

EISEMANN GYÖRGY

Tér és nyelv, látvány és emlékezet a modern magyar novellában

A tértapasztalat sajátos összefüggése az emlékezettel, egyáltalán az emberi jelenléttel¹ és annak elbeszélésével egyre gyakoribb kiindulópontja a romantikus és a modern szövegek értelmezésének.² Lényeges vonása lehet e relációknak a felismerés, hogy a térlátvány nyelvi előállításuk idői távlatra kerül, miáltal éppen a tértapasztalat megkerülhetetlen temporális vonatkozásai domborodhatnak ki. E térbeliség (annak látványa) és az emlékezet együttes jelenlét-alkotó kötődése több esetben a (romantikus) természeti és a (modern) nagyvárosi kódok történeti különbségeivel jellemezhető. De az időiség tapasztalata maga háttérbe szorítja például a romantikus „vándor” vagy a városi „kószáló” jól ismert típusainál – bármennyire is eltérő létmóddal tekintsenek környezetükre – az odatartozásból vagy a távolságtartásból eredő különbségeket. Mindkét esetben megállapítható ugyanis, hogy a térben előadódó látványok – bár nem okvetlenül alkotnak otthonos világot a bennük megforduló szubjektum számára – mégsem létezhetnek az emlékezet, a memóriában anyagtalanul tárolt jelentésvilág nélkül, szemlélésük alapuljon akár valamilyen szervertörténeti kötődés, akár az árucserre logikáján.³

E jelentésképzést pedig – a nyelvezetek és a műformák vizuális szintjénél maradva – nyilvánvalóan a memória azon látványalkotó képességének sajátossága határozza meg, melyet a képi rögzítések technikája és felelevenítésük módja befolyásol. A 19. és a 20. század fordulóján – a kora modern irodalomban – ebben kiemelkedő szerepet játszott előbb a romantikus, majd főleg az impresszionista képzőművészet, a sajtó közege, az akkortájt már közkeletű fotográfia és az egyre inkább terjedő filmipar hatása. A továbbiakban néhány olyan modern szöveg – novella – kerül röviden, inkább csak példaként említésre, melyben a tértapasztalatot jórészt éppen e médiumok nyelvi transzformálása révén előállított látványok nyújtják. Így a hagyományosan ekphrászisznak, képleírásnak vagy tájköltészeti eljárásnak nevezett jelenleg az így nyelvbe íródott térbeliség szerint nyerhet műfaj történeti jelentőséget. E

¹ Abban az értelemben ahogy például Hans Ulrich GUMBRECHT fejti ki – bár nem hermeneutikai távlaton – a fogalmat: *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Bp., Ráció, 2011.

² Lásd például T. SZABÓ Levente, *A tér képei: tér, irodalom, társadalom*, Kolozsvár, Komp-Press – Korunk, 2008; *A romantika tervei*, szerk. GURKA Dezső, Bp., Gondolat, 2009.

³ Vö. Walter BENJAMIN, „Párizs, a XIX. század fővárosa”, ford. SZÉLL Jenő = *Kommentár és profécia*, Bp., Gondolat, 1969, 228–275; N. KOVÁCS Tímea, *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatóban*, Bp., Kijárat, 2005; Leonardo BENEVOLO, *A város Európa történetében*, ford. ORDASI Zsuzsa, Bp., Atlantisz, 1993; Mumford LEWIS, *A város a történelemben. Létrejött, változásai és jövőjének kilátásai*, ford. FÉLIX Pál, Bp., Gondolat, 1985; GYÁNI Gábor, „Térbeli fordulat” és várostörténet, Korunk, 2007/7, 4–15.

történeti reflexió pedig a műfajt nem csak mint beszédmódot reinterpretilja,⁴ de immár annak mediológiai feltételeire is kitér.⁵

Kiindulásul felidézhetők Petelei István remekének, az *Őszi éjszaka* című elbeszélésének nevezetesen festői első sorai.

Az ősz nálunk Szováán belemarkolt az erdőbe s a tölgyfák lombja foltonként megveresedett, mintha vért eresztett volna rajta. Az útszéli vadvirágok színtelenek lettek és a bokrok piros bogyós ágai ledőltek a száradó gyepre. Az oldal megsárgult; a közeledő halál gondolata mintha megijesztette volna a bikket, gyűrött s sápadt lett, mint a vén ember arca. Oly nagy lett az egész kép és csendes.

A hegyháton felül, a havas fenyves elein, halvány szürke köd ül s miatta a rajza belevesz az égboltba. Az ormon leszálló erek, patakok simábbak, csendesebbek lettek; elbujnak a selymés sások közre, loppal csorranva a fekete mederbe... halkan loholva tovább. Egyetlen szörnyű nagy szájj ez a rengeteg erdővel szegett kép, mely utolsókat lélekkik.⁶

Aligha kétséges, a foltonként vörösödő, mintegy vért eresztő falomb, a fakuló vadvirágok képe a sárguló útdalton, a halvány szürke ködbe burkolózó hegyhátnak az égbolt messzeségébe olvadása a korabeli impresszionista festészet ismerete nélkül nem olvasható ki.⁷ A sok egyéb idézhető alkotás közül feltűnően hasonló megállapítás tehető Szini Gyula *Messzi vizeken* című novellájáról. „Mint valami részeg pillangó, amely a vízbe hullt, sárga vitorlájú jacht keringőzik a napfényben. [...] A fehér szkúner a piros evezők szabályos lemerülésével olyan, mintha valami óriási és karcú bogár szöknék a vizen.”⁸ A narratív tudás szertefoszlik, az elbeszélő többször hangsúlyozza, „nem tudtuk”, valójában mi történik a látvány meghatározta események során. A beszédhelyzet és a nézőpont határozott iránya elmosódik, az egyik szereplő a festőileg előállított kép része és alávetettje – áldozata – lesz. A francia környezetben játszódó novella hősnője, egy orosz lány a tavaszi pompájú folyóparttól, az „impresszionista” látványtól szuggeráltan a Szajnába gázol,⁹ ennek következtében leli halálát.

Ami pedig e vizualitásra apelláló poézisben Peteleinél a leginkább modern jellegűnek tűnik, az mindenekelőtt a képköltés antropomorf vonásainak elrajzolása, a természetnek és az embernek a kölcsönös pusztulás jegyében történő egymásba-

⁴ Lásd Gérard GENETTE, *Műfaj, „típus”, mód*, ford. SIMONFFY Zsuzsa = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán, SÍKLAKI István, Bp., Tankönyvkiadó, 1988, 209–246.

