

Annona Nova VII.

A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve



Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Kerényi Károly Szakkollégium
Pécs, 2015

Szakmai lektorok:

András Csaba
Bánkuti Gábor
Csöngé Tamás
Jankovits László
Kisantal Tamás
Pete Krisztián
Zuh Deodáth

A kiadvány az *Emberi Erőforrások Minisztériuma*, az *Emberi Erőforrás Támogatáskezelő*, a *Nemzeti Tehetség Program* és az *Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet* támogatásával jelent meg.
NTP-SZKOLL – 14-0024



Felelős kiadó:
Bagi Zsolt

Felelős kiadó:
Kerényi Károly Szakkollégium
Virágmandula Kft.

Szerkesztők:
Rétfalvi P. Zsófia
Vörös Eszter

Borítóterv:
Zsupos Norbert

Tördelés:
Kiss Tibor Noé

ISSN: 2061-4926

© A szerzők, 2015
© A szerkesztők, 2015

Minden jog fenntartva.

Tartalomjegyzék

Kocsis Árpád: Előszó – Egy sziget lehetősége	7
Tuboly Ádám Tamás: Otto Neurath és az egységes tudomány – egy példa a tudományos együttműködésre	9
Dombrowszki Áron: Sainsbury érvéről az absztrakt artefaktualizmus ellen	21
Zsupos Norbert: Poétikakísérlet – A szöveg metamorfózisa Julio Cortázar <i>Nagyítás</i> című művében	33
Albert Noémi: „Are You Real?” – Simulated Identity in Julian Barnes’s <i>England, England</i>	45
Szatmári Áron: Péchi Simon és a Péchi Simon-énekeskönyv	57
Sipos Balázs: Néhány gondolat az első 15 éves lakásépítési program (1961–1975) megvalósításával kapcsolatban	71
Szabó János: A felsőoktatási tehetségfejlesztés hallgatóinak vizsgálata a tudományos kreativitás tükrében	83
A Kerényi Károly Szakkollégium tagjai és mentorai a 2014/2015-ös tanévben	98



Zsupos Norbertnek hívnak, 1989-ben születtem, Debrecenben. Jelenleg a PTE BTK harmadéves magyar-filozófia szakos hallgatója vagyok. Kutatási területek: Bodor Ádám prózája (a hatalom retorikai szerkezetének vizsgálata Bodor Ádám regényeiben); Gilles Deleuze filozófiája (a spinozai hatalom megjelenése Gilles Deleuze filozófiájában); Tarr Béla filmjei (a hatalom elbeszélése és leírása Tarr Béla filmjeiben).

ZSUPOS NORBERT

Poétikakísérlet

A szöveg metamorfózisa Julio Cortázar Nagyítás című művében

„A kép nem valamely dolog duplikátuma, hanem a viszonyok összetett játéka látható és láthatatlan, látható és beszéd, kimondott és ki nem mondott között. Nem egyszerű reprodukciója annak, ami a fényképész vagy a filmes elé kerül. A kép mindig valami módosulás, amely egy képláncolaton belül történik, és a képláncolat maga is módosítja.”

Jacques Rancière¹

Julio Cortázar *Nagyítás* című novellájában az átváltozás természetét elsősorban a kép és az elbeszélés viszonya határozza meg. Ez a viszony ugyanakkor nem egészen magyarázza meg a metamorfózis kiemelkedő szerepét a szövegben. Hiszen az átváltozás mozzanata sem az elbeszélésben, sem pedig az elbeszélő és elbeszélés kapcsolatában nincs kellőképpen hangsúlyozva. Az átváltozás a kép motívumában és az elbeszélő szubjektumában, e kettő kapcsolatával nyer értelmet. Még pontosabban: a metamorfózis eseménye nem egy nyelvi vagy képi alakváltozás során jön létre, hanem az elbeszélő által leírt kép jelentésváltozásában.

