

## PRAE 2016/1

### térkép

|                                                                                                                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Bevezető                                                                                                                                                             | 2  |
| Bernhard Siegert: A térkép a terület (Fordította: Mezei Gábor)                                                                                                       | 3  |
| Sybille Krämer: Térképek – térképolvasás – kartográfia<br>– Kultúrtechnikák által ihletett gondolatok<br>(Fordította: Dévényi Erzsébet)                              | 10 |
| Térey János: Szigorúan ellenőrzött út<br>(Részlet A Legkisebb Jégkorszak című regényből)                                                                             | 20 |
| Láng Zsolt: Chicago emléktérkép                                                                                                                                      | 23 |
| Smid Róbert: A rakéta röppályája, a narráció íve<br>– Az irodalom kartografikus kultúrtechnikáiról                                                                   | 27 |
| Balajthy Ágnes: Térkép, mítosz, labirintus<br>– Bruce Chatwin: <i>The Songlines</i>                                                                                  | 47 |
| Bakonyi Veronika: A térképfotók mint a képromboló pszichózis<br>kiváltó okai – Michel Houellebecq <i>A térkép<br/>és a táj</i> című regényének artistikus hisztériái | 62 |



### billentyűk

|                                                          |    |
|----------------------------------------------------------|----|
| Kukorelly Endre: Száz                                    | 78 |
| Fenyvesi Ottó: Minimum Rock'n'Roll                       | 82 |
| Gál Ferenc: Műfaji keretekről                            | 85 |
| Nagy Kata: Kedvezőtlen jelek a meneküléshez              | 86 |
| Kakuk Tamás: Grünfeld védelem                            | 87 |
| Orcsik Roland: Könny és kecsap                           | 95 |
| Lesi Zoltán versei                                       | 96 |
| Pál Dániel Levente: Az Úr Nyolcadik Kerülete (részletek) | 97 |



# Bevezető



A *Legkisebb Jégkorszak* borítójának belső oldalán a Svábhegy térképét találjuk, első jelenetében pedig megszólal a Metallica *So what* című dala. A szöveg megindul, de már konkrét irányban. Olyan csapásirányok mentén, amelyek nem feltétlenül valós terek, és bármikor, bárhol meghallgatható zeneszámok referenciáiból képződnek. A hangzó és látható ritmus már a sorok között és a sorok által áll elő, mi pedig velük haladunk, ahogy Chatwin regényének szereplői a dalvonalakkal, Pynchon szövege a rakéták által rajzolt íveken, Houellebecq hősei pedig a tájnál színesebb térképek lapjain. Három, igencsak eltérő nézőpontokat és kontextusokat mozgató tanulmány tárgyalja ezeket a szövegeket, mindhárom a térkép működésére kérdezve rá. Ahogy a kortárs kultúratudomány két jeles képviselőjétől, Sybille Krämer-től és Bernhard Siegert-től származó, lapszámunkban fordításban megjelenő cikk is, a többi tanulmány is magán hordozza azt a Baudrillard-tól származó szimulákrumlogikát, amely szerint a térkép megelőzi a tájat, mintegy előterébe kerül. Valahol itt indul a tájékozódás, és ha a 2010-es években az érdeklődő olvasó (és utazó) egyszerre venne könyvet és térképet a kezébe, az elkövetkező oldalakon lehetséges útvonalakra lelhet.

Lapszámunk megjelenéséhez igen sokan járultak hozzá munkájukkal. Köszönjük Trippó Sándornak a kontrollfordítói munkát, Tóth-Czifra Júliának a szerkesztésben nyújtott segítséget, illetve Sybille Krämernek és Bernhard Siegertnek, hogy rendelkezésünkre bocsátották tanulmányaikat.

*A szerkesztők\**

---

\* A lapszám az MTA – ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport közös, „Kultúraalkotó médiumok, gyakorlatok és technikák” (TKI01241) című projektjének keretében készült

Bernhard Siegert

# A térkép a terület\*

Mikor először olvastam a kifejezést, „A térkép nem a terület”, az jutott eszembe, hogy ez az angol-amerikai *common sense* filozófia kvintesszenciája. Megrögzött ragaszkodás egy bizonyos reprezentációs logikához, a józan ész egy evidenciaként elfogadott objektív „valóságot” illető meggyőződése, amely minden mentális reprezentációt és írott jelet megelőz, az egzaktitás és a tudományosság normatív koncepciói – mindez ebben az egyetlen kifejezésben látszott összesűrűsödni, melyet Alfred Korzybski alkotott meg egy cikkében 1931-ben, miközben a precizitás szükségességéről értekezett a matematika és a fizika területein, és amely az analitikus filozófia jelképeként érthető. Egészen biztosan nem áll szándékomban, hogy egy olyan vitát kezdeményezzek, mint amely Jacques Derrida és John Searle között egyszer már lefolyt. És biztosan nem szólok hozzá a kontinentális és analitikus filozófia elkülönülésének történeti aspektusaihoz sem, amely Michael Friedman szerint az 1930-as évek elejéig, a Heidegger és Carnap közötti nézeteltérésig vezethető vissza. Csupán arra szeretném használni Korzybski – aki Carnap partizánja volt – kifejezését, hogy rámutassak a kultúrtechnikák és technikatudományok médiafilozófiai hatására, amelyek új és gyorsan fejlődő kutatási és oktatási területet létesítettek Németországban körülbelül az elmúlt másfél évtizedben. Ezen kutatási terület médiafilozófiai alapjaira úgy is tekinthetünk, mint a Korzybski tagadó mondatát tagadó állítás – „a térkép a terület” – lehetséges jelentéseinek kibontására.

A mondat egy lehetséges jelentését azokban a térképekben találhatjuk meg, amelyeket Lewis Carroll és Jorge Luis Borges találtak ki: egy terület vagy egy birodalom térképe 1:1 méretarányban. Lewis Carroll *Sylvie és Bruno: a történet vége* című regényében egy német professzor történetet mesél arról, hogyan kísérleteztek a német térképrajzolók egyre nagyobb térképekkel, míg végül el nem érték az 1:1 méretarányt. „Még soha nem lett kiterítve – mondta Mein Herr –, a farmerek tiltakoznak: azt mondják, betakarná az egész országot és kirekesztené a napfényt! Úgyhogy most magát a országot használjuk térképnek és meg kell mondanom magának, szinte ugyanolyan jól működik.”<sup>1</sup> Borges szövege, a *Del rigor en la ciencia* egy olyan birodalmat ír le, amelyben a térképrajzolás művészete a tökéletesség olyan fokára lépett, hogy a térképészeti intézetek már csak a birodalom azon térképével elégedettek, amely annak méreteivel bír és azzal minden

\* A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Bernhard SIEGERT, *The map is the territory* = Radical Philosophy, Dossier: What is German Media Philosophy?, 169 (Sept/Oct 2011), 13–16.

<sup>1</sup> Lewis CARROLL, *Sylvie és Bruno: A történet vége*, ford. GERGELY ZSUZSA, Noran, Budapest, 2010, 139.

pontjában megegyezik. A térkép és a birodalom végül megkülönböztethetetlené váltak.<sup>2</sup> De nem „a térkép a terület” mondat eme interpretációja az, ami a kultúrtechnikák koncepcióját megalapozó médiafilozófiai gyökerek lehetséges megértése szempontjából releváns lehet. A kultúrtechnikaként értett térkép nem pusztán egy terület reprezentációja. Először is, óceánok reprezentációi is lehetnek. Nehéz a logika híveinek észben tartani, hogy létezik egy olyan óceán, amelyben mindenféle ellentmondások gyűltek össze, és ahol a *tertium* nem *non datur*, hanem adott. Másodsor, a térképek nem pusztán reprezentációk, hanem eszközök is. Matematikai műveleteken alapulnak, és egy kulturális gyakorlat szerves részét képezik.

A kulturális technológiaként értett térképek elemzésének fő jellegzetessége, hogy a térképeket nem terek reprezentációiként, hanem reprezentációs terekként kezeli.<sup>3</sup> Mindenekelőtt a történetiség az, ami ezen tér-reprezentációk tekintetében érdekes lehet. Nem a reprezentált terek, inkább magának a reprezentáció terének a történetisége.

Mind a kultúratudományok [Cultural Studies], mind a kultúrtechnikák és -technológiák tudományai szempontjából elmondható, hogy a térképek kevesebb információt hordoznak az adott területről, mint arról, hogyan zajlik annak megfigyelése és leírása. Az a hermeneutikai vagy kognitív megközelítés viszont, ami a kultúratudományok számára elsődleges fontosságú, a térképet azon intenciók megértésének kulcsaként olvassa, amelyek a térkép által megmutatott világok képeinek létrehozóihoz tartoznak.<sup>4</sup> Ilyen módon a térképek megértése itt az alkotók szándékainak – tudatos és tudattalan diszpozícióinak –, „világképeinek” megértését jelenti. Ezzel az olvasási móddal szemben a médiafilozófiai megközelítés, amely a kultúrtechnikák és -technológiák tudományainak inherens részét képezi, olyan médiumként

Mind a kultúratudományok [Cultural Studies], mind a kultúrtechnikák és -technológiák tudományai szempontjából elmondható, hogy a térképek kevesebb információt hordoznak az adott területről, mint arról, hogyan zajlik annak megfigyelése és leírása.

olvassa a térképeket, amelyek maguk is a szubjektum létrehozásának ágensei. Egy térkép jelzései és jelei nem valamely szerzői szubjektumra, hanem episztemológiai rendszerekre utalnak, és arra a küzdelemre, amit ezek a más episztemológiai rendszerek feletti dominancia elnyerése érdekében fejtenek ki, amely során jelzések és dolgok a jelek új játékába lépnek. A kartográfiai műveletek olyan szubjektumot alkotnak, amely összefüggésbe hozható velük.

...a médiafilozófiai megközelítés, amely a kultúrtechnikák és -technológiák tudományainak inherens részét képezi, olyan médiumként olvasása a térképeket, amelyek maguk is a szubjektum létrehozásának ágensei.

<sup>2</sup> Jorge Luis BORGES, *A tudomány pontoságáról*, ford. SCHOLZ László = *Jorge Luis Borges válogatott művei V. A homály dicsérete*, Európa, Budapest, 2000, 81.

<sup>3</sup> Lásd William BOELHOWER, *Inventing America: A Model of Cartographic Semiosis* = *Word and Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 4. 2. 1988, 475–497, 479. Boelhower itt Henri Lefebvre háromszoros megkülönböztetésére utal a tér alkalmazásai, a tér reprezentációi és a reprezentációs terek között.

<sup>4</sup> Németországban Karl Schlögel támogatta ezt a nézőpontot: Karl SCHLÖGEL, *Im Raume lesen wir die Zeit: Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Carl Hanser Verlag, München, Bécs, 2003, 91.



A reprezentáció nem előre feltételezett, hanem maga is történeti esemény, amely a kartográfiai rendszerek történetének egy bizonyos időpontjában feltűnik. A térképek ilyen módon egy reprezentációtörténet forrásaiként tűnnek fel, és nem intenciók és kulturális kondíció-ik történetébe ágyazott reprezentációkként.

Egy ilyen megközelítés két értelemben sem kezeli reprezentációként a térképet: sem denotációként, sem a szerzői szubjektum kulturális prediszpozícióinak lenyomataként. Ehelyett az foglalkoztatja, hogy a kartográfiai eljárások változásai hogyan állítanak elő különböző reprezentációs rendszereket. Ahelyett, hogy kulturális prediszpozíciókat reprezentálnának, ez az előállítás legalapvetőbb bázisa. Amit a hermeneutika és a kultúratudományok [Cultural Studies] megközelítései esetében interpretációként használnak, az nem más, mint amit a kultúrtechnikák és -technológiák tudományainak eljárásai kell, hogy értelmezzenek. A reprezentáció nem előre feltételezett, hanem maga is történeti esemény, amely a kartográfiai rendszerek történetének egy bizonyos időpontjában feltűnik. A térképek ilyen

módon egy reprezentációtörténet forrásaiként tűnnek fel, és nem intenciók és kulturális kondícióik történetébe ágyazott reprezentációkként.

A kultúrtechnikák koncepciója nem „posztmediális” abban az értelemben, hogy arra tervezték volna, hogy a medialitás koncepcióit helyettesítse, vagy abban, hogy a digitális médiumok korában a művészeti alkotások meghaladják a médiumok specificitásának greenbergi tételét. Hanem abban az értelemben „poszt-új-média”, hogy javaslata szerint úgy kell értelmeznünk a médiatudományokat, mint valamit, ami teljességgel különbözik az internet vagy a tömegmédiá tudományától. Szándékai szerint a médiatudományokat „médiatudományokká” változtatja, amennyiben a „médiatumok fizikájára” kérdez rá. Arra tervezték, hogy új perspektívából láttassa a médiumokat: nevezetesen, hogy történeti alapon hozza összefüggésbe a médiumok koncepcióját bizonyos ontológiai és esztétikai műveletekkel, melyek olyan megkülönböztetéseket (és elmosódó megkülönböztetéseket) eszközölnek, amelyek alapvetőek bármely adott kultúra értelemelőállító műveletei számára.

## KULTÚRTECHNIKÁK, MÉDIATUDOMÁNYOK

A 19. századi Németországban a „kultúrtechnológia” terminus arra utalt, amit az angol nyelvben „agrár-mérnökségnek” [agricultural engineering] neveztek: például a folyószabályozásokra, avagy az állattenyésztés és domesztikálás technikáira. Az 1970-es években az oktatás alapvető technikáira vonatkozott: az írásra, az olvasásra és a számolásra. Mikor nem sokkal az új évszázad fordulója előtt a kultúrtechnikák koncepciója újra előtérbe került a médiatudományok és a német *Kulturwissenschaft* kontextusában, akkor ez a kultúra poszthumanisztikus értelmezésén alapult. Ily módon érdeklődésének spektruma kiterjeszhető volna (például a naptári technikákra, a törvényhozás vagy a transz és a szentség technikáira), továbbá rendszerszerű helyet találhatna a tudománytörténet, a jogtörténet, a művészettörténet, a kulturális antropológia és az etnológia kontextusában, amennyiben magukra a felsorolt diszciplínákra is hatással volt a „kulturális fordulat”. Amiket szisztematikusan hátrahagyott, azok nem mások, mint az eszmetörténet vagy a történelemfilozófia nagy értelmező modelljei: az egyén, az emberiség és a szabadság fejlődése az idealizmus oldalán; gazdasági válságok és forradalmak a materializmusén.

A kultúrtechnikák koncepciója ekképp egy olyan jellegzetességet vett magára, amely már az 1980-as évek óta a német médiatudományok sajátja.

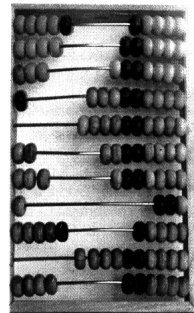
Ez a konkrét jellemző választotta el a német médiatudományt az angol-amerikai *media studies*től csakúgy, mint a francia és a német kommunikációtudománytól – nem is beszélve a szociológiáról, amely a felvilágosodás igézete alatt elvben csak a nyilvánosság vonatkozásában akart foglalkozni a médiával. A német médiaelemzés a kultúra- és a szellemtörténet változásainak alapjaivá a tudás olyan alig észrevehető technikáit helyezte, mint a cédulakatalógus, a pedagógia olyan médiumait, mint a tábla, a diskurzusoperátorokat, mint például az idézőjelet, a fonográf fonetikában való felhasználását, vagy az egyént formáló technikákat, például az írás- és az olvasástanítás gyakorlatát. Ennélfogva az egymástól elválasztott médiumok, szimbolikus operátorok és gyakorlatok mára szisztematikusan egymáshoz kapcsolódnak a kultúrtechnikák koncepciója által. A német médiaelemzés filozófiai jellegzetessége az volt, hogy átvette Michel Foucault történeti *a priori* koncepcióját, és „technikai *a priori*-vá” alakította azzal, hogy a foucault-i „archívum” fogalmát a médiatechnológiákra vonatkoztatta.

Míg a kommunikációtudományokban a szociológia módszertana alapvető szerepet játszott, a német médiatudományokban kapcsolódási pont jött létre a médiumok, illetve a tudás és a percepció változásai között. Avagy még pontosabban, nem is elsősorban az a kérdés került a középpontba, hogy mit reprezentálnak a médiumok, és hogy hogyan reprezentálják azt, illetve hogy miért egy bizonyos módon, és nem máshogy történt a reprezentáció

– hiszen az ehhez hasonló kérdések mindig ugyanazon válaszokhoz vezettek el. A médiaproduktumok tartalom-elemzése mindig is ugyanazokat a könnyen megjósolható eredményeket fogja újratermelni, hiszen mindig arra tárl rá, amiről már eleve tudja, hogy ott találja. Egy marxista mindig a tartalmak árucikk-jellegét fogja felfedezni, a Cultural Studies rajongója pedig mindig a *nemzetiség* [race], *osztály* és *gender* kulturális szemantikájában leli meg azt, ami ezen tartalmakat vezérli. A tartalomelemzéssel szemben a német médiaelmélet bizonyos területei a jelentés reprezentációjáról a reprezentáció feltételeire állították a fókuszot. Nem az a kérdés, hogyan interpretálja a térkép azt a tárgyaként szereplő területet, amelyet reprezentál, hanem hogy milyen reprezentációs technikákat használ, és hogy miként váltak ezen reprezentációs technikák hatalmi viszonyok részévé, illetve hogy hogyan kapcsolódik maga a terület koncepciója e technikákhoz és hatalmi viszonyokhoz. A reprezentáció egész kérdésköre a reprezentáció feltételrendszerének kérdése felé moz-

Nem az a kérdés, hogyan interpretálja a térkép azt a tárgyaként szereplő területet, amelyet reprezentál, hanem hogy milyen reprezentációs technikákat használ, és hogy miként váltak ezen reprezentációs technikák hatalmi viszonyok részévé, illetve hogy hogyan kapcsolódik maga a terület koncepciója e technikákhoz és hatalmi viszonyokhoz.

dult el. Ezen feltételeknek nem mindegyike kizárólag technikai *a priori*, hiszen a médiumok materialitását a legtágabb értelemben magukban foglalják, beleértve ezek technikai jellegét, a lejegyzőrendszereket, a kultúrtechnikákat és a tudásformákat.



A kultúrtechnikák koncepciója előtérbe helyezi azon működéseket vagy működéssorokat, amelyek történetileg és logikailag megelőzik az általa létrehozott médiakoncepciókat. Ugyanakkor, bár egy a számoláshoz hasonló művelet tisztán testtechnikák révén is végbemehet abban az értelemben, ahogy Marcel Mauss állítja, mindazonáltal ez mindig előfeltételez bizonyos technikai tárgyakat (akár saját ujjainkat), amelyek előre meghatározzák e művelet véghezvitelét, és így azon koncepciókat is, amelyek ebből a műveletből származtathatóak. Az abakusszal való számolás a számok új koncepciójához vezet a tíz ujjon történő számoláshoz képest, a papírfelület és a számítógép pedig megintcsak új koncepciót idéz elő.

A kultúrtechnikák és -technológiák kutatásának médiafilozófiai alapja ezért a filozófia terminusainak ontológiai koncepciójára vonatkozó vehemens kritikát hív elő. A kultúrtechnika-kutatás ehelyett ezen terminusok operatív bázisának felfedését célozza. A hominizáció kultúrtechnikáitól és antropotechnikáktól független „ember” nem létezik; nem létezik olyan idő, amely a naptárak, az időmérés és -szinkronizálás kultúrtechnikáitól független lenne; nem létezik olyan tér, amely a tér uralásának kultúrtechnikáitól független lenne... Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a kultúrtechnikák történetének megírását ontológia-ellenes vállalkozásként értenénk. Ellenkezőleg, sokkal inkább implikál, mint kizár egyfajta történeti ontológiát, amely ugyanakkor nem azt alapozza meg, ami ideákban, adekvát okokban vagy egy *eidóban* létezik, mint ahogyan az a metafizikai hagyományban megszokott volt, hanem azt, ami olyan médiaműveletekben van jelen, amelyek az artefaktumok, a tudás, avagy a politikai, esztétikai vagy vallásos aktánsok létrehozásának lehetőségfeltételeiként működnek.

A *térkép* a terület, amennyiben például a térképkészítés olyan kultúrtechnika, amely az állam szolgáltatásában a területet politikai valóságként *előállította*. Hadd használjam példaként a művészettörténet egyik legismertebb térképét ahhoz, hogy a kultúrtechnikák eljárásainak csupán egyetlen aspektusát kifejthessem: Johannes Vermeer *A festészet allegóriája* (1665–67, olaj, vászon, Kunsthistorisches Museum, Bécs) című képén szereplő térképet.

## VERMEER TÉRKÉPE

A festő műtermének falán egy Hollandia-térképet látunk, amely jobb oldalán (északon) a hét protestáns tartományt mutatja, a bal oldalon (délen) pedig azt a tíz tartományt, amelyek a spanyol Habsburgok uralma alatt maradtak. A térkép, amelyet Vermeer itt bemutat, Claes Jansz Visscher munkája, és nem sokkal 1652 után jelent meg.

A hominizáció kultúrtechnikáitól és az antropotechnikáktól független „ember” nem létezik; nem létezik olyan idő, amely a naptárak, az időmérés és -szinkronizálás kultúrtechnikáitól független lenne; nem létezik olyan tér, amely a tér uralásának kultúrtechnikáitól független lenne...

A *térkép* a terület, amennyiben például a térképkészítés olyan kultúrtechnika, amely az állam szolgáltatásában a területet politikai valóságként *előállította*.

A tér azon metafizikája, amely annak a közhelynek képezi alapját, miszerint „nem a térkép a terület”, a perspektivikus képalkotás kultúrtechnikájából eredeztethető, ahol a vonalrajz uralkodik a szín fölött, a felület pedig a sík anyagiságán. A lineáris perspektíva torzított annak érdekében, hogy támogatni tudja azt az elképzelést, miszerint a szem és az imaginárius tér, az absztrakt tér és a képtárgyak közötti technikai megkülönböztetések a *res extensa* és a *res cogitans*, gondolat és anyag metafizikai megkülönböztetésének megtestesülései (ahogy az a firenzei *disegno* elméletében is történt a 16. században).

Bár Vermeer festőként igen széles körben alkalmazott olyan perspektivikus készülékeket, mint a camera obscura, az, ahogyan a kép felszínét tematizálta, a Leon Battista Albertiétől egészen eltérő meghatározása a képnek. Mivel a reprezentáció koncepciója a lineáris perspektíva elveiben gyökerezik, a hülémorfizmus történeti változataként válik leírhatóvá. Gilbert Simondon nyomán Deleuze és Guattari a *Mille plateaux*-ben az általuk nomádnak nevezett tudományról azt állították, hogy az nem más, mint a hülémorfizmus alternatívája, és úgy gondolom, ahogyan a médiafilozófia a képek tereinek működéséről elemzi a kultúrtechnikák segítségével, az leírható a nomád tudomány fogalmi keretein belül.

A hülémorfizmus egy olyan, a forma és az anyag közötti metafizikai kapcsolat neve, amely Arisztotelészig vezethető vissza, és amelyben egyedül a forma az, amihez az idea, az aktus és a lét hozzá van rendelve. Az anyag nem számít abban a tekintetben, hogy mire van lényegileg szüksége a létnek a létezéshez. Már a korai németalföldi festők, mint például Van Eyck is kikezdték a hülémorfizmusnak ezt a modelljét azzal, hogy egy másik modellt részesítettek előnyben, amelyben a festészeti alapok nem passzivitásukban mutatkoznak meg, hanem olyan potenciál birtokosaiként, amely már eleve magában foglalt egy illeszkedő, alakuló formát, ami olyan műveletekben valósult meg, mint a hajtogatás, a szövés vagy a fonás. E másik modell számára lényegi szempont, hogy azok a műveletek, amelyek az anyag számára lehetővé teszik, hogy formává váljon, elválaszthatatlanok az anyag struktúrájától; az anyaghoz tartoznak; magának az anyagnak a kifejeződései. A hülémorfizmus modelljében minden, ami anyag, a tartalomhoz van rendelve, a forma pedig teljes egészében kifejezéssé vált. De a tartalom és a kifejezés médiafilozófiai koncepciójában mindkét terminus magában foglalja a formát és az anyagot. Az anyag itt szingularitások médiumaként jelenik meg. Ami a térképet illeti Vermeer *A festészet allegóriája* című képén, az a felület, amely a kép festészeti alapjait reprezentálja, nem geometriai konstrukció, hanem valamiféle textiltanyag, ami a színek hajtásainak, íveinek és buborékainak médiuma. „Maga a kifejezés sem pusztán formális, hanem megkerülhetetlenül kapcsolatba kerül olyan strukturális jellemzőkkel, amelyek a kifejezés anyagát formálják.”<sup>5</sup>

Vermeer *A festészet allegóriája* című képével kapcsolatban elmondható, hogy a festett tárgy nem külsődleges a kép médiumához képest, hanem rekurzív módon kapcsolódik



<sup>5</sup> Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, Paris, 1980, 12.

hozzá, hasonlóan az ornamenshez, amely utal a festészeti alapok struktúrájára, és amelyet motívummá fordít. A kép medialitása Vermeernél nem választja külön a technikát és a motívumot; ellenkezőleg, a technikát a motívum tematizálja. A festett óceán Vermeer térképén annak a vászonnak a struktúráját láttatja, amelyre festve van, a festett hullámok [waves] pedig ismétlik és tematizálják ezeket a struktúrákat, amelyek a festészet művészetét a szövés [weaving] művészetével kapcsolják össze. A festett hajók a festészeti alapok redőin vitorláznak, és azok az árnyékok, melyeket a festett óceánra vetnek, összemosódnak azzal az árnyékkal, amelyet a redő vet az óceánra. Vagy a vászonra? Mi a különbség ezek között az árnyékok között? Hát nem festett árnyék mindkettő, hát nem mindkettőt egy és ugyanazon vászonra festették? Mivel a terület kontúrjai a térképet mint barázdált teret határozzák meg, a vászon struktúrája, motívum és technika ornamentális rekurzivitása, a redők és a buborékok, amelyek a fényt visszatükrözik, az egész térképet óceánná változtatják, par excellence sima téré. A térkép a terület. Ebben az esetben ez azt jelenti, hogy mivel a térkép anyagiséga összefonódik tartalmaival, és mivel a reprezentáció médiuma összefonódik a terület reprezentációjával (amely területnek a reprezentáció ontológiai feltétele), a térképet mint reprezentációt a térkép mint médium megfosztja terétől.

*Fordította: Mezei Gábor*

Sybille Krämer

# Térképek – térképolvasás – kartográfia

Kultúrtechnikák által ihletett gondolatok



## 1. A kontextus: képiesség – térbeliség – kartográfia

A képiesség kilépett az elszigeteltségből, mely abból származott, hogy eddig csak a művészettudományok, a filmes és fényképészeti vizsgálatok érdeklődési körébe tartozott. Így került a nyelvek és szövegek kultúrtörténeti, egyben szellemtudományi vizsgálatának középpontjába. A térbeliség a képek rendezőelve. Véletlen-e tehát, hogy a képiesség iránti érdeklődésnek köszönhetően a térbeli is reneszánszát éli napjainkban?<sup>1</sup> Sokáig, talán túl sokáig tűnt úgy, hogy a helyhez kötöttség elve is elavulttá válik azáltal, hogy az új médiumok a maguk sajátos módján leszűkítik a teret. A „helytől való megfosztás”, „a térbeli viszonyok felszámolása”, a „tér megsemmisítése” voltak azok a jelszavak, melyek a számítástechnika és a virtuális világ térnyerésének való elhamarkodott behódolással szemben a térbeliség elvének irrelevanciáját hangoztatták. Viszont még ha a médiumok át is hidalják a térbeliséget, akkor sem oldják fel azt.

A térképkészítés (feltérképezés) tehát egy olyan gyakorlat, mely a teret reprezentálja és egyben elő is állítja.

A tér valóban tapasztalásunk lehetőségének történelmen át is fennmaradó feltétele lenne, ahogyan azt Kant gondolta? Vagy nem sokkal inkább a teret megragadó és magukban foglaló *gyakorlatok* alkotják azokat a történelmileg változó feltételeket, amelyek alapján végül az adott korra jellemző térkonceptiók és térelképzelések testet öltenek?

<sup>1</sup> A térbeliség felé forduláshoz lásd Vittoria BORSÓ – Reinhold GÖRLING (eds.), *Kulturelle Topographien*, Metzler, Stuttgart, 2004; Rudolf MARESCHE – Niels WERBER (Hrsg.), *Raum Wissen Macht*, Suhrkamp, Frankfurt, 2002; Sigrid LANGE (Hg.), *Raumkonstruktionen in der Moderne – Kultur, Literatur, Film*, Aisthesis, Bielefeld, 2001; Karl SCHLÖGEL, *Die Wiederkehr des Raumes* = Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 19. 1999. június; Karl SCHLÖGEL, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Hanser, München, 2004; Peter SLOTERDIJK, *Sphären I-III*, Suhrkamp, Frankfurt, 1998–2004.; Edward SOJA, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Routledge, London, 1989.



A *térképkészítés* (feltérképezés) tehát egy olyan gyakorlat, mely a teret *reprezentálja és egyben elő is állítja*. Korunkban megfigyelhető a diskurzusok egyfajta 'rematerializálása' és 'földelése' [Erdung],<sup>2</sup> ami együtt jár a térbeli nehézkesedésnek visszanyerésével, a diskurzusok rögzítése tehát támpontra lel a kartográfiával való kultúra- és szellemtudományi foglalatosságban. Mert a tér megértése és koncepciói csak a valós és fiktív terekről alkotott térképeken keresztül hozzáférhetők és megfejthetők.

## 2. Térviszonyok mint az ábrázolás médiumai

A nem valós helyek is lejegyezhetőek a térképen, a felvázolt összeköttetések lehetnek eszmei, vallási, társadalmi, politikai, technikai, szimbolikus vagy erkölcsi jellegűek is.

A „feltérképezés” nem más, mint két hely közötti kapcsolat grafikai bejelölése egy térbeli, kétdimenziós ábrázolás formájában.<sup>3</sup> A térképek síkok; a felszint mutatják. A helyek és a köztük lévő kapcsolatok ezen a síkon lehetnek valóságok, de nem szükségszerűen azok. A nem valós helyek is lejegyezhetőek a térképen, a felvázolt összeköttetések lehetnek eszmei, vallási, társadalmi, politikai, technikai, szimbolikus vagy erkölcsi jellegűek is. Az a 'nyelv' azonban, melynek segítségével

ezek az összeköttetések kifejeződnek, mindig a térbeli viszonyok médiumát veszi igénybe. A térképek tehát nemcsak ábrázolják a tereket, hanem *a térbeli maga lesz az ábrázolás rendezőelve*. Ily módon a reális, az ideális és a fiktív világok, valós tájak éppúgy feltérképezhetővé válnak, mint a tudáshalmazok.

## 3. Orientáció

A térképek a tájékozódást szolgálják.<sup>4</sup> Az 'orientáció' eredetileg a napkelte (oriens) szerinti tájolást jelentette, a „kelet felé tájolódnak” [Einosten]. Bizonyára szükség volt valami állandóra, ami az orientáció kiindulópontjaként szolgál. A térképek olyan rálátást biztosítanak, amely a bennük rejlő állás- és nézőpontból indul ki. Az újkori térképkészítés technikájánál, melynek prototípusa a földgömb, ez a nézőpont apollónikussá válik.<sup>5</sup> A térképek segítségével képesek leszünk összetett helyzetekre is rálátni, s így lehetővé válik, hogy a térbeliség által adott helyzetekben cselekedjünk. A térképek játékteret nyújtanak a viselkedésnek:

<sup>2</sup> MARESCH – WEBER, *Raum Wissen Macht*.

<sup>3</sup> DENIS COSGROVE, *Bedeutung kartieren* = An Architektur B.11, H. 5, 2004, 20.

<sup>4</sup> Az orientációs fogalomhoz lásd a következő tanulmányokat: WERNER STEGMAIER (Hg.), *Orientierung. Philosophische Perspektiven*, Suhrkamp, Frankfurt, 2005.

<sup>5</sup> DENIS COSGROVE, *Apolló's Eye: A Genealogy of the Globe in the West*, JHU Press, Baltimore, 2001.

általában több út lehetséges. Ezért a térképeknek egy könnyen megfejthető kóddal kell olvashatónak lenniük. *A térkép előállítás és a térképolvasás tájékozódásunk elemi kultúrtechnikái.* Mégis – ezt nem szabad elfelejteni –, nagy mennyiségű olyan térkép van, amely a szó szoros értelmében vett tájékozódást, így az utazást soha nem szolgálta.<sup>6</sup>

#### 4. Vizualitás

Nem véletlen, hogy a Látható kiváltképpen alkalmas arra, hogy általa *át*-tekintést nyerjünk és *ná*-lássunk a dolgokra. Hans Jonas a látás érzékének episztemológiai elsőbbségét a látótérben elhelyezkedő tárgyak egyidejűségére vezette vissza. Minden képnek alapvető tulajdonsága a szimultaneitás képessége, ami lehetővé teszi az összehasonlítást, így kapcsolatok és viszonyok válnak beláthatóvá.<sup>7</sup> Ezenfelül a látás a távol-ságból adódik: a szemlélődésben távlatot veszünk, ezáltal a megfigyelő-távolságban nem állunk okozati összefüggésben és közvetlen interakcióban a látottal. Amit szemrevétele-zünk, és főként, ami túl közel kerül hozzánk, azt már nem látjuk. Akkor is, ha a Hans



*A térkép előállítás és a térképolvasás tájékozódásunk elemi kultúrtechnikái.* Mégis – ezt nem szabad elfelejteni –, nagy mennyiségű olyan térkép van, amely a szó szoros értelmében vett tájékozódást, így az utazást soha nem szolgálta.

Jonas által megnevesített látás a szem kultúrtörténeti diszpozitívumát antropológiai jelenséggé semlegesíti, és akkor is, ha a mozgás szerepe a dolgok vizuális megragadásában Jonasnál határozottan háttérbe szorul, a térképek használata kétségtelenül *a szimultaneitás megismeréstechnikai összehasonlító erejéből* táplálkozik. A megmutatott [Präsentierten] ezen egyidejűségében a térképek valami láthatatlant is láthatóvá tesznek, például viszonylatokat.

#### 5. A test mint viszonyítási rendszer

Az első viszonyítási rendszer, melyen keresztül a térbeli a tájékozódást strukturálni tudja, a test. Fent/lent, balra/jobbra, elöl/hátul, bent/kint olyan különbségek, amelyek a saját test helyzetéből kiindulva tagolnak és tájolnak be egy környezetet.<sup>8</sup> Ezek kultúrantropológiai szempontból nézve értékítélettel terhelt különbségek: a „fent” előbbre való a „lentnél”, a „jobbra” a „balránál”, az „elöl” a „hátulnál”, a „bent”

<sup>6</sup> Christian JACOB, *Towards a Cultural History of Cartography*, Imago Mundi, 48, 191–198. 195. A hellenisztikus térképek példáján.

<sup>7</sup> Hans JONAS, *Der Adel des Sehens* = R. KONERSMANN (Hg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig, Reclam, 1997, 247–271.

<sup>8</sup> Götz GROSSKLAUS, *Medienphilosophie des Raums*. = L. Nagl SANDBOTHE (Hg.), *Systematische Medienphilosophie*, Akademie, Berlin, 2005, 3–20.



a „kintnél”. A térben elrendezetlen, színvonal nélküli és semleges testünk térbeli elhelyezkedésének révén nyer elemi tájolóást és egy minőségi különbséget. Ernst Cassirer számára ez éppen a mitológiai térképzetek jellemzője, hogy a test tulajdonságait a tér szimbolikus rendjére vonatkoztatják.<sup>9</sup> Valójában a *test indexei a térbeli elrendezés strukturáló tengelyeként jóval túlmutatnak a mitográfián*: a Gutenberg-érában a „fejléc” és a „lábjegyzet” tesznek még erről tanúságot.