⁵ Jelen tanulmány eszerint támaszkodik egyes részleteiben szerzőjének korábbi műértelmezéseire, lásd *Fantaszfikum és médium. Cholnoky Viktor: Olivér lovag*, ItK 2010/3, 256–269; *Egy regény „fotográfiai” – A fotográfiai regénye = A kis formák mestere (meg a nagyoké). Elemzések Mikszáth Kálmán novelláiról*, szerk. HAJDU Péter, Veszprém, Mikszáth Kálmán Társaság, 2011, 9–20.

⁶ PETELEI István, *Őszi éjszaka = Őszi éjszaka. PETELEI István válogatott művei*, szerk. POZSVAI Györgyi, Bp., Anonymus, 2002, 213–216.

⁷ E modernizálódó prózapoétika stílustörténeti megfeleléseire lásd DOBOS István, *Alakatan és értelmezéstörténet. Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Debrecen, Kossuth, 1995, 126–149; GÁSPÁRI László, *Impresszionista stílusjegyek Petelei István Klasszi című novellájában*, It 1983/3, 735–744.

⁸ SZINI Gyula, *Messzi vizeken* = Sz. Gy., *Különös álmok*, szerk. TÉGLÁS János, Bp., Szépirodalmi, 1985, 110–116.

⁹ Vö. MÁNDI Ildikó, *Hangulat-szimbolikus mese = Tanulmányok a 19. század második felének magyar irodalmából*, szerk. MEZEI József, Bp., ELTE, 1983, 195–200.

írása, a párhuzamok humánus jelentéseinek szétzilálása. A környezet tehát egy haldokló vénemberhez hasonlított arcot kap, sőt egy mindent felemészítő száj képét ölti magára. A haldokló és a halállal fenyegető térkörnyezet képét teremtik meg az ekphráziszok, azaz a vázolt közeg vizuális konnotációit vonatkoztatják vissza arra a beszédre, melyből származnak, melyből kiindultak.¹⁰ A novella mediológiai-poétikai leleménye éppen abban rejlik, hogyan történik meg benne e visszavonatkoztatás, vagyis mit kezd egymással a nyelvi és a vizuális szemantika, hogyan érvényesülnek egymás közegében, s hogyan válik ezáltal a fenti módon – impresszionista jellegű festői eljárásokkal – megnyíló térbeliség a benne szereplők sorsát értelmező és meghatározó színhellyé.

A szövegben a látvány fenyegető-embertelen benyomása – hangoltsága¹¹ – egyre erősödik, szövetségesre lel a születő zörejekben, például a postástrombita „csúf” és „mohó” recsegésében. A hold két vékony acélpengét világít meg, mely fókuszálja az elbeszélői tekintetet. Majd e fenyegető környezetben egy siránkozó hang szólal meg, mely viszont éppen hogy szembeszáll a pusztulás iménti képeivel-zörejeivel, a halál atmoszférájával. Az asszony mentegetni próbálja a férjét, a történeteket balesetnek minősíti, a halálesetet nem gyilkosság, hanem szerencsétlenség következményének kísérli meg bemutatni. A mediális szembesítés határozott, benne a festői képiség pusztító-ellenséges-embertelen szuggesztívóját próbálja tagadni a szereplői beszéd háritó tanúvallomása. Valóságos „versenyhelyzetbe” kerül a kép és nyelv.¹² E versenyhelyzet tehát a helyszín és a benne lefolyt történések értelmezéséért folyik. „– Hogy az uram fektette volna azt a szálfát a Gyuri mellére, mikor már agyonütötte volna? Az nem igaz. Hogy mondhatnak ilyeneket, csendőr úr! Ráesett Gyurira, tessék elhinni!” S a látvány és a hangzás – a kép és a nyelv – küzdelmében a vizualitás úgy kerekedik felül (pontosabban a képszerű, a halált idéző látványok jelentései úgy terjednek át a beszédre), hogy fokozatosan megsemmisítik a beszélő asszony intencióját, lehetetlenné teszik a mentegetést, s kikényszerítik a bűncselekmény beismerését. A szem és a száj együttes bűnösségét állítva fejeződik be a vallomás: „Az én bűnös szemem!... az én bűnös szám. Óh, jaj nekem, jaj bűnös testemnek. Ha megkivánok valakit, jaj nekem, jaj neki. Temessék már el az élő Istenre.”

A látvány pedig igen sajátosan veti ki önnön narratívájából a kezdeti tagadással kifejeződő szereplői intenciót: a bűneset elmondása megfordítja a kronológiai sorrendet, így a gyilkosság indítékának kibeszélésére a vallomás végén kerül sor. Mintegy a kezdetéhez kényszerül vissza a linearitásában megfordított cselekmény,

¹⁰ Vö. Gottfried BOEHM, *A kép hermeneutikájához*, ford. EIFERT Anna, Athenaeum 1993/4, 87–111; UÓ., *A képi értelem és az érzékszervek*, ford. POPRÁDY Judit = *Kép – fenomén – valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 242–254.

¹¹ Vö. NÉMETH G. Béla, *A válságba jutott kisember írója: Petelei István = Századutóról – századelőről. Irodalmi és művelődéstörténeti tanulmányok*, Bp., Magvető, 1985, 129–138.

¹² W. J. T. MITCHELL, *The Pictorial Turn = Picture Theory. Essays on Verbal and Pictorial Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, 11–34; UÓ., *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Kép, fenomén, valóság*, i. m., 338–369; VARGA Tünde, *Képszövegek. W. J. T. Mitchell: Picture Theory = Történelem, kultúra, medialisitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Bp., 2003, Balassi, 202–210.

elmondásában visszafelé téve meg az egyes lépéseket a történetek felgöngyölítésében.¹³ Még az asszony testét is magába vonzza a halált árasztó környezet: a nő leugrik a sírgödörbe, s végül onnan kiabálja fölfelé elkeseredett szavait. A kép halálospusztító sugalmazásainak győzelme olyannyira teljes, hogy legvégül a beszélt nyelv még a szemantikáját is elveszíti, s a szereplői szólam jelentéstelen hangok artikulálására, merő kiáltozásra lesz csak képes. „Valaki bele-belekiált az éjbe.” De hogy e szuggesztív fonoteknikai megnyilvánulás (értelem-megfosztás) maga is mennyire jelentésszerű tud lenni, az a fentiek nyomán nem szorul további bizonyításra. Ezzel továbbá a szöveg „balladisztikusnak” tartható hangneme a nyelv mediális távlatain válhat érzékelhetővé.¹⁴