Ahhoz, hogy ezt a jelentésváltozást érthetőbb keretek közt mu-

¹ RANCIÈRE, Jacques: *A felszabadult néző* (ford. ERHARDT Miklós), Múcsarnok, Budapest, 2011. 65.



tassam be, Béneyei Tamásnak az átváltozások irodalmi és művésze-
ti vonatkozásban tárgyalt könyvét veszem közelebből szemügy-
re, elsősorban az átváltozás retorikai aspektusához, illetve képi
reprezentációjához köthető problémákat kibontva. Ezt követően
Jacques Rancière a képről való néhány fejtegetését állítom pár-
huzamba a *Nagyítás*ban felmerülő metamorfózis retorikai és képi
ábrázolásával. Úgy gondolom, a novella meghatározó motívuma
a kép; mindez összefonódik a képet leíró jelentésváltozás pilla-
natával. A kérdésem, hogy a szövegben valóban átváltozás törté-
nik-e a különböző narratív szintek között. Ha valóban létrejön a
narratívák közötti metamorfózis, milyen jelentésbeli változás ala-
kul ki az elbeszélő és elbeszélés viszonyában, vagy önmagában a
szövegben? Továbbá az, hogy lehetséges-e egyáltalán egy szöveg,
egy narratíva (mindenekelőtt képi) metamorfózisáról beszélni.

Poétikakísérlet

Az átváltozás, a szövegekben való és a szövegek közötti átjárha-
tóság különösen figyelemreméltó szerepet tölt be Julio Cortázar
életművében. A *Nagyítás*ban kibontakozó retorika, valamint nar-
ratív szerkezet különböző utak révén világít rá a metamorfózis
természetére. A szöveg önmaga átváltozásán keresztül tárja fel a
valóság, a már létrehozott világ egy értelmét, ami egyszersmind
kulcsként funkcionál annak megértéséhez.² Ugyanakkor ez az át-
változás a kép motívumához kapcsolódva hozza létre a szöveg új-
fajta igazságtartalmát. Elsősorban mégsem a kép metamorfózisá-
ról van szó, hanem a képi interpretációnak különböző módjairól;
pontosabban arról, hogy az elbeszélő hogyan jut el a képet megha-
tározó körülmények elbeszélésétől a kép leírásához. De pontosan
mit jelent a szöveg átváltozása?

- 2 Menczel Gabriella *Julio Cortázar és a fantasztikum* című tanulmányában hasonló módon bizonyítja egy másik elbeszélés, a *Liliana sír* című szöveg igazságér-
tékének szövegbeli metamorfózisát, referenciájának (át)alakulását: „Az elbe-
szélés értelmezői közül többen kiemelik az irónia szerepét, amely a körkörös
elbeszélői szerkezettel az igazság elodázását célozza meg. A novella körkörös
szerkezete azonban nem teljes, hiszen az eleinte elhallgatandó információ ép-
pen az ellenkezőjévé válik a szöveg végére, a referenciális igazság fokozati
metamorfózison megy keresztül a diskurzus során.” Lásd MENCZEL Gabriella:
„Julio Cortázar és a fantasztikum”, in: *Elbeszélés és prózanyelv* (szerk. HORVÁTH
Kornélia), Ráció, Budapest, 2010. 75.

Egy korai Cortázar-esszé,³ ami nyelvi szinten ragadja meg a metamorfózis problémáját, a költői műalkotás metaforikus struktúrájára világít rá:

„A költő a megismerés révén jut el a léthez; vagy helyesebben, a poétikailag felfogott (léteben megragadott) dolog léte kitör az ismeretből és beleolvad a rá vágyó létbe. A költői aktus abszolút formáiban öncélú ismeret (a megismerő szubjektum plusz megismert objektum) helyére esszenciák közvetlen fúziója lép: a költő mindaz, ami lenni vágyik.”⁴

Ebből a szempontból az átváltozás mindenekelőtt olyan nyelvi tipológiát rejt magában, ami a metafora retorikai mozzanatával áll összefüggésben. Cortázar ebben a szövegében mutat rá, hogy a költői nyelv egyfajta mágikus, mitikus nyelv. Nemcsak a metafora hagyományos aktusát, a névátvitel folyamatát foglalja magába, hanem leszögezi, hogy „a metafora az azonosság elvének mágikus formája.”⁵ Tehát, Cortázar szerint a szöveg átváltozása eleve adott, hiszen egy nyelvi megnyilvánulásról beszélhetünk, ugyanakkor az is feltételezhető, hogy mindez az „esszenciák fúziója” révén, a dolgok mágikus elrendezésével alakít ki egy újabb jelentést.