## 6. A térkép szemiotikája

Nem kellene túl elhamarkodottan és túlságosan egyoldalúan a (modern, 'transzparens') térképeket a képi tudományokhoz sorolni.<sup>10</sup> Nem véletlen, hogy a térkép 'olvasásáról' beszélünk. A térképek valójában „keveréklények”, ábrázolási képességükben a kép és

A térkép tehát paradox módon kifejezve – nyelvvé tett kép volna? Vajon azt a fajta (rendhagyó) képet testesíti-e meg, amely teljes egészében nyelvre fordítható?

a nyelv közé ágyazódnak, mindkét szimbolikus rendből merítve. Nem lehet a képet és a nyelvet sem pusztán jelszerűségekre redukálni, mindamelllett azonban jelek is; az ikonikus és a diszkurzív szemiotikai dimenziói a térképen metszik egymást. A térképek elsősorban grafikus változókkal dolgoznak: méret, fényérték, színek, minták, irányok, formák, a sík két dimenziója.<sup>11</sup> Ezeket a változókat kombinálják egymással, majd „jelentéseket” rendelnek hozzájuk, ily módon kartográfiai jelek

képződnek: különböző méretű piros körök városokká, különböző vastagságú fekete vonalak utakká, kékek folyókká lesznek... Ezekhez a szemiotikai alapelemekhez és különböző kombinációikhoz előszeretettel rendelnek hozzá szószerű<sup>12</sup> vagy mondatszerű<sup>13</sup> karaktert. Az egyezményesítés ezen folyamata különbözteti meg a térképeket a műholdas felvételektől. A térképek nem „sűrű”, hanem „diszjunkt” jelrendszerek. *A „térképek nyelvtanáról” beszélhetünk tehát?* Mindenesetre láthatjuk, hogy már a térképek felépítésének legalsó szintjén egybefonódik a képi-vizuális és a nyelvi-szintaktikai. Így lehetséges a viszonyrendszerek vizuális ábrázolása, melyek mindig nyelvi kifejezésekre is fordíthatók; az elhelyezkedéssel (A B-től keletre fekszik) és a mennyiséggel kapcsolatos viszonyok

<sup>9</sup> A „mitikus geográfához”: ERNST CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen, Zweiter Teil: das mythische Denken*, 9. Aufl., WBG, Darmstadt, 1994, 114.

<sup>10</sup> „A térképzet ezzel interdiszciplináris képtudománnyá fejlődik.” PÁPAY Gyula, *Kartografie* = Klaus SACHS-HOMBACH (Hg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Suhrkamp, Frankfurt, 281–295, 285.

<sup>11</sup> Jacques BERTIN, *Sémiologie graphique. Les diagrammes – les réseaux – les cartes*, Gauthier-Villars, Mouton, Paris, 1967. Idézi: PÁPAY, *Kartografie*, 288.

<sup>12</sup> Wolf Günther KOCH, *Zum Wesen der Begriffe Zeichen, Signatur und Symbol in der Kartographie* = *Kartographische Nachrichten* 48, 3, 1998, 205–215.

<sup>13</sup> Dagmar SCHMAUKS, *Landkarten als synoptisches Medium*. = *Zeitschrift für Semiotik* 20, 1–2, 8–24.

(A nagyobb, magasabb, hosszabb, mint B) elkülönülő, diszjunkt struktúrája különbözteti meg a térképeket a fényképektől és a festményektől.<sup>14</sup> A térkép tehát paradox módon kifejezve – nyelvvé tett kép volna? Vajon azt a fajta (rendhagyó) képet testesíti-e meg, amely teljes egészében nyelvre fordítható?

## 7. Indexikalitás



A térképet csak az tudja tájékozódásra használni, aki saját magát el tudja helyezni a térképen. Az indexikalitás a térképhasználat szükségeszerű velejárója. Azt jelenti, amit az „én” és az „itt” névmások, vagy amit egy kinyújtott mutatóujj, amely azáltal, hogy valamire rámutat, megváltoztatja annak jelentését, miközben kifejeződik. A szingularitás az indexszel a véletlenszerű szemiózis univerzális formáiba hatol be: a piros nyíl az, amely a metróvonal-térképen jelöli, hogy „itt vagyok a metróvonal hálózatában”. Ekképp már a számítógépek által generált virtuális valóságok előtt lehetővé válik a térképek egy alapvető használati elve: a felhasználó ’behatol’ a térképbe, ily módon az ábrázolt terület elemévé lép elő. A térkép olvasásakor az „itt vagyok” „ott vagyokká” lesz.

A térkép használója térben elhelyezett testként a térkép kiterjesztésévé válik. Felbecsülhetetlen eszmei következményei vannak a képességnek, hogy magunkat egy térképszerű ábrázolásban empirikusan el tudjuk helyezni.

Ez egy különleges összeolvadása a rámutatás gesztusának, mely a testtől eltávolodva a térképre és ezzel egyidejűleg önmagára is irányul. A térkép használója térben elhelyezett testként a térkép kiterjesztésévé válik. Felbecsülhetetlen eszmei következményei vannak a képességnek, hogy magunkat egy térképszerű ábrázolásban empirikusan el tudjuk helyezni. *Az indexikalitás ezáltal annak a feltételévé válik, hogy a térképet a kéz műveletein keresztül használhassuk. Az óceán mint tér csakis akkor válik szemiotizálhatóvá, ha az iránytű mutatója indexként működik.*

## 8. A mindenhol jelen lévő térkép pragmatikussága

A térképek az anyagi kultúra elemei; dolgok és egyben ábrázolások is, reprezentációk, valaminek a szimbólumai. A térképeknek kezelhetőeknek, sőt „kézhez állónak” kell lenniük, és sokszor testünk közelében találják meg helyüket. Legalábbis közel kell lépnünk a térképhez ahhoz, hogy el tudjuk olvasni. A buszvonalak térképe a megállóknak, a metróvonalak összehajtogatható térképe, a híradó időjárás térképe, az egyetem épületeinek

<sup>14</sup> PÁPAY, *Kartografie*, 290.

alaprajza, az autó navigációs rendszere és a Google Earth bolygónkra kiterjedő zoom-funkciója – tudatában vagyunk-e még annak, hogy mennyire mélyen és magától értetődően szövik át a térképek hétköznapjainkat és életünknek a mindennapiságon túli formáit?

Jellemző, hogy túl könnyű kézzel bánunk a diagnózisokkal, ami a különböző fordulatokat („turns”) illeti (a „fordulat” egyébként is egy a térbelire vonatkozatható koncepció), mégis (talán) a nem is oly régen meghirdetett „topográfiai fordulat”<sup>15</sup> járulhat hozzá ahhoz, hogy a gyakran emlegetett „képi fordulat” (iconic turn) gyakorlati profilt vehessen magára. *A térkép használatában mutatkozik meg a képszerű műveleti dimenziója.* A képi megjelenítés nemcsak áttekinthetővé tesz (ahogyan azt Jonas feltételezte), hanem kezelhetővé és uralhatóvá is. Ez az operatív funkció egyesíti a kartográfiát, a diagrammatikát és az írás képiességét [Schriftbildlichkeit]. Megváltozik és kibővül-e ezen a horizonton belül a képfogalom, és egyben a mi vizualizációról alkotott elképzelésünk is?

## 9. Kognitív térképek – társadalmi konstrukciók

Egy tér térképét megalkotni azt jelenti, hogy kognitív módon rendelkezünk ezzel a térrel.<sup>16</sup> A „kognitív térkép”, mely (talán) gondolatban mindig ott fogan meg, ahol a környezetünkben magunkra éppen rá tudunk találni, „kollektív módon elképzelt világok” sűrűsödése: történelmi, technikai, mediális, tehát kulturális keretfeltételek alakítják előzetesen feltérképezhető tudásunkat a térről. A térképek tehát nemcsak a térről alkotott *tudásunknak*, hanem *világképeknek* és mindenekelőtt a tér feltérképezése révén követett szándékoknak a projekciói. Hogy mi marad ki, mi kerül kiválasztásra, hogyan alkalmazzák a színeket fokozásra, hogyan és milyen méretarányban történik az ábrázolás, miként csapódik le a térképen a nem-tudás: ezek a kérdések mind arra hívják fel a figyelmet, hogy a „szerzőség” kérdése maguk a térképek esetében nem elavult. *A térképek mindig*

Egy tér térképét megalkotni azt jelenti, hogy kognitív módon rendelkezünk ezzel a térrel. A „kognitív térkép”, mely (talán) gondolatban mindig ott fogan meg, ahol a környezetünkben magunkra éppen rá tudunk találni, „kollektív módon elképzelt világok” sűrűsödése: történelmi, technikai, mediális, tehát kulturális keretfeltételek alakítják előzetesen feltérképezhető tudásunkat a térről.

<sup>15</sup> Sigrid WEIGEL, *Zum 'topographical turn'. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, Hh.2, 151–165.; Karl SCHLÖGEL, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Hanser, München, 2004.

<sup>16</sup> Roger M. DOWNS – David STEA, *Kognitive Karten und Verhalten im Raum – Verfahren und Resultate der kognitiven Kartographie* = H. SCHWEIZER (Hg.), *Sprache und Raum*. Metzler, Stuttgart, 1985, 18–43.

A térképekben a tér kulturális konstrukciója mutatkozik meg.

egyben társadalmi konstrukciók is, melyek a társadalmi felhasználás összefüggéseibe lépnek be.<sup>17</sup> Hogyan nézne ki egy olyan térkép, amelyen nem térbeli távolságok, hanem utazási idők határoznák meg a helyek közötti

távolságot? A térkép – Denis Cosgrove szavaival élve – olyan sarkalatos pont, amely körül egész jelentérendszer forognak. A térképekben a tér kulturális konstrukciója mutatkozik meg.<sup>18</sup>

## 10. Grafikus elrendezés



Nem azt a látványt tárja-e elénk a tájról egy pillantás a repülőgép ablakából, amit a térképeken is fellelünk? Minél magasabban helyezkedik el a szem a feltérképezendő táj felett, annál inkább tűnik úgy, hogy ez a „természetes” pillanatkép megegyezik a térképekkel. Mégis, éppen az egyezményes jelek és az áthidalhatatlan távolságok térképészeti leképeződése, grammatikalizálódása az, ami a repülőgép nyújtotta madártávlatból megpillantható látványt megkülönbözteti a térkép nyújtotta látványtól. Egyébként a reneszánszban technikailag még „lehetetlen” „madártávlat” megjelenése a térképészetben – vagy mondjuk úgy: az Isten szemének nézőpontja? – aligha becsülhető eszmei hatásaiban kellő mértékben.<sup>19</sup>

A középpontos perspektívát alkalmazó ábrázolás elhagyásával válik valami egy adott terep térképévé. A térképet az különbözteti meg a (hagyományos) újkori táblaképektől, hogy lemond a térbeliség három dimenziójának imitálásáról. Ebből adódóan joggal beszélhetünk kartográfáról. Az írásképek [Schriftbilder],<sup>20</sup> a térképek képei, a diagramok mind a sík kétdimenziós jellegét használják fel ábrázoló médiumként. Ennek a kétdimenziósságnak a keretein belül a vonal az elemi rendezőelv, ahogyan az írás és a diagram esetében is. Az írástól eltérően azonban a térképészítés fejlődéstörténetében úgy tűnik, hogy egy naturalizáló, leképező végcél lakozik, vagyis az az eszménykép, hogy a reprezentált és a reprezentáció a térszerkezet jellegében megegyezzenek. A méretarány egy ilyen elvárás láttán elengedhetetlenné válik, nemcsak azért, mert összeköti a térképet a tereppel, hanem azért is, mert egyúttal a térképek esetében is lehetővé teszi a kicsinyítést és nagyítást úgy, ahogyan azt az Earth-nél kézzelfogható módon megtapasztalhattuk. *A térkép tehat a terep tükre és képmása lenne? Egyértelmű, hogy nem az.*

<sup>17</sup> JACOB, *Towards a Cultural History of Cartography*.

<sup>18</sup> COSGROVE, *Bedeutung kartieren*, 25.

<sup>19</sup> JACOB, *Towards a Cultural History of Cartography*, 193.

<sup>20</sup> Sybille KRÄMER, „Schriftbildlichkeit” oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. = S. KRÄMER – H. BREDEKAMP (Hrsg.), *Bild, Schrift, Zahl*, Fink, München, 2003, 157–176.; Sybille KRÄMER, *Operationsraum Schrift. Ein Perspektivenwechsel im Schriftverständnis*. = G. GRUBE – W. KOGGE – S. KRÄMER (Hrsg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, Fink, München, 2005, 13–32.

## 11. Kartográfiai értelem?<sup>21</sup> A matematikai számszerűsítés és szubjektívizálás egybeesése

A középpontos perspektívát alkalmazó festmények és az írás formalizálódása révén a kora újkorban alapjaiban változik meg a tér koncepciója. A vizualitás racionalizálása a középpontos perspektívára épülő szerkesztési módban összekapcsolódik a számítások révén leképeződő értelem megjelenítésével. Ennek köszönhetően pedig a tér egynemű és matematizálható felfogása kerül előtérbe. A testek és helyek viszonya többé nem számít olyan jelentéskapcsolatnak, mely vallási és társadalmi szerepeken alapul. Ami a teret most „összetartja”, az az általános számszerűsíthetősége, tehát formalizálhatósága: a tér felmérhető. A középponti

A testek és helyek viszonya többé nem számít olyan jelentéskapcsolatnak, mely vallási és társadalmi szerepeken alapul. Ami a teret most „összetartja”, az az általános számszerűsíthetősége, tehát formalizálhatósága: a tér felmérhető. A középponti perspektívából származó vetület önmagában is olyan vizuális szintaxist eredményez, amelyben a testek és köztes terek már csak geometriai viszonylatok megtestesítéseinek számítanak, vagyis helyzetviszonyaik alapján specifikálhatók.

perspektívából származó vetület önmagában is olyan vizuális szintaxist eredményez, amelyben a testek és köztes terek már csak geometriai viszonylatok megtestesítéseinek számítanak, vagyis helyzetviszonyaik alapján specifikálhatók. Descartes a térbeli kiterjedésben gyökerező testkoncepciójában (*res extensa*) ebből vonja le a filozófiai következtetést.<sup>22</sup> Továbbá lefekteti az analitikus geometria alapjait, amikor a pontokat számpárokként jegyzi le, így a geometriai problémák számításokkal megoldhatóvá, sőt mi több, az alakzatok képletek segítségével leképezhetővé válnak. A geometria és aritmetika ilyen szintézise csak egy olyan koordináta-rendszer megalkotásával lehetséges, amely lehetővé teszi, hogy geometriai alakzatokat mint megtestesített számviszonyokat koordinátatengelyekkel tájolt térben „helyezzünk el”. A „térbeli hivatkozás” [Ortsbezug] és a „megszámlálhatóság” egybeesnek. A testek, alakzatok és a térbeliség alaköltése, valamint jelentésbeli kiüresedése aligha lehet máshogy kézzelfoghatóbb, mint a térképészetben használt hosszúsági

és szélességi fokok hálózata által, mely a földgömb, majd pedig a térkép lapjának rácszatát adja. A tenger folyékony felszíne nem teszi lehetővé, hogy nyomok képződjenek rajta, ezért a hajózás számára komoly gondot jelent a navigáció. A tenger ilyen értelemben vett helynélkülisége azáltal vált újraterritorizálható felszínre, hogy immáron minden pontja kifejezhető és behatárolható számok összefüggéseinek segítségével. Mercator világtérképén

<sup>21</sup> Ezt a fogalmat használja: Franco FARINELLI, *Von der natur der Moderne: eine Kritik der kartographischen Vernunft*. = D. REICHERT (Hg.), *Räumliches Denken*, (Züricher Hochschulforum, 25), Zürich, 1996, 267–302.

<sup>22</sup> Sybille KRÄMER, *Verschwindet der Körper? Ein Kommentar zu virtuellen Räumen* = Rudolf MARESCHE – Niels WERBER (Hrsg.), *Raum, Wissen, Macht*, Suhrkamp, Frankfurt, 2002, 49–68, 58.



elengő volt, ha a hajó a célkikötőhöz vezető szöveget a térképen megállapítja, és aztán ezt az irányszöveget az óceánon való átkelésnél be is tartja („loxodróm”).<sup>23</sup> A Mercator-vetület számítási műveletté teszi a tájékozódást a tengeren. Azonban a nautikusok egyidejűleg megtanulják azt is, hogy egy tengerészeti mérföldet nem akárhol, hanem mindig a saját helyzetüktől balra vagy jobbra kell a szűrőkörzővel kimérni, mert ez a skála nem egyenközü. A homogén, matematizálható teret feltételező térbeli viszonyok egyetemes kiszámíthatósága valóban szorosan egybefonódik egy olyan szubjektummal, mely annak a koordinátarendszernek képzelhető el a „zéruspontjaként”,<sup>24</sup> amely a világot műveletekkel kiszámíthatóvá teszi. A zérus kiindulópontként való meghatározása a descartes-i koordinátarendszer megalkotásában összefonódik az önmagára vonatkoztatott 'cogito' fogalmával, mely még saját megkérdőjelezésével is gondolkodóként tapasztalja meg magát, és így a tudás és a tudomány gyökerévé válik. *A kartográfia objektíválódása, az igény, hogy mind pontosabb, „valósabb” térképeket hozzon létre, valamint a megismerés szubjektumlétesítő szerepe az érem két oldala.*

A homogén, matematizálható teret feltételező térbeli viszonyok egyetemes kiszámíthatósága valóban szorosan egybefonódik egy olyan szubjektummal, mely annak a koordinátarendszernek képzelhető el a „zéruspontjaként”, amely a világot műveletekkel kiszámíthatóvá teszi.

## 12. A naturalizmus narratívájához: a „transzparens” térkép

Naturalista nézőpontból a térkép transzparens:<sup>25</sup> semleges információhordozó, mely arra jó, hogy a világ külső, térbeli rendjét egyszerűsített, klasszifikáló, kétdimenziós módon képezze le. Ennek a naturalista paradigmának a narratívája így írható le: a térkép-készítés a terep helyes, viszonyrendszereken alapuló modellezésére irányul. A viszonyok, melyeket le kell képezni – legalábbis a naturalista alapelvek szerint – a térképtől függetlenül léteznek; minden hely viszonylataival együtt pontosan kiszámítható. Ezért a kartográfia fejlődése mindig kötődik a mérés tudományának és eszközeinek fejlődéséhez. Innen nézve, a pontos leképezés igénye különbözteti meg a térkép-készítést a festészettől, a térképet pedig a táblaképtől. A számításokon alapuló tudományok kora újkori fellendülésének következményeként az európai kartográfia a felmérés és az egyezményesítés révén *pontos reprezentációként* tűnik elő, mint a „Reinheitsgebot”, a német sörgyártásra vonatkozó tisztasági rendelet megtestesülése. Zászlóshajója a „pontosság egy olyan etikájának”, ami aztán szükségszerűen szubjektivizálja, ideologizálja, egzotikumává

<sup>23</sup> Mark MONMONIER, *Rhumb Lines and Map Wars: a Social History of the Mercator Projection*, University of Chicago Press, Chicago, 2004.

<sup>24</sup> *Uo.*

<sup>25</sup> COSGROVE, *Bedeutung kartieren*, 21.



minősíti azokat a térképeket, amelyek az ábrázolás eltérő elveit követik. De vajon a térkép nem tárgyainak operatív feltalálása révén nyeri el transzparenciáját? Legalábbis így látja Wolfgang Schäffner.<sup>26</sup>

### 13. A dekonstrukció narratívájához: a „homályos” térkép

Azonban a „kultúratudományok” (cultural studies) dekonstruáló munkájának kritikai hozzáállásával egyre inkább úgy viszonyultak a térképhez,<sup>27</sup> hogy azt „homályos viszonyrendszernek” tekintették.<sup>28</sup> Még a tudományos igénnyel megtervezett térképek sem csak a matematika és az értelem szabályait testesítik meg, hanem a társadalmi hagyományok normáit és értékeit is: a térképek mindig hatalom-tudásként is működnek.<sup>29</sup> Ebben a dekonstruáló perspektívában a térkép azonban egyfajta 'diskurzussá válik', szöveggént tekintünk rá.<sup>30</sup> És miként mindegyik propozicionális szöveg retorikai vonásokat is mutat, úgy a térképeken is tetten érhetők „retorikai kijelentések”: a térképek autoritásokra hivatkoznak, az olvasót színeken, a díszítésen, a tipográfián stb. keresztül szólítják meg. A térképgyártás egyes lépései, a kiválasztás, kihagyás, egyszerűsítés, klasszifikáció, hierarchizálás tehát – Harley szavaival – mind egy retorikai dimenziót rejtenek.<sup>31</sup> Nem arról van szó, hogy a tudományost és a retorikait kijátsszuk egymás ellen, hanem arról, hogy a tudományos készített térképen a naturalista paradigma tükrében a térképek implicit, nem-propozicionális elemeit megjelenítsük. De maradhat-e ez a „diszkurzív vátel” [Diskursivierung], ami a térképek szimbolikus módozatait a szövegekhez teszi hasonlatossá, egy kritikus kartográfia zárszava?

Még a tudományos igénnyel megtervezett térképek sem csak a matematika és az értelem szabályait testesítik meg, hanem a társadalmi hagyományok normáit és értékeit is: a térképek mindig hatalom-tudásként is működnek. Ebben a dekonstruáló perspektívában a térkép azonban egyfajta 'diskurzussá válik', szöveggént tekintünk rá.

*Fordította: Dévényi Erzsébet*

<sup>26</sup> „A modern kartográfia története ezzel kezdetektől fogva a reprezentáció apóriáiba csavarodva mutatkozik meg, mely a transzparenciáját csak tárgyainak operatív feltalálásán keresztül éri el. Az ábrázolt, a táj, az emberi test stb. termékei, és nem eredetei a topográfiai reprezentációnak.” Wolfgang SCHÄFFNER, *Operationale Topographie. Repräsentationsräume in den Niederlanden um 1600.* = H. J. RHEINBERGER – M. HAGNER, B. – WAHRIG-SCHMIDT (eds.), *Räume des Wissens*, Akademie, Berlin, 1997, 63–90, 66.

<sup>27</sup> JACOB, *Towards a Cultural History of Cartography*.

<sup>28</sup> COSGROVE, *Bedeutung kartieren*, 21.

<sup>29</sup> John Brian HARLEY, *Das Dekonstruieren der Karte* = *An Architektur*, 2004. B.11, H. 5, 4–19, 5.

<sup>30</sup> Magát a „kartográfiai szöveget kell néznünk. A 'szöveg' szó (ilyen összefüggésben) tudatos választás.” HARLEY, *Das Dekonstruieren der Karte*, 11.

<sup>31</sup> *Uo.*, 15.

Térey János

# Szigorúan ellenőrzött út

(Részlet A Legkisebb Jégkorszak című regényből)



Fönt Csillebércen húzódik egy szigorúan ellenőrzött út.  
Mivel több titkos katonai bázis bújik meg az erdőben,  
Ide nem lehet csak úgy besétálni.  
A sorompóknál, a legjelentéktelenebb  
Dűlőutak és ösvények elején,  
Némelyik kertkapuban is géppisztolyos őrség posztol;  
Amióta zavargások vannak, kettőzött létszámban.

Itt található a Nemzeti Csillagvizsgáló;  
Itt ülésezik a Nemzetbiztonsági Kabinet  
A közeli krízisközpontban.  
Sőt az is fölmerült, hogy ideköltözzön az országgyűlés,  
Hogyha netán évekre állandósul a tél,  
És nehézkessé válik az átjárás Pestre;  
Radák ötlete volt, hogy az „átmeneti” években  
(Vagy évszakokban?) Budán székeljen a parlament,  
Csakhogy nem találtak megfelelő objektumot;  
Hogy új épüljön, az pedig kizárt.  
A miniszterelnök javaslata az áthelyezésről  
Abszurdnak bizonyult. És ami rosszabb: le is szavazták.

Ha tehát az új országház nem is,  
De itt volt a Tudományos Akadémia telephelye,  
És ami a fő, és ami a fő!, itt állt a Nukleáris Adatközpont is  
(Ami úgy festett, mint valami sugárzó nyugati cég  
Puritán, pusztai leányvállalata,  
Meglapulva a fák közt, magas kerítéssel körítve).  
Svájc kihelyezett szíve Magyarországon dobogott:  
Itt dolgozták föl az onnét továbbított laboradatokat;  
De ezt Pesten kezdettől rébusz övezte.

Odabent drótok, csövek és kábelek nyújtóztak  
A mennyezeteken és az olajfestékes fal tövén  
Az alkarnyi vastagságútól a pálcavékonyig.



A központnak önálló áramfejlesztője volt,  
 Független a városi hálózattól. Földrengésálló falai.  
 Idebent állandóan hallható volt a zsongító zümmögés  
 A legviharosabb időkben is.  
 Csillebérchez tényleg tartozott egy kutatóreaktor,  
 Itt tanulmányozták a részecskegyorsulást egy alagútban,  
 A plazmát vagy épp az antianyagot...  
 Itt folytak az atombiztonsági elemzések,  
 A régészeti átvilágításhoz ők voltak a segédlet;  
 Sőt gyártottak izotópokat, gyógyszereket,  
 Továbbá apróbb üreszközöket.

Egyéb itt nincsen – aztán jó napot.

Tavaly őszi óra Budapesten  
 Mégis hír terjedt szájról szájra, hápogó hoax,  
 Hogy valójában titkos erőmű a központ;  
 További, földalatti reaktorai vannak,  
 És eltitkolt atomhulladék a kukában!  
 Mondják, olyan erős a mágneses tér,  
 Hogy nem működnek a normál kamerák...  
 Van itt minden, urántörmelék,  
 Sérült és kiégett fűtőelemek döggivel...  
 Optikai kábelek, elektromos támadás elleni  
 Árnyékoló háló és sugárzásérzékelő szenzorok.  
 Meg bunkerek, alagutak, dupla csatorna-  
 És szellőzőrendszer... Stratégiaileg is  
 Kiemelt fontosságú támaszpontról van szó!  
 Egy darabig minden hírportálon  
 Nonstop őrjöngés fogadta a látogatókat.

\*

Késő este üzemzavart jelzett a rendszer.  
 Fölmondta a szolgálatot egy szűrőberendezés.  
 Még javában dolgoztak a hiba kijavításán,  
 Amikor éjfélkor detonáció robaja hallatszott a porta felől;  
 Nyomban követte ezt egy másik robbanás a kertben.  
 Azután gépfegyverropogás volt hallható ugyanonnet.  
 Azon nyomban felbőgött a sziréna.



„Fölkelni, emberek!” „Riadó, tűz, tűz, tűz!!!”  
„Mindenki kifelé, ébresztő, tűz van a portán!”  
„Tűz ütött ki, Uramisten, gyerekek! Egy gyújtógránát...”  
„Nem is egy.” „De hát a biztonságos működést  
Harmincezer szenzorunk felügyeli...  
Ajtónyitástól a víz hőmérsékletén át  
Az áramfogyasztásig mindent érzékelniük kellett volna...”  
„Mi van, elaludtak az éjjeliőrök? A fületeken ültök?”,  
Üvöltött a főigazgató. „Kit kell ilyenkor hívni?”  
„Most már a sereget.” „A Készenléti Rendőrség  
Objektumvédelmi főosztályához  
Vagyunk bekötte. Máris elindultak hozzánk.”  
„Az oltást azonnal megkezdeni!”  
„Oké, de vizet nem használhatunk,  
Még tönkretenné a sokmilliárdos gépparkot!”  
„Hát akkor? Mi lesz?” „Speciális módszert alkalmazunk.  
Nitrogéngázzal töjtük föl a termeket,  
A gáz kiszorítja az oxigént, figyelj meg.”  
„Oké.” Egy kattintás... „És igen! és igen!”

\*

A tűzharcban sebesen visszavonuló csoport élén  
Egy alig húszéves lány loholt lihegve:  
„Fiúk, én elleneztem ezt a támadást!”  
„De miért, Laura? Figyelmeztetésnek szántuk...”  
„Bennetek az volt a jó, hogy úgy terveztek támadást,  
Mint egy sugárutat. És az volt még a jó, hogy ti nem  
A hóbortjaikat igazolni vágyó hackerek vagytok...  
De nem is vandálok, nem a rombolásban lelték  
Életörömöt. Erre tessék...  
Mert ha ezt kikapcsoljátok vagy porig romboljátok,  
Akkor mire volt jó fölépíteni,  
Őrizni, félteni éveket?” „Hülye vagy?  
Senki sem akarja kikapcsolni.”  
Elnyelte őket az erdő.

Láng Zsolt

# Chicago emléktérkép

– A barátom szerelmét akkor engedték ki a kórházból, és délután lett, mire hazaértek, és a barátomnak eszébe jutott, hogy a délutánok mindig is az ő igazi napszakuknak számítottak. Ebéd után ledőltek kicsit, és teljes lett a napjuk. Operadélutánok, így nevezték ezeket az órákat, de csak a teljesség miatt, mert ha zenét hallgattak, inkább valami szimfonikust tettek fel, Philip Glasst többnyire, és tárva nyitva hagyták az ablakot. A fákon madarak csiviteltek, a közelben soha senki, kikönyököltek, vagy amit nagyon szerettek, a barátom szerelme kikönyökölt, a barátom pedig rákönyökölt a hátára... és hagyták, hogy a vágy elsodorja őket, lassan induló hullámokban elborítsa verejtékező testüket, átítsa, eláztassa őket, míg el nem süllyednek, és akkor a kiáltás, a csendes nyári délutánt szétrepesztő kiáltás... És ősz lett, mire véget ért.

- Ki kiáltott? És mit?
- Beleveszett a csendbe.
- De mi volt az, ami ajkait elhagyta?
- Nem tudom, nem voltam ott.
- Igaz is.
- Nem igaz.
- Micsoda?

– Hogy nem voltam ott. Mert ott voltam. Láttam a kékséget az ablakon túl, láttam a szerelmemet kihajolni, láttam a hátát, a gyönyörű hátát kifeszülni az ablakon, ahogy rákönyökölt a párkányra, feszesek lettek az izmai, mintha vasalódeszka simulna a bőre alá. Kinyúlt a teste a szobából, kiáradt, beleolvadt a leveleken szétömlő fénybe, akár a távolban a hegyek karéja...

- Én is látom magam előtt.
- Maga is?
- Igen, miért csodálkozik?
- Az illatokat nem érzi! Tudja, más illata van a hátának, más a hasának. És akkor még ott vannak a fények is, ahogy az ujjak rácsozatán keresztülszűrődnek. Azokat se láthatja.
- Miért ne?!

A fenti párbeszéd a chicagói Planetáriumban hangzott el, a távcsöveket bemutató tárlóknál. A következő párbeszéd körülbelül tizenöt kilométerrel nyugatabbra, és négyöt kilométerrel északabbra, a Garfield park konzervatóriumában zajlott le. Conservatory, Chicagóban a pálmaházakat nevezik így, bár a pálmákon kívül rengeteg egyéb növény is virul bennük. Minden nagyobb parkban található ilyen melegház, csupa fény, csupa szín, csupa illat, a legjobb orvosság téli depresszió ellen.



Azt írtam, „a következő párbeszéd”, ez azonban csak a leírás szempontjából következő. Az emlékező számára nincs időeltolódás. És elsősorban a város térszerkezetének tulajdoníthatóan a szimultán emlékképek felidézése nem kíván bonyolult technikát. Csak el kell indulni, ahogy az égen kószáló tekintet indul el egy lóformájú felhőtől, és jut el a gyerekkocsi alakúhoz, anélkül, hogy marasztalni kívánná bármelyiket – hiszen azt kapja ajándékba, ami életet lehel a dolgokba.

Keletről nyugatra és délről északra párhuzamosan futnak az utcák. A négyzethálós szerkezetű architektúra miatt a kitolt határok dacára könnyű a tájékozódás. Ha történetesen meg kell keresnünk a North Lawndale utcában a 1741-es számú házat, akkor csak el kell indulni valamelyik nyugat felé vivő úton, majd figyelni kell a kereszteződésekben az utcanéveket jelölő táblákat. Bármelyik kelet–nyugat irányú úton mehetünk, mivel a Lawndale mindegyiket metszeni fogja. Egy-egy chicagói utca nagyjából negyven-ötven kilométer hosszú, mégis szükség nagyon sok utcanévre.

Amikor a Chicagóra emlékezünk, ha közben agykérgünket kisimítanánk, „kockás” papírlapra hasonlítana. Ahol az idegpályákon összefutó ingerek találkoznak, ott a metszéspontok felizzanak. Mintha repülőből néznénk le az esti városra: az útkereszteződésekben erősebbek a fények. Ahol az a sötét folt látható, az a Michigan tó.

Amikor Chicagóra emlékezünk, rá kell kapcsolódnunk erre a párhuzamos huzalokból szőtt villogó hálóra. Az emlékek áramköre feltölti az emlékezőt, az emlékező dinamóként izzít fel halványuló emlékeket.

A Garfield parkban nagyobb a Conservatory, mint a Lincolnban. A közbeeső Humboldt parkban nincs Conservatory, mellette viszont ott sötétlik a Nemzeti Gárda épülete, ez a hatalmas, földalatti kapukkal övezett titokzatos erőd. A Gárdával szemben, a dél–észak irányú Kedzie úton szobányi kis vendéglő: az a neve, hogy Nagymama, ugyanis Lily, a tulajdonos a nagymamájának akart emléket állítani, Juditnak, aki ötvenhatos menekültként került az Államokba, és a hajójegyét egy répa földön dolgozta le, három év alatt. Ugyanilyen otthonos hely a fent északon, a Rogers park macskaköves utcájában működő Jude nevű antikvárium, puha ülőpárnákkal és könyvkupacokkal kibélelt szobáival. Minden könyv egy dollár, de lehet, csak a bolt cégére miatt maradt ez így meg bennem, *1 Book 1 Buck*, mert például a Bolyai-féle geometriáról szóló angol könyv hat dollárba került, és Bram Stoker *Draculájának* első kiadása is sokkal több, tizenhárom dollár volt.

A Rogers park hangulata a berlini Charlottenburgot idézi. De a berlini emlékek nem csatlakoztathatók a chicagóiakhoz, összetéveszthetetlenül más a szerkezetük; mint ahogy egyenáramú és váltóáramú áramkörök sem összeköthetők, még akkor sem, ha ugyanakkora a feszültségük. A Garfield parkba a Tizenötös, a város legveszélyesebb, azaz legvörösebb körzetén keresztül lehet elgyalogolni: egész Amerikában, New Orleanst is beleszámítva itt történik az egy főre jutó legtöbb rablógyilkosság, de úgy is mondhatnánk, itt a legmagasabb az egy főre jutó golyók száma. A Conservatoryba látogatók autóval jönnek, és a hideg

ellenére strandpapucsot és rövidnadrágot viselnek: bent az üvegházakban örökké nyár van. A legyörösebb amerikai rendőrségi körzet utcáin is csupa barátságos arc emléke marad bennünk, amiből feltételezhető, hogy az emlékező vörös körzetes lakókban a mi emlékünks is barátságos arcként jelenik meg a villogó agykéreg megfelelő csomópontjában. Kevésbé mosolygós emlék a *poison ivy*, a mérgező szömörce csípése. Félelmetesebb, mint a mi csalánunk, de kevésbé halálos, mint a kaukázusi medvetalp. Percek alatt fájdalmas folt alakul ki a csípés helyén, aztán két nap elteltével elmúlik, viszont tíz nap múlva ismét visszatér, tenyéryi, ijesztően sötét, bíborlila, és ugyancsak fájó folt alakjában.