Ugyancsak a látványnak mint szó szerint „arcot adással” – ezúttal Nero vonásainak rárajzolásával – dehumanizáló térkörnyezet-leírásnak a jellegzetes példája lehet Lovik Károly elbeszélése, *A halál kutyája*. De a közeg, melynek vizualitását a nyelv itt megidézi, már nem a századvégi festmények világa, sokkal inkább a hírlapírás informativitása, a sajtó képi illusztrativitása. Részeként annak a folyamatnak, melyet piktoriális, más esetben ikonikus fordulatnak nevez a szakirodalom.¹⁵ Az előbbi esetben még a szöveg illusztratív befolyásolása, a híryanagy minél szuggesztívebb közlésének igénye figyelhető meg, az utóbbinál viszont inkább a sajátlag képi, a csak vizuálisan átadható jelentések formálásáról-átadásáról lehet szó. A kettő között természetesen nem húzható éles határvonal. Lovik novellája mindenestre egy újságíró munkájáról szól, aki riportokat készít olyan helyszínekről, ahol várhatóan valamilyen katasztrófikus esemény (végzetes hatósági beavatkozás) következik be. Az én-elbeszélés beszámol arról, a tudósító milyen nagy gyakorlatot szerzett a riportok készítése során, s az előzményekből, a külső jelekből meg tudja ítélni, hol kö-

¹³ „A történet végpontját ragadja meg, más részleteit homályban hagyja, az előzményeket pedig visszatekintő elbeszélészerkezetben, töredékesen, sejtető utalásokkal idézi fel.” (DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, i. m., 95.)

¹⁴ A balladisztikus hangvétel megállapítása – és nyomában az Arany-balladákkal összevetés – visszatérő mozzanata a Petelei-recepciótörténetnek, lásd például KOZMA Dezső, *Egy erdélyi novellista. Petelei István*, Bukarest, Irodalmi, 1969, 88–89; BODNÁR György, *A „mese” lélekvándorlása. A modern magyar elbeszélés születése*, Bp., 1988, 40; GYÖRKE Ildikó, *A balladaszerű novella megjelenése Petelei Istvánnál*, It, 1992, 27–39. – Ugyanakkor megállapítható, „a balladisztikusság és a lélektaniség erőltetése, kiegészülve további implikált fogalmakkal (tragikum, realizmus, moralizálás) olyan szótárba kényszerítette bele a Petelei-életművet, mely szótár sokszor csak a negatív előítéletek révén érintkezett az irodalomtörténet-írás utóbbi évtizedeit meghatározó iskolák, irányzatok szótaraival, horizontjaival.” (Z. KOVÁCS Zoltán, *Mindennapiság, narráció, irodalomtörténeti olvasat. Petelei István novellisztikájának olvashatósága*, ItK 2007/1–3, 60.) Az eddig említettek mellett a szakirodalom egyes újraértékelési fázisait jelzik továbbá az utóbbi három évtized olyan munkái, mint KICZENKO Judit, *Peteleit lapozgatva... = Tanulmányok a 19. század második felének magyar irodalmából*, i. m., 114–121; NÉMETH Ervin, *Egy modern író a múlt század végéről. A groteszk jelenléte Petelei István művészetében. A székek című Petelei-novella elemzése* = N. E., „Jelet hagyni...” Veszprém, Megyei Pedagógiai Intézet, 1990, 45–56; POZSVAI Györgyi, *Az újra meg újra felfedezett Petelei, Tiszatáj*, 2002/8, 99–118; RÓZSAFALVI Zsuzsa, *Az újrólvasott Petelei. Petelei István: Őszi éjszaka, Tiszatáj*, 2003/11, 99–101; TÖRÖK Zsuzsa, *Petelei István és az irodalom sajtóközége*, Bp., Ráció, 2011.

¹⁵ Az ikonikus fordulathoz lásd Horst BREDEKAMP, *Fordulópontok*, ford. KÉKESI Zoltán = *A kép a médiaművészet korában*, szerk. NAGY Edina, Bp., L'Harmattan, 2006, 11–24; Willibald SAUERLÄNDER, *Iconic turn? Egy szó az ikonoklasmusért*, ford. GAÁL Tekla = *Uo.*, 123–127.

vetkezhet be a nagy baj, hol törhet ki a sztrájkolók és a nyomorgók zendülése. De éppen az válik a szövegben eldönthetetlené, hogy a riporter mennyire a nézője-olvasója és mennyire a megfestője-megírója ezeknek a jeleknek. A látható közeg tehát, mely áttevődik a szövegbe, ezúttal hasonlít a napilapok világához, hatásmechanizmusa a sokszorosított fényképfelvételekéhez. Miközben a színvilág kifakul, addig a látvány egyes színes – festői – foltjai viszont e színtelen környezetbe ágyazódnak, átütnek a nyomtatott újságpapír fekete-fehér ábrázolatát idéző ekphráziszszokon, így keltnek negatív-pusztító előérzetet. A hideg januárban a kék égboltról kiderül, hogy „arcban hasonlatos a Nérókéhoz”,¹⁶ majd a kémények sorának fekete füstje takarja be a tájat, melynek ábrázata olyan kormos, mint az „ördögé”. Az újságíró hosszan sorolja, mit látott a különböző tömegmegmozdulások során, s rémisztő képei ugyancsak a tömegmédiák hírközlő oldalainak harsányságából, sokkoló eljárásaiból merítenek. Teljesen biztos benne, hogy a környezet vizuális jeleinek olvasását igazolják majd a történések. „Ők [a bányászok] még nem tudták, mi fog történni: én már tisztán láttam. [...] Elnéztem a piros bajuszút, aki kezére támaszkodott fejfelé dúdolt s mintha láttam volna, ez a széles koponya hogy fog vérezni s a nagy, nedves szemek hogy merevednek meg.”

A novella műfaji leleménye a hírlapok e fotografikus képességét két egymásba játszó narratívával társítja. Az egyik szintén a – romantikus gyökerű – modernség paradigmája, s az akár pszichoanalitikus kontextusban értelmezendő álomelbeszélés eredménye. A másik – a mélytudatból az álomban fölmerülő indentitás megfeleléseként – a helyi „folklor” legendája, a halál kutyájának mitikus motívuma.¹⁷ E legenda szerint mindenki a halál fia, akihez ezen állat közeledik. A két történet egymás metaforája lesz: a riporter az álomban önmagát ismeri fel a halál kutyájaként, míg a bolgárhídi bányászok hiedelme valósággá válik. Másnap mindenkivel végez a katonának sortüze, aki szót váltott az újságíróval. Mindvégig a fentebb idézett első bekezdésekben megfigyelhető technika érvényesül: a fekete-fehér környezetből azon mozzanatok színesednek ki, melyek nem a hírlapi illusztrativitás látványszerűségéből, hanem a nyelv mindent megjósoló, arcfestő képességéből eredeztethetők. A kék égboltot követően így ütözködik ki feltűnően a piros bajusz vérezen szurrealisztikus víziója, majd a zöld és sárga szemű pokoli véreb külsejének leírása. Mediális értelemben tehát az álom és a legenda vészjósló-horrorisztikus karaktere őrzi valamelyest a romantikus víziók szinkészletét, amely legalábbis mozzanatosan-mozaiszerűen ráfestődik arra a szürke háttérre-környezetre, mely a tömegfogyasztásra szánt korabeli napilapok képi tapasztalatából áll elő. S a szereplői identitás a riportszöveg – álomelbeszélés – legenda hármasság terére feszül,¹⁸ vagy éppen foszlik szét, míg az újabb rögzítőeszközön (nyomtatott információ) átüt a romantikus fantázia

¹⁶ LOVIK Károly, *A halál kutyája* = L. K., *Őszi rózsá*, Bp., Singer és Wolfner, 1907, 113–120.