Bényei Tamás másfajta perspektívából kiindulva jut hasonló konklúziókhoz. Miután elválasztja az ókori (ovidiusi) és a modern (elsősorban én-elbeszéléssel élő) átváltozások retorikai felépítését, egyszersmind a narrativitás kérdését is fókuszba helyezi. A metamorfózis narratív elképzelése csakis abban az értelemben trópus, ahogyan az allegória képes metafiguratív struktúraként működni. Eszerint minden metamorfózis egy allegorikus narratíva eseménye köré szerveződik, ahogy az alábbi részletben is olvasható.

„Metafiguraként olvasva a metamorfózis annak az elbeszélésnek a szövegeseményeit jeleníti meg allegorikusan, amelyen belül »eseményként« szerepel. Ha így van, az átváltozás a legszélesebb értelemben véve allegorikus, vagyis metafigurális esemény: magának az ábrázolásnak az allegóriája, amennyiben minden ábrázolás valamely szelle-

3 CORTÁZAR, Julio: *Poétikakísérlet* (ford. SCHOLZ László), Nagyvilág, 1998/7–8. 472–491.

4 CORTÁZAR: *Poétikakísérlet*, 490. sk.

5 CORTÁZAR: *Poétikakísérlet*, 490. skk.

mi-gondolati tartalom érzéki hozzáférhető tételét jelenti. A metafigura azonban Paul de Man-i értelemben vett allegória is, vagyis olyan metatrópus, amely a referenciális szint figuratívként való felfedését és ekként annak lebontását végzi el, eközben persze újabb figuratív réteget képezve, amely önmagát szó szerintiként jelenti be.”⁶

Bényei véleménye abban megegyezik Cortázar elképzelésével, hogy a metamorfózis – különösen a modern átváltozástörténet – mindig jelentést hoz létre.⁷ Azonban Bényei nem egyszer a metamorfózis retorikai (vagy trópusokkal való) leírásának lehetetlenségét említi. Nemcsak az átváltozástörténetek sokszínűsége, hanem az átváltozások természetéhez kötődő eseményjelleg különbsége miatt is lehetetlennek tűnik egyazon kategóriába sorolni azokat.⁸

Bényei egyik legfontosabb példája szintén Cortázar nevéhez köthető: az *Axolotl* című novellával a metamorfózis narratív problémájára fekteti a hangsúlyt, ahol a szubjektum allegorikus átváltozásának különböző megnyilvánulásairól van szó. Az átváltozások lényegének tekinthető az én, az identitás, vagy akár az interszubsztitívitás kérdésének tematizálása.⁹ Már a *Nagyítás* kezdősoraiban szembesülünk ennek a kérdésnek a problémájával,