Az emlékek térképe egyszerű, könnyen lerajzolható, mégsem lehet számon kérni rajta semmilyen pontosságot. Nő és férfi áll az esőáztatta Lawndale utcában, meg se szólalnak, néma párbeszédük mégis beszédes. Egybeolvadt kontúrjuk az esőcseppek ezüsthálózatából sötét foltot takar ki, mint az éjszakai Michigan tó vagy a Nemzeti Gárda betontömbje. *One way*, áll a sarkon az egyirányúsításra figyelmeztető tábla, de ez már a közlekedést érintő jelzés, nem vonatkozik a térkép szerkezetéhez. Vagy mégis? Az esőáztatta utcán álló férfi és nő találgathatja, hónapok múlva fognak-e emlékezni erre a pillanatra, és ha igen, hogyan, csakhogy ezt a játékot nem emlékezésnek, hanem képzelgésnek nevezik, és a feltételezések bizonyossága a nullával egyenlő. Miközben a másik irányból, az emlékezés felől biztosan tudható, hogy az egyirányú utca páros vagy páratlan oldalán történt-e, ami megtörtént. Sőt még az is, hogy a villámlás fénye után hány másodperccel hallatszott a dörgés hangja. Jóllehet ennek aligha van jelentősége. Viszont a zivatar zenéje a test sejteiben évekig képes rezonálni, és akkor is ez a zene szólal majd meg, ha a fül a fagyott földre tapad. Ahogy győztes országok átrajzolják a térképeket, az emlékek térképe képes átrajzolni a bolyongó valóság itineráriumát.

A Garfield Conservatoryban a nagylevelű papaya fák és a virágzó leanderek takarásában megbújó padon felszabadultan beszélgetett egy másik nő és egy másik férfi. Itt a nő mesélt a szerelméről.

– Az ablak kitárva, mert nyár volt. A csillagok ragyogása az egyetlen világítás... Lassan, mint a csillagok járása, egészen lassan adtuk át egymásnak magunkat. Tudod, amikor a test reszket a vágtyól, és az akarat visszatart minden készülő mozdulatot... Végül megtörtént. Mintha semmi nem maradt volna a testekből. Semmi. Beleolvadt a végtelenbe. Eltűnt a két test, de ottmaradt a lihegésünk. A két lihegés... Úgy éreztem, ez valami ősi időkből örökölt halhatatlan lihegés. Kétezer évvel ezelőtti. Valamelyik római ágyban, fent valamelyik dombon, nyitott teraszra kitolt széles ágyon két egymásba fonódó, egymásnak felelgető lihegés. Kánonlihegés, fűgálihegés...

– Szép történet.

– Nincs teste. Ennek a történetnek.

– Mi lett azzal a másik testtel?

– Szerettem, mint senki mást. De hagytam elmenni, pedig nem akartam, hogy elmenjen.

– Elküldted?

– Honnan tudod? Igen. Kigúnyoltam, pedig pont azért rajongtam érte, amit nevetésessé tettem. A fiatalságát, a romantikusságát, a naivitását, a mindenre megrezdülő lelkét.

– Menj utána.

– Egyszer elutazott egy közeli városba, ahol a zenekarával koncertezett, és nem maradt ott éjszakára, visszabumlizott hozzám koncert után. Éjfélre ért vissza. Én már aludtam. Nem akart felzavarni, lefeküdt az ajtó elé, elaludt. Reggel észrevettem, ott fekszik az ajtó előtt. Dühös lettem, mit csinál?, féltékenyen őrizi itt a házam, vagy játssza nekem a nyálcsorgató hű ebet?! Mint a pokróc, olyan voltam. Könnyes szemmel hallgatott, ettől még kegyetlenebb lettem. Elküldtem. És most már nem tehetek semmit.

– Akkor most elmesélem neked, hogyan szereztem vissza álmomban az ellopott szürke bőrdömet.



Smid Róbert

# Σ a rakéta röppályája Σ a narráció íve

Az irodalom kartografikus kultúrtechnikáiról\*

Az irodalomtudomány kultúratudománnyá történő átlényegülésének velejáróiként, illetve kiváltóiként szolgáló fordulatokból vélhetőleg a legutóbbi a térbeliséghez kötődő „topographical turn”, melynek német és amerikai felfogása élesen elkülönül egymástól.<sup>1</sup> A kettő közötti legmeghatározóbbnak tűnő határvonal nagyon leegyszerűsítve ott húzódik, hogy magára az interpretációban betöltött helyzetére vagy a szövegen kívüli tényezőkre kíván-e reflektálni a topografikus szemléletet alkalmazó olvasásmód. A térkép alakzata a német irodalomtudományban az analitikus filozófia lehetségesvilágok-elméletével karöltve aknázódik ki, így próbálva felvázolni a fikciós és valós elemek interakcióját, ahogyan az a szöveg markerei alapján hatással bírhat a befogadásra. Az amerikai kritika pedig döntően inkább etikai-politikai kérdésekhez használja fel a térkép figuráját, így a reprezentáció lehetőségeinek irodalmon kívüli kérdéseit adresszálja – a geopoetikát mindig hozzákötve a geopolitikához. Mindkét megközelítés módra jellemző ugyanakkor, hogy elenyésző figyelmet szentel térkép és irodalmi szöveg inskripcióinak átfedéseire, ebből kifolyólag pedig elmulasztja kimozdítani a vizsgált regényt a szigorúan vett szövegiség kategóriájából, és grafikai alapjaira épülő működését a térkép felé közelíteni az értelmezés során. Márpedig egy ilyesfajta felfogás két okból sem úgy vizsgálhatná térkép és irodalom kapcsolatát, hogy bármelyiket is reprezentációs potenciálja felől kérdezné, ekképpen pedig a szövegeket sem denotációként, sem egy autoritás (intézmény, politikai hatalom stb.) kulturális predispozíciójaként nem kalibrálná újra olvasatával. Ebből kifolyólag nem is az érdekelhetné, hogy bizonyos aktusok miképpen kerülnek rögzítésre egy kartografikus modell szöveg általi mimézise során, mint inkább hogy maga a modell milyen eszközök felhasználásával hajt végre aktusokat, és milyen kondíciókat állít fel

\* A tanulmány az MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport *Kultúraalkotó médiumok, gyakorlatok és technikák* (TKI0124) projektjének keretében készült.

<sup>1</sup> Lásd ennek részletes kifejtését: Sigrid WEIGEL, *On the “Topographical Turn”: Concepts of Space in Cultural Studies and Kulturwissenschaften*, *European Review*, 17 (1), 2009, 187–201.



annak érdekében, hogy interakcióba lehessen lépni vele egy textuális mezőn belül. Az irodalmi szöveg és a térkép ennyiben összeköthető az inskripció műveleteiben; ahogyan az utóbbi produktumként való megjelenéséhez szükségeltetnek bizonyos topográfusi technikák, azokat az előbbi alkalmazhatja az elbeszélésben, sőt maga az interpretáció is felhasználhatja őket.

Tanulmányomban ennek megfelelően először röviden áttekintem azokat a mai „cutting-edge” projekteket, amelyek térkép és irodalom kapcsolatát a topográfiai fordulat fősodrától eltérően szituálják, majd megpróbálom érzékeltetni azt a hangsúlyeltolódást, mely a szöveg textuális effektusairól annak materiális tényezőire történik meg abban az esetben, ha a kartográfiai praxis elemeit kultúrtechnikákként fogjuk fel és hasznosítjuk a szövegolvasás során, mind a vizsgált mű, mind pedig az annak értelmezéséhez használt eszközkészlet oldalán. Végül azt próbálom röviden feltérképezni, hogy Thomas Pynchon *Súlyszivárványában* a V2 rakéta és az annak röppályáiból kibontható sík hogyan modulálhatja a szereplők tevékenységét, illetve az elbeszélhetőség kondícióit. Továbbá megpróbálok érvelni amellet, hogy Friedrich Kittler Pynchon-olvasatával ellentétben miért rokonítható a regény (mediális szinten) a térképpel a film helyett, még akkor is, ha nem kizárólag valós és imaginárius helyszínek egymásra referálására koncentrálnunk, mint inkább a kialakított fiktív mező és az azon lehetséges mozgások megalkotásának gyakorlataira.

## **Az irodalomtudományban újabban meghonosodott kartografikus hangnemről**

A térképeknek az irodalommal való kapcsolata viszonylag evidensnek hathat, hiszen végső soron feltételezhető egy olyan alapvető viszony köztük, hogy minden regény játszódik valahol, a szereplők utaznak, az általuk felkeresett helyszínekről pedig mégiscsak születnek leírások, melyek gyakran direkt nem pontosak. Azonban ennek első explicitté tétele – így a konszenzus, azon alapulva, hogy mikor és kinél tűnik fel először az irodalmi geográfia kifejezés – William Sharp 1904-es *Literary Geography*jával következett be. Hogy azóta milyen utat járt be az irodalomtudomány, és hogy berkeiben mostanság mennyire megnőtt az érdeklődés a térképészeti megoldások iránt, annak szempontjából indikatív lehet Robert Tally élvezetes összefoglalása, mely a Routledge kiadó *The New Critical Idiom* sorozatában jelent meg, és a térbeliséget az irodalomban kizárólag e fordulat felől magyarázza. Tally az irodalmi geográfia mellett már az irodalmi kartográfiát is említi, még hozzá a kettőt egymástól eltérő műveletek és effektusok összességéként meghatározva. Előbbit egyértelműen a befogadó oldalán jelölve ki, olyan esetekről beszél, amelyek igen gyakran utólagos tapasztalatokból és aktusokból építkeznek, vagyis hogy az olvasónak az adott helyre vonatkozó percepciója miként módosulhat a narratívának



köszönhetően, illetve hogy egy irodalmi toposz hogyan realizálódhat e tapasztalat valósága felől.<sup>2</sup> Az irodalmi kartográfiát azonban egyértelműen a szerzőnek tulajdonítja, így az mindazon műveleteket tartalmazza, melyek az elbeszélésben hozzájárulnak a fikciós táj megalkotásához.<sup>3</sup> A szcena tehát igencsak megváltozott, még ahhoz képest is, amit J. Hillis Miller megállapított a '90-es években a fent említett *turn* előtt, nevezetesen, hogy az irodalmi szöveg térképe akkor is csupán produktum maradhat, ha maga a regény mintegy saját előfeltételeként állítja be azt.<sup>4</sup> Ugyanis a Miller által képviselt potenciális–aktuális logikát működtető pre-deleuze-iánus és poszt-pragmatista eljárás mód ma már egyáltalán nem egyeduralkodó, és a – kétségtelenül ebből a keretből kinövő – vállalkozások számtalan érdekes kutatási perspektívát tettek magukévá, melyek közül, a terjedelmet szem előtt tartva, szemezgettem.

A talán itthon is legismertebb projekt az új topografikus értelmezések közül Franco Morettié, aki a digitális bölcsészet eszköztárát kiaknázva a „distant reading” propedeutikájában alkalmazza a geográfiai faktort. Az európai regény vizsgálata során elsősorban a toposzok lokációs aspektusának tulajdonít jelentőséget, így nála a térképtervezés légyegében a szöveganalízist készíti elő.<sup>5</sup> Ezzel a hálózatelvet hasznosító, gráfokon alapuló metodikával Moretti távolságtartása alkalmassá válik olyan tendenciák megfigyelésére, mint hogy egy régi forma hanyatlása és egy új megjelenése alkotta dinamika,<sup>6</sup> periféria és centrum<sup>7</sup> vagy faszerű fejlődés és hullámszerű változás<sup>8</sup> bináris oppozíciói milyen könnyen leépíthetők, amennyiben azok elemzését egy nagyobb korpuszon keresztül, ténylegesen kartográf szempontból végezzük el. Ugyanakkor Moretti eljárás módja szűkebbre vett fókusszal is működőképesnek bizonyul, például az Arthur Conan Doyle regényeiben színre vitt fehérgalléros bűnözés kerületi elterjedése és a kora Londonjának valós kriminalisztikai szórása közötti differencia kimutatásában,<sup>9</sup> vagy éppen a munkamegosztás és a mesterségek egy településen belüli disszeminációja tekintetében.<sup>10</sup> Ez azonban ismét csak egy alap, melybe diakroniát vezetve, vagyis az évtizedes eltéréssel egymást követő regényeket egy láncolat elemeivé gyúrva, felvázolhatóvá válik, hogyan változtak meg a munkaviszonyok; a település fikcionális megformáltságával tükrözve egy térség gazdasági folyamatait, amennyiben a foglalkozásokat azoknak az adott területen elfoglalt helyük alapján szemléljük.<sup>11</sup> Vagy éppen kontinensekre tágítva a topográfiát,

<sup>2</sup> Vö. Robert T. TALLY JR., *Spatiality*, Routledge, London – New York (NY), 2013, 82–5.

<sup>3</sup> Vö. *Uo.*, 42.

<sup>4</sup> J. Hillis MILLER, *Topographies*, Stanford UP, Stanford (CA), 1995, 20.

<sup>5</sup> Franco MORETTI, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History* Verso, London – New York (NY), 2005, 53.

<sup>6</sup> *Uo.*, 9–30.

<sup>7</sup> Uő, *Conjectures on World Literature* = Uő, *Distant Reading*, Verso, London – New York (NY), 2013, 48–50.

<sup>8</sup> *Uo.*, 53f.

<sup>9</sup> Uő, *Atlas of the European Novel 1800–1900*, Verso, London – New York (NY), 1998, 134–7.

<sup>10</sup> Uő, *Graphs, Maps, Trees*, 42–5.

<sup>11</sup> *Uo.*, 46–51.



a különböző területekről származó művek lokációkezelésére figyelve egyidejűleg,<sup>12</sup> a kulturális különbségek gazdasági folyamatokat tesznek transzparenssé, legfőképpen abban az esetben, ha ehhez még hozzájárul a fikciós és azon kívüli világ tételrendezésének összevetése. Akármennyire konzekvensen jár el Moretti saját projektjében azon kritikája mentén, hogy a világirodalmat és annak folyamatait (ráadásul a leggyakrabban éppen toposzelemzés segítségével) tárgyaló munkák semmifajta térképet nem tartalmaztak,<sup>13</sup> ad absurdum, szerzőik meg sem kísérelték valamilyen módon ábrázolni azokat a folyamatokat, melyeket vizsgáltak, térkép és irodalmi szöveg kapcsolata mégsem fordul bele abba az intimitásba nála sem, amely alkalmat adhatna a szoros olvasásra is. Azt természetesen Moretti vállalja is, és nem érinti különösképpen tragikusan, hogy kvantitatív módszere céljainak érdekében a legkisebb és legnagyobb egységek között maga a szöveg egész egyszerűen eltűnhet.<sup>14</sup> Ez azonban mindössze egy szemöldökfelhúzáshoz elégséges, valós inkonzekvenciaként nem róható fel neki, hogy éppen csak az irodalmi szöveg olvasásához nem járul hozzá térképek és irodalom általa elvégzett összeházasítása. Az viszont már komolyabban vehető és elgondolkodtató érvként szolgálhat, hogy a térképek hasznosulásuk során legtöbbször még a modell státuszát sem érik el, csak illusztrációként szolgálnak folyamatok megjelenítéséhez. Tehát nem törnek ki abból a szerepkörből, hogy mindig kizárólag kezdőpontjaként tételeződjenek a „big data” diagrammatizálás révén történő elrendezésének, episztemológiai státuszuk pedig ezáltal soha nem kérdőjeleződik meg, nemcsak az irodalom szempontjából, hanem saját maguk felől sem. Moretti Efraín Kristaltól kapott kritikája, mely intenciója szerint a nyugati ember kolonizáló attitűdjét kérné számon,<sup>15</sup> remekül (és vélhetőleg teljesen önkéntelenül) rávilágít arra, hogy épp a Moretti számára oly fontos munkamegosztás-paradigma<sup>16</sup> leplezi le leginkább azt is, mennyire reflektálatlanul hagyja a térkép produkciós és recepciós tényezői nyújtotta azon belátásokat, melyek az irodalmi szövegek analízise során is hasznosíthatók lennének, ezzel mintegy kétirányúvá téve a kettő közötti viszonyt.

Christina Ljungberg Moretti abszolút ellenpontjaként jelenik meg ebben a tekintetben: a Wolfgang Iser-i alapokra építkező, a „reader-response” kritikát és a szemiotikai szemléletmódot vegyítő olvasásmódja kifejezetten az értelmezés lehetőségeinek és spektrumának tágításában érdekelt akkor, amikor a szövegek diagrammatikus szerkezeteinek konstitúciójában a térkép figurája mentén tájékozódik. Egyrészt ugyanis axiómaként tekint arra, hogy a jelölő felbontása nem lebegővé (mint a strukturalista *signifiant flottant*) változtatja azt, hanem duplexszé. Ennek köszönhetően pedig az egy olyan imaginárius térben érvényesül, ahol „denotációja immár nem azonos a jelentésével,

<sup>12</sup> Vö. Uő, *Modern European Literature: A Geographical Sketch* = Uő., *Distant Reading*, 32.

<sup>13</sup> Uő, *Graphs, Maps, Trees*, 35.

<sup>14</sup> Uő, *Conjectures on World Literature*, 48.

<sup>15</sup> Uő, *More Conjectures* = Uő, *Distant Reading*, 104.

<sup>16</sup> Uő, *Atlas of the European Novel 1800–1900*, 143skk.

nem utal egy megszabott területre, ám mégis térkép marad [... n]em a térkép mutat rá egy területre, hanem ez a fölfüggesztett denotáció maga is térképpé változik, ezzel pedig megrajzolja legalább a terület körvonalait.”<sup>17</sup> Másrészt pedig, és ezen imaginárius működésmóddal szoros összefüggésben, Ljungberg úgy közelít térkép és irodalom viszonyához, hogy a befogadói műveleteket mintegy a textuálison kívülre helyezi át, abban az értelemben, hogy a szövegvilág és az olvasó világa kizárólag nyelvi tényezők által konstruált konvergenciáinak mezejét egyértelműen a nyelven kívülihez sorolt, de még nyelvileg befogható entitásokra extrapolálja. Vagyis Ljungberg a befogadás eminens területének azt a diagramot tekinti, amely egyszerre mond és mutat,<sup>18</sup> leír és cselekszik, amely ikonikus, indexikus és szimbolikus aspektusokkal egyaránt rendelkezik. Ljungberg számára mintaszerűvé azért válhat a térkép, mert a diagram ekképp értett hibriditása alapján nyitható és közelíthető meg a szöveg multimodalitása és annak a befogadóra tett multidimenzionális (pl. orientáló, percepciómódosító, olvasáskísérleti, stb.) hatása.<sup>19</sup> Ugyanakkor a befogadás felől tekintve, a szöveg funkcionális ismeri modellje szintén továbbvételük abban, amit Ljungberg a diagrammatikus struktúrák performanciájaként határoz meg, vagyis egy lehetőség alapú projekcióként, bejárható útvonalaként.<sup>20</sup> Ljungbergnél a diagramok közül ezért is emelkedhetnek ki a térképek, mivel azok narratívaszervező potenciálja az elbeszélés módjában mindig érvényesülhet úgy, hogy maga a fikció is véghezvisz egyfajta térképalkotást az olvasási útvonalak kijelölésével.<sup>21</sup> Ennek fonákja felől pedig a diagrammatizáció nyújtotta sematizáció részben megismétli a szöveg nyelvi sematizációját, eszközkészletét mintegy sűrítve tartalmazva, a térkép pedig különösen a narratíva tekintetében a legadekvátabbnak, legikonikusabbnak mutatja magát e perspektívából. Így végeredményben a sűrítés az, ami új és előzetesen kalkulálatlan jelentésekhez vezetheti el az olvasót, addig elgondolhatatlan kombinációs lehetőségeket felajánlva (eltérő szemiotikai rendszerek között is), processzuális módon lépve túl az egyszerű reprezentáción.<sup>22</sup> A diegetikus szintek így értett geopoetikája tehát Ljungbergnél a befogadáshoz képest inherens grafikus folyamatok lehetőségeit tárja fel az adott szöveg saját fikcionális keretei között, melyek aztán vagy magának a szerzőnek, vagy az interpretátornak köszönhetően manifesztálódhatnak.

<sup>17</sup> Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 302.

<sup>18</sup> Vö. Sybille KRÄMER, *The Mind's Eye: Visualizing the Non-visual and the Epistemology of the Line* = Elisabeth NEMETH – Richard HEINRICH – Wolfram PICHLER (eds.), *Image and Imaging in Philosophy, Science, and the Arts*, Austrian Ludwig Wittgenstein Society, Wien, 2010, 280.

<sup>19</sup> Christina LJUNGBERG, *Diagrams in Narrative: Visual Strategies in Contemporary Fiction* = Wolfgang MÜLLER – Olga FISCHER (eds.), *From Sign to Signing*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2003, 184f. Ezzel a célkitűzéssel nincs egyedül, lásd John WYATT, *The Use of Imaginary, Historical, and Actual Maps in Literature*, Edwin Mellen Press, New York (NY), 2013, 325–7.

<sup>20</sup> Christina LJUNGBERG, *The Bell Jar, the Maze, and the Mural: Diagrammatic Figurations as Textual Performance* = Jac CONRADIE et al. (eds.), *Signergy*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2010, 49.

<sup>21</sup> Christina LJUNGBERG, *Creative Dynamics: Diagrammatic Strategies in Narrative*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2012, 162.

<sup>22</sup> Vö. Uő, *The Bell Jar, the Maze, and the Mural*, 50.



A Ljungberghez hasonlóan a Zürichi Egyetemen munkálkodó Barbara Piatti az európai irodalmi atlasz felrajzolását megcélzó tervével pedig pontosan ez utóbbit teszi a gyakorlatban. Alapvetően a fikcionális világok elméletéből kiindulva gondolja úgy, hogy sokkal termékenyebb, ha a valós és fikciós helyek tekintetében nem oly módon közelít az irodalmi szövegekhez, mint ha azok potenciálisan realizálódhattak volna, tehát ha pusztán egy másfajta valóság eseményszerű lehetőségei lennének, melyek azonban nem következtek be. Amennyiben helyek leírásával találkozunk regényekben, azok referencialitása természetesen már módosult ahhoz képest, ahogyan egy útikönyvben fordulnának elő, viszont éppen ebből fakadhat Piatti szerint a fikcionalizált helyek sajátos faktualitása.<sup>23</sup> A fikciós világok és valós geográfiák összefüggése nála azon a feltételezésen alapul, hogy amennyiben a térkép is torzításai és sűrítései (például arányai) révén képes tudással szolgálni használojának, úgy a fikció is leginkább nem mimetikus dimenziójában biztosít tényszerű belátásokat a helyek leírása során. Piatti legerősebb érve és egyben a projekt segédlete a perspektívahasználát mint egy hely megírtságának módja, illetve az azon keresztüli azonosítás műveletei.<sup>24</sup> Azok a kontingenciák tehát (például döntések a méretről, a nézőpontok szinkronizációjáról, stb.), amelyeket az objektívnek tekintett geografikus információs rendszerekben (GIS) történő adatfeldolgozás, majd pedig a grafikus ábrázolás – Piatti egyébként ezt nevezi irodalmi kartográfiának az irodalmi geográfián belül<sup>25</sup> – előállítanak, és amelyek visszaíródnak a szövegbe. Így válnak meghatározóvá az eltérések már nem a két feltételezett világ (fikciós és valós), hanem a két médium, szöveg és térkép között. Hogy maguk a szerzők is készítenek térképeket, például Faulkner a (fikciós) Yoknapatawpha megyében játszódó regényeiből,<sup>26</sup> a szövegek topografikus markereinek analitikus feldolgozása érdekében, úgy az ott feltáruló összefüggések kartografikus ábrázolása magára a szövegre visszaható következtetéseket érvényesíthet, mindezt akár egy szélesebb tudománypoetikai kontextusban. Mert az, hogy miért egy adott nézőpontból került megírásra a táj vagy a terület, és hogy azon kívül milyen más perspektívákból válhat felvázolhatóvá a fikciós tér, az kizárólagosan textuális operációkon keresztül artikulálódhat. Piatti pedig egy adott szöveg epikus világa térelrendezésének megállapítására öt faktort alkalmaz: ezek az *elhelyezkedés*, ahol a történet játszódik, a *zóna*, melyet több történés helyének együttese alkot, a *projektált hely*, amely mindig másodlagos diegetikus szinten szerepel, a *marker*, amely a fikciós hely topografikus spektrumát jelzi, illetve az *útvonal*, melyet a karakterek bejárnak.<sup>27</sup> A Piatti által azonosított eljárásmodok a megdolgozott szövegbeli helyszínek referenciális

<sup>23</sup> Vö. Barbara PIATTI, *Die Geographie der Literatur: Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*, Wallstein Göttingen, 2008, 28f.

<sup>24</sup> Uő – Lorenz HURNI, *Cartographies of Fiction Worlds*, *The Cartographic Journal*, 48 (4), 2011, 220.

<sup>25</sup> *Uo.*, 219.

<sup>26</sup> Lásd PIATTI, *Die Geographie der Literatur*, 42.

<sup>27</sup> Uő et al., *Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction*, William CARTWRIGHT – Geofg GARTNER – Antje LEHN (eds.), *Cartography and Art*, Springer, Berlin, 2009, , 183. Lásd még PIATTI, *Die Geographie der Literatur*, 129.

horizontja alapján rendeződnek taxonómiába: az *importált hely* kategóriáját azokra az esetekre tartja fenn, amelyeknél a fikciós és a valós hely realizztikusan egybevá, például a környezet életszerű megfestésével, az *áthelyezett helyek* azok, ahol az elhelyezkedés újratervezett (máshova került vagy átnevezett, stb.), míg a *kitalált és elképzelt helyek* akkor aktivizálódnak, amikor semmifajta referencia nem rendelhető hozzájuk a szöveg markerei által.<sup>28</sup> Mindezek persze csak alapkategóriák, ennél komplexebbek a különféle szintetizálások révén kapott lokációk. Ezeket a műveleteket végigkövetve válnak tulajdonképpen ábrázolhatóvá a szövegek kartografikusan, ám a taxonómiagyártásoknál és az azok eredményeként kapott térképeknél még nem áll meg az értelmezés. Ugyanis az objektívnek tekintett kétdimenziós síkban mindezek után olyan tényezők is láthatóvá válnak, amelyek a szövegből magából nem derülnének ki.

Valamennyi, itt egy-két jellegzetes vonással felvázolt olvasásmód nélküli azonban azt a kultúrtechnikai perspektívát, melynek hasznosíthatósága különösen adná magát egy alapvetően praktikus térképészeti diskurzus irodalomtudományos reappropriációjakor. Ennek az elgondolásnak a felvezetéseként érdemes Eva Horn izgalmas Kittler-olvasatához fordulnunk. Amikor a szerző megállapítja, hogy Kittler az irodalomtörténet alaprajzát kultúrtechnikák gyűjteményeként festette meg, hovatovább magát az irodalmat egy kultúrtechnikának tartotta a sok közül,<sup>29</sup> az azért is elgondolkodtató, mert a tárgyalandó Pynchon-regényről nyújtott két olvasata közül maga Kittler egyikben sem érvényesíti ezt a nézőpontot. Márpedig a Peenemünde és London közötti ív, melyen oly' sokat lamentált, éppen kultúrtechnikai perspektívából hozható összefüggésbe a narráció ívével. Még e mulasztást észben tartva is vitathatatlanul helytálló marad azonban Horn kijelentése, miszerint az 1800-as évek lejegyzőrendszere az olvasás, a számolás és a rajzolás készségein alapul az alfabetizáció felé mutatva, viszont Kittler kompromisszumok nélküli distinkciói a mediális szinten teljes mértékben ellentartanak annak, hogy a kultúrtechnikákra oly jellemző,<sup>30</sup> és bizonyos szempontból azok előfeltételeként szolgáló fluiditás bevezetődjék az elmélet e zugába. Kittlernél ugyanis képtelenség egy adott médiumot egy másik standardjai alapján vizsgálni, miközben egy médium soha nem önmagában áll egy lejegyzőrendszeren belül. A többek között Sybille Krämer által is jegyzett és elsősorban az írásképiséget érintő kultúrtechnikai program azért bírhat megvilágító erővel a kittleri

<sup>28</sup> *Uo.*, 141.

<sup>29</sup> Eva HORN, *Maschine und Labyrinth: Friedrich Kittlers Aufschreibesysteme 1800/1900*, Friedrich Kittler: Technik oder Kunst? (Tumult, vol. 40), Büchse der Pandora, Wetzlar, 2012, 16f.

<sup>30</sup> Ehhez magyarul lásd: KERESZTES Balázs – SMID Róbert, *Egy, két és három kultúra helyett – mik is azok a kultúrtechnikák?*, Tiszatáj, 2016 (megjelenés előtt).



kultúrtechnikai vakfoltra nézvést,<sup>31</sup> mivel mindig egyazon médium határain belül maradva, de azokat szüntelenül tágítva – újabb és újabb (értelemszerűen és leginkább grafikus) horizontok bevezetésével – követi végig a változásokat. Ezzel szemben Kittlernél egyik médium a másiktól való eltéréseben konstituálódva teszi nagyon is körülhatárolhatóvá, hogy például maga az irodalom milyen műveleteket végezhet el. Ennek megfelelően a kittleri kultúrtechnika-fogalom kevésbé az irodalmi diskurzus kondícióinak kialakításában segítkezik, mintsem azon operációk alaprajzával azonosítja a kultúrtechnikákat – ahelyett, amint azt Horn megjegyzi, hogy a kultúrtechnikák alkotnák ezt az alaprajzot –, mely operációk más médiumokban már az embertől függetlenné váltak, és gyakran szilíciumba égetett műveletekként történnek meg. Ennek megfelelően a médiumok imitálhatják egymást vagy elvégezhetik a másik munkáját, de a kittleri paradigmában úgy tekinteni a szövegre, mintha az ténylegesen képes lenne térképként vagy filmként viselkedni, maga az eretnokség.

Mindazonáltal nem haszontalan e kis tisztázat, mert a kartografikus technikák sikeres elgondolása éppen abból fakadna, hogy e nagyon is patikamérlegesen mért elvágólagosságok és a korábban tárgyalt irodalmi geográfiát és kartográfiát hasznosító trendek szintézise létrehozható. E kétfajta nézet egymás komplementereként jelenhet meg: míg utóbbi a különféle grafikus és diagrammatikus konstellációk hasznosításával tudja pótolni az „úgy olvasom, mint” szintaxisát, mely totálisan hiányzik a kittleri koncepcióból, addig az előbbi azzal kapcsolatban szolgál iránymutatással, hogy e fixált differenciák mentén kivitelezett összehasonlításokban az egyik médiumot (irodalom) egy másik (térkép) eszköztárával vizsgálva, és pontosan e vizsgálatnak köszönhetően, milyen, eddig kiaknázatlan potenciálhoz juthatunk el. Sőt, szükségszerűen kontrasztosító természete miatt szintén a kittleri elmélet segít annak az apóriának a meghaladásában, amely a fentebb már említett (analogikus) módon Isernek a figyelmét is kivívta az imaginárius természetét illetően, és melybe valamennyi kartografikus hangoltságú olvasat beleütközik előbb-utóbb: a térkép és a terület közötti különbségbe,<sup>32</sup> vagyis e sajátos referencia problémájába. Az általam javasolt olvasatnak ezért kevésbé az a tétje, hogy „Pynchon miként képes egybeszőni a valós történeti eseményeket és helyeket fikcionális labirintusaiba”.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Még akkor is, ha a lejegyzőrendszer lehetséges mediántropológiai kiterjesztései felől kétségtelenül igaznak bizonyul, hogy az alapvető, de elsajátított emberi cselekvések, melyeket Horn is a kittleri paradigmaképzés eminens faktoraiként tart számon, ténylegesen kultúrtechnikákként épülnek be (lásd a „kultúrtechnikai a priori” ilyen irányú meghatározását: Matthias KOCH – Christian KÖHLER, *Das kulturtechnische Apriori Friedrich Kittlers*, Archiv für Mediengeschichte, vol. 13, 2013, 158.). Nem az egyes elemek lejegyzőrendszer-képző viselkedése nem értelmezhető kultúrtechnikaként, hanem magának a már (még egyszer, kétségtelenül ezek által) aktivált rendszernek a működése nem bizonyul kultúrtechnikáinak a maga rigid megkülönböztetésével és a médiumok egyértelmű szerepkijelölésével (ehhez lásd SMID Róbert, *Mediális diskurzus-elemzés – médiaarcheológia és médiahistoriográfia között*, Partitúra, 2014/1, 43–9.).

<sup>32</sup> A térkép és a terület máig fennmaradt bináris oppozíciójának kultúratudományi kalandját terjedelmi okokból kifolyólag itt nem követtem végig. Lásd viszont SMID Róbert, *'Now single up all lines!' Remapping Literature with Pynchon's Diagrammatic Picaresque* [kézirat, várható megjelenés: 2016].

<sup>33</sup> Eric BULSON, *Pynchon's Baedeker-Trick = Novels, Maps, Modernity: Spatial Imagination 1850–2000*, Routledge, London – New York (NY), 2009, 94.



A kérdésem inkább arra irányulna, hogyan lehetséges a – még akár egymásba hajtottan létező – valós és imaginárius helyek között önként magunkra vett dichotómiát a szöveg-olvasás során felfüggeszteni egy kultúrtechnikai kontextusban, természetesen nem csak Pynchon esetében.

## Nincs olyan, hogy „kartográf szöveg”

Hogy felvázolhassuk egy ilyesfajta vizsgálati eljárás tényezőit, érdemes a '80-as évek úgynevezett Kritikai Kartográfiájánál kezdeni térkép és szöveg interakcióinak szétbogozását. Ez a – leginkább John Brian Harley nevéhez köthető – irányzat nagy újításának számított azzal, hogy a dekonstrukció által igencsak megihletett módon a térképekhez textuális effektusokat rendelt, így nem csoda, hogy manifesztójaként az említett kartográfus *Deconstructing the Map* című tanulmánya szolgált. E trend elvülhetetlen érdeme, hogy először mozdította el a hangsúlyt a térkép referencialitásáról annak szövegszerűnek feltételezett mechanizmusai felé az olyan figurákkal, mint a – genette-i paratextusra nyilvánvalóan alludáló – paratérkép, melyet a peritérkép (a cím, a táblázatok, a jelmagyarázat) és az epitérkép (a hitelesítések, kritikák) alkotnak.<sup>34</sup> Ezekben kétségtelenül nem elhanyagolható szerepet játszanak a nyelvi tényezők, ugyanakkor a Kritikai Kartográfia a referenciáról a szövegre történő értelmezői attitűdbeli váltás ellenére is képtelen volt megragadni a térképek skriptuális materialitásként felfogható diagrammatizmusát, melyre a fent már tárgyalt Ljungberg épít. A Kritikai Kartográfia mindössze elhanyagolta indexikusság és ikonicitás szemiotikai kérdéseit egy olyan Paul de Man-i textuális gépezethez<sup>35</sup> közelítve a térképek működését, melyben a szemantikai kapcsolatok mindazonáltal mégsem az azokhoz képest immanens, de eltérő szinteken elhelyezkedő grafikus entitásoknak köszönhetően létesülnek,<sup>36</sup> hanem a grafémák és azon verbális formák között, melyekre előbbiek vonatkoznak. E paradigmának először talán Bernhard Siegert *The Map is the Territory* címmel megjelent tanulmánya feszült neki,<sup>37</sup> melyben a térképet területként nyitja meg a térbeli praxisok előtt. Mivel a térképhez már nem olyan tárgyként közelít, mely kizárólag az olvasás számára adódhat, ezért Siegert egyúttal a retorikai alakzatokat is kénytelen felfüggeszteni, leginkább az analógia figuráját,<sup>38</sup> ezzel

<sup>34</sup> Vö. Denis WOOD, *Rethinking the Power of Maps*, Guilford Press, New York (NY), 2010, 90 és 273.