¹⁷ A halál „motívum-szövedékéről” értekezik Széles Klára, kitérvén a „mesében lakó mese”, a „hallott rémtörténetekből [...] összerakott kompozíció” hasonló jelenségére: „*Magyar halál!*”. *Egy motívum Lovik Károly: Árnycsillag című novellájában* = Sz. K., *Közlebb a remekműböz: Élmények és értelmezések*, Miskolc, Felsőmagyarország, 1995, 55.

¹⁸ Lásd THOMKA Beáta, *A pillanat formái*, Újvidék, Forum, 1986, 37–88.

nyoma: a „fényképeket” egyes pontokon átszínezi a legenda és az álom festőisége. A novella tehát akkor és úgy látja a helyszínt, a teret tragikus emberi sorsok közegének, amikor és ahogy térlátása a napilapok sűrű illusztrativitásából kivenni képes a képzőművészet formáit és színeit. És ahogy természetesen az olvasó ennek nyomán „akaratlanul is Nero szerepébe helyezkedik, aki Suetonius elbeszélése szerint a lángokban álló Róma megkapó látványától megrészegülve, színészjelmezben énekelte meg Trója bukását.”¹⁹

A fénykép és a narratíva közegeinek memoriális találkozására építő első 19. századi novellák egyikét Mikszáth Kálmán írta 1873-ban (*A fotográfiaak regénye*), bő két évtizeddel a fénykép papíralapú sokszorosítását lehetővé tevő technológia bevezetése után.²⁰ A történet egy fiatalon elhalt lányról szól, meglehetősen elkoptatott szentimentális kliséket használva beszéli el, hogyan tette tönkre a fiatalok szerelmét a kapzsi szülők önkénye. Ezzel együtt a szöveg a képi anyag és a nyelvi közeg olyan összjátékát nyújtja, melyben a narrátor emlékeiben élő test és a fényképein látszó alak története bár két külön médium tartalmazottjaként jelölődik, mégis azok együttműködésével válik elbeszélhetővé-olvashatóvá.²¹

Az első képen a lány (Lórika) tizenkét éves, s a visszatekintő elbeszélés a későbbi sorsát a kép gyártásának sorsával fonja össze: az életút – és annak emlékezete – így magába foglalja test és kép analógiáját. A második – immár sokszorosított – fotó négy évvel később készült, a „felnőtt hajadont” ábrázolja. A sokszorosítás megfosztja az emlékezetet a test és a kép addig kézenfekvő analógiájától, elkülönül egymástól a fotón látható és az emlékezetben őrzött alak képe. Olyképp, hogy a *fénykép* mellett az emlékkép mint egyedi *festmény* kerül elő. A harmadik fotónál fordulat következik be, ezután kevésbé a fotográfiaéhoz tartozó elbeszélésről, inkább az elbeszéléshez tartozó fotográfiairól olvashatunk. S a képek nem az általuk előrejelezhető cselekménynek, hanem az alkotói és szereplői intenciók kudarcának a lenyomatai lesznek. A gazdag és öregedő báró és a részvétlen, pénzéhes szülők paktumát, majd a korábbi vőlegény züllését követően Lórika halványuló, „bizarr” arcának leírása a fényképektől függetlenül válik kizárólag narratív közléssé. A negyedik és az ötödik kép pedig teljesen a cselekménynek alárendelt elemmé, illusztrációvá minősül vissza, az addig ismeretlen és most feltáruló események tudósításához mellékelten. Azaz nem a „iconic turn”, hanem a „pictorial turn” szerint jellemezhetően,²² miáltal a kommunikáció szentimentális formái (levél, vallomás) keverednek a sajtóbeli híradások megszokott effektjeivel. A negyedik fotográfia úgy hat a fiatalemberre, ahogy manapság egyes hírek drámai képsorai a nézőkre-olvasókra: minden közölt szónál elementárisabb hatásfokkal. „Oh, fordítsátok el szemeteket e szemrehányó arcról!” – szólítja fel az egzaltált elbeszélő az olvasót, aki persze eleve csak elképzelni tudja a látványt. Nem mellékes, hogy a zárójelenetben a két szereplő – a

¹⁹ Willibald SAUERLÄNDER, *Iconic turn?*, i. m., 134.

²⁰ Lásd Horst BREDEKAMP, *Fordulópontok*, i. m., 19.

²¹ Vö. LÉNÁRT Tamás, *Bizarr festmény, mesébánya és a fotográfia-féle rideg igazság. Mikszáth Kálmán és a fénykép*, Tiszatáj 2011/11, 83–92.

²² Lásd 10. jegyzet.

narrátor és a korábbi vőlegény – párbeszéde a képek révén, a képekre tekintettel zajlik: egymásnak adják, cserélgetik a fotókat beszélgetés közben, s ezzel informálják egymást és persze az olvasót a történekről. Nyelvi és képi szint újra megfelelésben van, a két médium érintkezése nem hagy kételyt az események együttes értelmezése felől. Holott a főljegyzőrendszerek modern technikája, a medialitás alakulástörténete közismerten éppen az addig tapasztalt harmóniájuk bizonyos felbomlásának-bizonytalanodásának folyamatára vallott, még ha végleges és teljes szakadék nem is következhetett be.

Mikszáth elbeszélésében tehát a szóváltás és a képváltás szemantikája együtt mozog, az adott jelenet újraharmonizálja a fotók és a történet összefüggését, mintegy diafilmhatást imitálva. Ezen együttmozgással egy olyan kötődés jön létre a kép és a környezet, a látvány és emlékező szöveg között, melyben a képmezőn belüli és azon kívüli világot nem kétféle térbeliség (vagy annak imitálása) hanem újra csak a térbeliség és az időbeliség találkozása szerint teszi interpretálhatóvá. Az ismert tapasztalat, a képet és környezetét jellemző „szimultaneitás-szerkezet”²³ ekkor szintén önnön temporalitása felé nyílik meg, mozgásba lendítvén az emlékezést. Az arckép elindította emlékezés toposza s a térkörnyezet jeleinek időjelekké áttűnése művek beláthatatlan sokaságának sajátja lesz, a magyar modernitásból elég Krúdy Gyula epikájára, egyes *Szindbád*-szövegeire utalni. (E próza újabb interpretációját is „a hang, a kép és a fogalom” összefonódásának észlelése határozza meg.²⁴) Ezúttal érdemes a számos ismert fotográfia-motívum helyett az emlékezés jellegzetesen „prousti” karakterét szóba hozni, mint a dialógus, az emlékezés és az írás egy sajátosan helyszínhez kötődő – ekként térbeli-performatív – együttesét.