6 Lásd erről BÉNYEI Tamás: *Más alakban*, Pro Pannonia, Pécs, 2013. 41. skk.

7 BÉNYEI: *Más alakban*, i. m. 18.

8 Bényei nem használ egységes definíciót azzal kapcsolatban, hogy pontosan milyen esemény fogalomról beszélhetünk az átváltozásokkal kapcsolatban. Lehetséges, hogy ez a tünetjelleg (az egységes eseményjelleg megnevezésének hiánya vagy lehetetlensége) valójában abból ered, hogy rendkívül sokféle metamorfózisról beszélhetünk, amelyek nemcsak módozatuk szerint, hanem jelentésüket tekintve is különbözőek. Részben Bényei egy példájára hagyatkozva, részben későbbi kutatások célkitűzéseként a deleuzei esemény-fogalom használatát tartom legcélszerűbb, legkonzekvensebb használatnak. Gilles Deleuze számára az esemény mindig testek között jöhet létre, ahol többszörösséget generálva alkot valami újat, nemcsak formáját, hanem lényegét is beleértve. Deleuze erről részletesen tárgyal *Différence et répétition* című művében, de érdemes a Félix Guattarival közösen írt *Kafka. A kisebbségi irodalomért* című könyvben felvázolt metamorfózisok elméleti háttérét alapul venni. Vö. BÉNYEI: *Más alakban*, i. m. 42–3. skk. Valamint DELEUZE, Gilles: *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993. és DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, (ford. Karácsonyi Judit), Quadmon, Budapest, 2009.

9 Bényei Tamás hasonló érvelések, belátások felelevenítésével tárgyalja a metamorfózis különböző formáit. Vö. BÉNYEI: *Más alakban*, i. m. 15–79.

illetve az én apóriájával.¹⁰ Jóllehet az *Axolotl* szintén az elbeszélő identitásának átváltozását narrativizálja, a *Nagyításban* minde-
nekelőtt mégsem az elbeszélő identitása,¹¹ hanem a világ megis-
merésének különböző módjai között történik átváltozás. Ebben
a tekintetben, természetesen, a megismerés eseménye a körül a
kép körül forog, amit Roberto Michel, az elbeszélő készített. A kö-
vetkező részben a kép fogalmát vizsgálom meg, figyelembe véve
Jacques Rancière-nek *A felszabadult néző* című kötetében tárgyalt
különböző észrevételét a „tűnődő” képpel kapcsolatban.

Az átváltozás pillanatai

1.

A kép központi fogalom a *Nagyításban*, a képhez való viszony pe-
dig a megismerés különböző útjait, módjait mutatja be. A novella
tulajdonképpen e viszony felbontása mentén osztható két részre: 1.
amikor kiderül, hol, hogyan és milyen körülmények között készül
el a fénykép; 2. amikor az elbeszélő a fényképet nézve megtapasztalja
az átváltozást. Viszont a metamorfózis nemcsak a képen, ha-
nem a kép jelentésében is megtörténik, még hogyha ez a történés
felül is írja a szöveg első részében átélt eseményeket. Úgy gondo-
lom, ez a fajta felülírása az eseményeknek az elbeszélőmód két,
egészen különböző jellegéből fakad; az elbeszélés és a leírás közötti
feszültségből a képhez való viszonyban sűrűsödik össze, azokban
a mozzanatokban, amikor az elbeszélő a képet nézve próbál köze-
lebb jutni a megismerni kívánt világ egy újabb jelentéséhez.

Mielőtt a szöveg különböző szintjeit, valamint a jelentések
kapcsolatát elemezném, amelyek alapvetően strukturálják az el-

10 „Sohasem fog kiderülni, hogy kéne ezt elmesélni, egyes szám első szemé-
lyben vagy másodikban, esetleg többes szám harmadik személyt használva,
vagy folyton újabb formákat kéne kitalálni, amelyek különben semmire se
jók.” Lásd CORTÁZAR, Julio: „Nagyítás”, in. uő. *Átjárók*, (ford. IMREI Andrea.)
L'Harmattan, Budapest, 2005. 218. (A továbbiakban bármely, a főszövegben
felhasznált idézet mellé írom a hivatkozott oldalszámot.)

11 Seymour Chatman nagyszerű narratológiai elemzése középpontjában ezzel
a problémával találkozunk: az elbeszélővel kapcsolatos vizsgálat célja, hogy
az elbeszélő szubjektum identitását a különféle narratív szintek szerint ha-
tározza meg. Erről lásd CHATMAN, Seymour: „The rhetoric of difficult fiction:
Cortázar's »Blow up«”, *Poetics Today*, 1980/4. 23–66.

beszélés módjait, a kép tűnődő jellegére szeretnék rávilágítani Jacques Rancière egy rövid részlete alapján.