<sup>35</sup> Ennek megvilágító erejű kifejtését lásd Jacques DERRIDA, *Typewriter Ribbon: Limited Ink (2)* („within such limits”) = Tom COHEN et al. (eds.), *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN), 2001, 306–29.

<sup>36</sup> Mint például PIATTI et al., *Mapping Literature*, 184–89.

<sup>37</sup> Érdekes, hogy a címben megjelenő kurzivált létigével (The map is the territory) Siegert már eleve grafikai feszültséget gerjeszt Alfred Korzybski strukturális differenciájával (nyelv és valóság összefüggésében), akinek számára pont a létige problémája vonzotta be terület és térkép oppozícióját analógiaként. Lásd jelen lapszámunkban, SIEGERT, *A térkép a terület*, 3.

<sup>38</sup> Uo., illetve: Christina LJUNGBERG, *Maps Mapping Minds* = Louis ARMAND (ed.), *Mind Factory*, Litteraria Pragensia, Prága, 2005, 192.



egszersmind kiterelve a „szövegiség” dimenzióját a térkép elsődleges olvasatai közül. Ezzel párhuzamosan pedig ki is jelöli azt a műveleti területet, amelyet a térkép skriptuális és notációs materialitásai hoznak létre. Sybille Krämer programmatikus kijelentésére utalva<sup>39</sup> azt mondhatnánk, hogy amennyiben a kultúrát túl sokáig tekintették szövegnek, úgy az afféle hibrid entitások, mint amilyen a kartográf szöveg is, semmifajta produktív potenciált nem hordoznak magukban a kultúrtechnikák területén. Amennyiben pedig teszünk egy igencsak Új Materialista lépést azzal, hogy a kultúrát semmi másnak nem tekintjük, mint reprezentált formában jelen lévő történelemnek,<sup>40</sup> úgy Siegert szövege azt egyértelműsíti, hogy minden sikerre ítéltetett vizsgálódás innenől kezdve a tér reprezentációjáról a reprezentáció tereinek eszközeire kell, hogy fordítsa figyelmét.<sup>41</sup> Különösen igaz ez minden olyan értelmezési kísérletre, mely a grafémákra, a notációs rendszerek lehetséges teljesítményére koncentrál, azok műveleteit és interakcióit kísérve figyelemmel térkép és irodalom kapcsolatában. Ezek ugyanis annyiban mindig is benne maradhatnak a kultúrtörténetben – anélkül, hogy neurotikus szövegesítésbe kezdenének –, amennyiben az olyan technikák történeteként értett, amelyek a különféle tér- és síkalkotások feltételeiként medializálódnak.<sup>42</sup> Ennyiből pedig a térkép igenis terület, mivel előállításának gyakorlatai mindig tetten érhetők az általa grafikailag megjelenített apparátusban,<sup>43</sup> amely így a reprezentációs potenciáljának helyére lép mint annak legsajátabb, inherens tulajdonsága, nem igényelve tovább rajta kívüli referenciát.

Ez a megállapítás egyúttal arra is rávilágíthat, hogy a kartografikus kultúrtechnika miért több mint pusztán Schlagwort az irodalomtudomány számára. Valahányszor ugyanis a térkép újabb (produkciós és recepciós) praktikák forrásaként pozicionálódik, a sík protokolljára irányul elsődlegesen a figyelmünk: valaminek a kétdimenziós feltérképeződésére,<sup>44</sup> ami egyben, persze, mindig két helyszín korrespondenciáját is érinti, de leginkább már grafikus regisztereik révén,<sup>45</sup> amellet, hogy olyan folyamatok történhetnek a síkon, amelyek a térben nem (lennének követhetők). Ezek a műveletek egyértelműen interakciókon alapulnak, és hasonló beállítódást kívánnak meg az interpretáció során is, ennek következtében pedig a feltérképezés módszerét olyan technikaként lehet megközelíteni, mint amely (újra)formálja a határokat az imaginárius és szemlélt, az anyagtalan

<sup>39</sup> Sybille KRÄMER – HORST BREDEKAMP, *Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur* = UóK. (eds.), *Bild – Schrift – Zahl*, Fink, München, 2003, 11.

<sup>40</sup> Vö. Alexander R. GALLOWAY, *The Interface Effect*, Polity Press, Cambridge–Malden (MA), 2012, vii.

<sup>41</sup> SIEGERT, *A térkép a terület*, 4.

<sup>42</sup> Lásd kultúra, (technológiai) médiumok és kultúrtechnikák lehetséges történeti szintézisének egy irányát: Wolfgang ERNST, *From Media History to Zeitkritik*, *Theory, Culture & Society*, 30 (6), 2013, 133.

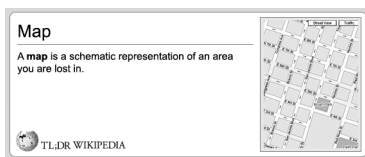
<sup>43</sup> Vö. Bernhard SIEGERT, *White Spots and Hearts of Darkness: Drafting, Projecting, and Designing as Cultural Techniques* = Uó, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, Fordham UP, New York (NY), 2015, 131.

<sup>44</sup> Vö. *Uo.*, 132.

<sup>45</sup> WOOD, *Rethinking the Power of Maps*, 88.



és materiális, a vágyott és valós, tehát végső soron a fikciós és létező helyszínek között,<sup>46</sup> azonban már eleve egy, a fikcióhoz tartozó, kompresszált síkon. Hogy az irodalmárok ezt a kérdéskört legtöbbször Frank Zipfelhez és Lubomir Doleželhez hasonlóan az analitikus filozófiától kölcsönzött lehetséges világok elméletével igyekeztek megválaszolni, azzal valójában nem megoldást találtak a két tag közötti összefüggés felvázolására, hanem egy újabb bináris struktúrát alkottak, amely már a fikcionális világból (az a szemiotikai rendszer, mely a fikciós diskurzus által létrehozott entitásokra épül) és a történetvilágból (az a diszkurzív modell, melyet az olvasó kénytelen megépití ahhoz, hogy megértse a narrációt) áll. Vagyis még a zipfeli konstrukcióiban is, ahol lehetséges az egyes elemek kontaminációja, így valós és pseudo-valós objektumok alakíthatják a fikciós elbeszélést,<sup>47</sup> illetve annak Piatti általi újraértésében, ahol az eredeti kategóriák már kifejezetten helyszínekre vonatkoznak,<sup>48</sup> a valósból az imagináriusba történő áthelyeződés mindig ott lappang a transzformációk mögött, legyenek azok akármennyire szofisztikáltak. Azonban ha az érdekel minket, a kartografikus elemek hogyan implementálódtak az irodalmi szövegbe, kénytelenek vagyunk minden olyan megközelítésmóddal szakítani, ahol a valamely két rendszer közötti transzportáció metatrópusként stabilizálódott; akár a reprezentáció kapcsán (pl. átvitel a tájról a síkra [Piatti] vagy a szövegből az olvasó elméjébe [Ljungberg]), akár a textualizálás esetében (az inskripciót csupán a szöveg egyik effektusának tekinteni a skriptuális praktikákat mellőzve, ezzel megfosztva a térképet materiális alapjaitól [Kritikai Kartográfia]).



Amennyiben az eddigiekben sikerült megvilágítanom, mivel szemben pozicionálhatók a kartografikus kultúrtechnikák, és mely állításokkal ellentétben nem lehetséges kartográf szöveg, annyiban innentől arra próbálnék némileg afirmatív módon válaszolni, mik is a kartografikus technikák, és *azokból kifolyólag* miért nincs kartográf szöveg. Az viszonylag könnyen belátható, hogy a térképek önmagukban nem rendelkeznek semmifajta jelentéssel; egy emberekből, tárgyakból és (nem kizárólag diszkurzív, hanem számításokat és szimulációkat is magukba foglaló) gyakorlatokból álló folyamat<sup>49</sup> részeként tesznek csak szert orientáló szerepükre. A térképek azonban egyszersmind önmagukban szolgálnak minden ilyesfajta technika alapjaként éppen azzal, hogy nem szemantizálható elemeik képesek idioszinkratikus műveletek végrehajtására, mint ahogy

<sup>46</sup> LJUNGBERG, *Maps Mapping Minds*, 190.

<sup>47</sup> FRANK ZIPFEL, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2001, 97–101.

<sup>48</sup> PIATTI, *Die Geographie der Literatur*, 137.

<sup>49</sup> ROB KITCHIN – CHRIS PERKINS – MARTIN DODGE, *Thinking about Maps* = UÖK. (eds.), *Rethinking Maps*, szerk., Routledge, London – New York (NY), 2009, 16.



a jelmagyarázat kereszthivatkozhatja a geográfiai tényezőket azok notációjával a térképen – mindig, még legprimitívabb formájában is alaprajzot vagy tervrajzot nyújtva a műveleteknek. Így immanens operációikkal a térképek maguk eszközlik ki az őket érintő eljárás módokat, mint amilyen a dekódolása, illetve kicsomagolása vagy az információnak, melyet tartalmazznak, vagy egyenesen azon praxisok egyes lépéseinek, melyeknek köszönhetően egyáltalában létrejöhetnek. Következésképp feltételül szabható, hogy a térképek elhelyezhetőik legyenek a gyakorlatok hálózatában – például olyan döntések sorozatában, melyek kihagyásokat, bizonytalanságokat, egy terület, egy szög vagy a távolság torzulását okozzák –,<sup>50</sup> ahelyett, hogy testetlen és a priori tudástárgyakként definiálódnának.<sup>51</sup> Mark Monmonier például ezért is nevezheti a térképet erőteljes retorikai apparátusnak, bevezetve a „grafikus narratíva” koncepcióját, anélkül, hogy kizárólag verbális tényezőket azonosítana annak elemei között. Sőt, éppen az ellen érvel, hogy szöveggé transzformálják őket, mivel szerinte a térképek grafikus faktoraiknak köszönhetően bírhatnak performatív erővel.<sup>52</sup>

Szembemelve a Kritikai Kartográfia mantrájával tehát, amely a térkép dinamikáját tisztán antecedens (peritérkép) és posztcedens (epitérkép) textuális elemek mechanizmusaira korlátozza, a térkép egyszerre tételeződik a kartografikus produkciós műveletek eredményeként és saját használatának módjaiként is. A gyakorlategyüttesként értett térkép igazi potenciálja, tudniillik, akkor jelentkezik, ha jelmagyarázata, tipográfiája, notációs rendszere egymáshoz képest eltérő, de egymást kiegészítő szinteken kezd működésbe lépni, és ezen inherens hiperhivatkozások mintájára válik modellezhetővé a térkép önmagán kívüli referencialitása. Például a legenda ebben az esetben olyan mediátorként tételezhető, amely a rosette-i kőhöz hasonlóan aktiválódik, valahányszor távolságot, irányt, mennyiséget, szintet kell dekódolnunk, vagy azonosítanunk kell egy markert (ennek köszönhetően tudjuk – leggyakrabban ikonikusan – megkülönböztetni például a templomot a múzeumtól egy város térképén [alakilag], vagy a folyót a hegyvonulattól a domborzati térképeken [szín alapján]). Amikor azonban nem konvencionális jelölésekkel akad dolgunk, akkor a térkép a használat során mintha maga alakítaná a percepciókat, és itt válik a leginkább hasonlóvá az irodalmi szöveghez (például rejtjelezett katonai térképeknél vagy a szimultán térképek esetén, ahol folyamatok ábrázolódnak, de a valóságban nincs, vagy nem lehet egyszerre jelen mindegyik ábrázolt elem), így az említett

<sup>50</sup> WOOD, *Rethinking the Power of Maps*, 92.

<sup>51</sup> KITCHIN – PERKINS – DODGE, *Thinking about Maps*, 16.

<sup>52</sup> Lásd Mark MONMONIER, *Graphic Scripts: Experiences and Principles*, Cartography and Geographic Information Systems, vol. 19, 1992, 247–60. Másoknál pedig deskriptív potenciálja mellett egyenesen az utasítások tartalmazása emeli ki az egyszerű képiségből a térképet: Dominic McIVER LOPES, *Directive Pictures*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 62 (2), 2004, 190. Ez azonban nem szükségszerűen jelenti, hogy ennek a potenciálnak a narrativitásból kell fakadnia, vagyis csak akkor lenne leginkább vizsgálható a gyakorlatok felől, amennyiben az útvonal alakzatával egy lap alá vesszük (ideértve a szembeállítását is), mint azt de Certeau gondolja: Michel DE CERTEAU, *A cselekvés művészete: A mindennapok leleménye I.*, ford. SAJÓ Sándor – SZOLLÁTH Domonkos – Z. VARGA Zoltán, Kijárat, Budapest, 2010, 143.

tényezők már eleve a térképből emelkednek ki. Ez viszont odáig vezethet, hogy még egy kiterjesztést kell tennünk: a térképek nem pusztán a produkciós és recepciós gyakorlatokban léteznek, hanem maguk is cselekvők lehetnek. E kultúrtechnika által erősített belátást Cornelia Vismann fontos megállapítása indokolhatja, egyben ismét csak jelezve a kittleri kiindulópont fogatkozásait is: „Amennyiben a médiaelmélet maga lenne egyfajta nyelvtan, vagy rendelkezne grammatikával, annak ágenciája a hozzáillő kifejezést a tárgyak grammatikai szubjektumpozíciójának elfoglalásában, a kultúrtechnikák pedig az igehelyettesítésében találnák meg.”<sup>53</sup>

A kultúrtechnikai keretben ezért az ágencia túlhalad azon szimpla társadalmi cselekvéseken, amelyek autorizálják a térkép performatív potenciálját, ennek következtében pedig maguk a térképek kezelhetők már tényleges aktánsokként. Annál is inkább, mert a térképek elsősorban annak révén létesíthetnek kapcsolatokat, hogy egy szintre hoznak különböző lokációjú elemeket; jelen esetben a szint egy kétdimenziós sík – mint ahogy teszi azt a *Súlyszivárvány* rakétája már csak a nomen est omen elve alapján is (Aggregat).<sup>54</sup> Ez azonban azt is jelenti, hogy a területet nem feltétlenül ábrázolja, hanem arról rendez egybe propozíciókat: „a választott kategóriába tartozó tárgyak *ott* vannak, ahol a térkép mondja, hogy vannak.”<sup>55</sup> A két pont közötti legrövidebb utat jelentő egyenes azonban a térképeken nem feltétlenül nyer igazságérvényt, és ez nem kizárólag az irodalmi geográfia sajátja, amennyiben a textuális reprezentáció nem esik egybe a térbeli tapasztalattal, hanem a projekciók többségére általánosan is igaz. Például a politikai korrektség tótumfaktumaként szolgáló *Gall–Peters Projection* megjelenésével már csak azért sem váltotta le Mercator térképét, mert hiába ábrázolja pontosabban a valós viszonyokat, hogy Grönlandot nagyobbak mutatja Európánál, de míg a régebbi térképen húzott egyenes vonal ugyanoda vezet a valóságban is, a Gall–Peters-vetület esetében ez nem teljesül, így a hajózáshoz is használhatatlannak bizonyult. Ha e felől nézzük, a térképen kívüli praktikák hasznosítása nem a referenciális keretek között mutatja magát nagyon is esendőnek, hanem az egyes markerek közötti kapcsolatok felvázolásában; éppen ami a térkép lényege lenne. Ennek megfelelően nem az válik érdekessé az irodalmi szövegek kartografikus olvasata felől, hogy mennyire pontosan ábrázolható egy hely, vagy hogy milyen technikákkal él a szerző az ábrázolás kondícióinak kidolgozásakor, hanem hogy a narráció íve saját inherens elemei révén miként konstitulálódik kartografikusan. Egy ilyen, praktikákat magába foglaló, inskripciók által körülhatárolt terület biztosítja mintegy öngerjesztőn az újabb gyakorlatokat az értelmezés számára is. Vagyis a propozíciók összességéként felfogott térkép, mely propozíciók egyszerre vonatkoznak a feltérképezett

<sup>53</sup> Cornelia VISMANN, *Cultural Techniques of Sovereignty*, *Theory, Culture & Society*, 30 (6), 2013, 83.

<sup>54</sup> Joshua COMYN, *V2 to Bomarc: Reading Gravity's Rainbow in Context*, *Orbit*, 2 (2), 2014, 1f.

<sup>55</sup> WOOD, *Rethinking the Power of Maps*, 2.



területre, illetve annak adott perspektívából való megformáltságára<sup>56</sup> (és, mint már Piatti kapcsán fentebb szóba került, az abból kinyerhető belátásokra), nem pusztán képes – szinkronizációs teljesítményének köszönhetően – úgy láttatni a dolgokat, ahogyan azok valójában soha nem konstellálhatnának,<sup>57</sup> hanem ugyanezt teszi azokkal a technikákkal, melyek azt előállították – a térkép így egyfajta fekete dobozzá avanszál mind az interpretáció, mind pedig a szöveg számára.<sup>58</sup>

A térkép síkja tehát abban az értelemben is az ágencia műveleti területe, hogy a produkciós és recepciós praxisokat mintegy interpretációsakká transzformálja (az átalakítás aktusa ebben az esetben leválik a szállítás toposzáról), létrehozva egy olyan grafikus felületet, melyen új eszközök állnak rendelkezésre az irodalmi szövegek értelmezéséhez. Az ezen a síkon kapott markerekből áll össze újra a történet, mely elbeszélhetőségének kondíciói egyidejűleg tárulnak fel, miközben a térkép már saját feltételegyüttesét ajánlja vizsgálati palettaként. Hogy ez működni tudjon, ahhoz viszont nem elégséges a térképeknek csupán a térbeli aspektusát figyelembe venni, hanem észrevételezni kell azok időbeli kódolását is. Kevésbé úgy kell azonban ezt a térképekkel kapcsolatban érvényesíteni, mintha azok történeti artefaktumok lennének (persze, azok is), így viselve egy adott kor tudományos teljesítményét, politikai klímáját, mint inkább úgy, ahogyan például a harmonográf képe az idő múlását szimultán módon, mégis a progresszivitást megőrizve képes visszaadni. Amennyiben a narráció ívére koncentrálnunk Pynchon *Súlyszivárványában*, és különösen Kittler olvasatával kapcsolatban, az igencsak alapvető fontosságúnak fog bizonyulni, hogy a térkép képes nemcsak irányokba, de egyúttal időhorizontokba is mutatni. Hogy az események vagy az egyes szereplők haladása követhetővé válhasson, azt a legprimitívebb módon a térkép vektorális rendszerével lehetünk képesek biztosítani: az időbeli kódja a temporális topológiát adja, a tartamkód pedig a temporális spektrumát.<sup>59</sup> A történet és annak elbeszélésmódja e tényezők mentén rendezve és interpretálva ugyanis az ívekkel, vektorokkal és tengelyekkel már egy spaciotemporális kartográfiai mezőn állítható elő, melyben a jól körülhatárolható, felosztott területeken fikcionálisan pozicionált lokációk nem feltétlenül maradnak fixáltak – ahogyan például, ismét csak, a V2 újrendezi a teret, valahányszor becsapódik. A narratív gesztusokat feltérképezésekként azonosítani az irodalmi szövegek esetében egyszerre készíti elő és demonstrálja is a kartografikus technikákat, akár grafikailag aktualizálendő relációkra vonatkoznak, akár olyan nyomokra, melyek követendőek az olvasás során. Ez a dinamizmus mind a produkció, mind a recepció oldalán fellelhető egyfelől, másfelől viszont magán a térkép síkján

<sup>56</sup> Vö. Tim INGOLD, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London – New York (NY), 2000, 223.

<sup>57</sup> *Uo.*, 226.

<sup>58</sup> Például Stevenson *A kincses szigete* éppen egy térképből nőtt ki, annak narratív struktúrája először nem a szöveg médiumában működött: Robert Louis STEVENSON, *My First Book = Uő, The Art of Writing*, Indo-European Publishing, Los Angeles, (CA), 2011, 61–3.

<sup>59</sup> WOOD, *Rethinking the Power of Maps*, 94f.

is. Következésképp az irodalmi interpretáció során a kartografikus technikák nem akkor aktiválódnak, amikor valós és fikciós helyek kontaminációja történik, hanem amikor az olvasó azon cselekvése, hogy egy térképet állít elő a narratívából, egybevág a narráció azon lépésével, hogy az két lokáció között egy ívet rajzol meg. Ez azt jelenti, hogy a performatív olvasatok egyszerre két topográfiát tartanak szem előtt: az első a szövegen belüli esemény, a második pedig azon keret, amelyben az olvasó orientációja felvázolódik.<sup>60</sup> Ez történhet olyan explicit módon, ahogyan az Piattinál került tárgyalásra, de hagyományos szoros olvasásként is, mely, ugyanakkor, elsősorban az inherens térbeli markerekre és azok grafikus kondícióira koncentrál. Ekképpen azon ívek azonosítása, melyek a narratíva metszetét eredményezik, valódi vonalak *mentén való és közötti* olvasást eredményez; ezzel az immaterializációs textualizációt kiiktatja, és a vonal tényleges episztemológiájához kerül közelebb. A dekonstrukcióval ellentétben a vonalak mentén olvasás nem a paratextus vizsgálatát<sup>61</sup> vagy valamifajta transzportációt (a területről a térképre) jelent, hanem nem tranzitív transzformációként valósul meg: az egyik médium önmagából előállítható eszközkészlete közös szkriptuális alapjaik miatt felhasználható a másik vizsgálatához – irodalmi szöveg és térkép kapcsolatába így már nem zavar bele terület és térkép dichotómiája. Ezzel nemcsak a kettő grafikus eljárásmodjai (interpretációs palettájuk) bővíthetők, hanem lényegében a szöveget térképpé rematerializálhatjuk.

## Túl a szivárványon

Ha Kittler Pynchon-olvasataihoz fordulunk, könnyen észlelhető, hogy a szöveg és a térkép között nem teszi meg a fentebb részletezett lehetséges megfeleltetéseket. Helyette a *Súlyszivárványra* elsősorban adatkinyerésként (data retrieval) tekint,<sup>62</sup> és egy olyan szimuláció szimulákrumaként, mely a kinyerhető adatokon alapulhat. Maga a szimuláció szimulációja azonban szöveggént egy olyan időtengely-manipuláción nyugszik, melynek technikai standardját a film biztosítja, a regény pedig ezt imitálja Kittler szerint, miközben a regény továbbra is csak textuális effektusokat képes produkálni.<sup>63</sup> E manipuláció így továbbra is narratív gesztusok által kivitelezett marad, verbális forrásaira támaszkodva igazodik a tételhez, miszerint az irodalom nem képes túlnyúlni mediális határain – ahogyan azt Kittler kultúrtechnikai elképzelései megállapítják. Ebben a részben ezért megpróbálom röviden megvilágítani, hogy egy másik médiumhoz fordulás helyett, annak

<sup>60</sup> Sheila HONES, *Text as It Happens: Literary Geography*, *Geography Compass*, 5 (2), 2008, 1301.

<sup>61</sup> Mint például ahogy azt a dekonstrukció érti: lásd Jacques DERRIDA, *Otobiographies = The Ear of the Other*, Shocken Books, New York (NY), 1985, 11 és 14.

<sup>62</sup> Friedrich KITTLER, *Media and Drugs in Pynchon's Second World War* = Uő, *Literature, Media, Information Systems*, G+B Arts International, Amsterdam, 1997, 105.

<sup>63</sup> *Uo.*, 110.



érdekében, hogy a *Súlyszivárvány* technológiai bázisa pozicionálhatóvá válhasson, miért őrizhető meg és bővíthető ki a kartográf nézőpont segítségével a regény írottága, skriptuális alapjai, anélkül, hogy szükségszerűen immaterializálnánk azokat egy mediális, de mindössze imaginárius megfeleltetéssel. Ennek az interpretációnak az alapköve a rakéta, melyet számtalan kritika egyenesen a regény főszereplőjének nevezett.<sup>64</sup>

Akár igazuk van az elemzőknek, akár tévednek, annyi bizonyosnak látszik, hogy a V2 színrevitelének eredetét nem lehet egyértelműen Pynchon hadimérnöki múltjának kiutalni,<sup>65</sup> ahogyan kizárólag az elbeszélés termékének sem nevezhető, amint ezt maga Kittler is megállapítja,<sup>66</sup> mert az sokkal inkább a peenemünde-i katonai kutatóbázis tervrajzaiban jelölhető ki.<sup>67</sup> Werner Heisenberg (Gábor Dénes által újraértett) határozatlansági relációja alapján azonban, ha tudjuk, hogy hova fog becsapódni, márpedig Slothrop fel van ruházva ezzel a képességgel, akkor már nem tudjuk, hogy mi az:<sup>68</sup> a rakéta egy jelentés nélküli marker (vagy üres jelölő, ha úgy tetszik), mely legfeljebb koordináták segítségével identifikálódik – mindazon lokációk által, melyeket kilövésétől becsapódásáig végigjár. Olyannak állítatik be, mint ami szántszándékkal ellenáll minden műveletnek, amely jelentéssel akarná felruházni. Ehelyett akkor válik operatívvá (következésképp megragadhatóvá), amikor az új Imipolex G anyaggal meghosszabbítható öt darab 0-val a végtelenig, mint Blicero S-Gerätje: „S-Gerät, 11/000000. Ha ez a szám egy rakéta sorozatszáma, márpedig a formátuma erre utal, akkor valami különleges modell lehet – Slothrop olyanról se hallott, amelyikben négy nulla van, nem hogy öt... meg S-Gerättről sem, olyan van, hogy I-Gerät, J-Gerät.”<sup>69</sup>

Ezzel a grafikus művelettel, mely a tervrajzot módosítja, egyszersmind egy másik, topográfiai síkon Berlint és Zürichet is összekapcsolja: „amikor innen Berlinig értek a nullák.”<sup>70</sup> A regényhez hasonlóan a rakéta sem rendelkezik fogalommal a vég(esség)ről. És Slothrop libidinális kapcsolata, mely lehetővé teszi annak előrejelzését, hogy az hol fog becsapódni, csupán egyetlen megnyilatkozása mindazon regénybeli kísérleteknek, melyek közül valamennyi arra irányul, hogy a rakéta által biztosított végtelen, betöltetlen felületet felülírják. Slothrop erotikus prekogníciója ugyanakkor szintén csak feltérképeződik a falán szereplő pin-up lányok, akikkel randizott, és azon csillagok összefüggéseiben London térképén, amelyek a becsapódások helyeit jelölik.<sup>71</sup> Eközben ennek

<sup>64</sup> Lásd az itthoni recepcióban: ORBÁN Katalin, *Egy barokk nagyszekrény* = ZELEI Dávid (szerk.), *Világtalanul? Világirodalom-kritika Magyarországon*, FISz – Jelenkor, Budapest, 2014, 58.

<sup>65</sup> Vö. például Alan FLEISIG, *Temporal Bandwidths: Recontextualizations of Victorian History in Thomas Pynchon's Against the Day*, kézirat, 1. és COMYN, *V2 to Bomarc*, 3.

<sup>66</sup> KITTLER, *Media and Drugs in Pynchon's Second World War*, 110.

<sup>67</sup> BÉNYEI Tamás, *Ballisztika = Világtalanul?*, 64.

<sup>68</sup> Friedrich KITTLER, *Real Time Analysis, Time Axis Manipulation* = UÖ, *Draculas Vermächtnis: Technische Schriften*, Reclam, Leipzig, 1993, 204.

<sup>69</sup> Thomas PYNCHON, *Súlyszivárvány*, ford. SZÉKY János, Magvető, Budapest, 2009, 253.

<sup>70</sup> *Uo.*, 259.

<sup>71</sup> *Uo.*, 24.



a kapcsolatnak köszönhetően a térkép már nem is Londont mutatja, hanem a Zónát<sup>72</sup> azon rakéták által koordinátákra felszabdaltan, vagyis hosszúsági és szélességi vonalak által meghatározott síkká alakítva, mely rakéták eredete szintén csak egy síkon jelölhető ki, a mérnöki asztalon fekvő tervrajzokén. És utóbbiak szó szerint képezik azt a földet, mely Heidegger,<sup>73</sup> de még Kittler szerint is<sup>74</sup> penetrálhatatlan – miközben az amerikai csapatok tizennégy tonna tervrajzot exkaváltak a megszállt területeken,<sup>75</sup> kiterjesztve ezzel a Zóna határait. Slothrop íve ezen a síkon a Zónából a Casino Göringen keresztül Peenemündébe értelmezhető úgy, mint identitáskeresés, a pikareszk vagy egyenest a Bildungsroman paródiáját nyújtva ezzel. Mindenesetre egy ilyen olvasat, melyből meglepően számos akad, egy fontos dolgot biztosan figyelmen kívül hagy: miközben saját íve a rakétáé által modulált, amikor annak szülőhelyére érkezik, Slothrop nem talál semmifajta bizonyítékot a V2 eredetéről. A fikció ezen üres helye Slothrop számára nem azért jelentkezik, mert a Zóna vagy a kilövőállomás mint egyfajta szent középpont<sup>76</sup> ne lenne feltérképezhető, mintha valamifajta Bermuda-háromszöget képezne,<sup>77</sup> elnyelve a rakétákat. Pontosán ennek fordítottja történik, ugyanis a Slothrop által végigjárt helyszínek, legyen az például az SS alakú tábor,<sup>78</sup> valahányszor kartografikussá válnak, vagyis a narráció felvázolja elhelyezkedésük valamennyi aspektusát, akkor jelenik meg ténylegesen egy háromszög. Abban a bizonyos  $\Delta$ -ben, amely a rakétával nemcsak indexikus viszonyt tart fenn (vagyis a képlet, mely tartalmazza, leírja a rakéta röppályáját), hanem ikonikust is, amennyiben a kilövésre kész rakétát jeleníti meg, mivel grafikusán kiazmatikus annak notációjával – egy betű szerint vett inverzió révén kapjuk meg a V2-ből a  $\Delta$ -t. Így amikor a Los Angeles-i filmszínház felett azon utolsó  $\Delta$  után nyomul,<sup>79</sup> akkor válik azonossá notációs jelölése (V) és az orrával lefelé becsapódó rakéta maga; mindezt egy sík, a szöveg hordozója már biztosítani tudja – egy sík egy másik síkot szimulál.

Kittlerhez fordulva itt: „A rakéta kvantitatív paramétere nem az irányzéka volt, mint a gyalogos hadtest esetében, sem pedig a sebessége, mint azt a tankoknál alkalmazták, hanem a gyorsulása, mely az egyetlen, a rakéta számára is hozzáférhető tényező.”<sup>80</sup> Ennek megfelelően a mozgás végtelen oszthatósága,<sup>81</sup> bizony, nemcsak a mérnökökre, hanem a kartográfusokra is tartozik, akik a harcmező és a támaszpont,<sup>82</sup> vagy a zóna és a kilövőállomás között

<sup>72</sup> Vö. Lawrence KAPPEL, *Psychic Geography in „Gravity’s Rainbow”*, *Contemporary Literature*, 21 (2), 1980, 239.

<sup>73</sup> Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete = Uő, Rejtekkutak*, ford. Bacsó Béla, Osiris, Budapest, 2006, 35.

<sup>74</sup> Friedrich Kittler, *Der Schleier des Luftkriegs*, *Die Zeit*, 15 April 1999, elérhető online: [http://www.zeit.de/1999/16/199916.medien\\_.xml](http://www.zeit.de/1999/16/199916.medien_.xml) (2015. július 26.)

<sup>75</sup> KAPPEL, *Psychic Geography in „Gravity’s Rainbow”*, 233.

<sup>76</sup> PYNCHON, *Súlyszívárvány*, 508.

<sup>77</sup> KAPPEL, *Psychic Geography in „Gravity’s Rainbow”*, 233.

<sup>78</sup> Lásd Eric BULSON, *Pynchon’s Baedeker-Trick*, 97.

<sup>79</sup> PYNCHON, *Súlyszívárvány*, 764.

<sup>80</sup> KITTLER, *Media and Drugs in Pynchon’s Second World War*, 110.

<sup>81</sup> Vö. MOLNÁR Gábor Tamás, *“Gone Pure Ballistic”: Trajectories In Tristram Shandy and Gravity’s Rainbow*, *Et al: Terror(ism) and Aesthetics*, 2014, 7.

<sup>82</sup> Vö. Claus PIAS, *Szintetikus történelem*, ford. URBÁN Bálint, *Tiszatáj*, 2015/4, 83.





képezték meg a notációkkal a háromszöget. Így a rekurzív hurok-kötés valóban szétrepesztí a „természetes” téríró rendjét,<sup>83</sup> de éppen e torzított térkép(e)zés, amit a rakéta a terület szabdalásával érvényesít, ábrázolva annak arányait, felelhet meg a fikció öntükröző működésének, valahányszor a lokációkat ábrázolja. A szövegen kívüli világ térbeli és időbeli viszonyainak bomlasztásához a regény azt a kartografikus műveleti területet keríti körbe, mellyel saját grafikus természetében osztózik; annak torzító voltát használja ki ahhoz, hogy képes legyen elhelyezni markereit, akár szereplők útvonalai, akár helyszínek kerülnek ebből a szempontból meghatározó pozícióba. A narráció írajzai ezért megegyeznek a rakéta tervrajzával annyiban, hogy az előbbi akkor lép az utóbbihoz hasonlóan működésbe, tehát a rakéta csak akkor válik megragadhatóvá, amikor nem az elbeszélő, hanem a notációs diskurzus érvényesül. A regény adathalászata valójában itt mutatkozik meg, miközben szereplői megpróbálnak hozzáférést találni azon kondíciókhoz, melyek egyik helyről a másikra térítik őket, mégsem képesek nem szövegszerűk lenni, amikor konspirációs teóriákat eszkábálnak össze szupremacista törekvésekkel rendelkező cégekről.<sup>84</sup> Holott elegendő lenne csak azon élesztett szimuláció – ami már nem feltétlenül mozifilm, mint a bevett és Kittler által is osztott értelmezésben – alapkalkulációira figyelniük, amelyekben léteznek, és amelyek végső soron „adják nekik az ívet”. Ennek megfelelően a szereplők helyzete már nem annak a kérdése, hogy mennyire vannak rossz helyen – hiszen terület és térkép dichotómiája éppen a fikciós működésnek köszönhetően rekesztődik be –, hanem inkább azé, hogy túl korán vagy túl későn érkeznek arra a helyre. Például a Slothrop tulajdonába került papírok egyértelművé teszik, hogy túl korai lett volna, hogy érezze az Imipolex szagát gyermekként, mivel azt csak 1939-ben fejlesztette ki Laszlo Jamf.<sup>85</sup> A papírok tehát időbeli bizonyítást adnak egy rövidítés eldönthetetlenségére,<sup>86</sup> nevezetesen, hogy a PC prekogníciót vagy prekondíciót jelent; temporálisan nyilvánvalóan az előbbit.

A *Súlyszivárvány*ban maga a háború is efféle papírrutinoknak<sup>87</sup> válik kiszolgáltatottá, ahol a koordináták már nem kizárólag térbelileg olvasandók, hanem időpontokat is jelölnek. Az így kapott stochasztikus interfész pedig sokkal inkább a térkép, semmint a film jegyeit viseli magán, mivel tisztán szimbolikus műveletei<sup>88</sup> nem a vissza- és előretekerés általi manipuláció<sup>89</sup> révén válnak képessé a temporális indexek felvázolására – ez a vakfolt Kittler olvasatában, mely kultúrtechnikai elvágólagosságából fakad. Kittler

<sup>83</sup> MOLNÁR, „Gone Pure Ballistic”, 15.