A *Szindbád álma* című novellában Majmunka fölényben van Szindbáddal szemben (aki „nem szabad ember többé”,²⁵ s a hölgy „villogó tekintete alatt kanalazza a levest”), mivel összefüggő történetképes alakítani a múltat, vagyis saját intencióinak megfelelően formálja át még a Szindbád memóriájában tárolt szöveget is, melynek így az asszony lesz az „írója”, a férfi pedig a „szereplője”. Majmunka a szünetes, fragmentumaiban elő-előtörő mozaikokból kombinál fikciót, persze a saját nézőpontja szerint. Naplójából felolvassa Szindbádnak a férfi hűtlenségei – azaz korábbi élete – történetét. Szindbád hol tiltakozik, hol nem, de bármit tesz, a saját múltja egyedül a Majmunkától létrehozott szövegből formálódik.²⁶ A húsleves ízének prousti-emlékeztető varázsával ekkor nem az ízelemző emlékező saját szubjektuma, hanem a beszélgetőtársa teremti meg a múlt képeit, ő „találja meg” számára az időt.

²³ Max Imdahl e kategóriáját elemzi Peter KRÜGER, *Bevezetés a művészettörténeti elbeszélés-kutatásba: a festészet és a költészet határai*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák. Képelemzés*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, I, 106–108.

²⁴ SZITÁR Katalin, *Krúdy lírai prózájának értelmezéséhez: A Női arckép a kisvárosban című novella alapján*, Irodalmi Szemle, I, 2012/11, 66–74, II, 2012/12, 72–80.

²⁵ KRÚDY Gyula, *Szindbád álma* = K. Gy., *Szindbád*, Szentendre, Mercator Stúdió, 2005, 93–105.

²⁶ A napló az olyan „tárgyak” egyike, melyekről elmondható, hogy azért bukkannak föl, hogy „történetbe illeszkedésüket, önálló történeté válásuk lehetőségét kifejezzék.” (FRIED István, *Szomjas Gusztáv hagyatéka*, Bp., Palatinus, 2006, 78.)

Ebben – az ízeles és az olvasás érintkezésében – működik kettejük közös (dialogikus) memóriája. Szindbád csak annyiban emlékezik, amennyiben barátnöje megírta és olykor „rideg, hivatalos hangon” előhívja őt mint az olvasás terének szubjektumát,²⁷ nem engedvén törölni tudatából az egykori kalandokat. Azok a ritka pillanatok, amikor Szindbádnak sikerül megszöknie emlékei elől, nem a melankólia, hanem a nevetés pillanatai: a múlt-dimenzió sikeres törlésének az eseményei. A *Szindbád álma* említett jelenetének folytatásaképp – egy időbeli vágás után – a „tudatáramnak” nevezett eljárás mintájára, felszabadulnak a főalak emlékező asszociációi. Álomképek, víziók váltják egymást, csakhogy mindez nem pusztán egy eredendő alanyi centrum, egy önmagában létező sors „élményeinek” visszaidézéseként kerül elő,²⁸ hanem immár hangsúlyosan Majmunka írására (azaz hangos olvasására) reflektálás nyomán. Olyannyira erős e kötődés, hogy Szindbád, közeli halálát érezve levelet küld az asszonynak, s a rá várakozás feszültsége maga is emlékeztető erejű lesz. A megérkező hölgy pedig lefogja a halott szeméit, s átküldi őt az általa írt történetből egy másikba, egy újabbba: „Szindbád fagyöngy lett.”

Majmunka kézírásos naplójától és annak felolvasásától-értelmezésétől természetesen alapvetően különböznek a Lovik-elbeszélés említett, az újságok riportjaira támaszkodó-hivatkozó narratívái. E téren – a történeti alakulás visszaértéséhez – tanulságos későbbre tekinteni, szóba hozva egy későmodern alkotást. Ugyancsak az újsághír közege, a napilapok betűi – a nyilvánosság ezen eszközei – képezik a világtörténelem történéseit *eseményekké*, elsajátított és történelemalkotó tapasztalattá Kosztolányi Dezső *Barkobba* című novellájában. Ahogy Lovik elbeszélésében tetten érhetetlen a médium és a bennefoglalt jelentés viszonya, azaz eldönthetetlen, hogy a riport megírása és közlése a következménye avagy az oka a pusztító katasztrófának, úgy Kosztolányi szövegében is kétirányúan, kölcsönösen meghatározott a világháborús borzalom és a sajtótermékektől közvetített megismerés. Az újabb nemzedék tagjai „a világtörténelmet s a belőle levonandó tanulságokat a hírlapok vastag címbetűiből tanulták meg. Mégpedig alaposan. Nem is felejtették el soha.”²⁹ Nem a közvetítés anyaga, nem maga a betű íródik bele a memóriába, de így válik reflektálttá a történés és az esemény (a történelmi jelentés rangjára emelkedett és nyilvánossá vált cselekvés) különbsége, másrészt az utóbbiba fordítás lehetséges manipulatív karaktere, virtuális valóságot teremtő funkciója, mely együtt jár a nyelv beszédszerű létmódjának háttérbe szorításával (helyettesítésével), valamint a tömegkommunikáció nyomtatott közegének terjedésével. Ezzel szemben az elbeszélő a saját memóriájára egészen más tulajdonságokat tart jellemzőnek, még a nagyvárosi tér látása tekintetében is. „Most már hiába látnám egy amerikai felhőkarcoló égését. Számomra a tűzvész annak az alföldi putrinak az égése, melyet mint gyermek figyeltem meg, öntudatlanul. Ha le kellene írnom az amerikai felhőkarcolónak az égését,

²⁷ FINTA Gábor, *A lét vándora. Krúdy Szindbádjáról*, ItK 2000/3–4, 411.

²⁸ A Krúdy-próza szubjektum-alakzatainak poétikájához lásd GINTLI Tibor, *„Valaki van, aki nincs”. Személyiségbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*, Bp., Akadémiai, 2005.

²⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Barkobba* = K. D., *Kulcs*, kiad. MÁRVÁNYI Judit, Bp., Szépirodalmi, 1977, 343–355.

bizonyára ebből a jelentéktelen élményből lopkodnék szikrát és színt.” A mediális kötődés logikája ez esetben tehát éppen a fordítottja az előbbinek: nem az írás betűiből következik az emlékek anyagtalan elhelyeződése, hanem a személyes tapasztalás emlékeiből a technika egyik csúcsteljesítményének, a felhőkarcolónak a leírása.³⁰

E fordulat – lényegében tehát a második modernségben eluralkodó mediális reláció – nyelvi és egzisztenciális következményei egészen rendkívüliek. Létrejön ugyanis egy olyan – az írásbeliségtől, az üzenet anyagától – meghatározott-befolyásolt kommunikációs forma, mely *látszólag* immár elszakadhat a nyelv „szellemétől”, jelentésképző erejétől, mnemotechnikai anyagtalanságától, hogy a közvetítés merőben anyagi mechanizmusára támaszkodjon. A nyelvi fordulat későmodern paradigmája és a tömegmédiák írásbeli hatalmának szövetsége nagy mértékben határozza meg a korszak kulturális-kommunikációs feltételeit, akár a politikai hatás létrejöttét és természetét. A „hírlapok vastag címbetűinek” történelmi leckéje a jelölők önmozgásának illúziójára hagyatkozik, a nyelvet pusztán szemiotikai mozgásként érti, mely a nyomtatással tárolható nyomok összjátékára szorítkozik, megtagadván akár a velük hordozható értelem („szellem”) közvetítését is. A jelek ezen izolált – csakis történetetlen strukturalitásában működtetett – felfogása ezért, a fentebbi kiindulással szemben, teljesen elvonatkoztat megkerülhetetlenül jelentésszerűségétől. Elhalványul a beszédként értett nyelv idői kreativitása, a mindenkori jelenből kibomló értelmezőereje-performativitása, dialogicitása, s „használója” egy mechanikus keresőprogram logikája szerint kezdi érzékelni világban-létét.

Az írásként (a papírlapok betűinek szemiozsisaként) felfogott nyelv egyik szóbeliségbe hatoló előfordulása pedig a Kosztolányi-novella címszóként rögzített játéka, a *barkohba*. A párbeszédet csak imitáló, detektív-szituációra valló kérdés-felelet sorozat a nyelv írásbeliségén alapuló szemiotika logikáját követi a beszédben: egy végső jelölt megtalálását célozza a fokozatosan, lépésről-lépésre feltárt elemek és azok szerkezeti összefüggéseinek feltárásával-feltérképezésével. Nem véletlen, hogy a novella barkohba-virtuóza, Scholz, egyúttal egy tipikusan írásbeli feladvány, a keresztretjévféjtés nagymestere. A barkohbajátékkal voltaképpen a keresztretjévféjtés síkbeli-írással nyomkereső hálózata akarja megszállni a beszélt nyelvet, melyet időtlen struktúrává fokozna le. A megoldást – az előre megadott jelentést, a jelöltet – kereső kérdés-felelet akciósor a valódi párbeszéd ellentettje, a kreatív dialogicitás kiüresítése, a performativitás megtagadása. A művelet – sok tekintetben az abszurd irodalom stílusának ekvivalense – teljesen negligálja a nyelv beszédaktus-karakterét (a beszédet mint cselekvést): a kérdések és a válaszok kizárólag az információra mint izolált adatra irányulnak, azaz steril konstativitásukban (igaz–hamis, igen–nem osztotságukban) kerülnek felhasználásra. Scholz gúnyneve nem véletlenül Pizokratesz, vagyis az írástól tartózkodó, a párbeszédre hagyatkozó filozófus nevének groteszk és leminősítő kifordítása. A találós kérdés megfejtése pedig tudvalevőleg a Jancsi János nevezetű – életrajzilag József Attilára alludáló – költő feleségének

³⁰ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 362; BENGI László, *Elbeszélte halál*, Bp., Ráció, 2012, 181.

öngyilkossági kísérlete, a modern város jellegzetes színterén, egy kávéházban ütköztetve a tragikus tapasztalatot annak literális-nyelvi, a beszédhelyzet mesterséges, a társalgást pusztán szimuláló, diszponáltságától elvonatkoztató közlésmódjával. A barkohba így olyan kommunikatív közegbe kényszeríti-helyezi a dialógus-imitációt, melyben az információ kutatása és megszerzése érintetlenül hagyja a jelenlét történő történését mint megértéseményt. Az öngyilkossági kísérlet kiderítése merőben technikai műveletnek bizonyul, mellőzve a jelentés „metafizikainak” vélt – például a tragikum modalitását kidomborító – „szellemét”.

A kifejtés e hermeneutikailag megerősített pontján szükséges kitérni a térbeliség, a beszéd és a memória olyan sajátos összefonódottságára, mely a magyar későmodernitás egyik legtöbbet tárgyalt novellájában kap döntő fontosságot. Móricz Zsigmond *Barbárok* című szövegében a szereplők térbeli elhelyezése és mozgatása mind szubjektumaik, mind sorsuk és nyelvük szempontjából egyaránt meghatározó. Az alföldi síkság, annak betyárvilága olyan kulturális régióként tartható számon, ahol a térvégtelen érzete – az ég és a föld találkozásának látványa – hatja át a benne élő embert.³¹ Aki e végtelenbe nyúló horizontban áll, mindenütt egy középpontba képzelheti magát: a környező tér egésze, annak minden mozzanata a saját adott helyzetéből látható és értelmezhető. E centrum ez esetben ellenállhat bármilyen dekonstruálásnak: az eltérő nézőpontot semmibe veszi, s nem képződik olyan másik térszerkezet, mely az önmagát kizárólagos instanciának képzelő szubjektum önkényét akadályozhatná. Az önnön abszolútumába révülő akarat és agresszivitása természetesen ekkor sem szükségszerűen alakul ki – a pusztaság éppen hogy egy ezzel ellentétes életforma, az önkorlátozó remete, az askéta területe is lehet. Nem az egyik vagy a másik típus kizárólagossága, hanem a mitológiatörténetileg is értelmezhető „bináris” oppozíció mint olyan mutatkozik számottevőnek e térforma keretei között. Mindenesetre ezek az ellentétek a gátlástalanul individuális centrum és az önfeladó transzcendentalizmus végleteit képezik, s a Móricz-novella gyilkos szereplői azért barbárok, mert az előbbi uralkodik el rajtuk, míg a másikkal szembesülés a végzetük lesz.