„A »tűnődő kép« összetétel nem éppen magától értetődő. Többnyire emberek szoktak tűnődni. A jelző sajátos lelki-állapotot takar: a tűnődő teli van gondolatokkal, de nem szükségképpen gondolja is őket. Tűnődés közben a gondolkodás aktusát mintha valamiféle passzivitás tépázná. Az ügy tovább bonyolódik, ha a képet nevezzük tűnődőnek. A képnek nem dolga gondolkodni. A kép dolga, hogy gondolat tárgya legyen. A tűnődő kép tehát olyan kép, amely nem gondolt gondolatot rejteget, olyan gondolatot, amely nem írható a képet előállító szándék számlájára, és amely anélkül hat a nézőjére, hogy az meghatározott tárgyhoz kötné. A tűnődés tehát egyfajta meghatározatlan állapot aktivitás és passzivitás között.”¹²

Az idézett részletből a legfontosabb mondanivaló a képet megalkotott szándék felülírásában, a „nem gondolt gondolatban” kristályosodik ki. Még közelebbről annak a lehetőségnek a nyitva hagyásával, ami a képet – egyszersmind annak jelentését – nem látványnak és nem is reprezentációnak nevezi, hanem a világot megalkotó viszonyok konfigurációjának. A tűnődő kép fogalma lehetőséget nyújt egy, a képet néző és a képet leíró, tehát egyszerre passzív és egyszerre aktív folyamat megragadására. Rancière-i értelemben, a néző „felszabadítása” az a folyamat, ami létrehozza dolgok (vagy testek) közötti elrendezett, de homogén struktúrát.

Rancière *A felszabadult néző* című karcsú könyvének célja, hogy rámutasson egy alapvető tévedésre a kép fogalmával kapcsolatban: a kép nem csak látvány, vagy nem csak reprezentációja lehet bizonyos (világban történő) folyamatoknak. Összefüggésben áll mindez a nézőről alkotott véleményével, aminek sarkalatos állítása abban áll, hogy Platóntól egészen Guy Debordig a nézőnek látásra való képességét korlátozott módon gondolták el. Rancière elképzelése szerint nem arra kell használni a képeket (vagy tágabb értelemben: a művészetet), hogy a nézőt megmozgassuk alapvetően *passé* állapotából; hiszen a néző – akár politikáról, akár műalkotásról van szó – nem *passé*, nagyon is tudatos módon viszonyul

12 RANCIÈRE: *A felszabadult néző*, i. m. 73.

az öt körbeölelő látványvilághoz. Célja az érzékelés regisztereinek (felosztásának) kibővítése, vagy akár megváltoztatása, hogy a mondhatóság és láthatóság lehetőségei ne legyenek korlátozva a néző számára. Mindez az egyik legfontosabb metszésponton, a tünődő kép fogalmán keresztül teljesebbé ki.¹³

A szöveg a kép motívumának segítségével képes egyfajta lentésváltásra, amelynek struktúrája megegyezik a korábban vázolt átváltások struktúrájával. A kép hangsúlyos szerepe ezzel együtt még korántsem magyarázza meg, hogy milyen viszony áll fenn a *Nagyítás* egyes narratív szintjei között.

2.

Imrei Andrea kimerítő elemzéssel mutat rá *Álomfejtés* című kötetében arra, hogy a *Nagyításban* milyen szimbolikus szintek fedezhetők fel. Állítása szerint a szöveg tulajdonképpeni (morális) üzenetét abban találhatjuk meg, ami a fénykép vizsgálata során teljesebbé ki. Imrei háromféle stratégiából kiindulva jut el a szöveg mélyebb szintjeinek felfejtéséhez:

