet helyeit hozzák létre, amelyek a jelen és a múlt közötti közvetítésre szolgálnak⁹⁸. A fényképek diskurzusában az emlékezet helyei nem a szubjektum egységének létesítését segítik elő, összekötve egymással a széttagozódott jeleket, nem szüntetik meg a veszteség elvét, amely az egész művet uralja, hanem azt hangsúlyozzák, hogy „a fotográfiák diskurzusa a megmutatottak látványa révén azok veszteségét közvetíti, az érintés zónájába emelve a konstitutív hiány helyeként vannak jelen: a szembesülés és a hiány fájdalmának öröme szembeszegül az elfojtással és a felejtéssel”.⁹⁹

A mű éppen azt bizonyítja, hogy csak regényen (vagy idézetgyűjteményen) keresztül mondható el a regényszületés problematikája is, az írás harca és kudarca, mindvégig fenntartva többnyelvűségét. A regény azt az igényét jelenti be, hogy az emigráció helyhez nem kötöttségétől, a rögzítetlenség létállapotától el akar jutni a művészi alkotásig, a rögzítésig, az írásig. Az emigrációs lét problémája a nyelv problémájává válik. A kép és a szó közötti határ átlépése mint poétikai aktus reflektál a létben végbemenő, az emigráns életében lejátszódó határátlépésekre. A soknyelvűség mint az emigráns életében megélt tapasztalat szintén a soknyelvűség poétikai tapasztalatával párosul. *Életesemény* és *szóesemény* összefonódik. A majdani nyelvtalálással, tehát az elmondhatóság problémájának felszámolásával oldódhat a létprobléma is, s az átélő vagy elbeszélő közelebb juthat annak megértéséhez, minthogy: „*a világ teljes egység, ezek szerint minden dolog összefügg ezen a világon.*” (196.)

⁹⁷ MIJATOVIĆ, Aleksandar: *Diskurz fotografije u romanu Dubravke Ugrešić Muzej bezuvjetne predaje. Fluminensia* 2003/2. 50.

⁹⁸ I. m. 51.

⁹⁹ I. m. 53.

BIBLIOGRÁFIA

BAHTYIN, Mihail Mihajlovics: *A szó a költészetben és a prózában = A szó esztétikája*. (Válogatott tanulmányok). Gondolat. Budapest. 1976. 189.

BAHTYIN, Mihail Mihajlovics: *A szó a regényben. = A tett filozófiája – A szó a regényben*. Budapest, Gond-Cura Alapítvány. 138.

BARTHES, Roland: *A műtől a szöveg felé = A szöveg öröme*. (szerk. Babarczy Eszter) Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 67–74.

BARTHES, Roland: *A szöveg öröme*. (szerk. Babarczy Eszter) Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 67–74.

BARTHES, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. (ford. Ferch Magda) Budapest, Európa, 1985.

BELTING, Hans: *Kép és halál. = Képanthropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2007.

BITI, Vladimir: *Szétszórt otthon. Dubravka Ugrešić A feltétel nélküli kapituláció múzeuma című regényéről*. (Ford., Rajsli Emese és Ladányi István) Filológiai Közlöny, 2012/2. 111–129.

BOYM, Svetlana.: *BOMB – Artists in Conversation*, 2002. (bombmagazine.org/article/du)

DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *A Karamazov testvérek*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2004. 332.

CSEHOV, Anton: *Drámák*. Budapest, Európa Kiadó, 1978.

CSEHOV, Anton: *Unalmas történet. = Válogatott elbeszélések*. Budapest, Magyar Könyvklub, 1999. 117–182.

POTEBNYA, Alekszandr: *A szó és sajátosságai. Beszéd és megértés = Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszeloovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*. Budapest, Argumentum Kiadó, 2002. 147–148.

FARAGÓ, Kornélia: *Kultúrák és narratívák. Az idegenség alakzatai*. Budapest, Forum Könyvkiadó, 2005. 11–21.

FRYE, Northrop: *Azonosság és metafora = Az Ige hatalma*. Budapest, Európa Kiadó, 1997. 95–133.

FUNKE, Jaromir: *A fotogramtól az emócióig. = Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. (Szerk., Bán András és Beke László) Budapest, Enciklopédia Kiadó, 1997. 112.

GADAMER, Hans-Georg: *A kép létrangja. = Igazság és módszer*. Budapest, Osiris, 2003. 174.

GADAMER, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1994.

GADAMER, Hans-Georg: *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*. Cserépfalvi Kiadó, Budapest. 1991. 31.

HEIDEGGER, Martin: *Utalás és jel. = Lét és idő*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 100.

HEIDEGGER, Martin: *A műalkotás eredete*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988. 60.

HEIDEGGER, Martin: *Jelenvaló-lét és beszéd. A nyelv = Lét és idő*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 100.

HOFFMANN, Béla: *Szójelentés és szövegértelem*. Világosság, 2003/1112. 89.