A gyilkosságot megelőző – ahhoz vezető – dialógusban, a *Barkohba* kérdés-felelet játékától gyökeresen különbözően, az egyes megnyilvánulások totális mértékben válnak *beszéddaktusokká*. A beszédhang cselekvésjellege az egyes szavak-szótagok ismétlése (emellett a fonetizáló helyesírás, az indulatszók közlése) révén üt át a mondatokon: előbb a Bodri juhász, majd a veres juhász performálja szolamát. Az

³¹ A hatalmas szakirodalomból – nyelv és tér jelen kapcsolatához – ezúttal csak Kosztolányi Dezső jól ismert szavait idézzük: „Csoda ez a nyelv, a gondolatok sajátos, utánozhatatlanul-keleti tagolása, a szavak ázsiai tempója s messze-messze muzsikája, a pusztai emberek alanytalan, korcs mondatai s olykor az elbeszélő hanyagsága is, aki hőseinek lelkiállapotába helyezkedve – öntudatosan vagy öntudatlanul – a pusztai barbár nyelvtan szerint nem egyeztetni az értelmező-jelzőt az előtte álló szóval és ezt írja, amit kijavítani hiba volna: »Elszáradt, régi nyomok, kéthetes.« Csoda ez az egész így együtt, mert szándék és beteljesülés, betű és lélek, természet és művészet eggyé válik s a költő embereket formál, életet varázsol a semmiből, ennél pedig nincs nagyobb csoda.” (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Barbárok*. Móricz Zsigmond új elbeszélései = K. D., *Egy ég alatt*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1977, 278–279.)

előbbi védekezőn-elhárítón, míg az utóbbi az agresszíven, mely indulatból mintegy kicsap a gyilkosság. „–Hallod. / – No. / – Van neked egy szíjad? – / Van. / – Láttam tavaly búcsúkor, ki van verve rézzel. / – Megvan. / – Aztat kéne eladni. / – Eladni? / – El. / – Nem eladó. / – Nem? / – Nem. / – Mír nem? / – Hát csak nem. Magamnak csináltam. / – Magadnak? / – Magamnak. Meg a fiamnak. / – Meg a fiadnak? / – Annak. / – Kettőtöknek? / – Hát.”³² Fontos összefüggés, hogy a vallatáskor a vizsgálóbiztos majd ugyancsak nyomatékos performatív gesztusokat tesz, így próbálja vallomásra bírni a tettest, de természetesen mégis egész máshogy kérdez, mint a veres juhász. Mozgásba hozza ugyanis a végtelen terek említett másfajta jelentéskörét, szakrális értelmezését. Tematikusan is megteszi ezt („Most mikor már tisztán mehet az Isten elibe, a Bodri juhász szennyezze be a lelkit kendnek?”), de lényegesebb a mód, ahogy az egyes szavakat performálja jelentésük megduplázásával, azaz a poliszémia kihasználásával. Amíg a veres juhász az ismétlés – a nyelvi anyag visszahangzásának – fegyverét próbálja megintcsak bevetni, visszakérdezésekkel („– Ásót is vittek magukkal? / – Ásót? / – A számaron. / – Szamáron?”), addig a vizsgálóbiztos a halál jelentéseit akarja rávonni az egyes kivallott szavakra („– Nyugovásra, gondolom. / – Én is úgy gondolom. Hát azt is kend nyugtatta el.”). A hasonló poliszémikus kísérletek azonban sikertelenek maradnak, a bűnös nem törik meg, nem tesz vallomást. Így marad végül saját nyelvének ellene fordítása, egyfajta szintén „barbár” („nyelvtelen”), pogány megoldás, megfelelően a gyilkos kulturális szintjének.

Ez történik a zárásban a nyelv anyagának fétiszizálásával, miáltal a bűnös tette és nyelve azzal az erővel szembesül, amelyből származik. A fétis a nyelv merő materialitásának használatával korreláló tárgy, ezúttal a fentebb idézett performatív agresszió totemisztikus kifejeződése. A totem (a freudi elmélet szerint is) egy ősbűn, egy gyilkosság jelölője, az áldozat testének helyettesítője, mely hatalmat nyer a merénylő fölött. Hatalmat nyer, mert a bűnös éppen a saját cselekvésének – a nyelv brutális használatával is kifejezett, őt magát létesítő erejének – a feltételét és egész lénye „ősapai” eredőjét érzékeli benne. A rézzel kivert szíj fétiszizálása és a nyelv anyagának performálása egymással ekvivalens jelenségek. A „barbár” világban a kettő összefügg, és e megfelelés kihasználása vallomásra kényszerítheti – szétzilálhatja – azt a szubjektumot, mely önmagát a végtelen terek abszolút urának és középpontjának vélte.

E későmodern kitérőt követően a térbeliség és a performativitás kapcsolatához – annak egy egészen másféle létesüléséhez – érdemes megemlíteni Szini Gyula *Bábszínház* című novelláját, melyben az „intimitás kódjának”³³ retorikája (egy szerelmi vallomás elfogadása) a színre vitel (bábszínházi előadás) és a közönség térbeli elválasztottságának áthidalása révén ér célba. Vagyis a szemantikai szándéknak megfelelő kölcsönös megértés mint a nyelv egy térbeli áttevődése-átváltozása jön létre, s eredményez dialogikus viszonyt. Sőt a vallomás éppen azért lesz sikeres, mert egy ilyen térbeli-szemantikai megosztás – a fiktív, színpadi tér és a nézőtér – áthidalására vállalkozni tudott. A bábjátékos – közismerten a nyelv allegorizáló képességének

³² MÓRICZ Zsigmond, *Barbárok* = M. Zs., *Elbeszélések*, Bp., Szépirodalmi, 1974, III, 284–296.

³³ Niklas LUHMANN, *Szerelm – szenvedély. Az intimitás kódolásáról*, ford. BOGNÁR Virág, Bp., Jászöveg Műhely, 1997.

alkalmazója-használója – le tudta győzni azt a szakadékot, mely érzelme szimbolikus közvetítésének addig az útjában állt. Hamlet szerepében – a nézőtérén helyet foglaló „Oféliához” intézve szavait – nyeri el választottja szívét, a korábbi visszautasítást követően. A viszonzást kiváltó vallomásból fakadó párbeszédet ezúttal is egy jól kiválasztott performatív akció, a marionettjáték közvetítő, az addigi kommunikatív akadályokat legyőző képessége alakította ki.