„Az első – a filozófia és az irodalom örök témáját jelentő – önreflexív kérdésselvetés episztomológiai természetű: az emberi megismerés, s ezen belül az empirikusan megismerhető, látható világ mögött rejtőző mélyebb, lényegibb valóság megismerésének módjait, rétegeit és határait kutatja. Szoros összefüggésben ezzel a második kérdés nyelvfilozófiai jellegű: a verbális s következésképpen az irodalmi kifejezés érvényességére, illetve elégtelenségeire kérdez rá. Hogy lehetséges, s lehetséges-e egyáltalán az eleve kétes érvényű ismereteket a nyelv eszközeivel megfogalmazni és mások felé közvetíteni? Végül a harmadik probléma egzisztenciális/etikai: a művész és a művészi alkotás szerepét keresi, tekintve hogy Cortázar világképében az ismeretelméleti, nyelvi és esztétikai kérdésselvetések minden esetben mélyen humanizált formában jelentkeznek.”¹⁴

13 Lásd erről RANCIERE: *A felszabadult néző*, i. m. 7–20.

14 IMREI Andrea: *Álomfejtés. Julio Cortázar novelláinak szimbólumelemzése*, L'Harmattan, Budapest, 2003. 117–8.

E három útvonal keresztmetszetén haladva Imrei a szimbolikus jeleket veszi szemügyre. Ezeknek a jeleknek a segítségével (és a narratív szintek figyelembe vételével) határozza meg a szöveg aktánsi rendszerét. Ez a rendszer pedig olyan kapcsolatokra világít rá, amelyek ténylegesen a szöveg szimbolikus – bár inkább allegorikus – olvasatát kínálják fel. Imrei konkrétan a Jó és a Rossz harcának allegorikus narratíváját feltételezi Cortázar elbeszélésében.

„A szigetbeli jelenet mögött egyértelműen felfedezhető a világban jelen levő és ható negatív princípium, a Gonosz ősrégi, mitikus témája. [...] A hagyományos mítoszokban a Rosszal mindig a Jó aktív jelenléte helyeződik szembe; a Sátán, az Ördög ellenfele Isten. Ebben a történetben a Jó mint tevőleges erő explicit módon nem jelenik meg, bár – ahogy láthatjuk az elemzésben – mégsem hiányzik teljesen.”¹⁵

Azonban, ha valóban a valóság megismerésének folyamatát tapasztalhatjuk a szöveg olvasása során, felmerül a kérdés, hogy lehetséges-e egyáltalán a megismerés, amennyiben a megismerni kívánt dolog valójában egy reprodukciója a valóságnak nevezett múltnak? És ha meg is lehet ismerni (akár csak részleteiben), abban az esetben közölhetővé, elbeszélhetővé válhat-e a megismert valóság? Elemzésemben szintén a szöveg azon részét veszem közelebről szemügyre, amikor Roberto Michel, az elbeszélő az általa készített képet vizsgálja, amikor „az emlék és az eltűnt valóság összehasonlításának melankóliájával emlékezett vissza a jelenetre.” (229)

Az átváltozás többféle szinten mutatkozik meg, de ezeket a szinteket reprezentálja a szövegen belül. A szöveget, és – ebben az esetben – a képet visszafelé olvasva kapunk inherens választ annak átváltozásával – vagyis megértésének kulcsával – kapcsolatban. Amikor az elbeszélő a szigeten lejátszódott esemény után előhívja a képet, majd többszörös nagyítást készít arról, úgy tűnik, mintha felborulna a rend, és a valóság helyére a valóság képe, vagyis annak fikciója kerülne.

„Hirtelen megfordult a rend, ők voltak azok, éltek, mozogtak, határoztak és határozottak voltak, haladtak a jövőjük felé; én pedig ezen az oldalon, egy másik idő, egy ötödik

15 IMREI: *Álomfejtés*, i. m. 132.

emeleti szoba foglyaként, nem is sejtve, hogy ki ez a nő, ez a férfi és ez a gyerek, nem vagyok több, mint a fényképezőgépem lencséje, valami merev, beavatkozásra képtelen dolog.” (232)

Ezzel az inverzióval (és akár ebből az inverzióból kiindulva) nemcsak a szöveg struktúrája változik meg, hanem a voltaképpeni jelentései csúsznak el egymástól, egyszerismind szó szerint átváltásra vannak kényszerítve, hiszen az elbeszélő több alkalommal utal arra, hogy a képet nézve „megértette” az eseményeket, hogy amit korábban „képzelt”, az beigazolódott.