<sup>84</sup> A Cég és Slothrop topografikus viszonyához lásd KAPPEL, *Psychic Geography in „Gravity’s Rainbow”*, 246.

<sup>85</sup> PYNCHON, *Súlyszivárvány*, 252.

<sup>86</sup> Molnár Gábor Tamás megfigyelését erről a rövidítésről én így helyezném kontextusba.

<sup>87</sup> PYNCHON, *Súlyszivárvány*, 135. Széky fordítását módosítottam, mert bár remekül ülteti át magyarra a *paper routines* kifejezést *napi favágások*ként, így hangsúlyozva a rutinszerűséget a magyar idiómával, miközben Slothrop gauchó hagyatékára is alludál, a konspirációs teóriákkal kapcsolatba hozható aspektusát az eredetinek feláldozza ezzel a lépéssel.

<sup>88</sup> Vö. ROBERT TALLY JR., *On Literary Cartography: Narrative as a Spatially Symbolic Act*, New American Notes Online, January 2011, elérhető online: <http://www.nanocrit.com/issues/issue-1-navigation-all/literary-cartography-narrative-spatially-symbolic-act/> (2015. július 26.)

<sup>89</sup> Vö. KITTLER, *Media and Drugs in Pynchon’s Second World War*, 111.

ugyanannak esik áldozatául, mint a regény valamennyi szereplője, akik szövegszerű bizonyosságot keresnek az üres helyek feltöltésére, miközben a rakéta éppen ezek hiányával befogható. Ennek kiterjesztése az egész Zónára akkor történik meg, amikor a rakéta becsapódása és a hang érkezésének ideje felcserélődik – az ehhez való hozzáférhetőség pedig éppen annak az „analitikai tendenciának köszönhető, mely a világot végtelenül kisebb egységekre bontja”,<sup>90</sup> mely egységek hozzáférhetősége viszont ezzel párhuzamosan nagyjából annyira azért diegetikussá tehető, amennyire a matematikai képletek alkalmazhatják az elbeszélésmodot egy adott fenoménnel kapcsolatban. Ehelyett az olyan, csak ezen a szinten elvégezhető műveletek válnak értékesekké, melyek fordítása grafikailag lehetséges kétdimenziósan. Viszont Slothrop mind távolabb kerül ettől a síktól, valahányszor a textuális konspirációt helyezi a dokumentum notációs materialitása felé, például amikor az „IG” rövidítést *Interessengemeinschaft*-ként és nem *Imipolex G*-ként oldja fel.<sup>91</sup> A rövidítések félreolvasása, téves feloldása mindazonáltal a jelmagyarázat figyelmen kívül hagyásának minősített esete, ami viszont olyan obszessziós eredetkoordináta-keresésben csúcsoad ki a regényben, mely tevékenység közben a szereplők fordítva ülnek a lovon, azazhogy a röppályával szemben haladnak. Hogy a „ $\Delta$ t csak egy kényelmes rövidítés”, és hogy „[e]gyszerre történik az egész. Párhuzamosan, nem sorban”,<sup>92</sup> az csak egy olyan síkon valósulhat meg, amelyik a térképé, így pedig megkívánja a kétdimenziós protokollt és a valódi papírrutinokat – ez Slothrop és Kittler közös következtetlensége:

A Rakéták feltehetően úgy viselkednek, mint a tüzérségi lövedékek, és a megcélzott pont körül egy óriási ellipszisen szóródnak – a Bizonytalanság Ellipszisének. [...] És ez több mint ballisztika. [...] Az Aggregat elindult, változtatásra már nincs mód. Senkit sem érdekel ez a kockapillanat [penetralia of the moment] [...t]úl vastag, túl terebélyes a papírhalom.<sup>93</sup>

A papírhalomok anyagi jelenlétét titkosított dokumentumok olyan kötegeiként érteni, melyeket a bürokrácia használ konspirációi kulcsaiként,<sup>94</sup> ahelyett, hogy a szétzilált rend meghatározó síkjaiként jelennének meg, ahol a már manipulálhatóvá vált becsapódás és hang, ok és okozat feltérképezhető, ezt jelenti áldozatul esni a szimulákrumnak. Másképpen szólva: a narratíva, ami kiáll az anyagi-notációs-szkriptuális jelenlétnek a fikció számára bizonyító erejű kulcsszerűsége mellett, maga is egy olyan praxist enaktál, amely már egy határozottan nem diszkurzív formációról hozott döntésnek az előzetességén múlik – anélkül, hogy hordozót váltanának, Kittlerhez hasonlóan, hátrahagyva a papírt

<sup>90</sup> MOLNÁR, „Gone Pure Ballistic”, 14.

<sup>91</sup> PYNCHON, *Súlyszivárvány*, 167.

<sup>92</sup> *Uo.*, 163.

<sup>93</sup> *Uo.*, 426.

<sup>94</sup> Vö. KITTLER, *Media and Drugs in Pynchon's Second World War*, 106.

a cellulózért. Tehát vagy elfogadom a grafikus gyakorlatokat a saját oldalamon és követem a rakéta ívét a képletek és helyszínek között, vagy értelmezendő dokumentumokként fogom fel a róla a szövegben írtakat, mint teszik azt a karakterek, mely esetben a szükségszerű félreértésből identitása nyilvánvalóvá válik ugyan – hiszen a deferált nyomok Pynchon prózájának (*A 49-es tétel kiáltása*, *Beépített hiba*) gyakori szervezőelemei –, de szem elől tévesztem helyzetét; a Gábor-Heisenberg-féle kittleri tétel elől nincs kitérés, úgy tűnik. Nem hiába válik Slothrop Rocket manné<sup>95</sup> Peenemündében<sup>96</sup> a kaszinóban olvasott „Plastic man” képregény hatására és gauchó papíripari hagyatéka ellenére.<sup>97</sup> A fizikai idővel való bánásmód, amelynek segítségével a rakéta tisztán formatív, képletszerűen megállapítható röppályája feltérképezhető, olyan grafémákat igényel, melyekkel elfoghatók a lokációk és az ívek – a rezgésszámaira bontott szivárvány.



Éppen ezért nem feltétlenül csak a mozivászonra áll az, hogy „ennél a sötét és néma keretnél történik, hogy a Rakéta másodpercenként csaknem egy mérföldet zuhanó hegye csúcsa eléri azt az utolsó [...] delta tét.”<sup>98</sup> Ugyanis a betűkkel kiírt és szemantizált, a notációs jelelést mellőző diegetikus pillanat már mindig is egy lokáció kiolvashatóságát szimulálja; a képlet síkját, ahol V2 és  $\Delta t$  tükrözéssel egybeérhetnek. Lacan hírhedt, *Az ellopott levelet* tárgyaló szeminárium konklúzióját parafrázálva megállapítható, hogy miközben a rakéták időbelileg mindig egybezuhannak a desztinációjukkal, a fikció azért még birtokolja a síkon manőverezés képességét, éppen a narráció üres helye, a képlet jelölése révén.<sup>99</sup>

<sup>95</sup> PYNCHON, *Súlyszivárvány*, 460.

<sup>96</sup> José LISTE NOYA, *Mapping the „Unmappable.” Inhabiting the Fantastic Interface of Gravity’s Rainbow*, *Studies in the Novel*, 29 (4), 1997, 230.

<sup>97</sup> KAPPEL, *Psychic Geography in „Gravity’s Rainbow”*, 246.

<sup>98</sup> PYNCHON, *Súlyszivárvány*, 764.

<sup>99</sup> Alludálva ezzel egyben Westphal geokritikai konklúziójára is: lásd Bertrand WESTPHAL, *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, Palgrave Macmillan, New York (NY), 2011, 170.

Balajthy Ágnes

# Térkép, mítosz, labirintus

Bruce Chatwin: *The Songlines*

Amennyiben a kultúrtechnológiák egyikeként beszélünk a térképekről, akkor nem a „tér reprezentációiként”, hanem sokkal inkább a „reprezentáció tereiként” tekinthetünk rájuk, írja Bernhard Siegert tanulmányában.<sup>1</sup> Markáns megállapítása az utóbbi évek-évtizedek olyan kultúratudományos fejleményeit foglalja össze, melyek következményeként episztemológiai naivitásként lepeződött le az a meggyőződés, miszerint a kartográfia „megkérdőjelezhetetlenül »tudományos« vagy »objektív« módja a tudás létrehozásának”.<sup>2</sup> A szerző viszont magától a reprezentációalapú megközelítéstől is elfordul, amikor a kartográfjáról, és egyáltalán a jelelmélettről való gondolkodást sokáig meghatározó – Alfred Korzybskitól származó – „a map is not the territory” szállóigét áthangolva egy Vermeer-festmény elemzésével térkép és táj, jel és materiális hordozó viszonyának a kategorikus szétválasztáson túlmutató összetettsége mellett érvel. Siegert definíciószerű megállapítása persze további kérdésfelvetésekre sarkall, szem előtt tartva a térkép fogalmának egyre inkább megfigyelhető kitágulását (gondoljunk csak a kognitív/mentális térkép elméleteire vagy olyan, a köznapi nyelvhasználatban is elterjedt szóösszetételekre, mint a honlaptérkép vagy a géntérkép). Vajon a térkép – a magyar elnevezésnek megfelelően – kizárólag a képi reprezentáció tereként gondolható el? Avagy: tekinthetjük-e térképnek azt, amit a nyelv trópusai állítanak elő? És: milyen kultúrtechnikák milyen térképet hoznak létre egy, a miénktől gyökeresen *idegen* kultúrában?

Ezek a kérdések (is) vezéreltek Bruce Chatwin *Álomösvény* (*The Songlines*) című, 1987-es – magyar nyelvre 2010-ben lefordított – utazási regényének vizsgálatakor.<sup>3</sup> A *The Songlines* protagonista-elbeszélője Közép-Nyugat-Ausztrália ritkán lakott, sivatagos részére látogat el, hogy megismerkedjen az őslakos kultúrák legkomplexebb jelenségrendszerével, az eredeti címben is szereplő „dalvonalakkal”: azokkal a (nemcsak

<sup>1</sup> Bernhard SIEGERT, *The Map is the Territory*, *Radical Philosophy* 169 (September/October 2011), 13–16, 13. Lásd jelen lapszámunkban, Siegert, *A térkép a terület*, 4.

<sup>2</sup> J. B. HARLEY, *Deconstructing the Map*, *Cartographica*, 26/2, (Spring 1989), 1–20, 1.

<sup>3</sup> Bruce CHATWIN, *Álomösvény: kalandozások Ausztráliában*, ford. BALANYI Bibiána, Balanyi és Társa Bt., Budapest, 2010. Az angol nyelvű idézetek forrása: Bruce CHATWIN, *The Songlines*, Penguin, Sabon, 1988.



énekes formában terjedő) mitikus teremtéstörténetekkel, amelyek a világot jelenlegi formájában életre hívó, totemisztikus ősök útját beszélik el. A hegyek, folyók, vízlelőhelyek születését és a köztük húzódó útvonalakat megörökítő dalvonalak így egyaránt szolgálnak tájékozódási eszközül és – egy-egy törzs, csoport és földterület kapcsolatának rögzítésével – az őslakos ausztrálok társadalmi struktúrájának alapjául. Az énekvonal a maga multifunkcionalitásával tehát olyan kultúra jelölőjévé válik a műben, melynek kifejezetten „geozófiai”<sup>4</sup> irányultsága régóta foglalkoztatja a kutatókat. A számos antropológiai és néprajzi munkára támaszkodó Chatwin-mű azonban (helyenként) úgy imitálja az etnográfiai elbeszélést, hogy nem tartozik a szövegintenciók közé az etnográfiai pontosság vagy hitelesség. „Azért jöttem Ausztráliába, hogy ne mások könyveiben olvassak róla, hanem a saját bőrömmön tapasztaljam meg, hogy mi is az a dalvonal [...] Az persze nyilvánvaló volt előttem, hogy úgysem tudok a dolog velejéig leásni, de hát nem is akartam.” [a fordítást enyhén módosítottam – B. Á.] – vall az efféle ambíciók hiányáról a protagonista-narrátor is. (23.) Elbeszélése inkább a rendelkezésünkre álló nyelvhasználati formák teherbíró képességét teszi próbára akkor, amikor a tér érzékelésének, hely és szubjektum viszonyának olyan változatait jeleníti meg, melyek a napnyugati kultúrákban megszokott mintázatokhoz képest radikális különbséggel bírnak. Ilyen minőségében a könyv egyaránt tesz kísérletet az idegenség feltérképezésére és egy másfajta térkép (térkép) idegenségének felmutatására.

Az *Álomösvény* ekképp kijelölt értelmezési horizontját a Chatwin-életmű korábbi darabjainak olvasási tapasztalata is alakítja: mielőtt rátérnék arra, mennyiben bír például értékkel a térképkészítés aktuusa az első fejezetben, érdemes néhány szóban felvázolni – a magyar nyelvű recepcióval alig rendelkező – regény irodalomtörténeti kontextusát és prózapoétikai szerkezetét. Bruce Chatwin a brit utazási irodalom hetvenes-nyolcvanas években kibontakozó reneszánszának – egyúttal a recepció által gyakran „posztmodernként” leírt fordulatainak – vezéralakja: már legelső, *In Patagonia* című könyvében is olyan esszézerű fejtegetésekkel szötte át fikcionalizált utazástörténetét, melyek hely és identitás összefüggését, illetve a nomád lét lehetőségeit vizsgálták. A patagóniai barangolásról szóló regény a maga fragmentált szerkesztésmódjával és diszkurzív kevertségével a brit utazási irodalom Robert Byron nevével

Bruce Chatwin a brit utazási irodalom hetvenes-nyolcvanas években kibontakozó reneszánszának – egyúttal a recepció által gyakran „posztmodernként” leírt fordulatainak – vezéralakja: már legelső, *In Patagonia* című könyvében is olyan esszézerű fejtegetésekkel szötte át fikcionalizált utazástörténetét, melyek hely és identitás összefüggését, illetve a nomád lét lehetőségeit vizsgálták.

<sup>4</sup> Lásd: Tony SWAIN, *A Place for Strangers: Towards a History of Australian Aboriginal Being*, CUP, Cambridge, 1993, 25. A vallástudományi és antropológiai megközelítésmódot ötvöző könyvben Swain mellett érvel, hogy az őslakos hitvilág legfontosabb ontológiai kategóriája nem az európai gondolkodás történetének centrumában álló idő, hanem a tér, mely maga is egyfajta „szubjektivitással” bír.

fémjelezett modernista hagyományához nyúl vissza, miközben az utazás fogalmához metaforikusan tapadó, jellegzetesen újkori jelentésrétegek – a személyiség kiteljesedése, Bildung, társadalmi haladás – lebontásában érdekelt: ezt sugalmazza a csattanószerű befejezésre irányuló várakozásokat kisiklató zárlat is. Ezzel párhuzamosan a szöveg az utazást olyan öntükröző alakzatként kínálja fel, mely írás és olvasás, avagy a narratív működés folyamatait értelmezi. Ezek a tendenciák fokozottan jelentkeznek az *Álomösvény*ben, ahol a főszereplő, Bruce barangolásának sem kezdő-, sem végpontja nem jelölhető ki a regény kronotopikus rendszerében, hiszen az *in medias res* indul annak elbeszélésével, ahogy a férfi Alice Springsben megismerkedik kísérőjével, az időközben jó barátjává váló, orosz származású Arkagyijjal. Idekerülésének körülményeiről semmit sem tudunk, mint ahogy az sem derül ki, hogy a mű zárlatában bemutatott események egybeesnek-e Ausztráliában eltöltött életszakaszának végével. Ez a meghatározatlanság – akárcsak a lélektani-vallomásos megszólalásmód hiánya – így nem, vagy csak nehezen tesz lehetővé olyan értelmezést, melyben a protagonista-elbeszélő utazása a személyiségében, identitástudatában lejátszódó változások allegóriájaként szolgálna.

Az egymáshoz lazán, nem feltétlenül időrendben kapcsolódó fejezetekből összeálló *Álomösvény* akár a pikareszk- vagy kalandregény olvasási alakzatát is előhívhatja, de – habár találhatunk benne példát ilyen típusú cselekményelemre, sőt egy-két, a kaland logikája szerint strukturálódó fejezetre is – az elbeszélő én szerepe sokkal inkább a tanúéra, mások történeteinek meghallgatójára korlátozódik benne, minthogy mindvégig a cselekmény ágense lenne; sőt, helyenként teljesen kiiktatódik a diegézis teréből. Az egyes fejezetek gyakorta a rövidtörténet vagy az irodalmi portré műfaji kódjai szerint szerveződnek: így kerülnek bemutatásra a sivatagban tanyázó különös, kettős identitású figurák és a telepek, állomáshelyek, a farmok közötti vándorlás epizódjai. A műfaji-diszkurzív kevertség hatását fokozza a citátumok, naplójegyzetek, anekdoták, esszétöredékek, aforizmák azon különös egyvelege, mely több ponton ágyazódik be a könyv második felébe, és a fikció szerint Bruce korábban teleírt jegyzetfüzeinek a tartalmát képezi. (Ezekben a helyeken igencsak elbonyolított az elbeszélői szituáció: a regény-én újraolvassa saját egykori feljegyzéseit, ezáltal a befogadó pozícióját leképezve, de a jegyzetek egyúttal tovább is íródnak általa, s ez a metafikciós gesztus megteremti az olvasott történet elbeszélésének és az olvasás egyidejűségének illúzióját.) Az ausztráliai utazás elbeszélését meg-megszakító jegyzetcsokor tulajdonképpen annak kommentárjaként (is) funkcionál: tartalmazza azokat a szerzői névhez kapcsolt idézeteket, melyekre a szereplői dialógusokban csak utalás történik, és bővebb kifejtésre kerülnek bennük Bruce azon elméletei, melyekről a helyiekkel – az őslakosok jogaiért harcoló aktivistákkal, nyelvészekkel, misszionáriusokkal – való beszélgetés közben tesz említést. Abban az új kontextusban, mely a különböző forrásokból kiragadott szövegegységek egymásmellettiségében képződik meg, az analogikus értelemszerveződés válik uralkodóvá: habár számos szövegtöredék az evolúciós biológia vagy az etológia területén megtett felfedezésről számol be, egymás mellé kerülésüket a párhuzamok, összecsengések és megfeleltetések *költői* logikája, és nem a (természet)





tudományos érvezetés ok-okozatisága határozza meg. Így követhetik egymást Heidegger-idézetek, Konrad Lorenzről szóló visszaemlékezések és afrikai közmondások, etimológiai fejtegetések és mítoszinterpretációk, melyek olyan, az én-elbeszélő perspektívájából megfogalmazódó kijelentésekben kulminálnak, mint „az ember vándorló faj” (288.) és a „dalvonal nem szükségképpen ausztrál jelenség, hanem univerzális: hogy ez az eszköz, amellyel az ember kijelölte saját területét [...] a dalvonalak földrészeket és korokat kötnek össze.” (354.) A fikciót és reflexiót brikolázstechnikával egymásba szövő *Álomösvény* olvasható akár egy útirajzba oltott füveskönyvként, felszínes etnográfiai ismeretek, különböző vallástörténeti párhuzamok és életvezetési tanácsok esztétikailag tetszetős összeillesztéseként is, mely – ahogy azt a posztkolonialista kritika nézőpontjából több bírálója is kifejtette – a szerzői én privát mitológiájának középpontjába állítja a „nomád” romantikus-eszképista figuráját.<sup>5</sup> Érvelésem szerint a Chatwin-szöveg önértelmező műveletei ennél azonban összetettebb mintázatokat rajzolnak ki: nemcsak, hogy aláássák a fentebbi idézetekhez hasonló, kinyilatkoztatásszerű állítások igazságérvényét, de afelől is elbizonytalanítanak, hogy a dalvonal fogalmának univerzalizáló kiterjesztése valóban produktív-e. Az őslakosok világerzékelésére irányuló megértési stratégiák elégtelenségének gyanúját vetíti elő az első fejezet is, melyben az a kérdés vetődik fel, hogy működhet-e a térkép a másik kultúrában felhalmozódó tudás közvetítő közegeként.

A térképhez tehát azonnal a (tulajdon)jog kontextusát rendeli hozzá a szöveg, kiemelve azt is, hogy az ábrázolandó régióban a „tulajdon” fogalma más-más jelentéssel bír a fehérek és az őslakosok szempontjából: a tulajdonlás az előbbiek számára a használatba vételről, az utóbbiak számára pedig a változatlan állapotban való megőrzésről szól. A kartográfiai reprezentáció így a kétféle tudásrendszer, a kétféle birtoklásról való gondolkodás közötti közvetítés közegévé válik...

„Alice Springsben – perzselően forró utcák szövedéke, ahol örökösen hosszú, fehér zoknis férfiak szállnak ki a Land Roverjükből, majd vissza – találkoztam egy oroszral, aki az ausztrál őslakosok szent helyeit térképezte fel.” [*a fordítást enyhén módosítottam* – B. A.] – olvashatjuk a regény első mondatában. (9.) Arkagyij kozák bevándorlók fia, aki művelt és világlátott emberként döntött úgy élete egy pontján, hogy – gyakorlatilag hátat fordítva a civilizációnak – beszáll az őslakosok jogaiért folyó harcba. Ennek a bizonyos térképnek az elkészítésével a vasúttársaság főmérnöke bízta meg azért, hogy az országban felépülő utolsó

<sup>5</sup> Lásd például Patrick HOLLAND – Graham HUGGAN, *Tourists with Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000, 168–169. Részben persze ez az olvasási lehetőség felelt a regény népszerűségéért, mely visszahatott az Ausztrália iránti turisztikai érdeklődésre is. Több forrás tesz arról említést, hogy a Chatwin-könyv egy sajátos Ausztrália-kultuszt teremtett, melynek nyomán a nyolcvanas-kilencvenes években rengeteg hátizsákos, „alternatív” utazó kerekedett fel Nagy-Britanniából és Amerikából, hogy felfedezze magának a kontinens egyébként meglehetősen zord és nehezen élhető nyugati tájkáját. A Chatwin által inspirált irodalmi turizmusba enged betekintést például Richard TAYLOR esszéje: *Bruce Chatwin: Walkabout in Australia* = Victoria BROOKS (ed.), *Literary Trips: Following in the Footsteps of Fame I.*, Greatest Escapes Publishing, Vancouver, 2002, 53–67.



nagyobb vasútvonal semmiképp se sértse az őslakosok vallási érzékenységét, és háborítatlanul hagyja szakrális helyeiket. A térképhez tehát azonnal a (tulajdon)jog kontextusát rendeli hozzá a szöveg, kiemelve azt is, hogy az ábrázolandó régióban a „tulajdon” fogalma más-más jelentéssel bír a fehérek és az őslakosok szempontjából: a tulajdonlás az előbbiek számára a használatba vételről, az utóbbiak számára pedig a változatlan állapotban való megőrzésről szól. A kartográfiai reprezentáció így a kétféle tudásrendszer, a kétféle birtoklásról való gondolkodás közötti közvetítés közegévé válik: Arkagyij félig kész atlasza – melynek elkészítésében egyszerre vesznek részt a fehérek és a „bennszülöttek képviselői” (13.) – azokat a pontokat emeli ki, melyeket a vállalat a beépíteni szándékozott területből nem tekinthet a sajátjének. A vasúttársaság által koncipiált térkép tehát – mint állítás a (maga által konstruált) világról – egy olyan politikai térre rajzol ki, melyben egyidejűleg és egymás mellett le lehetők fel a szekuláris és a szakrális funkcióval bíró helyek, s melyet közösen kormányoznak az ősidők és a modern ausztrál állam törvényei. A „feltérképezés” [mapping] folyamatának kulturális közvetítésként való felfogását megerősítheti az a mozzanat is, hogy Arkagyij másik tevékenységi köreként – avagy tevékenységének egy másik megnevezéseként – a *fordítást* jelöli ki a szöveg: „kitalált magának egy saját foglalkozást: a »törzsi jogot« fordította le a brit koronajog nyelvére”. (12.) A törzsi törvénykezés és a szent helyek (tehát mindaz, ami lefordításra és feltérképezésre vár) jelenségköre a dalvonal fogalmában ér össze, amikor a regényben előforduló számtalan definíciókísérlet közül az elsőben ezt olvashatjuk: „Arkagyij még tanárként hallott először a láthatatlan útvonalak labirintusáról, melyek át- meg átszövik egész Ausztráliát. Az európaiak »álomösvényként« vagy »dalvonalként« emlegetik ezeket a vonalakat, míg a bennszülöttek az »Ősök Lábnyomá-*nak*, másképpen a »Törvény Útjának« nevezik őket.” (11.) Habár értelemszerűen a bennszülötteknek tulajdonított megnevezések is angol kifejezések, melyek nem tekinthetők az őslakos nyelvben használatos elnevezések pontos fordításának,<sup>6</sup> a szóképek jelentésárnyalatbeli eltéréseiben is feltárul a kétféle szemléletmód különbsége: ami az európai látószögből az imagináriussal és a művészi kifejezési formával asszociálódik, az az őslakosokéból a totemisztikus ősökkel, a hagyománnyal és a törvénnyel kapcsolódik össze.<sup>7</sup>

A mindig meghatározott személyek és csoportok között hagyományozódó mitológiai történetek „láthatatlan” útvonalakként szelik keresztül-kasul Ausztráliát, Arkagyij

<sup>6</sup> Howard Morphy jegyzi meg, hogy bármelyik angol nyelvű terminusra esik is a témát vizsgáló kutató választása, az úgyszólván leegyszerűsítő fordítás lesz, mely nem képes megragadni az eredeti fogalom komplexitását. A kulturális antropológus – aki nem a tudományos hitelességet kéri számon a fikciós szövegen, hanem annak pozitív példájaként emeli ki, hogy miként vihetők át a szépirodalmi diskurzusba antropológiai ismeretek – a Chatwin-mű hatástörténeti jelentőséggel bíró erényeként azt emeli ki, hogy az előtte a szakzsargonban is csak elszórtan felbukkanó énekvonal (songline) szó kiemelt használatával egy olyan metaforát teremtett, mely a könyv megjelenése után hamarosan elterjedve az „őslakos társadalom különbözőségének a jelképévé vált”. (Howard MORPHY, *Proximity and Distance: Representations of Aboriginal Society in the Writings of Bill Harney and Bruce Chatwin* = Jeremy MACCLANCY – Chris MacDONAUGH [eds.], *Popularizing Anthropology*, Routledge, London, 1996, 157–179, 172.)

<sup>7</sup> Abban, hogy a címbe az egyik „európai”, és nem a helyiek által használatos terminus került, a saját perspektíva leküzdhetetlenségének belátása nyilvánul meg. Sajnálatos, hogy a magyar fordító a szépen, kissé ezoterikusan csengő, ám nem különösebben megvilágító erejű „álomösvény” kifejezést választotta az angol eredeti címe (*The Songlines*) helyett, melynek önreflexív potenciáljáról később még szó esik.



térképe pedig láthatóvá teszi a láthatatlant: a kartográfia nyugati szabályrendszerének megfelelően, annak technológiai feltételei között teszi ábrázolhatóvá az őslakosok mitikus földrajzának Ausztráliáját, rögzítve egy-egy geográfiai entitás és a róla szóló mítosz közötti kapcsolatot. Mindehhez Arkagyijnek egy-egy terület „hagyományos tulajdonosából”, azaz a hagyomány hordozójától kell megszereznie az arról való tudást, hogy „melyik szikla, vízlelőhely vagy épp eukaliptusz volt valamelyik álomkori hős egykori keze munkája.” (13.) Közvetítés, tolmácsolás, feltérképezés ekképp kibontakozó folyamatai azonban már itt is problematikusnak tűnnek. A vasút főmérnökének politikai korrektségről tanúskodó ötlete valójában „átgondolatlan”, szögezi le a fejezet végén Arkagyij, hiszen az őslakosok számára a föld a szentség erejével bír: „az ő szemükkel nézve [...] az egész rohadt Ausztrália egyetlen szent hely.” [a fordítást enyhén módosítottam – B. Á.] (13.) Azaz, amennyiben a célkitűzéshez teljesen hűen vinné végig a kartográfiai projektet, az önmagát rombolná le.

J. B. Harvey *Deconstructing the Map* című tanulmányában úgy érvel a térkép mindenkor és inherens retoricitása mellett, hogy felhívja a figyelmet azoknak a retorikai eszköztárból származó műveleteknek – szelekció, kihagyás, szimbolizáció stb. – a szerepére, melyek elmaradhatatlan részét képezik a kartográfus munkájának.<sup>8</sup> Amennyiben Arkagyij egy olyan térképet készítené, mely a szakralitás helyeit valóban az őslakosok szemszögéből ábrázolná, akkor le kellene mondania a szelekció alkalmazásáról: vagy leképezne mindent a tiszta reprezentáció borgeusi utópiájához hasonlóan (és akkor az egész országot kirakhatná a munkáját segítő légifotók sorozatából), vagy pedig egyetlen Ausztrália-alakú foltot rajzolna a papírra, anélkül, hogy azon belül bármiféle tájékozási pontot kijelölne.

A férfi azonban egy másik médiumban is rögzíti a Walbiriben élő törzstől származó információit: megtudjuk, hogy az őslakos kultúra iránti érdeklődése azzal kezdődött, hogy lebilincseltek azoknak a lényeknek a mítoszai, „akik még az Álomkorban járták be a kontinenst, és minden útjukba kerülő dolog nevét [...] dalba öntötték, vagyis életre énekelték a világot. Arkagyijt annyira rabul ejtette ennek az elképzelésnek a szépsége, hogy jegyzeteket készített mindenről, amit látott és hallott.” (11.) Ennek a szövegrészletnek az olvasásánál két mozzanat is megakaszthatja a figyelmünket: ezek közül az első

A mindig meghatározott személyek és csoportok között hagyományozódó mitológiai történetek „láthatatlan” útvonalakként szelik keresztül–kasul Ausztráliát, Arkagyij térképe pedig láthatóvá teszi a láthatatlant: a kartográfia nyugati szabályrendszerének megfelelően, annak technológiai feltételei között teszi ábrázolhatóvá az őslakosok mitikus földrajzának Ausztráliáját, rögzítve egy-egy geográfiai entitás és a róla szóló mítosz közötti kapcsolatot.

<sup>8</sup> HARVEY, *I. m.*, 10.

az a különös paradoxon, amely a világ születésének mítoszáat jellemzi. Hogy az őslakosok teremtéstörténetének középpontjában – hasonlóan a zsidó-keresztény Genézishez – a tételezés beszédaktusa áll, azt az elbeszélés még számos alkalommal nyomatékosítja: „A világot életre éneklő Ősök a poézis eredeti értelmében voltak költők, hiszen az annyit tesz: »teremteni.«” (27.) Az ősök azonban e szerint a történet szerint a névadás folyamán azt hívják életre, ami az útjukba kerül, ergo már léteznek: azaz a nyelv konstatív és performatív funkciójának szétválasztása, a teremtés időstruktúrájának elő- és utóidejűsége, a dolgok nemlétére majd létrejöttére való elkülönítése lehetetlenné válik. Másrészt pedig a két egymást követő mondat szintaktikai és szemantikai szinten is érzékelhető hasonlósága („singing out the name of everything that crossed their path”; to take notes of everything he saw or heard” – 2.), a „minden” szó ismétlődése az írás, jegyzetelés és az éneklés mint teremtés cselekvései között teremt párhuzamot: újabb eldöntetlenséget képezve arra vonatkozólag, hogy így a mitikus élőszo erejével kerül-e kontrasztba az írott szó másodlagossága, vagy éppen Arkagyij jegyzeteit is ábrázolás és teremtés, reprezentáció és re-representáció feszültsége hatja át, akár csak a bennük megörökített mítoszokat. A figurális áttételek és motivikus ismétlődések játékának további folyamányaként Arkagyij tevékenysége viszont nemcsak a feljegyzésekben szereplő őskével, de az ő sorsát elbeszélő protagonista-narrátorával is párhuzamba kerül: mindkettejük őslakos kultúra iránti érdeklődését az énekvonalak keltik fel. A jegyzetelés szokása pedig a harmadik fejezettől már Bruce alakjához kapcsolódik, aki ekkor veszi elő a jegyzetfüzetét, hogy innentől ő legyen az, aki mindent leír, amit az orosz férfitől vagy újonnan szerzett ismerőseitől hall. A felcserélődés alakzatával más tekintetben is leírható a viszonyuk: a protagonista helyett a konvencionális regénybefejezés, a szerelmi beteljesülés is Arkagyij jutalma lesz a mű végén, aki Bruce-hoz képest jóval könnyebben leírható a klasszikus regényhős attribútumaival.

A két férfi jegyzetelésben-dokumentálásban megnyilvánuló attitűdjének van egy további közös vonása is. Az énekvonalak szent helyeit földrajzi entitásoknak megfelelő térkép az univerzális érthetőség jegyében egy, a szubjektivitásától megfosztott tekintet illúzióját képezi meg: Arkagyij „[...] az ő szemükkal nézve” kezdetű ríposztjában éppen azt fejt ki, hogy az ekképp megkonstruált tekintetbe miért nem olvasható be az őslakosok látásmódja. Ezzel szemben akkor, amikor mindent papírra vet, az orosz csak „önnön kíváncsiságát” [his own curiosity] akarja kielégíteni, az íróként Ausztráliába érkező Bruce pedig „saját maga” számára [for myself] szeretné felfedezni az énekvonalak hálózatát: a birtokos és személyes névmások használata – melyek még számos szöveghelyen bírnak grammatikán túlmutató funkcióval ebben a tulajdonlás kérdéskörét körüljáró regényben – ez esetben épp az objektivitás térképéhez kapcsolt ideológiájával helyezkedik szembe.

Az eddigiek alapján kijelenthetnénk, hogy az *Álomösvényben* a térkép a térhez való instrumentális viszonyulás jellegzetesen nyugati kifejeződése, melyet a Chatwin-mű kritika alá von egy olyan szemléletmód felvillantásával, melyben a földrajzi környezet már

...az Álomösvényben a térkép a térhez való instrumentális viszonyulás jellegzetesen nyugati kifejeződése, melyet a Chatwin-műkritika alá von egy olyan szemléletmód felvillantásával, melyben a földrajzi környezet már eleve csak helyek hálózataként tapasztalható meg...



inkább a vizuális ábrázolásmódra szorító térképészettel szemben mutatja fel a tér reprezentációs lehetőségeinek sokféleségét, melyet a különféle médiumokban együttesen hagyományozódó énekvonalak kínálnak fel. Ez a térkép képzetének fokozatos kitérését vonja magával, mely tropológiai elmozgások sorozatában megy végbe: Arkagyij és Bruce dialógusaiban, akár csak az azokat keretező elbeszélői reflexiókban metaforák, hasonlatok és példázatok szövevénye húzódik végig, melyek újabb és újabb analógiákat kínálnak fel az énekvonalakról mint az általunk megszokottól másképpen működő térképekről való gondolkodás számára.

Így például, míg a modern kartográfiai olvasás retorikája nélkülözni látszik a narrativitást (habár, fejt ki többek közt Denis Wood, az valójában „elkerülhetetlen”),<sup>10</sup> addig az álomösvényekben explicit lesz a földrajzi tudás narratív kódoltsága – és így a helyek sem szinkrón állapotukban, hanem a maguk történetiségében nyernek ábrázolást. A mítoszokban a hegyek, folyók keletkezésére derül fény, az egyes történetegységek szekvencialitása pedig útvonalakat rajzol ki a térben:

egy-egy totemisztikus ősapa, miközben a kontinensen vándorol, szavakat és hangjegyeket hint el maga után, amelyek afféle ösvényként követik lábai nyomát. Az így keletkező Álomösvények át- meg átszövik az országot, sajátos kapocsként szolgálva [...] még a legtávolabb eső törzsek között is. Az Álomösvényeket úgy is elképzelhetjük, mint egy Íliászokból és Odüsszeiákból álló spagettit, amelynek szálai ide-oda tekergőznek, mégis, minden egyes »epizód« geológiai fogalmak mentén elolvasható. (25–26.)