A festmény, az újságpapír, a fénykép, a marionettszínház mediális közbejötté után hozhatók szóba immár a filmtechnika nyelvi áttevődéseinek bizonyos esetei. Cholnoky Viktor *Olivér lovag* című elbeszélésének címszereplője – képzelőereje segítségével – úgy tud önnön víziójába révülni, mintha filmet nézne. A színre vitt cselekvés jellegzetesen 20. századi művészete, a mozgókép, voltaképpen a hasonló víziók helyett törekszik egy konkrétan érzékelhető látvány megalkotására, mintegy a képzelőerő „megvalósításának” heurisztikus tapasztalataként. Olivér lovag a novella egyik epizódjában egy hangosfilm eseménysoraként látja maga előtt ellensége szörnyű halálát. Mintegy állandó esti programként, rituálisan újra s újra megtekinti a „műsort”, egyre jobban látja a részleteket.³⁴ A képzelőerő és a mozgókép kapcsolata – az előbbinek az utóbbit létesítő képessége, illetve mediális metamorfózisa, a fantáziának a filmművészet médiumába áramló és ugyanakkor azt ki is aknázó érzékisége – napjainkban persze a nyelv teljesítményeként (anyagtalan medialitásának produktumaként) is megmutatkozhat.³⁵ Nyilvánvaló, hogy a mai olvasó, rengeteg horrorisztikus filmélmény birtokában, egészen más szemmel nézi és egészen más füllel hallja e jelenetet, mint a 19–20. század fordulójának közönsége. A szereplők arcát és tekintetét másként láthatja ahhoz képest, mint ahogy azok a Cholnokéhoz feltűnően hasonlóan mutakozó beállításokként például Eisenstein kinesztétizáló közelképein megjelentek. De erre a receptív változásra a szöveg nyelve, imaginatív felhívásstruktúrája³⁶ – a sematizált látvány ingardeni, vagy az üres helyek iseri fogalmaival megragadhatóan – lehetőséget ad, sőt azt ösztönzi.

A vízió újra- s újramegtekintése persze nem az olvasó, hanem Olivér tette. S a látomás filmszerűsége már-már happeningszerűen kerül elő a lovag várában, természetesen a legkomorabb szobában, „ahol a legalacsonyabb volt a bolthajtás, s a leg-sűrűbbre verődött össze a falba vert vasgyűrűkbe tűzött fáklyák füstje.”³⁷ Olivér fölugrott székéből, lehajolt a holttesthez, úgy nézte az előtte zajló jelenetet. E fejlemény tehát már egy performansz szituáltságába vezeti át a színre vitel stádiumait: Olivér belép a filmszerű vízióba, mintegy csatlakozik annak „előadásához”. E történet már nem engedi meg számára a kívülálló nézői metapozíciót: a „happening” kényszerítő ereje (az akcióba vonás) az ő szereplői tapasztalatának bizonyul. De a fantasztikum epikus funkciója később az lehet, hogy e tapasztalatot megpróbálja

³⁴ A filmtechnika a novella keletkezésének idején már nem volt ismeretlen, az első előadásokat köztudottan a Lumier-fivérek rendezték 1895-ben.

³⁵ Friedrich KITTILER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Bp., Magyar Műhely – Ráció, 2005, 154–218.

³⁶ Wolfgang ISER, *Die Appellstruktur der Texte = Rezeptionästhetik. Theorie und Praxis*, hrsg. Rainer WARNING, München, Wilhelm Fink, 1993, 228–252.

³⁷ CHOLNOKY Viktor, *Olivér lovag* = C. V., *Trinulzió szeme*, kiad. FÁBRI Anna, Bp., Magvető, 367–382.

majd az olvasóra is kiterjeszteni, miként a horrorfilmek kísérik meg – gyakran perzse igen kezdetleges módon – a nézőt a borzalmak résztvevőjévé tenni. Nem érdektelen megjegyezni, hogy a novella témájának korában, a középkor irodalmában (többek között az udvari epikában) a szövegekhez – azok előadásához – kinetikus mozzanatok járultak. A művek egy olyan játéktérben (látványtérben) voltak elsajátíthatók, mely a testet magát bizonyos esztétikai tartalmak hordozójává és kifejeződéssévé tette. Egy sajátos aura (érzékkelhető térvonatkozás) épült ki ezáltal, mely a testekhez kötődésével bizonyos memóriakultúrát működtetett. Így létrejött a szövegeknek egy memoteátrális szemantikai tere, melyben e testnyelv előadásának látható képszerűsége alkotná az előadás immár kinesztétikus dimenzióját. A szövegekből (fonéma-, szó-, mondat-, versstruktúrákból) kivehető egy olyan elbeszéléstechnika, mely látványi-kinesztétikus mozzanatokkal függ össze, mindig újrakonstruálván az előadás cselekményterét.

E vázlat aligha igényel összefoglalást, mert bár a rögzítőrendszerek és a térta-
pasztálás áttekintésének bizonyos logikája szerint, de pusztán ízelítőt kívánt adni a
tanulmány címével megidézhető, a modernitás prózairodalmában és annak kutatá-
sában egyre inkább előtérbe kerülő mediológiai-poétikai összefüggésekből. A festé-
szet és a fotográfia, a hírlap (riport) és a fiktív kézirat (napló), a bábszínház és a film
voltak tehát azok a közegek, melyek a nyelvi alakítások értelmezéséhez megkerülhe-
tetlen feltételeknek bizonyulhatnak. Ezzel párhuzamosan került szóba a térbeliség-
nek és a performativitásnak a „nyelvi fordulatot” követő összefüggése, kitérve két
összecsengő című szövegre, az írásbeli struktúrák „másodlagos szóbeliségére” (*Bar-
kobbá*) valamint a síkföldi tér és az agresszív beszéd összekötésére-poetizálására
(*Barbárok*). S tán e néhány jellegzetes mozzanat felvillantása is bizonyíthatja, hogy
azon interpretatív folyamat, mely a 19–20. század fordulója újraértelmezése tekinte-
tében mintegy két évtizede elindult – azaz amely a Nyugat indulásánál korábbi alakí-
tások némelyikét (ez esetben Petelei István, Lovik Károly, Szini Gyula, Cholnoky
Viktor szövegeit, mely lista természetesen bővíthető Tömörkény István, Thury
Zoltán, Gozsdu Elek, Bródy Sándor és mások alkotásaival) nem pusztán előzmény-
ként, hanem magához a modern kánonhoz (például Krúdy Gyula, Kosztolányi De-
zső, Móricz Zsigmond említett műveihez) kapcsolható jelentős teljesítményként
értékeli –,³⁸ a jelenleg aktuális hermeneutikai-mediológiai szempontok alkalmazásá-
val méginkább lendületet nyerhet.

³⁸ A vonatkozó említett írásokon kívül lásd BORI Imre, *A modern magyar irodalom irányjai*, Újvidék, 1985, Forum, I–II; *A kánon peremén*, szerk. EISEMANN György, Bp., ELTE, 1998; GINTLI Tibor, *Hagyomány és újítás Cholnoky Viktor prózájában = Nyugat népe*, szerk. KOSZTOLÁNCZY Tibor, SÁRKÖZI Éva, Bp., PIM, 2009, 315–322; *Elbeszélés a 19. és 20. század fordulóján. Narratív párbeszéd*, szerk. HAJDU Péter, KROÓ Katalin, Bp., L'Harmattan, 2011 (Párbeszéd-kötetek, 5).