„Amikor megláttam, hogy a férfi odamegy, megáll egészen közel hozzájuk, és zsebre vágott kézzel, félig undorodva, félig parancsolóan nézi őket, mint a kutyájának fütyöntő gazda, aki megelégette az eb ugrándozását a téren, *megértettem, ha ezt egyáltalán így lehet nevezni*, hogy most minek kell következnie, valószínűleg meg kell történnie a között a három ember között, ott, ahol nekem egyszer már sikerült megborítanom a rendet, értelmetlen beavatkozással elértem, hogy ne történjék meg valami, ami azonban most meg fog történni, amit most véghez fognak vinni. És az, amit akkor *elképzelttem*, sokkal kevésbé volt borzalmas, mint a valóság, mert az a nő nem saját maga miatt volt ott, nem a saját örömeire tett ajánlatot, simogatta, biztatgatta, nem azért, hogy magával vigye ezt a kócos angyalt, és eljátszadozzon ezzel a bájos vágyakozással meg a rémületével. [...] A legrettenetesebb gúnyt úzték belőlem azzal, hogy ők dönthettek, én meg tehetetlen voltam, azzal, hogy a fiú újra a lisztes arcú bohócra nézett, és láttam, hogy el fogja fogadni az ajánlatát, ami vagy pénz, vagy valami csapda, és én nem üvölthettem oda neki, hogy meneküljön, vagy nem könnyíthetem meg a menekülés útját egyszerűen egy újabb fotóval, ezzel a pici, szinte jelentéktelen közbelépéssel, amely lerombolná ezt a nyálból és parfümből összetakolt állványzatot.” (231–2) (Kiemelés tőlem: Zs. N.)

A narrátor felhívja az olvasó figyelmét arra, hogy Michel hajlamos a fikcióra, és ezért „könnyen eltér a tárgytól, nem szabad hagyni, hogy kedvére szónokoljon.” (222) Ebből a fikcionálási kény-

szerből, valamint annak fényében, ahogyan Michel számára átváltozik a múlt fényképbe zárt valósága, feltételezhető, hogy az elbeszélő az eseményeket a szövegen belül, a szöveg referenciáit megváltoztatva próbálja legitimálni.¹⁶

Ez a metamorfózis, ahogyan Michel a fotót vizsgálva egy történetet lát bele a kompozícióba, ami a szöveget újra- és újraolvastva megváltozik, mintha nem lenne egyetlen pillanata sem a valóság része, csupán annak egy variációja, ami egyből megváltozik, amint másvalaki tekint a falra ragasztott reprodukcióra. Erre a rögzíthetetlen, látszatra objektív, azonban mégiscsak szubjektív folyamatra mint a valóság megismerésére tesz utalást a narrátor az elbeszélés elején:

„Nehéz lesz, hiszen senki sem tudja igazából, hogy ki is az, aki valójában mesél, én vagyok-e, vagy az, ami történt, vagy amit látok (felhők, néha egy galamb), vagy egyszerűen csak elbeszélék valamit, aminek az igazsága csak az én igazságom, és ebben az esetben nem is azonos az igazsággal, csak azzal, amit én érzek a gyomromban, meg azzal, hogy szeretnék már, akárhogy is, végezni ezzel az egésszel, és végre elszabadulni innét.” (219–220) (Kiemelés tőlem: Zs. N.)

Az elbeszélés utolsó bekezdésében ábrázolt felhő-leírás nagyszélesen párhuzamba állítható az igazság relatív jellegével. Hiszen a felhők játéka az égbolton (ahogyan lassan „befolynak” a kinagyított fényképbe) a jövő folyamatos mozgását szimbolizálják. A múlt megkövült állapotában toporgó elbeszélő tehetetlensége kerül szembe a fikció folyamatos mozgásával, pontosabban annak állandó, eseményszerű újragenerálásával.