A Chatwin-szöveg még számos helyen játszik rá arra a konceptuális metaforára, mely a narratíva időstruktúráját térbeliként láttatja: a könyv énekvonalaiiban mintegy

<sup>9</sup> Ahogy Augé fogalmaz: „a tér absztrakt kategóriájával szemben a hely mindig relacionális, története/történelme van, és az identitással függ össze.” Marc AUGÉ, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London, 1997, 77.

<sup>10</sup> Denis WOOD, *Pleasure in the Idea: The Atlas as Narrative*, *Cartographica* 24/1, 1987, 24–45, 32.

re-konkretizálódik az a nyelvbe kódolt elképzelés, miszerint a történet(mondás) olyan mozgásfolyamat, mely lehet egyenes vagy körkörös, és fordulatai vannak. (Az eredeti angol szövegben ez a tendencia még erőteljesebben érvényesül, hiszen a „songline” szó olvasása előhívja a „storyline” és „plotline” kifejezések emlékét is.)

A regény énekvonalainak további sajátossága, hogy – az elsődleges szóbeliség kultúráiban alkalmazott emlékezőtechnikáknak megfelelően – rögzített dallamuk és ritmusuk van, mely lehetővé teszi, hogy a különböző nyelvet beszélő törzsek között is egyfajta kommunikációs csatornaként működjenek. Arkagyij magyarázata ennél azonban továbbmegy, szerinte az álomösvények zenei karaktere és a megénekelt földrajzi környezet között is reprezentációs viszony létesül: „a dal melodikus kontúrja leírja annak a vidéknek a természetét, ahol a dal áthalad. [*a fordítást enyhén módosítottam* – B. Á.] Ha tehát a Gyíkember [...] a Macdonnel-hegység meredek lejtőin kaptat fel és le, akkor egy sor tört hangzat és glissando kerül a dalba. [...] Bizonyos zenei frázisok, hangjegy-kombinációk elvileg azt írják le, amit az Ősatya a *lábával* tesz. Az egyik frázis azt mondja, hogy »sós ingovány«, a másik azt: »folyóágy.«” (139.) Azaz az énekvonalak dallamszerkezete motivált és motiválatlan jelekből áll, csakúgy, mint például egy domborzati térkép – Bruce legalábbis erre a következtetésre jut: „Akkor egy-egy zenei frázis tulajdonképpen térképhivatkozás?” – teszi fel a kérdést mentorának. (139.) Azokban a regényjelenetekben viszont, melyekben az őslakosok eldúdolják vagy előadják a rájuk bízott dalokat, ebbe a megfeleltetésbe egy különbségtétel is beíródik: az álomösvények hálózata olyan térképként tárul fel, melynek hordozója nem egy sztenderdizált, az érzékszerveinket leigázó technológiai eljárások segítségével elkészülő papír- vagy digitális felület, hanem az emberi test – így működés módját is annak lehetőségfeltételei határozzák meg. Egy-egy dal ezért például egy napi járőföldnek megfelelő távolságot fed le, ritmusa pedig az adott terepen lehetséges gyaloglásához igazodik. Ezt illusztrálja a mű végén az az epizód, amelyben Bruce-ék egy Bóca nevű őslakost szállítanak el Cycad Valley-be, hogy még elhunytuk előtt találkozhasson utolsó napjaikat ott töltő idős rokonaival. A völgyhöz vezető úton Bóca Álma, az Erszényes Nyest fut végig: mivel azonban a férfi a számára természetes „gyalogos tempóban” (369.) tanulta meg saját verspárjait, az autóban szélesebben mozgó ajkakkal, hasbeszélő módjára kezdi el őket mormolni.

Ebben a kontextusban az álomösvények egy másik sajátossága is kidomborodik. Míg a térképészet technomediális innovációkon nyugvó fejlődését a napnyugati civilizációban a földrajzi felfedezések, politikai, gazdasági természetű változások rögzítése (avagy előidézése, illetve végbevitel) motiválta,

...az álomösvények hálózata olyan térképként tárul fel, melynek hordozója nem egy sztenderdizált, az érzékszerveinket leigázó technológiai eljárások segítségével elkészülő papír- vagy digitális felület, hanem az emberi test – így működés módját is annak lehetőségfeltételei határozzák meg. Egy-egy dal ezért például egy napi járőföldnek megfelelő távolságot fed le, ritmusa pedig az adott terepen lehetséges gyaloglásához igazodik.



addig az énekvonalak legfontosabb tulajdonsága a változatlanság: egy verspárt rossz sorrendben énekelni olyan, mintha a vétkes „semmissé tenné a Teremtést” (80). A földet eladható, beépíthető, átformálható tárgyként kezelő tulajdonosi szemléletmód pedig alapjaiban bontja meg a rendet, mely az ember, a hozzá tartozó énekvonal és területe közötti kapcsolatot szabályozza. A regénynyelv a mozgás szemantikai mezejébe tartozó kifejezések szó szerinti és figuratív használatának szembeállításával érzékelteti azt a paradoxont, hogy az állandóság iránti igény a vándorló életforma része: a nomád őslakosok azok, akik „hátborzongató mozdulatlanságukkal [terrifying immobility], valamiképpen Ausztrália torkán tartják a kést” (181); Mahmud, Bruce kalauza a szudáni sivatagban, akinek egy tevén kívül semmilyen vagyontárgya sincs, „minden olyan ellen be volt oltva, amit mi »haladásnak« [progress] hívunk.” (32.) Különösen hatásosan aknázza ki a szöveg a „move” ige tranzitív és intranszítív (mozgat/mozdít – mozog) funkciójának kettősségében rejlő poétikai potenciált. A protagonista-narrátor a nomád létezésről értekezve vagy saját útjairól beszámolva a tárgyatlan igei formával, ám még gyakrabban a „to be on the move” szó szerkezettel él, melyben az alany nem a cselekvés elvégzőjeként, inkább elszenvédőjeként jelenik meg: ez a nyelvi fordulat azt sugalmazza, hogy a szubjektum mintegy átadja magát az őt mozgató mozgásnak. A tárgyias igei használat ezzel szemben gyakran negatív konnotációval bír, az aktív cselekvő és a passzív tárgy hierarchikus kapcsolatát implikálva. A Stradford-upon-Avonban töltött gyermekkorra visszatekintve Bruce felidézi a Shakespeare sírján található feliratot, mely a csontok elmozdítóját átokkal fenyegeti – s melynek emléke később egy magyarországi régészeti ásatásra is elkíséri: „Blest be ye man yt spares thes stones / And curst be he yt moves my bones.” („Áldott legyen, ki e csontokat óvja, / s átkozott, ki háborítja!” – 18.) A sírok háborgatása (mely máig tabunak számít a nyugati kultúrában is) és egy földterület beépítésének szentségtörésévé váló felfogása között az „elmozdítás” képzete teremt motivikus kapcsolatot a regényben. A vasútépítők munkáját így szemlélik a Bruce-ékkal arrafelé járó öregek: „A földgépek átvágtak az akáciákon, így most egy körülbelül száz méter széles, friss földszáv tartott a távolba. Az öregek szomorúan nézték a kidöntött fák kazlait.” (149.) A „földgép” főnév helyett az eredeti szövegben az „earth-mover” szóösszetétel áll, melynek mindkét tagja szimbolikus jelentéstartalmakkal töltődik fel: a masina annak a hatalomnak a jelképévé válik, mely szétdúlja a földet, ahelyett, hogy az őslakosokhoz hasonlóan „finoman, könnyű léptekkel” (24.) haladna rajta. A táj átformálása azt eredményezi, hogy az énekvonalak elveszthetik térképfunkciójukat: az Erszényes Nyest Álom így pusztán fikciós művé, egy letűnt kor énekművészetének rekvizitumává válna. (63.)

Az énekvonalak azonban – elnevezésük ellenére – nem csak énekelt szövegek: megjelenhetnek tárgyakon és díszítőelemeken, azaz vizuális reprezentáció formájában is. A képzőművészeti közegből érkező (eredetileg egy aukciós háznál dolgozó) Bruce elbeszélését átszövik azok a deskriptív szövegrészek, melyek az őslakosok kéznymát viselő ábrák és képek, a porba rajzolt útvonalak és a fehér műgyűjtők számára készült festmé-



nyek leírására fókuszálnak. „Közepén egy nagy kék kör húzódott, körötte elszórtan kisebb körök. Széleik skarlátvörösben pompáztak. A köröket – kissé a belek tekervényeire emlékeztető – flamingórózsaszín vonalak útvesztője kötötte össze.” (39.) – olvashatjuk a 6. fejezetben arról a festményről, melyet egy amerikai turistapár akar megvenni a környék legnevesebb őslakos művésztől, az öreg Stantól. Stan a képről kezdetben csak annyit árul el, hogy egy „Mézhangya Álmot” ábrázol: az amerikaiak az absztrakt körök és vonalak együttesét először az arrafelé őshonos hangya fészkeként azonosítják be, de aztán a galériaként is szolgáló könyvesbolt tulajdonosa felvilágosítja őket arról, hogy az alkotás a Mézhangya Ősatya utazását mutatja be. „Ahá, gondoltam én, hogy ez valami térkép!” (39.) – lel rá az amerikai férj arra a fogalomra, mely lehetővé teszi számára a talányos festmény olvasását.<sup>11</sup> Az idős művész és a bolttulajdonos úgy nyújt segítséget a törzsi térábrázolásban használatos jelölésmód dekódolásához – „Azok pedig, amiket Ön vonalnak nevezett, Álomösvények” (42.) –, hogy az amerikaiaknak és a melléjük csapódó Bruce-nak nincs mire vonatkoztatniuk az ekképp feltáruló információkat. Az Álomösvények a festményen kívüli térben ugyanis láthatatlanok maradnak az érdeklődő fehérek számára: „Ők láthatják – felelte Mrs. Lacey. – *Maguk* nem. [...] Legjobb tudomásom szerint az egyik Álomösvény épp itt halad át, a boltom közepén.” (43.) A látás képességének megvonása a „maguk” névmás által jelölt csoporttól ismét az őslakos és a külső perspektíva elválasztottságát hangsúlyozza: míg Arkagyij térképe nem „az ő szemükkel nézve” láttatja a szent helyeket, addig a térképészet pintupik által gyakorolt változata csak az imaginárius kiábrázolásaként befogadható a fehérek számára.

A pintupi festéssel való találkozás mégis visszahat arra, ahogy Bruce a tájat érzeleli, csak nem a tájékozódást segítő útvonaljelzőként, hanem tér-képként, mely az európai tekintet számára megszokhatatlannak tűnő vidék vizuális tapasztalatát örökíti meg. Mikor a férfi egy magányos túrára indul, hogy megmássza a Mount Lieblert, a hegyről eléje táruló látvány ezeknek a festményeknek az emlékeztetőt idézi fel:

<sup>11</sup> Az, amit a regény az őslakos művészetéről állít, nem feltétlenül korrelál mindig pontról pontra az etnográfiai diskurzus megállapításaival, de soha nem tér el tőle alapjaiban. A téma egyik szakértője, Peter Sutton szögezi le, hogy amennyiben tágabb értelemben használjuk a térkép kifejezést, akkor az őslakos térábrázolás valamennyi „klasszikus” (a telepések előtti időkből származó) hagyománya idesorolható, ő azonban különbséget tesz az inkább rituális kontextust feltételező „ikonok” és a praktikusabb használatra szánt „valódi” térképek (pl. porba rajzolt útvonalak) között, melyek vizuális konvenciói között is eltérések mutathatóak ki. A pintupi akrilfestészet nem része a klasszikus tradícióknak, hiszen fehér hatásra csak a huszadik század közepén alakult ki, de nagyméretű darabjai – írja Sutton Fred Myersre hivatkozva – kifejezetten térképészerűek. Peter SUTTON, *Icons of Country: Topographic Representations in Classical Aboriginal Traditions* = David WOODWARD – Malcolm LEWIS (eds.), *Cartography in the Traditional African, American, Arctic, Australian, and Pacific Societies*, Chicago University Press, Chicago – London, 1998 (The History of Cartography II), 353–386, 362–363, 383.



Amikor lenéztem a síkságra, egyből megértettem, miért szeretik az őslakosok „pointillista” stílusban megörökíteni a tájat: a vidék *tényleg* pöttyös volt. A fehér petty spinifex, a kékes eukaliptusz, a citromzöld pedig valamilyen más, tömött fűféle. Azt is tudtam már – jobban, mint bármikor – hogy mit értett D. H. Lawrence „Ausztrália különös, mélabús, fáradt közönye” alatt. (284.)



A tájleíró szövegrészlet a D. H. Lawrence-idézet révén utal saját irodalomtörténeti előzményeire, azokra az ábrázolási konvenciókra is, melyek mindmáig áthatják a kontinensnyi ország karakterének megragadására irányuló szövegeket. Az irodalmi Ausztrália-konstrukciókban jellegzetesen természeti metaforák – a sivatag, a bozótos és a flórát benépesítő, különös és bizarr fajokban bővelkedő fauna trópusai – érzékeltetik a vidék áthatolhatatlan, az embert felemészítő idegenségét.<sup>12</sup> Ez figyelhető meg az idézett Lawrence-műben, a *Kangaroo*-ban is, ahol az Angliából Ausztráliába érkező Somerst éjszakai sétája során a bozótosban fogja el a megmagyarázhatatlan rettegés. „Egyik este egyedül sétált a bozótban teliholdkor. Felette óriási elektromos hold, óriási, és a fatörzsek mint sápadt, meztelen bennszülöttek a sötétséggel átítatott levelek között a holdfényben. És életnek sehol semmi jele [...]” Arról, hogy mi ijesztette meg a látszólag üres bozótban, Somers ezt a választ adja magának: „A hely szelleme kellett, hogy legyen. Valami, amit [...] talán felingerelt az a természetellenes nyugat- ausztráliai hold.” [saját ford. – B. Á.]<sup>13</sup> Az angliai napfelkeltével egy időben beköszöntő ausztrál éjszaka unheimlich-hatása nyelvi effektusként a természetes/mesterséges oppozíció feloldódásában („elektromos hold”), majd feszültségteljes visszaíródásában („természetellenes [...] hold”) jelenik meg. A hely ilyen módon megragadott hangulata visszaköszön Bruce tapasztalataiban is, de az elbeszélést átszövő tájleírások nem bírnak a lawrence-i hagyományhoz illeszkedő szimbolizációs karakterrel. A Chatwin-mű deskriptív szakaszai sokkal inkább a vizuális észleletek pontos rögzítésére törekednek, a képzőművészeti analógiák láttató, mentális képeket előhívó funkciójára támaszkodva: „A fák kékeszöldben és olívzöldben pompáztak. Levelüket fehérre szívtá a szél. Hunyorítva az ember akár azt is hihette, hogy a Van Gogh *Búzamezők Arles mellett* című képéről ismert, napsütötte provence-i tájat látja.” (361.) Ez a leíró stratégia abban érdekelt, hogy átláthatatlanságának és áthatolhatatlanságának érzékeltetése helyett jól felismerhető percepciók mintázatokba rendezve jelenítse meg a nyugat- ausztráliai vidéket.

<sup>12</sup> Ez a tendencia az ausztrál „nemzeti irodalomban” is máig tartó hatással bír. Ahogy Gaile McGregor fogalmaz, „egymást követik azok a regények, melyekben a tájleírás a vidék bármilyen specifikus vonása helyett annak idegenségét hangsúlyozza. [...] A kontinenst úgy festik le [...] mint ami eredendően áthatolhatatlan bármilyen emberi szándék és erőfeszítés számára.” Gaile McGREGOR, *EcCentric Visions: Reconstructing Australia*, Wilfred Laurier University Press, Ontario, 13.

<sup>13</sup> „And then one night at the time of the full moon he walked alone into the bush. A huge electric moon, huge, and the tree-trunks like naked pale aborigines among the dark-soaked foliage, in the moonlight. And not a sign of life [...] It must be the spirit of the place. Something [...] provoked, by that unnatural West-Australian moon.” D. H. LAWRENCE, *Kangaroo*, Harmondsworth, Penguin, 1950, 18–19.

Miután megcsodálta a panorámát, Bruce megküzd a bozóttal, a hőséggel, a cserjék mindent beborító tüskéivel („Ausztráliában minden tüskés”), és megmenekül egy ausztrál barnasikló marásától, hogy végül megviselten, de épségben térjen haza, mert a vadon keresztül végül „mindig vezet út [...] mintha Ariadné fonala vezetett volna.” (285.) Az utazó kalandjainak ilyesféle kiszólásokkal tarkított elbeszélése allegorikusan értelmezhető: Bruce ugyan nem a gyarmatosító narratívákat felidéző heroikus győzelmet arat az Ausztrália idegenségét jelképező természet felett (a kígyó egyszerűen visszacsusszan az üregébe anélkül, hogy megküzdene vele), de a fejezet olvasható az álomösvények világához való közeledésének történeteként, azaz a regény egészének kicsinyítő tükréeként. Ebbe az értelmezési irányba mutat az is, hogy a szöveg egy Álom terében való mozgásként prezentálja Bruce barangolását. A fennsíkra felkapaszkodó protagonista nem pusztán ráismer a festményeken megelevenedő tájra a körülötte elterülő síkságban, de olyan hasonlósági viszonyok sorozatát észleli maga körül, melyek az énekvonalak metaforikus szerveződését határozzák meg: nézőpontjából ilyen kapcsolat létesül ember és állat (a szurdok szélén pihenő öreg Alexet óriás vöröskengurunak hiszi), állat és kő között: a „szikla pont úgy nézett ki, mint az óriásvaránusz farka”. Végül, a cselekmény tetőpontján megjelenik előtte maga a hasonlított, a hatalmas totemállat is: „Felnéztem, és azt láttam, hogy egy szörnyeteg közeledik. Maga a hegy ura, egy hatalmas tarka varánusz érkezett.” (286.) A regény egy korábbi pontján olvashattunk arról, hogy a hegy az itteniék hite szerint a kővé változott Varánusz Ősata: a kirándulás elbeszélésebe ez a mitikus átváltozástörténet helyeződik át, olyan horizontot felnyitva, mely nem az őslakosoké, de magán viseli a gondolkodásmódjuk hatását.

A metamorfózis mozzanata más szinten is megjelenik a regényben: ezzel az alakzattal írható le több szereplő identitásváltásra való képessége (például Titusé, a félmeztelen, dárdával vadászó őslakosé, aki évente két hétre sidney-i közkönyvtárakban ücsörgő tudósemberré változik), és ez meggy végbe nyelvi eseményként akkor, amikor a dombbá változott Gyík Ősata mítoszáat eltáncoló őslakos szerepével való egyesülését viszi színre a szöveg. („Egyszerre volt hím és nőstény, csábító és elcsábított. [...] Karmos gyíklábvál lépegetett, majd hirtelen megdermedt, és felemelte a fejét. – 136.) Arkagyij Ovidius *Metamorphoses*ét ajándékozza Bruce-nak úti olvasmányként, aki jegyzeteiben minduntalan visszatér a metamorfózis mitikus gondolkodásban betöltött központi szerepéhez: érvelése szerint éppen az átváltozás motívuma teremthet kapcsolatot az antik regék és az őslakosok mítoszai között, és arra a konklúzióra jut, hogy „voltaképpen az egész klaszszikus mitológia felfogható egy gigantikus »ének-térkép« maradványaiként, hogy az istenek és istennők jövése-menése [...] visszhangok és nárciszok, kövek és csillagok mindmind értelmezhetőek a totemisztikus földrajz fogalmi mentén.” (150.) Ez a mondat újabb példáját nyújtja azoknak az univerzalizáló kijelentéseknek, amelyekbe a jegyzetírő Bruce fejtegetései kifutnak: ezen a ponton ismét eltávolodik az ausztrál táj, az azt behálózó dalvonalak és az emberek elválaszthatatlanságának gondolatától, az „ének-térkép”



összetétel egy olyan általános hatókörű értelmezési alakzatot kínál fel, mely az európai kultúra alapjait képező mítoszvilág interpretánsaként is játékba hozható. Azaz, az énekvonalak térképként szolgálnak a saját kultúra újrafelfedezéséhez. De vajon megfeleltethető-e a Gyík Ősatya dala egy „ausztráliai, fejtetőre fordított Szép Heléna-történet”-nek? (138.) Ugyanaz-e a Bruce-t körbevevő bozótos, mint amelyben Thészeusz kóborolt?

A bozóttal történő hadakozás elbeszélését lezáró „mindig van út, amely keresztül vezet” állítás afirmatív modalitása feszültségbe kerül a labirintus-toposz általánosabb, más pontokon a regényben is érvényesülő konnotációival. A szó köznyelvi használatában háttérbe szorul Thészeusz sikerének emlékezete: a labirintus rendszerint az a hely, ahol eltévedünk. Márpedig Ausztrália „az elveszett gyermekek országa” (149.), avagy „pompás hely arra, hogy eltévedj benne” (66.): a regény számos olyan emberi sorsot és élethelyzetet villant fel, melyek az elveszettség és eltévedés fogalmaival (az angol eredetiben szereplő „lost” szó mindkettőt lefedi) jellemezhetők. Amikor tehát az énekvonalakra ismétlődő módon „lát-hatatlan ösvények labirintusa”-ként hivatkozik a szöveg, a Thészeusz-mítosz példaértéke és a labirintus-metafora által előhívott képzettársítások között támad feszültség.

Ezt a feszültséget – úgy tűnhet – fel is oldja az elbeszélés azáltal, hogy a megismerés folyamatszerűségével és a megismerés tárgyának perspektívafüggetlenségével hozza összefüggésbe. A festményen, melynek térkép-voltára derül fény, Bruce először „rózsaszín vonalak útvesztőjé”-t pillantja meg. (39.) Mikor Joshua, az előadóművészként az egész világot bejáró öreg a Nagy Légy meséjét rajzolja le a porba a britnek, az utazó szintén csak a vonalak labirintusszerű kanyargását érzékeli: „Pár egyenes suhintással kezdődött, utána négyyszögletes útvesztő következett, majd egy egész sereg kígyózó vonallal végződött.” (197.) (Az „útvesztő” helyén az angol eredetiben mindkét esetben a „maze” szó szerepel, melynek szintén elsődleges szótári jelentése labirintus – egészen pontosan a labirintusnak az a típusa, melyből több útvonal is kivezet.) A vonalak szövevényéről mindkét esetben kiderül, hogy olyan jelek rendszereként funkcionálnak, melyek a megfelelő kód segítségével felfejthetőek: ennek ismeretében a Mézhangya vándorlásának, illetve Joshua európai útjának az őslakos kartográfiai konvenciókat követő kiábrázolásaként tekinthetünk rájuk. A labirintus és a térkép így a megértés – Ausztrália megértésének – különböző fázisait jelképezik: ami először enigmaként mutatkozik meg az ideérkező horizontjából, az utána értelemmel telítetté válik. Észrevehetjük, hogy az ekképp felajánlott interpretációs alakzatban az a szemléletmód nyilvánul meg, mely az idegenségtapasztalatot valamilyen tudásdeficitre vezeti vissza: eszerint az idegen átfordulhat az ismertbe és az otthonosba, mihelyt elég információt szerzünk róla. Az *Álomösvény* ennél azonban összetettebb módon (is) szituálja az idegenséggel való találkozást eseményét, zárójelbe téve annak fentebb felvázolt, kvalitatív megközelítésmódját. A labirintus/útvesztő motívuma ugyanis az eltűnt útgyalu történetében is visszatér, amikor Bruce-ék a helyi rendőrrel indulnak a hatalmas gép keresésére, melyet a culleniek eredetileg kölcsönkaptak, majd később eltüntették, a kölcsönvétel tényét is makacsul letagadva. A fehérek sokáig bolyonganak a dombok között, mígnem

olyan nyomokra bukkannak, melyek nem vezetnek sehova: „A talaj kilométereken át ki volt karéjzva: mindenfelé körök, hurkok, nyolcasok... Ám akárhányszor mentünk végig a nevetséges útvesztőn [maze], magát a gyalut sehol sem leltük.” (296.) Végül megtalálják a járművet egy bucka tetején, ám az megválaszolatlan kérdés marad, hogy „[h]ogy a nyavalyába vitték azt fel oda”. Az epizód egyszerre komikus és zavarba ejtő. A culleniek nyomot [track] hagynak a világban, akárcsak az Álomidő Ósei, és ehhez a létükre törő fehér civilizáció egyik eszközét használják fel: a gesztus értékelhető saját eredettörténetük groteszk kifordításaként, de egyúttal továbbszövésékként is. A földgyalu rejtélye nem egészül ki valamilyen etnográfiai vagy pszichológiai magyarázattal, hanem feloldás nélkül marad: a labirintus csak önmagára utal vissza, saját olvashatatlanságát jelölve. A (szó)kép beíródása a föld anyagszerűségébe görbe tükröt állít annak a stratégiának, mely tropológiai áttételek és megfeleltetések láncolata révén igyekszik megragadni az idegen – az énekvonalak, az általuk behálózott terület és legfőképpen az azt benépesítő őslakók – idegenségét: ezen a helyen egymásba omlik a jelölt és a jelölő síkja, a térkép eggyé válik az általa ábrázolt és őt ábrázoló tájjal.

A regény végén Arkagyij boldogan számol be arról, hogy munkanélküli lett, mert a vasút elegendő pénz híján leállította az építkezést: térképe tehát soha nem fog elkészülni. Bruce-szal és újdonsült feleségével, Marionnal együtt ezután ellátogatnak Titushoz, a pintupi őslakos közösség egyik vezetőjéhez, aki elmeséli, hogy valaki nemrég a bányatársaságtól is járt nála egy „geológiai térképet” lobogtatva. Titus ekképp rekapitulálja a térkép felett zajló beszélgetést:

Ide vele! Nézze csak [...] mi másképp látjuk ezeket a dolgokat. Sok fontos Álomösvény halad át ezen a területen. Erszényes Nyest. Emu. Vörösfarkú Kakadu és Hullámos Papagáj. Emellett kétféle gyík. És a Nagy Kenguru »örök otthona« is itt van. Úgy saccolom, az épp a maga olajmezője vagy micsodája. De mivel az ott nyugszik az Álomkor óta, továbbra is ott fog nyugodni, egészen az örökkévalóságig, már ha nekem van szavam az ügyben. (366.)

A „másképp látás” motívumának kiemelése ismételten arra hívja fel a figyelmet, hogy napnyugati civilizáció térképe nem biztosíthat hozzáférést az őslakosok által percipiált világhoz. Chatwin regénye ezzel szemben úgy vállalkozott eme világ feltérképezésére, hogy a térkép őslakosok által felkínált alternatívájához igazodott: rizómaszerű felépítésével, metaforikus szerveződésével az énekvonalak (és az egész őslakos kultúra) hálózatos viszonyrendszerét viszi színre. A szöveg azonban ennek a megértési stratégiának a határait is kijelöli: a hálózatosság szemantikai mezejébe tartozó trópusok aláássák egymás működését. Térkép és labirintus oppozíciója cse-reértékűségbe fordul át: akkor is, ha nem az énekvonalak, hanem az énekvonalak könyvének – *The Songlines* – olvasási alakzataiként tekintünk rájuk.

Bakonyi Veronika

# A térkép-fotók mint a képromboló pszichózis kiváltó okai



Michel Houellebecq *A térkép és a táj* című regényének  
artisztikus hisztériái

Michel Houellebecq szinte már unalomig ismételt *hiperreális brandje* még attól sem omlik össze, amikor a szövegeiben ismételten feltűnő, darabokra szakadó merénylők legújabb regénye, *A behódolás* megjelenésekor vérengzést hajtanak végre a párizsi Charlie Hebdo szerkesztőségében 2015. január 7-én – ahol gyakorlatilag éppen elkészült a legfrissebb szám, a Houellebecqet ábrázoló karikatúrával a címlapon.

Azok után, hogy Michel Houellebecq *A csúcson* című regényének szereplője valószínűleg gyilkosság áldozatául esett apja halálát követően szabadságot kér munkahelyén (ahol éppen a rendőrsorozatok szcenikáját és a rendőri brutalitást teatralizáló fotókat feldolgozó kiállításon dolgozik), a turizmus gyakorlására ismét a Nouvelles Frontières utazási iroda egyik katalóguscélpontját választja. Miután a repülő helyzetéről az utasokat tájékoztató videoképernyő adatai eltűnnek, és a szereplő vélhetően ezek alapján meglehetősen bizonytalanul, de lokalizálja helyzetüket a levegőben, megjelenik a térkép a képernyőn. „Egy térkép jelent meg a táblázat helyén: most léptünk be Afganisztán légtérébe. Az ablakon kinézve persze csak a teljes sötétséget láttam. A tálibok nyilván már aludni tértek, és ott párolódnak a saját szennyükben.”<sup>1</sup> A képernyő síkját *beborító* térkép tere, területképzete az *érzékellhető* heterogenitásában, ám egy a szimulációk által tönkretett térben redukálja képpé az *emberi jelenlétet a tájban*. A látástól megfosztott utazó azonban csak a térkép territoriális képzeteire hagyatkozhat, amelyeket viszont átjár a politikai-világazdasági fikció bolygónyi de- és reterritORIZÁLÓ nyelvzete. A fogyasztásra kínált térkép enyészpontját pedig egy a hiperreálisan kitöltött térben gravitációját vesztett test keresi. A szatellitkorszak kezdetének fontos metaforája, a Föld képe helyett

<sup>1</sup> Michel HOUELLEBECQ, *A csúcson*, ford. TÓTFALUSI Ágnes, Magvető, Budapest, 2003, 36.

A *csúcson* fent idézett jelenetében a valós látványát a képernyő síkja biztosítja. A térkép tehát szükségszerűen „érdekesebb lesz” a tájnál a formaéhes szem számára, ahogyan azt *A térkép és a táj* térképfotó-kiállításának jelmondata is textualizálja. Az általában bravúros Houellebecq-i képleírások eljárása helyett azonban *A csúcson* ezt követő fejezeteiben az életmű Michel-szereplősorozatának éppen aktualizált Michelje posztmodern szingularitásában, adott játéklehetőségében a turizmus *jelváadászata* során, a *turizmus által generalizált képek* között csupán egy hallucinációszerű narratív álomban éli át apja átesztétizált halálát. Olyan képek között, melyeket a regény egyik fejezetének felütéséül szolgáló Rachid Amirou-mottó szerint *nem traumatizált* a külföld és a másság.<sup>2</sup> A metafizikai megmártózás így csak a látható bizonyos zónáira terjed ki, a későkapitalizmus termékei által kijelölt lehetőségek között. Michel álmában tehát, az altatókkal és az utazás elmozdulásával módosított gyász víziójában a több részre aprított turbános apaszerű figura feje démonikus vitalitással tovább forog. Majd mikor végül a fej összeroppan, egy kis agydarab kenődik az üvegfalra, amely mögött az álmodó Michel mint *néző* van jelen. A hússal mint nyersanyaggal való szembenézés a holttest abjekt-jellegét jelzi ilyen kikerülhetetlen közelségből. *A csúcson* szövegének ez a jelenete a holttestben fennmaradó képiséget, elemi figurativitást még csak azért engedi átcsúszni az álom keretein belül a formátlan, a *képtelen*, a *Figura*, az embertelenné alakulás (*devenir inhumain*) deleuze-i kategóriái közé – melyek azután *A térkép és a táj*ban alapvetően irányítják a háttérből az esztétikai rezsím történéseibe beavatott olvasók nyomozását –, hogy felhasználja e látványt az apa traumatikus halálának és a gyászfolyamatnak az érzékeltetésére.

A holttestről leválasztott fej, a betört koponya, a nem perspektivikus és nem panoptikus tér üvegfalú kabusza, vagy a repülőtér mint a *lángoló* liberalizmus átrajzolta térkép kiállítótere Houellebecq 2010-es kiadású könyvében alapvetően a figuratív alany erózióját, valamint a hiperreális vizualitás által kísértett művész pszichózisát kívánják láttatni egy művészpálya végigkísérése közben. *A térkép és a táj* művészetelméleti és társadalomkritikai tendenciákat hozzáférhetővé tevő szövegében e motívumok esztétikailag ellenállóbbakká válnak. S bár némiképp megalapozottan érheti a regényt a vád, miszerint Houellebecq művészetbölcseleti értelmezései, konklúziói sok helyen egysíkúak, vagy éppen hiányos megértésről tanúskodnak, s az epilógus szövegébe szorul sok nagy potenciálú jelhalmoz, *A térkép és a táj* fiktív képleírásaival és Jed mint *néző* figurájával eredményesen teríti ki a szimbolizáció bőrért. Ahogyan szereplője, Jed is visszatér egy hiperreális gesztussal a kézi térképekhez, és kihajtogatja a Michelin-diskurzus produktumait, regionális térképeit – és ezzel egy életmű historikus lehetőségét is. Ezt követően azonban a közöset újrafelosztó térképeket képekként szétterítve újabb felületen, fotókként nagyítja, hívja elő részleteiket, mintha az *interface*-t létrehozni kívánó térképszoftverek által létrejövő valóságmodell állandóan átminősülő nézőpontjait kívánná dokumentálni.

<sup>2</sup> *Uo.*, 42. Az eredetiben lásd Michel HOUELLEBECQ: *Plateforme*, Éditions Flammarion, Paris, 2001, 43.





A regény ilyen mértékű teoretikus telítettsége Baudrillard „pszichózisát” idézi elő a hiperreális vizualitás rezsimjén belül, melynek tünetei abból fakadnak, hogy Baudrillard „[...] hiperrealitás elméletét képzőművészek, egészen pontosan [...] hiperrealista festők ihlették, akik fotók alapján festették le a valóságot. Legalábbis ez a közkeletű, és persze téves elképzelés. Chuck Close és Richard Estes ugyanis nem a valóságot festette, hanem hangsúlyosan annak fotografikus reprezentációját, ezáltal ahhoz is hozzájárulva, hogy a kép és a valóság határai elbizonytalanodjanak. Ez pedig ahhoz, hogy Baudrillard bele-szeressen a maga ismeretelméleti pszichózisába.”<sup>3</sup> Festmény és fotó viszonyának szerepe a hiperreális civilizáció létrejöttében és ábrázolásában úgy kerül tematizálásra Houellebecq 2010-es regényében, hogy *A térkép és a táj* felszín és mélység kortárs francia disputáit szövegesítve hiszterizálja az először a képként kibontott, majd performatív középpontúvá váló térkép *testét* és a territoriális képzeteket. Így jelöli ki a közös rekonfigurációjában a művészet helyét a kartográfia új műfeltételei mentén. A hiperreális térképfotók és a portréfotók alapján készülő festmények pedig a piaci rekonfigurációt művészettörténeti értelmezések mentén vezetik végig. A térképfotók a festett képek előtanulmányaiává válnak egészen addig, amíg reprezentációs erejüknél fogva szadisztikus módon nem kezdik el elárasztani, beborítani, majd kitölteni a valóst mint kiüresedett formát, a vászonná vagy képernyővé lett testet. Olyan módon, ahogyan a regény szövege Jed térképfotózó művészi korszakának bemutatását a festmények korszakának alakulása és leblokkolódásának nyomon követése közé ékeli.