JAKOBSON, Roman: *Nyelvészet és poétika. = Hang–jel–vers*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1972. 234–235.

KIBÉDI VARGA Áron: *Kép és retorika. = Szavak, világok*. Pécs, Jelenkor, 1998. 147.

KOVÁCS Árpád: *A diszkurzív poétika alapjai. A szó a jelek és a szövegek világában. Diszkurzív poétika*. Veszprémi Egyetemi Kiadó. 2004. 28., 50., 60.

KOVÁCS Árpád: *A regényműfaj ontológiai alapvetése. Vallomás és dialógus az elbeszélő prózában. Az ember és a nyelv a regényben. = Prózamű és elbeszélés*. Regénypoétikai írások. Budapest, Argumentum, 2010. 12. 18.

KOVÁCS Árpád: *A reszementizált metafora Paul Ricoeur hermeneutikájában = Prózamű és elbeszélés*. Budapest, Argumentum Kiadó, 2011. 52.

KOVÁCS Árpád: *Előszó. = Prózamű és elbeszélés*. Budapest, Argumentum Kiadó, 2011.

KOVÁCS Árpád: *Mi az egzisztenciális metafora?* Literatura, 2013/2. 95–114.

KOVÁCS Árpád: *Wilhelm von Humboldt filológiai antropológiája. = Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszelojszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*. Budapest, Argumentum Könyvkiadó, 2002.

LAURUŠAITE, Laura: *Hol a Haza? A mai lett és litván emigráns irodalom*. 2000, (Irodalmi és társadalmi havilap) 2013/10. (<http://ketezer.hu/2014/03/hol-a-haza/>)

LOTMAN, Jurij: *A kommunikáció kétféle modellje a kultúra rendszerében. = Kultúra, szöveg, narráció – In Honorem Jurij Lotman. (Szerk., Kovács Árpád, V. Gilbert Edit)*, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994. 16–42.

MCLUHAN, Marshall: *The Written Word; The Photograph = Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge–London, MIT Press, 1994. 189.

MEDVE A. Zoltán: *Ludizmus, nosztalgia, identitás Dubravka Ugrešić műveinek kontextusában*. Jelenkor, 2009/7–8. 79.

MIJATOVIĆ, Aleksandar: *Diskurz fotografije u romanu Dubravke Ugrešić Muzej bezuvjetne predaje*. Fluminensia 2003/2. 49–68.

NEMES NAGY Ágnes: *Szó és szótlanág*. Digitális Irodalmi Akadémia, PIM, Budapest, 2001.

LUKIC, Jasmina. *Trivial Romance as an Archetypal Genre.*" <http://www.zenskestudie.edu.rs/en/publishing/online-material/women-s-studiejournal/295-trivial-romance-as-an-archetypal-genre-fiction-of-dubravka-ugresic>

PAECH, Joachim. *Artwork – Text – Medium. Steps en route to Intermediality.* 2000. Forrás: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>

RICOEUR, Paul: *Az elsajátítás = A diszkurzus hermeneutikája. Paul Ricoeur válogatott tanulmányai.* (Ford., szerk., Kovács Gábor) Budapest, Argumentum Könyvkiadó, 2010. 71.

RICOEUR, Paul: *Az emberi arc felfedezése.* Nagyvilág, 2001/11. (<http://www.inaplo.hu/nv/200111/29.html>)

RICOEUR, Paul: *Emlékezet – felejtés – történelem = A kultúra narratívái. Narratívák 3.* (Szerk., Thomka Beáta.) Budapest, Kijárat Kiadó, 1999. 56.

RICOEUR, Paul: *Struktúra, szó, esemény = A diszkurzus hermeneutikája. Paul Ricoeur válogatott tanulmányai.* (Ford., szerk., Kovács Gábor) Budapest, Argumentum Könyvkiadó, 2010.

RICOEUR, Paul: *The abuses of artificial memory: The feats of memorization. = Memory, History, Forgetting.* London, The University of Chicago Press, 2004. 62.

SÁNDOR Katalin: *Photo/graphic Traces in Dubravka Ugresic's The Museum of Unconditional Surrender.* = Media Borders, Multimodality and Intermediality (Lars Ellestrom ed.). Basingstoke, Hampshire. Palgrave Macmillan, 187–199.

SESZTOV, Lev: *Teremtés a semmiből. = Teremtés a semmiből.* Budapest, Osiris Kiadó, 1999.

S. HORVÁTH Géza: *A szókép és a nyelv képe: a kétszólamú szó képi természete Mihail Bahtyin regényelméletében.* = Világosság, 2003/11–12. 103–111.

TÓTH Krisztina: *Letölthető csengőhangok, VIII. = Magaslabda.* Budapest, Magvető Kiadó, 2009. 34.

VANUSKA, Karen: *Citizen of literature.* <http://quarterlyconversation.com/citizen-of-literature-dubravka-ugresic> letöltés ideje: 2014. 10. 12.