16 Az elbeszélés első bekezdéseinek egyikében találkozunk olyan kijelentésekkel, amelyek nemcsak implicit módon tesznek utalást arra, hogy az eseményeket rögzíteni kell, hogy az elbeszélő kívánt dolgokat el kell beszélni: „[...] miért van az, hogy amikor egy jó sztorit hallasz, rögtön elkezd csiklandozni valami a gyomrodban, és nem hagy nyugton, amíg át nem mész a szomszéd irodába, és tovább nem adod; aztán már jól érzed magad, elégedett vagy, és mehetsz is vissza a szobádba. Tudomásom szerint még soha senki sem tudta megmagyarázni ezt, úgyhogy az a legjobb, ha félreteszünk mindenféle szemérmességet, és nekifogunk az elbeszélésnek, hisz végső soron soha senki sem szegyenkezik, miatta, hogy levegőt vesz, vagy hogy felhúzza a cipőjét, az ember egyszerűen megteszi ezeket a dolgokat [...] Mindig mesélni kell, mindig meg kell szabadulni ettől a gyomrunkat csiklandozó érzéstől.” (219)

„Most egy nagy fehér felhő úszik el, mint minden nap, ebben a számba vehetetlen időben. az, amit még mondani lehet, nem több, mint egy felhő, vagy két felhő, vagy a hosszú órákon keresztül tökéletesen tiszta égbolt, ez a makulátlan, rajzszövegekkel a szobám falára feltűzött, téglalap alakú négyszög. Ezt láttam, amikor kinyitottam a szemem, és letöröltem a könnyeimet az ujjammal: a tiszta eget, és aztán egy felhőt, amely balról beúszott, kecsesen végigvont a képen, majd a jobb oldalon eltűnt. Később meg egy másikat, aztán néha minden szürke lesz, az egész mintha egyetlen nagy felhő volna, és egyszerre elkezdi cseperegni az eső, hosszú ideig csak az esőt látni, mint egy fordított sírást, majd fokozatosan kitisztul a kép, talán a nap is kisüt, és megint, kettesével, hármasával, jönnek a felhők. És néha galambok, meg olykor egy-egy veréb.” (233)

*

Dolgozatom alapvetően a szöveg átváltozásának lehetőségét kínálja, Julio Cortázar *Nagyítás* című novelláján keresztül. Bényei Tamás átfogó, kimerítő könyvének néhány elképzelésével analóg módon a novella egyrészről magába foglalja az allegorikus olvasatot; másrészről, amennyiben az átváltozástörténetek eseményjellegét helyezzük előtérbe, kialakul egy jelentésváltozás a szövegben. Ez a jelentésváltozás abban a mozzanatban sűrűsödik össze, amikor az elbeszélő a szöveg alapvető motívumának, a képnek újabb jelentést tulajdonítva létrehoz egy világot. Azonban nemcsak egyfajta reprodukciója történik a múltnak, hanem annak teljes átalakulása: a szöveg korábban felhasznált jelentései új kompozíciót alkotnak, a fényképen szereplő – valamint a fényképen tűnődő – elbeszélő konfigurációjából létrejön a szöveg tulajdonképpen újrafogalmazott története. Elengedhetetlen a kép centrális motívuma a szövegben, hiszen a kép metamorfózisának köszönhetően jutunk el annak metamorfózisához; e motívum mentén osztható fel a narratív szerkezet, különíthetők el a narratív szintek és a különböző elbeszélőmódok. További lehetőséget rejt magában a metamorfózisokhoz társuló esemény fogalmának kibontása. Gilles Deleuze és Félix Guattari elméletét nyomon követve egy egységes alapja fogalmazódhat meg az átváltozástörténetek (szövegszintű) eseményének. Nem tartom kizártnak, hogy ez az

alap valójában a maga többszörösségében mutatkozik meg, tehát elképzelhetetlen az egyetlen alap valósága, csak a folyamatosság gondolható el; úgy, ahogy talán a felhők változnak folyamatosan. Meg olykor egy-egy veréb.