*A csúcson* hasonló eszme-futtatásán túl *A térkép és a táj*ban – miután Houellebecq ismét kiter a *low cost* légitársaságok létrejöttének és működésének körülményeire és következményeire, mint annyiszor az életműben – Jed Martin pikareszk ingázásai közben, az Írországból élő és az ő kiállításának katalógusszövegét író Houellebecqhez menet egy különös kiállítótérként leleplezett reptérre érkezik. A mindenkor fapados járathálózatok üzletpolitikai megfontolásainak elsődlegességét hangsúlyozva végül Jed egy látszólag minden jelentés alól kivont útvonal, illetve a regény egyik szökésvonalának kihívása előtt találja magát: „Így rajzolta át a liberalizmus a világ térképét a vendégkör elvárásainak függvényében, akár a kalandvágy, akár a megélhetés kényszere vitte rá őket az utazásra. A világ térképének lapos, izometrikus felszínén szabálytalan tereprajz alakult ki, melynek alapján Shannon közelebb van Katowicéhez, mint Brüsszelhez, Fuerteventurához, mint Madridhoz. [...] Jed elmerengett a világ tereprajzának hatalmáról, és könnyű álomba merült.”<sup>4</sup> Majd az álomnarratíva már egy újabb bekezdésben elkülönített szövegrészé

<sup>3</sup> HORNYIK Sándor, *A technológia és a psziché látványos metszetei. Fotográfiák a „kép korszakában”,* előadás, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, Intermedia Tanszék, 2010. április 27. Az előadás szövege megtalálható: [http://archiv.maimano.hu/dokumentumok/itt\\_es\\_most/eloadas\\_hornyik\\_sandor.pdf](http://archiv.maimano.hu/dokumentumok/itt_es_most/eloadas_hornyik_sandor.pdf)

<sup>4</sup> Michel HOUELLEBECQ, *A térkép és a táj*, ford. TÓTFALUSI Ágnes, Magvető, 2011, 125. A regényből vett idézetek oldalszámait a következőkben a főszövegben, zárójelben adjuk meg.



válik, amely egy újonnan manifesztálódó immanenciasíkot tár fel: „Egy fehér, látszólag határtalan térben találta magát.” (126.) Majd megfogalmazódik az inspiráció, valamint az élettől nem elvágott művész konszenzusának (125.) szövegesülése is, izometrikus reprezentációként: „Nem látszott a horizont vonala, a tompa fehér felszín a távolban a hasonlóan fehér éggel egyesült. Egymástól szabálytalan távolságban itt-ott fekete betűk formálta szövegblokkok emelkedtek ki a föld felszínén, minden blokk körülbelül ötven szót tartalmazott. Jed [...] eltűnődött, nem az élete történetét meséli-e el ez a könyv.” (126.)

A Jedet elkápráztató shannoni reptér és a repülés leképezése egy korábbi szövegrészben pedig a következőképpen kerül jellemzésre, miután Jed az épület jellegzetességeiből megépítése idejét igyekszik megállapítani: „a kijáráshoz vezető folyosót olyan híres személyiségek fotói díszítették, [...] akik a látogatásukkal tisztelték meg a repteret. [...] a folyosó végére érve Jed őszinte meglepetéssel állapította meg, hogy a legelső látogató halhatatlan emlékét nem egy fénykép, hanem egy *festmény* őrzi.” (110.) Az „agyonbotoxozott kéjencnek” látszó elnökök fotói között John Fitzgerald Kennedy festett képe is ezt a botoxozott arcot mintázza. Végül Jed „mázolmányként” értékeli a festményt. És miközben a shannoni reptér más-más nézőpontokból hol a tengerhez, hol egy öregember ráncos bőréhez hasonlatos, a festett kép egy érdekesen továbbgondolt hiperreális gesztus ecsetvonását elemzi:

Jed visszatért Kennedy arcképe elé, amely egy újabb, más természetű gondolatot is fakasztott benne. Mivel a Botox akkoriban még nem létezett, a hájhurkák és a ráncok eltüntetéséről, amit ma bőr alá adott injekciókkal szokás elintézni, annak idején a művész előzékeny ecsetje gondoskodott. És ez azt is jelenti, hogy az ötvenes évek legeslegvégén, legfeljebb a hatvanas évek elején még elfogadott jelenség volt festőművészekre bízni, hogy megörökítsék és dicsőségessé tegyék az uralkodóház életének jellemző pillanatait – legalábbis a középszerű festőkre. (110–111.)

A repülőtéren folyosó mint egy adott fogyasztói korszak lenyomatának kiállítótere a hiperreális történetiségében bolyongva egyrészt megidézi Jean Baudrillard térkép-allegoriájának egyik elemét a romba dőlő absztrakcióról, a térképről, amely „[...] szétmállik, mint egy dög, visszatérve a föld anyagába, némiképpen hasonlóan képmásnak és valóságának öregkori összekeveredéséhez.”<sup>5</sup> Houellebecq azonban a képleírást még meg is dermeszti a botoxos ecsetvonás rétegzésével, így a folyosót szegélyező képek a panoptikus tér kritikáját húzzák alá. Másrészt a fentebb idézett izometrikus tereprajz tulajdonképpen egy háromdimenziós hipertérkép szoftverének reprezentációs erejével utal azokra a „kritikus folyamatokra”, melyek során a regény szövegében egy narrációs szintre kerül Jed

<sup>5</sup> Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, Ford. Gángó Gábor = Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – ODORICS Ferenc (szerk.), *Testes könyv*, ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1996, 161–193, 161.

és a szerző, Michel Houellebecq érdeklődési köre, s melyeknek ők is áldozatul esnek különféle formákban. Ugyanakkor a Baudrillard-allúzióval az anyagiségében enyészetté váló reprezentáció, a papírtérkép szétfosló határai eltűnnek a reprezentált területen. A Jed által bejárt társadalmi útvonal a Michelin-diskurzus mentén így enged alámerülést abba a nyelvezetbe, amely a horror vacui, az ürességtől való félelem felületkitöltéseit motiválja.

Az izometrikus térkép ráncainak, felgyűrődéseinek immanens feltöltését ugyanakkor egy viaszt idéző csapdaanyag, a botox végzi el, a metafizikai megmártózás ellenanyagaként. Ez a nyelvezet a mediális reprezentációra redukáló új mediális felületek (például a különböző képalkotó módszereket felhasználó új térképkészítési technikák, képernyők, bűnügyi helyszíni fotók és jelölások, vagy akár a Michelin-leírások maguk) retorikai befolyását érzékelteti. A biztosnak gondolt közösségi elemek így mozdulnak el egymáson. Mégis, a közös rekonfigurációjában Houellebecq regénye viszonylag stabilan lavírozik a mediális terek között, s éppen Jed fotósorozataihoz az Houellebecq-karakter által írt művészettörténeti ismertetés szövegébe illeszti többszöri beékeléseként Jed festett képei- nek ekphrasztikus leírásait.



...a térkép mint kultúr-technikai eszköz a szimulációkkal létrejövő vagy sokszor „ikonográfiaailag zsúfolt térben” hisztérikusan, az újratermelődés hisztériájával hív elő abjekteket – s a festék anyagát izzadsággal, emberi vérrel és szervekkel cseréli le. A kézi térkép kihajtogatása, majd a térképfotózás a látványosság társadalmában a láttatás erőszakát és annak produktivitását a művészi karrier- és életlehetőségekbe fecskendezi.

A reptéren kiállított fotók és a festmény botoxolt felületének metonimikus ráolvasása a reptérre mint ráncos, felgyürt kiállítótérre a mű, a művész és a környezet, az őket körülvevő tér feloldódott határainak metaforizációja felé tereli a szöveget. Azonban ebben a teoretikus miliőben a térkép mint kultúrtechnikai eszköz a szimulációkkal létrejövő vagy sokszor „ikonográfiaailag zsúfolt térben”<sup>6</sup> hisztérikusan, az újratermelődés hisztériájával hív elő abjekteket – s a festék anyagát izzadsággal, emberi vérrel és szervekkel cseréli le. A kézi térkép kihajtogatása, majd a térképfotózás a látványosság társadalmában a láttatás erőszakát és annak produktivitását a művészi karrier- és életlehetőségekbe fecskendezi. Mielőtt Jed átadná magát a festés hisztériájának, a fotózott térképek ösvényei, a reprezentációk lassan abjektekhez hasonló

<sup>6</sup> „A könyv [A térkép és a táj] talán legjobban sikerült részei éppen az ekphrasziszok, ezek közül is kiemelkedik a *Bill Gates és Steve Jobs az informatika jövőjéről beszélget* című kép tárgyalása a regénybeli Houellebecq részéről; a festmény két címszereplője egy ikonográfiaailag zsúfolt térben valójában »A kapitalizmus rövid történetét« jeleníti meg. Világos, hogy a szerző Houellebecq egyszerre űz gúnyt a kortárs képzőművészeti piac szeszélyes és burzsoá ökonomiájából, ugyanakkor egy paradox gesztussal mégis ennek médiumát hívja segítségül, hogy a jelenre, sőt hogy saját irodalmiságára reflektáljon.” BARTÓK Imre, *Egy önarckép lehetősége* = Műút (25) 2011, 61–65, 63–64.

módon árasztják el szubjektumát – és ennek cinikus jeleként agglégénylakását. Amikor Jed, aki művészettörténészei szerint *a figurativitásnak köszönhető hírnevét*, Olgát először viszi fel legénylakására, a nőt a következő látvány fogadja:

A „rendetlenség” kifejezés igazán eufemizmus volt. A bakokon álló asztal körül, amelyen a Linhof előhívó állt, az egész padlót fényképmásolatok borították, olykor több rétegben is, valószínűleg vagy ezer másolat. Keskeny ösvény kanyargott a bakokon álló asztal és a puszta földre lerakott matrac között. És a lakás nem egyszerűen rendetlen volt, hanem koszos is, a lepedő majdnem barna volt, és szerves eredetű foltok tarkították. (57.)

Jed sorozatnyomatása egyfelől a fetiszizált kép kritikája, a digitális és az analóg képalkotás konfrontációja, amely elbizonytalanítja magát a kép státuszát is. Másfelől a shannoni reptéren a fotók közé akasztott festmény nem különül el a fotografikus reprezentációktól, így a festészet perspektivikus ablaka sem konfrontálódik a képernyő virtuális képével. Ennek ellentételezése a térkép megjelenése a tájban; illetve az, amint a test válik a vászon részévé, vagy képernyőként jelenik meg, melyre „[...] prociáljuk mások és magunk számára is önképünket”.<sup>7</sup> A festett hiperrealista portrék, illetve a képek rombolásának leírásai azonban éppen a figurális reprezentációit és azok kiállíthatóságát bizonytalanítják el. A képrombolás és a figurális eróziója egy a szimulációk által alapjaiban megváltoztatott térben kérdez rá a művek feltételeire. A szöveg éppen az izometrikus térkép síkját és mélységét tölti ki fokozatosan, ellenszenvesen és ragacsosan, a mű feltételeit materiális meghatározottságukban kibontva. A teret a hús nyíló eseményében kitöltő esztétika azonban a gyilkoshoz utal minket, és annak alagsori gyűjteményéhez.

*A térkép és a tájban* Jed Martin térképeinek purgatóriumszerű reprezentációi a gondolkodás régióinak térképészetét és a *köztes* performativitását próbálják elének teríteni. Ahogyan a főhős, Jed Martin életművét vizsgáló egyik művészettörténész megragadja: a mindenkori alkotó valójában „a kritikus folyamatok példáinak” bekeretezését hajtja végre. A piaci rekonfigurációban megszülető konszenzusok *feltérképezése* közepette azonban Houellebecq e regénye a térképet eleinte egyrészt mint képet, mint a látvány kiterítésének irodalmi toposzát is megszólítja, s írás- és olvasástechnikaként utal vissza magára,<sup>8</sup> másrészt azután a heterotóp, térrétegző szatellitképeket és hipertérképeket idéző fotóelőhívások, a kiállításai és ezzel együtt a hiperreális berendezésű festett portrék leírásai ekphrasztikus vonásaikkal kihívást intéznek a *holttest-képek* ellen. És az ellen a térkép ellen is, amely műalkotásként legitimizálódik és kerül kiállításra a Michelin-diskurzuson belül (például a Pernault-villában). Hiszen a materiálisan

<sup>7</sup> HORNYIK, *A technológia és a psziché látványos metszetei. Fotográfia a „kép korszakában”,* id. előadás

<sup>8</sup> DÁNÉL MÓNIKA – PILDNER JUDIT, *Klikkrec (Michel Houellebecq: A térkép és a táj című könyvéről)* = *Látó*, 2011. július, 103–107.



értelmezett műalkotást ugyanúgy átjárja és kondicionálja a szimulációk rendszere, a „totális közvetítettségnek” való kiszolgáltatottság, a térkép nélküli értelmezhetetlenséget előhíva,<sup>9</sup> mivel maga is *dehumanizálni kész*. A festészeti korszakát megelőzően így Jed „második esztétikai revelációja”, a térképfotózás felsérti az emberit – egy holttest abjekt-jellegéhez hasonlóan. Kiállításának bejáratánál e purgatóriumszerű szimptomális jelenlétről tanúskodik a két fotó, a műholdas felvétel a szatellitkorszak kezdetének vizuális metaforikáját idéző képpel, valamint Jed nagyanyai házának a térképen lokalizált felnagyított fotójával. A térkép és a territoriális képzetek (nem csupán francia) agressziója egyfelől idézi Baudrillard érzését, mely szerint a túlhajtott referencialitás a figuratív feltámadásához vezet, A térképfotó úgy reprezentálja a térképet, mint ami egyszerre vonatkozik az általa leképezett területre, hiszen kell a reprezentáció igazolása a valóságról, ugyanakkor valóság e hipperrealitásban nem jöhet létre. A térképek ábrázolt valósága referenciális látszatjelenségeket jelöl. Jed esetében mindez a modelleket sokszorozó hipperrealista festmények korszakához kapcsolható. A térképfotózás esztétikai korszakában a Michelin regionális térképsorozata és útikönyvei tehát szimulált modellek, a hipperreális vizualitás rezsimjének termékei.

Ugyanakkor a térképfogyasztás változó metódusai, például a háromdimenziós szimulációs térkép a tömegek számára eddig láthatatlan perspektívát tár fel, bár az interface megvalósítását kitzűző szoftverek korszakában a nézőpont hatalma visszás, a totalitárius piaci diskurzus része; hiszen bizonyos irányban a nézőpont hatalma a felhasználó közönség kezébe kerül, s a felhasználó ideje összefonódik a térkép idejével.<sup>10</sup> Ám e sokszor hipperrealista vizualitás rezsimjében a térképkészítés és a látatásra adott területek ugyanúgy részei az ideológiai csatározásoknak, a társadalom hatalmi kontextusainak, melyek a közösen birtokolt újrafelosztásának reprezentációit is manipulálják. Houellebecq itt szívesen hagyatkozik Baudrillard elképzeléseire és motívumaira.<sup>11</sup> Az interpretációs szédület magát Jedet is valamelyest megtéveszti majd a gyilkos nyomát kutatva. A gyilkosságról készült fotók alapján a Jed által

<sup>9</sup> „Houellebecq számára a térkép nem mint a természeti tájat jelölő (és így attól elválasztott) jelforma jelenik meg, hanem mint az alapvetően illuzórikus természetű kulturálisan hozzáférhetővé tevő struktúra. Houellebecq tájai mindig az őket kondicionáló társadalmi vagy kulturális struktúrák tükrében ábrázoltatnak [...]” KERESZTES Balázs, *Houellebecq – A realizmus intézményes és mediális felszámolása. A La carte et le territoire olvashatósága* = Első Század, 2013. tavasz, 337–355, 347.

<sup>10</sup> A Google Digital Earth projekt kapcsán felmerülő egyik kérdést így fogalmazza meg a cikk írója: „Hogyan alakítja át a személyes perspektívát az a tény, hogy itt nem létezik többé a kartográfiában hagyományos, centrális nézőpont – azaz egy adott perspektíva kötelező érvényű jelenléte: a nézőpont feletti hatalmat most már végérvényesen a felhasználó, a közönség veszi át?” KATONA Éva: „Térkép e táj”. *Google Earth: térképszeti fordulópont és a társadalmi látásmód változása = MédiaKutató*, 2008/2, 71–83. 73.

<sup>11</sup> S Houellebecq textuálisan megásva saját sírját, akár Moebius-ornamentikát is képes a sírra helyezni, nyílt utalásként Baudrillard *A negativitás Moebius-szalagja* című fejezetére: „Ha szemügyre vesszük bármely cselekedet vagy esemény teljes körét egy olyan rendszerben, ahol lineáris kontinuitás és dialektikus polaritás nem létezik többé, akkor a *szimuláció által tönkretett térben* elillan minden meghatározottság, a körfolyamat végén valamennyi cselekedet (mindenki öröme) megszűnik létezni, és szétszóródik a szélrózsa minden irányába. [...] és a bizonyítékok felkutatása, sőt, a tények objektivitása sem állítja meg ezt az interpretációs szédületet. Mi magunk vagyunk benne a szimuláció logikájában [...]” BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, 173. Kiemelés az eredetiben.

a nyomozást előrelendítő interpretáció, a Pollock-allúzió – a gyilkos később kiállításszerűen feltárt alagsori gyűjteményének összetételét tekintve<sup>12</sup> – már a helyszínelő fotók fókuszpontjának is köszönhető.

Mindenesetre az áldozatiság és a szatirikus tónus úgy itatja át a regény szövegét, hogy Jed a spektakulum csendjére vágyik megtévesztően semleges, közönyös és félreértelmezett jelenlétével. Olyan reprezentációk közt válik eredménytelenné az inspiráció utáni vágya, mint a hosszú, üres, helikopteres Tour de France-közvetítés plánjai a francia vidékről és a tájba került emberről, továbbá az egyszerűbb ipari turizmus vagy akár a luxuskatalógusok vidéki nosztalgája (hiszen *mindkét* Houellebecq szerint jó olvasni a Michelin-útleírásokat, amelyek kellemesen fogyaszthatóvá teszik a világot). Mindeközben pedig nem áttal a Michelin-diskurzusra hagyatkozni, amelyben egy ország tárgykultúrája és ragaszkodásának átláthatóbb formája adja át a helyét olyan fogyasztói előírásoknak, amelyek a különböző, enciklopédikus pontossággal felsorakoztatott Michelin-útikönyvek mindent felfaló idegen turistaszempontjaira, egyszóval a közös regionális erőszakra, a regénybeli mérnök apa „munkastruktúráira” (lakóstruktúráira), annak kubuszaira építik történetüket. A tájba, azaz az adott de- és reterritORIZÁCIÓS eljárások alá került zónákba került ember figuratív sorozataira. A térképhez igazodó regionális túlreprezentálásnak köszönhetően pedig a képeslap (carte), a térkép valóban „érdekesebbnek” hat magánál az ábrázoltnál.

Az utazás és a vintage a Michelin-diskurzusból ugyan csak egy preexisztens reklámígéret megerősítése, valósága lesz, de Jed és Michel egymáshoz történő utazásai mégis ösztönző módon szolgálják majd azt, hogy ne váljanak egymás áldozataivá. A regény címe, *A térkép és a táj* a reprezentációs munka maszkjára, a mediális események jelentésgyilkosságaira, az ebben való pikaeszkre, azaz a mediális reprezentációra redukálás és a (fel)bohlási folyamatok élvezetére utal. Vélhetően a címet<sup>13</sup> övező plágiumbotrány is, talán Houellebecq újabb cinikus csapdájaként, minthogy a celebbé alakulás átmeneti állapotként is olvasható deleuze-i utalásrendszerben.

Houellebecq adott regényében a baudrillard-i indíttatáson és az életműben mindig jelenlévő Foucault-hatáson kívül Gilles Deleuze művészetfilozófiai gondolatrendszere teszi próbára a szöveg hiperrealista progresszióját, s így a (térkép)fotózás,

<sup>12</sup> „A vitrinpolcokon szép szabályosan elrendezve, spotlámpákkal megvilágítva iszonyatos emberi szörnnyetek sorakoztak. [...]” Majd a Van Hagens-testszobrok idézõ húskreálmányok között valóban megnevezésre kerül a regény eddigi valós műreferenciáinak néhány párdarabja: „Valószínűleg ennyiben maradtak volna a dolgok, ha nem lép közbe Le Guern, egy fiatal breton tizedes [...], [akiz] egy Francis Bacon-vázlatra ismert. Ezen kívül még három műalkotást találtak a terem egy-egy sarkában elhelyezve. A Bacon-vázlaton kívül volt még két Van Hagens-testszobor [...], valamint egy festmény, amely Le Guern szerint valószínűleg Jed Martin jelenlegi utolsó műve, a *Michel Houellebecq, író* volt. (322, 323.)

<sup>13</sup> Megjegyzendő, hogy a könyv eredeti címe („La carte et le territoire”) jelentése eltér a magyar fordításától annyiban, hogy a francia címben a „le territoire”, azaz a tájként fordított „terület”, „territórium” más teoretikus horizontokat is kínál, melyekre a dolgozat több ponton is utalni kíván.



a fotografikus reprezentáció történeti tudatát is. Deleuze neve nem véletlenül kerül textuálisan is megnevezésre, éppen Jed apjának önfeltáró és ezzel Jed művészetét ösztönző monológja során.<sup>14</sup> A gyilkos neve pedig (*Petissaud*) hangzásbeli hasonlóságával Madame Tussaud panoptikumának mimetikus csapdájába invitálja az olvasót.

A shannoni reptér már idézett kiállítóterének hiperreális fotóportréi közül textuálisan kiemelt festmény, a Kennedy-portré pedig a tapasztalatiság színező rétegeinek tematizálásán kívül a botoxolt arcképmások révén úgy szegélyezik Jed útját a reptér tranzitfolyosóján, mint a firenzei Santissima Annunziatába belépő látogatókat a firenzei mimetikus hasonlóság uralma alatt megsokasodó *votik*. E viasmások az időben ragadó anyag, a viasz esztétikailag viszkóz dialektikusságával őrzik meg a végtelen számára a halandóságot, és ezzel a testi reprezentációk képi mivoltát is.<sup>15</sup> Eredetijük azonban a holttest, de annak abjekt-jellegét csak mennyiségük érzékeltethette igazán. A voti/boti mint egység a *funéraire* „túlélés” mint a formai ellenállás felidéző képességének hangsúlyára hívja fel a figyelmet, és a temporalitás kanonikus modelljeire nézve is következményekkel jár. Az efféle halotti pompa és képmás-megőrzés ugyanis a túlélés sajátos, nem feltétlenül lineáris logikájának szótárát hozza létre. S a temporalításra vonatkoztatva, Nietzschevel szólva így az életet, az Alakulást (*devenir*) gyilkoljuk meg akkor, amikor nem a nem-történeti időről beszélünk. Didi-Hubermann egyik fogalma pedig, a formátlan fogalmának elméleti háttere úgy halad a szimptomális jelenlét modellje felé, hogy például a deleuze-i immanens ok által alakuló művészetfilozófia mezejének struktúráját egy sajátos dinamika mentén képzelet el, melyben a kép két rezsim közötti oszcillálásban jön létre. Az „anti-deleuze-inek” vallott deleuze-i többszörös immanenciasík a látható igazságán belül így megengedi a köztesben a nem-látás dialektikáját. Didi-Hubermann reprezentáció-kritikájában tehát a formátlan fogalma egyrészt

Houellebecq adott regényében a baudrillard-i indíttatáson és az életműben mindig jelenlévő Foucault-hatáson kívül Gilles Deleuze művészetfilozófiai gondolatrendszere teszi próbára a szöveg hiperrealista progresszióját, s így a (térkép) fotózás, a fotografikus reprezentáció történeti tudatát is. Deleuze neve nem véletlenül kerül textuálisan is megnevezésre, éppen Jed apjának önfeltáró és ezzel Jed művészetét ösztönző monológja során.

<sup>14</sup> „Az írásainkban hevesen támadtuk Van der Rohét – aki üres, tetszés szerint átrendezhető struktúrákat kínált, ezek lettek a vállalati *open space*-einek modelljei – [...]. A cikkeknek volt némi visszhangja, azt hiszem, Deleuze is említést tett róluk; [...]” *A térkép és a táj*, 185.

<sup>15</sup> Didi-Hubermann vonatkozó írásában ismerteti, miként illeszkedett a voti kutatása a reneszánsz vizuális kultúrájának történetiségébe. A votik a templomban a mennyezetről lelógó, viaszból készült felajánlási szobrok voltak, melyek a felajánlást tévő képmását (általában arc- és kézfejmását) hűen ábrázolták. A viasz kapcsán a viszkozitás fogalmát illetően Sartre a kiindulópont, és *A lét és semmit* idéző Didi-Hubermann, amikor a viaszt a szurokhoz hasonlóan csapdanyersanyagként kezeli, mely nyugtalanító idegenséggel rendelkezik. Georges DIDI-HUBERMANN, *Viscosité et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau*. Julius von Schlosser: *Histoire du portrait en cire* (1911.) traduit par É. Pommier, 1997. = Critique, avril 1998, 138–162, 139.



a Quattrocento firenzei „utánozni” tartalmára utal, ám az elkülönöződés aranykoraként tárgyalt Reneszánszban, másrészt a formátlan elméleti kontextusba ékelésének következtében szükségszerűen megjelenik a tekintet-modalitásoknak a tekintet antropológiáján kívül vívott harca, amely hasonló és elkülönöző egyre nyíló struktúrái felé tart. „Az ember lerombolható, redukálható a formátlanra. De még lerombolása is hagy maga után nyomokat, még ha formátlanokat is [...]. Az elkülönöződést a hasonlósággal való viszonyban kell szemlélni; különben az elkülönöződés tiszta metafizikai ideává válik, a hasonlóság pedig intrafizikus együgyűséggé. [...] És a kép? Hát igen, a kép nem lehet más, mint egy figyelmesen kifürkészendő vizuális vég, egy gyűrődés [rác], egy hullámvetés az immanenciában.”<sup>16</sup>

A viaszportrékhoz hasonlóan a reptér fentebb idézett hiperreális fotói, illetve első sorban a festett kép térrétegzése egyesítik a kép funkcióit, s a kiállított dokumentumok a botoxolás esztétikai vonásaival a hasonlóság időben ragadó csapdaanyagává minősítik át a reptér történetét illusztrálni hivatott képeket. Így a nézőt megfosztja a formátlantól, a Figura nem jelenhet meg köztességében mint nem-hasonló; marad a dichotomikus gondolkodáson belül, rögzít bizonyos jelölvasási protokollokat, konceptuális berendezkedést, s így a szimulációk sokasodhatnak tovább a hiperreális vizualitásban, a panoptikus tértől elvágvá. Ellentétben a háromdimenziós, izometrikus térképpel vagy a tereprajzzal, mely ugyan kubusszerű is, kiállja a kubusszerűség kínját, ugyanakkor „síkszerűen hat, noha kubusszerű”.<sup>17</sup> Így küzd a látvány tiszta képzetéért. S a pespektíva-előírások optikai terének enyészpontja helyett a középpont performativitásával operálhat. Így szabadulni látszik képi mivoltától, de ugyanúgy ki van téve a hatalmi intézményességeknek.

...e nyitókép, majd a kép felhasításának gesztusa már a szerző artisztikus meggyilkolásának, a gyilkos által a szerző holttestéből alkotott kép feletti topográfiába utalt nyomolvasásra késztetik a nézővé avasztalt olvasót.

A nem-euklidészi tér kihívásait a regény nyitóképe – mely eddig talán a legtöbb figyelmet kapta *A térkép és a táj* elemzői részéről<sup>18</sup> – olyan ekphrasiszként állja ki, mely térrétegzése közben elakad annyira, hogy azután a kép megrongálásával elindulhasson regénybeli szövegesülése. A festés hisztériája pedig felszabadítja a kezét, s a teljes test részesül a szökésben: éppen Hirst fején töröl ki egy részt Jed képrongálása. Az izometrikus

<sup>16</sup> DIDI-HUBERMANN, *Image, matière, immanence* = Rue Descartes 2002/4 (38), 86–99.

<sup>17</sup> Wilhelm WÖRRINGER, *Absztrakció és beleézés. Adalék a stílus pszichológiájához. Tanulmányok*. Ford. Kocziszky Éva. Gondolat, Budapest, 1989, 28.

<sup>18</sup> A már korábban idézett Bartók-kritika, valamint Dánél Mónika és Pildner Judit közös kritikájának értelmezésin túl érdemes még megemlíteni MÓDOS Ádám értelmezését (*A reprezentáció problémája Michel Houellebecq A térkép és a táj című művében*) a nyitóképet illetően. Módos Foucault *A szavak és a dolgok* című szövegének Velázquez tárgyaló felütésével hozza összefüggésbe Houellebecq nyitóképet. A tanulmány elérhetősége: [https://www.academia.edu/8809060/A\\_reprezentáció\\_problémája\\_Michel\\_Houellebecq\\_A\\_térkép\\_és\\_a\\_táj\\_című\\_művében](https://www.academia.edu/8809060/A_reprezentáció_problémája_Michel_Houellebecq_A_térkép_és_a_táj_című_művében)





térkép provokációjának következtében Hirst festett szemét tulajdonképpen a hiperreális ecsetvonás visszavonásával Jed kiszúrja, megvakítja, s így jön létre a nyílás, mely a szökecsponthoz biztosítja a hisztérikus test számára. A referenciával bír, valós hírességekről készülő kép, az udvari gyakorlatokat idéző celebportré-festés azonban ezzel a megakasztással egyik mediális térből átutalja magát egy másikba; figuratív ábrázoltjai és ezzel képként történő esztétikai befogadásuk egyik mediális korlátból a másikba ütközik.<sup>19</sup> Ezáltal viszont a művész pszichózisának elszabadulása kaphat teret. Ez talán a regény legizgalmasabb értelmezési vonala, természetesen a regénybeli fiktív művészettörténet-írás fogságában: e nyitóképpel, majd a kép felhasításának gesztusa már a szerző artistikus meggyilkolásának, a gyilkos által a szerző holttestéből alkotott kép feletti topográfiába utalt nyomolvasásra készítetik a nézővé avanszált olvasót. Az abjektek megjelenése ugyanis a később felfedésre kerülő gyilkos műgyűjtésének esztétikai indíttatásával történő azonosulásra kötelez. A regény nyitóképe még egy a dichotómiáktól és referencialitástól szabadulni nem tudó egyedi ecsetvonással akarja befejezni a képi látványt. Ám a képi státuszt egyrészt azonnal elbizonytalanítja az alkotói reflexió, másrészt a szimulált térből (hiszen szinte minden létezik a regényen kívül is) a heterogén esztétikája a művész pszichózisát kezdi kitergetni. „Jeff Koons homloka enyhén csillogott: Jed vastag ecsettel felitatta, és hátrált három lépést. Hiába: Koonsszal nem stimmelt valami. Hirstöt könnyű volt megragadni [...]” (7.) – szólítja meg a regény a művészregény műfaji zsánerét, majd azután már a krimibe oltva a következő abjekcióval, önfelsértő performansszal próbálja feltölteni a kép síkját: „Jed felragadott egy festékkenő lapátot, beledöfte Damien Hirst szemébe, és nagy nehezen kitérítette a rést... [...] Végül elveszítette egyensúlyát, elesett, az állvány kerete durván felsértette a nyakszirtjét, mire felbőgött, elhányta magát, és azonnal jobban is lett.” (26.) A regény második része azután visszatér Jed festői korszakának ehhez az elakadáshoz, s a *Damien Hirst és Jeff Koons felosztja a képzőművészeti piacot* című Jed Martin-kép, pontosabban annak „ragacsos maradványai” (103.) sarkallják arra a szereplőt, hogy elszánja magát a kiállításra;<sup>20</sup> valamint ezzel összefüggésben itt lép kontaktusba a katalógusszöveg megírására felkért Houellebecq-vel, továbbá annak hiperreális brandjével. Jed a térképekről készült fotóinak sorozata, ami a mediális terek elárasztódásában teljesedik ki, tehát beékelődik hiperrealista-konceptualista festményeinek, portrészorozatának korszakába.

A sokat idézett és valamelyest elemzett regénybeli képpárokon kívül lehetséges a krimi szempontjából úgy értelmezni a meggyilkolt Houellebecq testének kiállítását, mint az elakadt kép párfajelenetét. (Gyanúba keverve ezzel Jed Martint is, a krimi zsáneréhez igazodva.) A fiktív leírás a hiperreális rétegek sokasodása közben, a festékrétegek

<sup>19</sup> A metaleptikus gesztusról lásd KERESZTES, *Houellebecq – A realizmus intézményes és mediális felszámolása. A La carte et le territoire olvashatósága.*

<sup>20</sup> „[...] nem kifejezetten azért, hogy megismerje a külvilág ítéletét, hanem hogy ő maga meggyőződjék róla, hogy a műve tényleg létezik, sőt hogy ő maga is létezik” (103.)

felvitele helyett képrombolásba torkollik. Azonban az alkotás ezen módja éppen azt a festői eljárást idézi meg, amelynek köszönhetően Jed azután az elakadt nyomozást továbbblendíti. Egy olyan festőt idéz meg, aki Deleuze szerint haptikus ecsetvonásai-val képes szökésvonalakat mintázni. Miközben *A térkép és a táj*ban egy alkalommal Houellebecqet egy Jeddal való dialógus arra inspirálja, hogy a fűtőtestekből mint produktumokból egy krimi ötletét vezesse le, a posztmodern körköröség jegyében a nyitókép ekphrasztikus vonásainak részeként szövegesül az, amint Jed műtermének fűtőteste túlhevül, s Jed izzadtsága is része lesz a földön megrongált képnek. A művész pszichózisos állapotában pedig a mű és annak környezete, a műterem, valamint a művész teste ugyanazon alkotás részeivé válnak, egyfajta képromboló akciófestészetté – mindez Pollock talajfestését idézi. A pollocki arabeszkyszerű vonalfonatok pedig a szó szerinti felszíni sík és a különböző festékmélységek közötti oscillálásban adják vissza a képi reprezentáció egyensúlyát, a néző megindításával. Ebben a fajta szerkesztésmódban éppen az egyéni ecsetvonások lényegtelenek. „Jed több fényképet is megnézett, amelyek Jasselin szemében mind egyformának látszottak: színek, vonalak, egy alakatlan puzzle.” (291–292.) Azonban Jed értelmezése továbbblendíti a kép előtt elakadt nyomozást: „– Érdekes – mondta végül Jed. – Azt mondanám, hogy Pollock.”

Egyszerre lesz jelen tehát a pollocki életet esztétizáló (akció)festészet a hiperreális vizualitásban és a vászonra csepegő izzadtsággal, majd az emberi testmaradványokkal történő bemocskolás. S ezzel az együtttható manifesztummal a fetiszizált kép korszakában, az izometrikus térkép-szoftverek modellezése által meghatározott valóságmodell részeként a posztmodern hiperreális nosztalgiája, a kép korszakában, visszavágyik a valóságba. Ugyanakkor a regényben a térképhez hasonlóan a technikai alapélményként megjelenő fotózás sem a fotografikus reprezentációt akarja *másolni*.

(292.) Egyszerre lesz jelen tehát a pollocki életet esztétizáló (akció)festészet a hiperreális vizualitásban és a vászonra csepegő izzadtsággal, majd az emberi testmaradványokkal történő bemocskolás. S ezzel az együtttható manifesztummal a fetiszizált kép korszakában, az izometrikus térképszoftverek modellezése által meghatározott valóságmodell részeként a posztmodern hiperreális nosztalgiája, a kép korszakában, visszavágyik a valóságba. Ugyanakkor a regényben a térképhez hasonlóan a technikai alapélményként megjelenő fotózás sem a fotografikus reprezentációt akarja *másolni*.

A regény harmadik részében és epilógusában a regénybeli Houellebecq új műfaji inspirációja (a fűtőtest kapcsán), egy krimi bontakozik ki, s ezzel a regény apasorozatában az apafigura új testet is ölt, Michel kutya után Michou, Jasselin nyomozó herélt kiskutyája formájában, miközben Michel holttest-képe szolgáltatja az új rész nyitóképet. A művészettörténeti értelmezések szédületét tehát a krimi jelölvasásának útján kell újra aktualizálni, és a térképhez tartozó olvasástechnika segítségével kell kinyomozni

a gyilkosság tekintetében. A Jed apjának korai építészeti terveit érintő kanonizációt Deleuze segíti; Houellebecq egy újabb apafigura halála kapcsán Francis Bacon-értelmezésével hatja át a regény szövegét. S az apaszorozatok végtelenítésén túl két képi jelenet is kísért: a shannoni reptér izometrikus térképén fotó és festmény viszonya, továbbá Jed a térképfotók ösvényével behálózott lakása. A sebészmaszkok mögött ugyanis a nyomozásban részt vevők és a helyszínelők tekintete a következő látványt kell, hogy elviselje a gyilkosság helyszínének mint műalkotásnak, az artisztikus vérfürdőnek<sup>21</sup> a helyszínén:



Az áldozat feje sértetlen volt, egyetlen határozott vágással választották el a testtől, és a kandalló előtti fotelba tették, [...] a kanapén egy nagytestű fekete kutya feje pihent, szintén tökéletes precizitással levágva. A többi mérsárlás volt, értelmetlen vérengzés, húsfoszlányok, húscscafatok heverték szétszórva még a padlón is. [...] Az összekeveredett emberi és állati húscscafatok között egy érintetlen, fél méter széles ösvény vezetett a kandallóig, amely tömve volt csontokkal, némelyiken még maradt némi hús. [...] A padlószőnyeget mindenütt vérfoltok borították, amelyek időnként összetett arabeszket rajzoltak ki. (239–240.)

E haptikus látványosságban ismét a fotografikus reprezentáció digitális és ezáltal önkényesen felszeletelő eljárása szeretné távol tartani az abjekt látványának elviselhetetlenségét: „A fényképekhez kell majd folyamodni, megpróbálni rekonstruálni azt, amit az egész kirajzol.” (240.)

A Houellebecq meggyilkolását övező botrányosságot tehát sokkal inkább az egyik Hirst-képet az anyagiségba visszautaló szövegrész, a regény krimiblokkját megnyitó képe hozza létre, hiszen a késleltetett szembesülés a szadisztikus gyilkosság ábrázoltságával az abjektokkal történő elárasztástól távol tartja az olvasót. A regény elején éppen Hirst elbukó ábrázolása miatt próbálja meg Jed megsemmisíteni a *Damien Hirst és Jeff Koons felosztja a képzőművészeti piacot* című festményét. Ezzel egyrészt a Young British Artists nevű művészeti/piaci csoportosulás jelenségét vonja kritika alá a szöveg,<sup>22</sup> másrészt viszont Jed Houellebecq-portéjától is sajátosan vonja vissza a hiperreális ecsetvonást. A gyilkosság artisztikus minősége az *A Thousand Years* című Hirst-installációt eleveníti föl a megnyúzott tehénfejjel és a húsból újjászülető, majd elpusztuló légytömegekkel az üvegfalú kubuszok mögött:

Jasselin a ház szélesre tárt kapuja felé fordult. Nagy légyfelhő lebegett az ajtó mellett, mintha a legyek a sorukra várának. Egy légy szemszögéből nézve egy emberi

<sup>21</sup> BARTÓK, *Egy önarckép lehetősége*, 63.

<sup>22</sup> „[A festmény] a »Young British Artists« nevű képzőművészeknek egyszerre apoteózis és ugyanakkor nyilvánvaló paródiája. Maga a szóban forgó festmény egyrészt hiperrealista gesztusokkal teremt újat a YBA poétikáját, ugyanakkor a következő mozdulattal mindezt vissza is vonja. Amikor Jed később dühében szétszaggatja a képet, akkor nem egyszerűen destruálja, hanem magát a programot a megvalósíthatatlanság körébe utalja [...]” *Uo.*

hulla csak hús, tisztán és egyszerűen csak hús; újabb szagáramlatok értek el hozzánk, tényleg borzalmasan erős volt a bűz. Jasselin hirtelen teljes bizonyossággal tudta: ha el akarja viselni a benti látványt, néhány percre át kell vennie a légy nézőpontját. (229.)

S a gyilkos a szimulációk terében bár majd maga is szükségszerűen áldozatul esik a szimuláció által megrongált térnek, egy a *pszichózis* metaforizációjának részét képező szereplő, a *rovarcsempész*<sup>23</sup> által, hiperreális törekvésében Jed mint enyészpont révén nemcsak Pollockot alluzionálja a holttest térképszerű kitergetésével, hanem azt a Hirst-képet is, melyről alkotója úgy nyilatkozott, mint a „háromdimenziós Bacon”.

A feltáruuló hús látványának esztétikai provokációját egy szadisztikus gyilkosság keretei közé helyezve Houellebecq szövege a látható igazságát a hisztérikus mozgáshoz utalja, amely során a reprezentációs mező bizonyos elemeit (többek között a figurativitást és a narrációt) láttatja azok deformálódása közben. Az izometrikus térkép dehumanizáló potenciálja éppen a szerző holttest-képének haptikus látványosságával kísérletezik: a sík képes beborítani a sír kubuszát. A dehumanizáló erő, az állattá alakulás (*devenir animal*) ebben az esztétikai rezsimben a figuratív alany erózióját provokálja ki.

Houellebecq „fejfetiszizmusa” az életmű több darabjában is kísértett tabujellegének hangsúlyozásával, többek között megjelent a tanulmány elején idézett *A csúcson* álmajelenetében az apáról vagy az *Egy sziget lehetőségében* is; *A térkép és a táj* gyilkosságában pedig több Houellebecqet foglalkoztató jelenség is egybefonódik.<sup>24</sup>

*A térkép és a táj* epilógusában az alagsor gyűjteményének miliójében holtan talált gyilkos betört feje – akár az apa feje *A csúcson*-ban – a holttest abjekt-jellegét úgy vizualizálja, hogy éppen a látszólag elsődleges figurativitást jelentő fej adja magát a formátlanságnak. Houellebecq-nek és kutyájának fejét a gyilkos azonban egymással szemben kiállítja. A nyilvánvaló szadizmuson túl az elsődleges figurativitásról mint a fotó sajátjának erőszakáról így ír Deleuze Bacon fejsorozata kapcsán: „[...] különösen szereti a röntgenfelvételeket vagy az orvosi metszeteket, vagy a fejsorozatokhoz az igazolványkép automatával készült képeket; a fénykép iránti szeretetében, a fényképbe való kiáradásában pedig egyfajta abjekciót él meg.”<sup>25</sup> Majd így folytatja:

<sup>23</sup> Hornyik fűzi fel a hatástörténeti láncolat lehetőségét már idézett előadásában a művészetet bemocskoló Pollock kapcsán, akiről eszébe jut „[...] Lacan, illetve az, ahogy Lacan lenyúlta egy szociológus (és amatőr entomológus) kollégája, Roger Caillois bogár-pszichózis elméletét a szürrealista Minoauruszból. Eszerint a mimikri, illetve a kamuflázs nem arra szolgál, hogy a bogarak álcázzák magukat azzal, hogy felveszik a környezetük színét, [...] hisz azok, akiknek táplálékul szolgálnak, nem pusztán egyetlen érzékszervükre hagyatkoznak, hanem többre is, melyek közül nem is mindig a látás a legfontosabb. Caillois szerint itt inkább egyfajta pszichózisról van szó, mely szerint a központi idegrendszerrel nem rendelkező rovaroknak érzékszervi adataik alapján nem is olyan egyszerű eldönteni, hogy mely érzetek tartoznak a környezethez, és melyek saját testükhöz.” *A technológia és a psziché látványos metszetei. Fotográfia a „kép korszakában”,* id. előadás

<sup>24</sup> Bartók foglalkozik kritikájában a balzac-i realizmus egyik intertextualizáló mozzanatával; Balzac *Az ismeretlen remekműve* is megidéződik a festészet lehetőségeinek kibontása közepette. BARTÓK, *Egy ónarckép lehetősége*, 64.

<sup>25</sup> Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Az érzet logikája*, ford. Seregi Tamás, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2014, 47.



A fénykép „teremti” az embert vagy a tájat, abban az értelemben, mint amikor azt mondjuk, hogy az újság teremti az eseményt (és nem csupán elmeséli). Minden, amit látunk, amit észlelünk, az fénykép. A fénykép legfőbb érdeke, hogy a valószínűtlen, elferdített képek „igazságát” belénk ültesse. Bacon pedig nem szembe akar menni ezzel, ellenkezőleg, inkább átengedi magát neki, és nem minden gyönyör nélkül. Lukreciusz szimulákrumaihoz hasonlóan a fényképek számára is mintha tereken és korokon át, a messzeségből érkeznének, hogy minden helyet vagy minden agyat megtöltsenek. Nem egyszerűen elítéli tehát a fényképet, mert az figuratív, vagyis ábrázol valamit, mint inkább igen érzékeny arra az aspektusra, amelyből nézve a fényképek dolgok, amelyek felkínálják magukat a látás számára, ugyanakkor teljesen uralmuk alá is hajtják a szemet.<sup>26</sup>

A fénykép mint elsődleges figurativitás, a láttató, egyszerűen más természetű figurativitás Bacon számára Deleuze érvelésében, mely a hús eseményén kívül manifesztálódik, nem a mozgás, a nyílások hisztériára alkalmas helyein, mint ahogyan a pollocki diagramot idéző helyszínelő fotók reprezentációin, eltávolodva és enyészpontjukkal felülírva a házban nyert látványosságot.

„Azután pedig Bacon összes fejsorozata a fej hússal való azonosságát hangoztatja [...]. Végezetül pedig a hús maga válik fejjé, a fej a hús korlátozhatatlan hatalmává lesz mint az 1950-es *Keresztrefeszítés töredék* esetében, ahol az egész hús üvölt, egy kutyalélek tekintetétől követve, aki felülről hajol rá a keresztre.” – írja Deleuze.<sup>27</sup> Már Houellebecq első regényében, az *Extension du domaine de la lutte*-ben is e különös önreferenciának lehetünk tanúi a regény állatos példázatai révén, kiváltképp ott, ahol egy kutya saját felfedezett szexualitása révén „szimulált narrátorként” értelmeződik az önreflexivitás egy pontján. Az állatszereplők az emberek szimulákrumaiként is értelmezhetők.<sup>28</sup> Ugyanakkor Baudrillard *A tárgyak rendszere* azon fejezetének (A legszebb háziállat) gondolatosságát is idézi a kutyafej mellszoborszerű elhelyezése a nappaliban, gazdája hasonlójaként, amelyben az elevenségétől megfosztott fejekhez hasonlóan az állatiság eltárgyasítva létezik, melyet úgy is nézhetek, hogy az nem néz engem.<sup>29</sup> Mégis, a legerőteljesebben Deleuze Bacon-elemzése az, amely e gyilkosság révén a test képietését úgy viszi végbe a posztmodern végtelenné szaporított testképei között, hogy a művészeti piac hatalmi

<sup>26</sup> *Uo.*, 48.

<sup>27</sup> *Uo.*, 15.

<sup>28</sup> „Dans le dernier chapitre de l'une de ces fictions intitulées Dialogues d'un teckel et d'un caniche que le narrateur qualifie d'«autoportrait adolescent» (84.), on assiste à la lecture d'un manuscrit sur la sexualité découvert par un chien, au fil de laquelle le lecteur a du mal à faire la distinction entre le narrateur, le personnage et le lecteur.” Akram AYATI, *Un monde simulé, des identités brouillées. L'oeuvre de Michel Houellebecq dans la lignée du postmodernisme baudrillardien* = *Alternative Francophone*, vol. 1., 2015/8, 7. Letölthető: <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af>

<sup>29</sup> Jean BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere*, ford. Albert Sándor, Gondolat, Budapest, 1987.

viszonyai közötti adott rekonfigurációjában először térképfotók garanciavesztése, majd a hiperrealista portrészorozat garanciavesztése nyer abjekt-jelleget – a mindenkori holttesthez hasonlóan. A gyilkosság esetében bár a helyszínelők fotóáradata medializálja e test képét, így Deleuze Pollock-pozicionálása is szövegesül, a kutyafej újraszimbolizálja a fotók szcenikáját, s ezzel együtt a fotókat mint elsődleges figurativitást is. Ez a Deleuze szerint más természetű figurativitás az esemény hisztérikus jelenete. Míg a fotó uralni akarja a modern ember látását, a fotó ostromát ki kell állni, s ki is lehet, a szökéspontok által. A regényben

a látható nyomokat fotózó helyszínelők együtt hányanak a holttestek láttán a helyszínre érkező egyéb közegekkel, mint ahogyan Jed szintén elhányja magát Hirst arcmásának megsemmisítésekor. Deleuze Bacon-kötetében a hányás egyike azon eseménylehetőségeknek, amely által a test egy szerven keresztül szabadulni kíván saját magától. De a *hús* igazából a test konfrontációs állapota, s az arc ellenében a „testek” fejei, az „állati lelkeként”, állattá válásként azonosításra kerülő húsos anyagok azok, amelyek képesek majd fogadni a deformációt. Az Alak mint a nem-hasonló rezsimjének követelése tehát a kutyafej kiállítódása révén az emberi szubjektumot kilendíti központi pozíciójából.

A gyilkos tehát végül Jed képromboló pszichózisát esztétizálja át (plasztikai sebész minőségben) saját gyűjtési kegyetlenségével: a Jed életútjában nagy sikerű térképfotószorozatot követő portrészorozat újabb fotó alapján készülő hiperreális darabját, éppen az Houellebecq-portrét a nyilvánosságtól visszavonva, a portré helyett a hús eseményét állítja ki a két deformációra váró fej láttatásával. S így az abjekció esztétikai elragadtatottsággá alakul először a gyilkos számára, azután azonban a helyszínelők fotóinak köszönhetően Jed számára is. Ebből nyer inspirációt újabb reprezentációk felé. A térkép tehát folytatja re- és deterritorizáló tevékenységét.

...a legerőteljesebben Deleuze Bacon-elemzése az, amely e gyilkosság révén a test képesítését úgy viszi végbe a posztmodern végtelenné szaporított testképei között, hogy a művészeti piac hatalmi viszonyai közötti adott rekonfigurációjában először térképfotók garanciavesztése, majd a hiperrealista portrészorozat garanciavesztése nyer abjekt-jelleget – a mindenkori holttesthez hasonlóan.

Kukorelly Endre

# Száz

Egy fiú térdel az apja előtt, Rembrandt Harmensz van Rijn 1663-as képe az Ermitázsban, Rückkehr in die Heimat, apa a fiával, nem néznek egymásra.

A térdeplő feje hátulról, félprofilból.

1974 nyarán jártam először Leningrádban, a repülőtéren szétpakolták a csomagokat, a szaláminkat elkobozták, nem mind, csak az egyik darabot, a másikat nem vették észre.

A múzeum előtt hosszú sor, fémkorlátok közt vezetve, szép lassan araszoltunk előre.

Lassan.

Araszolnak.

b  
bill  
ent  
yük

Mint a viccben, amikor állítólag van narancs, noha igazából nincs, csakhogy a viccben mínusz harminc fok van, viszont hogy jelentsék be a tömegnek, hogy mégisincs narancs, ezért előbb hazaküldik a zsidókat.

Eltársak, van narancs, de ennyi nincs, a zsidók menjenek haza.

Először elküldik a zsidókat, aztán akik nem vettek részt a Nagy Honvédő Háborúban, aztán azokat, akik nem vettek részt a Nagy Októberi Szocialista Forradalomban, és amikor már csak néhány veterán álldigál a fagyban, megmondják nekik, hogy narancs, az nincs, mire az egyik aggastyán azt mondja a másiknak, hogy megint a zsidók jártak a legjobban.

A képre nem emlékszem pontosan, meg kellett nézni egy albumban.

Mintha tényleg minden festmény, ami számít, legalábbis az album szerint, az Ermitázsban lenne.

Voltam Leningrádban 1978-ban is, és 1980-ban, akkor nem mentünk múzeumba, nem mentem be.

Hanem kiálltam a sorból.

Egy darabig álldogálsz a sorban, aztán ott maradsz vagy kiállsz onnan, úgy viszont biztos nem kerülsz sorra.

Egyszer, a nyolcvanas évek közepén, körülbelül másfél órát álltam banánért a Nyugati pályaudvar aluljárójában, csak úgy mondom, nem tartozik ide.

Egyszer, még egyszer már nem.

Megakadt a sor, pedig már majdnem odakerültem, kifogytak az áruból, de még hoznak állítólag, gondoltam, azt kivárom.

Ha eddig vártam.

Most már valahogy csak ki fogom bírni.



Hideg volt, főleg így, a vége felé, beázott a cipőm, ha jó emlékszem, és nemigen tudtam, minek állok ott, minek bírom ki, de mindegy.

Mind az egész nagyjából fázik és remeg.

Belekezdtem, aztán már nem tudtam abbahagyni, és mindez a banánért van, vagy miért.

Tényleg hoztak egy nagyobb adaggal, és én banánért álltam sorba, de szó szerint véve.

Hogyan kell abbahagyni bármit, ez egy kérdés.

A csávóból, a hazatért fiúból szinte csak a talpa látszik, ahogy térdel, bal lábáról leesett – maradjunk a Károli Gáspár-féle Lukács Evangéliománál – a *saruja* (Lk 15,22).

Bánatos arcú zsidó fiú, eleve bánatos arc, lecsúszott a lábáról a saru.

A tékozló fiú hazatérése, németül Die Heimkehr des verlorenen Sohnes, elveszett fiú, nem minősítik, semmi tékozlás (e Verschwendung).

Az öreg kicsit ferdén tartja a fejét.

Ellágyultában.

Nem nagyon ferdén, épp csak, tökéletes szögben.

Néhány fölöslegesnek tűnő, különböző mértékben részt vevő alak a kompozíció miatt, három férfi meg balra főt, a háttérben egy nő, és mintha a nők nemigen vennének részt.

Albumokat kell tartani.

Visszamenni, beállni szép rendesen a sorba.

\*\*\*

Négyszög alakú terület, függőlegesen esik be a fény.

Aki elszórja, elveri nem azt, ami az övé, amije van, hanem amit másoktól szerzett, kapott vagy követelt ki magának, kiügyeskedte, elvette, kicsalta, és mivel éhezik, *kívánja vala megtölteni az ő gyomrát azzal a moslékkal, a mit a disznók ettek: és senki sem ad vala néki* (Lk 15,16.), azt a gazembert meg szokás szánni.

Megsajnáljuk, és ha nem is őt, magunkat mindenesetre jobban szeretjük akkor, nemes sajnálkozásunk miatt.

Az pedig mosolyog magában.

Előbb nem, először megijed, hisz valóban nincs mit ennie, letérdepel és megalázkodik, mert még nem tudja, mi lesz, csak majd azután mulat primán, miközben tömi magába a *hízott tulkot* (Lk 15,23) vagy mi a szart, az érzélgős, nedvező szemű apján, meg azon az ostoba és irigykedő barmon, a testvérén, aki, lám, hiába szolgál hűségesen, egy kecskefiat se kap.

Megmosolyogja ezeket a szerencsétleneket: de marad mégis valami a szeretet és sajnálkozás közt ingadozó érzés is benne, amitől, noha túl sokat nem kezd vele.

Nem szabadul meg, és ez a legveszélyesebb: nem közönyös, nem közömbös irántuk, az pedig veszélyes.

Kineveti őket, mert érzi teste-lelke, hogy mások fölött áll, mások idejét tölti, az ő idejét szórja el, rendelkezik az életük fölött, és ez jólesik neki, mégsem tiszta szívből nevet, nem üres a nevetése.

Érzi, de gondol rá, és azért jó neki, azért nem gondolja végig, hogy ilyen jó lehessen. Végigfut benne, mint a higany, nem marad meg benne.

Ez itt, a bátyja, ez a tuskó, kimegy kora reggel és hazatér este.

Összeszorított foggal.

Mi a faszért.

Rossz a szaga.

Neveléses, ki is neveti, mégsem mindegy neki, mert szánja is őt, vagy hogy, bár ezt nagyon nem szereti magában, ezért veszélyes.

Az irigységtől rossz szagú ez a barom, gondolja, de csak idáig jut, tovább nem, mert simán elveszi attól a baromtól az életét, kimegy ez a barom reggel és hazatér este, és csak egy kecskefiat se kap, ő pedig megkap mindent, mindeneken túl, gyűrűn és *a legszebb ruhán* (Lk 15,22) felül könnyeket és ölelést, örvendnek néki, néki így örülnek, és érzi, hogy ez nem igazságos, mások életét elvenni nem igazságos, nem lenne az, ha nem csak a szó volna meg hozzá, hanem volna igazság.

Van igazság, mert van igaz és nem igaz.

Az van, amit fölhasználsz.

De nem használod.

Ő nem használja, igaz, megkerülni se tudja, hiába igyekeznek, mivel benne van, megvan benne is, amit ki akar kerülni.

Mert *örvendezés van egy bűnös ember megtérésén* (Lk 15,10), ő azonban nem tér meg. Így intézi el: de muszáj elintéznie magában.

Egy négyszög alakú területen álldogál az erős fényben, már elmúlt az ijedtség a szívéből, látja, akadnak elegen, akik örülnek neki, és várja, hogy most mi lesz.

Mi lesz már!

Azzal a hízott tulokkal!

Ilyen lassan sütik, ennyi tetű!

Igyekezhetnének!

Már!

Mozogjatok, idióták!

A gyűrűt, amit az apja parancsára az ujjára húztak, meg se nézi, biztos *annyt* ér, mit nézegesse.

És rájuk se néz, a többire, a ház népére, nem néz a szemükbe, mert nem akarja, hogy megzavarják, nem szeretné, hogy bármi megzavarja.

Azért olyan veszélyes, mármint ez a gazember, mert folyton, legalábbis gyakran ütökzik abba, amit a többiek itt, ezek a derék lelkek nem irigységnek, hanem igazságnak, nem érzélgősségnek, hanem részvétnek neveznek, és ami tényleg az is, részvét és igazság.



Mindenki érez részvétet, és érzi jól, hogy ez vagy az igazságos vagy igazságtalan. Szerintem.

Az a nyikhaj szemét is, ezért annyira veszélyes.

Mert noha először megijed tőlük, amikor nem megfelelően alakul, de aztán túl kell lépnie rajtuk, átlépni, kikerülni mindenki mást, mivel nem megbánja, amit velük tesz, hanem előbb méltatlankodik, aztán csak nevet rajtad magában, hogy majd simán le is mészárolja, aki az útjába kerül, ha már nem lesz kedve ahhoz, hogy kikerülje, mert megunta kerülgetni ezt a nyáját.

*Az én atyámnak mily sok bérese bővölködik kenyérben, én pedig éhen halok meg!, gondolja, mikor aztán magába száll, (Lk 15,17) csakhogy nem száll magába, hanem irigykedik a többire, méltatlankodik, ahelyett, hogy részt venne: csak a maga részét.*

Ahelyett, hogy belátná: ez így rendben van, igazán így kell lennie, máshogy nem is volna szabad.

De nem lát be semmit, mert jól tudja, mi van.

Ezért nem ad kegyelmet.

Fenyvesi Ottó

# Minimum Rock 'n' Roll

&

Vadnak születtünk.  
Delfinnek, bálnának.  
Az út kifürkészhetetlen volt.  
Nap süttött, mint a régi versekben.  
Néha a Hold is ragyogott.  
Akinek volt szeme, látta.  
A tegnapi elmúlt, csak a ma van.  
A holnap a jövőben rejtezik.  
Nincs holnap! Nincs több bakelit.  
Fejünkben kattognak a regiszterek.  
A gépekben gyanútlanul  
hízhatnak az algoritmusok.  
Víz borzolnak szelek.  
Az tenger felől dülöngélve  
épphogy megérkezik,  
partot ér, egy újabb hullám.  
Jó volt megszületni.

&

Szakad az eső.  
Szaladnak a számok,  
sorban a dallamok.  
A sötétben dadog valaki.  
Egy mélytorok: dá-dá-dá.  
Da da da, ich lieb' dich nicht  
du liebst mich nicht aha aha aha.  
Le a torkodon,  
nyeljed csak a sok rizsát,  
nyeljed a zöldséget,  
a narratívát, a citátumot

és kommentárt.

Poésie absoluté.  
Le a torkodon!  
Folyják a hangorkán:  
Let The Good Times Roll.

&

Blind Boy Fuller.  
Elhagyták mind az álmait.  
Tegnap megdöglött a kutyája,  
titkon elhagyta a szeretője.  
Blues Before Sunrise.

&

Erről jut eszembe:  
itt a nyár, érik a cseresznye.  
Pocsék a Lakers.  
Kapaszkodik a Brooklyn.  
A csatolmány lemaradt.

&

Vadnak születtünk.  
Szinuszunk, tangensnek.  
Kőnek, gyöknek, algebrának.  
Az esetek többségét már nem ismerem.  
Inkább alszom, mint a bunda.  
Mint a tej. No, milk today!



&  
Egy, két, há' és rock and roll.  
A nagy alma álomba szenderült.  
A CBGB örökre bezárt.  
Megszűnt a Ramones.  
Joey meghalt. Dee Dee  
és Johnny L.A.-ba költözött.  
Dee Dee ufókkal barátkozott,  
majd gyorsan elpatkolt,  
beesett az asztal alá.  
Heroin Chic / Bad Little Go-Go Girl.  
A kaliforniai hegyek között  
Johnnal végzett a prosztata.  
Egy-két vaddisznó  
azért még mindig  
a Bowery-n turkál:  
csinel, pedál, riff-röff.  
Nem alkuszik az élet.  
Adios Amigos!  
Tajtéklzó basszusparipák!

&  
Ezt hozta ősz:  
Letölthető zenék.  
Víz alatti táncdalok.  
Boldog betűk a papíron:  
világfájdalom a köbön.  
Érzelmes slágerek:  
Goethe-remix, wertherizmus.  
Alkonyattól kivirradtig:  
Tarrantino vámpírrá változott.  
Letölthető zombik,  
és a mozikban egy friss Alien.  
Az új trendi: szex után selfie.

&  
Sorokat találtam benne aláhúzva:  
„Milánó, hajnal. Átzötyörög a Cincinnato  
téren az ódon narancs villamos. A rop-  
pant kövek közt: zötyörög. Aztán az asz-  
faltba ágyazott sínen már: suhan, tép, húz.  
A zötyörgés a jobb.”  
Tandori Dezső.

&  
Vadnak születünk.  
Tengernyi titoknak.  
I Wanna Be Your Dog.  
Vadnak születünk.  
Kutyának, tejnek.  
Műanyag pitypangnak.  
Omálgád tetrapak!  
Az első gitárhang után mind eltűntek  
a tankok, a bankok, a számlák.  
Az első gitárhang kisöpörte őket.  
Csak az álmok maradtak, és a rúzs  
az ajkadon, vérrel keveredve.  
Kezünket kékre marták  
a csípős, reggeli szelek.  
De tényleg meddig bírják még  
a fagyot az orosz lánctalpasok?

&  
Ezt hozta az tél:  
lúdtalp, hajdaganat.  
Hajaj és hajhullás.  
Hastánc, erotika és nővé avatás.  
És füstöt mindenekfölött.  
Adjatok egy kis Deep Purple-t,  
hogy rendet tegyen a vastagbélben!

&

Baby Blue.

Kapaszkodna valamibe,  
kapaszkodna a tavaszba,  
egy hajszálba.

Két pohár az asztalon,  
színültig töltve gyomorkeserűvel,  
oly távol vannak egymástól,  
hogy köztük elférne egy emberélet.  
A lány még nem tudja mi a szerelem.  
Az ifjúság boldogan sütkérezik az arcán.  
A mutató némán körbejár,  
az óra pontos időt mutat,  
Baby Blue.

Odakinn tél, mínusz nyolc.

Kapaszkodna egy ember életébe,  
a decemberi szélbe, a végtelenbe,  
egy mikroba árnyékába.

Kapaszkodna szerelemben,  
szép szavakba,  
rímekbe, költészetbe.  
No Woman, No Cry.

&

Sorokat találtam benne aláhúzva:

„Már nyugodtan gondolok rád.

Álmodom ugyan még néha veled,  
de reggelre homályba tűnik a szád.”

Nagy Gáspár

W&

Absinthe Tunel.

Volt már optimista.

Volt realista.

Volt avantgárd.

Volt vidám és szomorú.

Volt már a Vénuszon,  
járt távoli bolygókon.

Járt a csúcson,

és a mélyben.

Volt a tenger alatt.

Volt szőke, barna,  
fehér és fekete.

Black&White.

Ráment a mája. Ivott eleget.

Most ősz van és koleszterin.

Október legvége.

Cool születésnap.

Odakinn köd.

Fejenként három jégkocka.

Tennessee Bourbon.

A részletekkel és  
a helyi színezettel senkit  
nem untatok.

&

Egy bizonyos:

több csillag volt az égen, mint most.

Az égbolt fényesebben ragyogott,  
és a pitvar mélyén titok rejtezett,  
valami mélysötét zene:

Rambling on My Mind,

Blues from the Machine Gun.

Most is hallani vélem,

ahogy a végtelenből

ide érkeznek.

Gál Ferenc

# Műfaji keretekről

Elférsz te is,  
ezek tájleíró költemények.  
Itt foghatod a füledt délutánra,  
ha régóta halasztott vallomásból  
annyi lesz, hogy eltűntek a legyek  
tegnap óta. Mint ha szél támad,  
vagy baljós órák ketyegnek,  
és a védőszentek sem törődnek  
már városukkal. Az átmeneti  
korszak népe azért tovább álmodik  
a forróságban, teljes átéléssel.  
Az irodalmi posvány is csak hirdeti:  
fényfoltos csapáson húzódjunk  
a vadon szívébe, amikor a nektár  
legcukrosabb cseppje aláhull.  
Biztosabb a nyarat itthon kihúzni.  
Redőny léceitől csíkos lepedőn  
hasalni, és várni. Nyújtózkodni,  
amikor a csíkok elmosódnak,  
átvedleni megszállt, úgymond,  
éjszakai lénnyé. Ami útvonalát alig  
változtatja, a városmag vonzásában  
hívásokra mozdul, néhány fős  
csapatban, örök ellenszélben  
immár.



Nagy Kata

# Kedvezőtlen jelek a meneküléshez

Egy hulla is lehet szép.

Különben tudom, hogy nem dolgoztad  
magad halálra, és miféle madár kopogtatott  
a fejedben, amikor enni kértem.

A tenyered a nap felé fordítva, ültél a kövön,  
amit becsomagolva cipeltél el otthonról,  
és ezt nevezted munkának.

Lányokkal vetted körbe magad az első hóesésig,  
mindnek azt hazudtad,

rokonod a nő, aki a megállókat mondja be a metróon.

Ravasz vagy, de szappanból faragott pisztolyod  
elázik, ezt a trükköt ismerhetted volna jobban.

A köved gurulhat.



Kakuk Tamás

# Grünfeld védelem

Nagy Kata/Kakuk Tamás

A jégvirágok hideg kegyetlenséggel futottak szét az autóbusz ablaküvegén. A huzatos jármű padozatát gázolajjal kevert fűrészpórral söpörték fel hajnalban. A jellegzetes szagot a megállóknban kicsapódó ajtókon bezúduló jeges levegő sem úzte el. Az emberek fázósan húzták össze magukat a dermedt műbőr üléseken. A motor nehezen lélegzett a fagyban, de kitartón vonszolta az utasok fűtetlen lemezbörtönét. Sodródó jégtábla foglyának érezte magát az Északi-tengeren. Ezzel kezdődik el a történet a kékfedelű fűzetben. Ül a könyvtárban, előtte az asztalon Evelyn Waugh *Utolsó látogatása*, fordította Ottlik Géza. Szombat délután, de inkább hétköznap este.

A vonatutazásnak különös a hangulata. Az elsuhanó táj felidézi a fájdalmat, amit hátrahagynál. Ha visszatérsz, már semmi nem lesz ugyanaz, ami volt, idegen világba érkezel. Kívülről látod, ahogy ügyetlenül botorkálsz tárgyak és emberek között, de ez még messze van. Ezt találja kusza kézírással a spirálfűzetben. Nevét olvassák a listáról, tízen vágnak neki az útnak. A többiek Thébától húsz kilométerre kerülnek, ők kétszázötvenre. Zúzmarás, magányos fák az elmaradó vasútállomásokon. Az indóházaknál fázósan várakozó munkások. Utastársai szakadozott történeteket mesélnek, nem vesz részt a társalgásban. Mosolyogni próbál. Hevenyészett feljegyzés ceruzával. Az a valóság, amelyet én ismerem, többé már nem létezett.

A Fő téren a katolikus templom mellett öreg monostor. A kétemeletes épületben szálloda működik. Innen indul keleti irányba a korzó, nyílegyenesen a következő keresztutcaig. Estefelé a kirakatüvegekben a járókelők megnyúlt árnyékai. Napközben a konzervgyárban dolgoznak. Az üvegen belül konfekcióöltönyök, sötétszínű pulóverek, barna cipők. Utólag felépíteni a lapos mezővárost. Feljegyzés a fűzetborító belső oldalán. A cukrászdára nem emlékszik. Ha kinn járnak, a kocsmákat keresik. Nyikorgó padló, egyszerű asztalok, székek, kis kerthelyiség az udvaron. Helyi bort mérnek, a söntésnél híg sört csapolnak. Rendelésre zsíros kenyeret kennek, sóval, őrölt piros paprikával. A másokban menüt is főznek, agyonfűszerezett brassóit, valószínűleg az előző napról megmaradt húsból. Az utolsó szilárd elrugaszkodási pont a visszatérés előtt. Ez a hely még emlékeztetett arra a világra, ahonnan érkeztek.

A kupé melege után fázósan húzzák össze magukat a szeles pályaudvaron. Hideg szél fúj édesanyám, adja ki a kendőm. Ezt énekelik majd minden kivonuláskor. Felkapaszkodnak

a várakozó ponyvás teherautóra. A település megközelíthető rövid vasúti szárnyvonalon is, később azt használják, hogy elérjék az itt áthaladó gyorsvonati csatlakozást. Betlehem megálló / halk zúgással ébrednek a fák / méla köd üli meg / a komor állomást / a riasztó hűvösségen át / egy hunyorgó lámpa fénye / sejteti Betlehem csillagát / elszórt poggyászok között tétován / három király kutatja / az egyszülött nyomát. Letisztázott sorok a füzetben. A magasépítésű jármű platóhoz rögzített hideg műanyagpadjain hánykolódnak. Kapaszkodnak, ahol tudnak. Falusias utcákon kanyarognak, majd újra sötétben gubbasztanak.

Hirtelen fékezés után, óvatosan gurulnak néhány métert. A ponyva alól látják, a kapusorompó leereszkedik mögöttük. Úgy érzik, örökre. Az ablakokból pengeéles fények zuhannak a földre. Monoton vészterhes zsongás mindenütt. Riadtan állnak a magányos lámpaoszlop alatt. Egyre hangosabb utasításokat kapnak. Kitépett cetli becúsztatva a füzet lapjai közé, a cédulán az Otlík-regény címe, három felkiáltójellel. Nehéz megérteni, mit várnak tőlük. Az hiszik, gyorsíthatják az időt, előnyükre fordíthatják, kedvezményeket nyerhetnek, ha sietősen teszik a dolgukat. Tévednek, nem ők gazdálkodnak az órákkal, amiket, mint az üres zsákokat homokkal, úgy töltenek meg felesleges feladatokkal. Még nem tudják felfogni, túl keveset voltak itt, nekik akarnak segíteni, foglalják el magukat. Ne vágyakozzanak haza. Semmire ne gondoljanak, ami kerítésen kívül esik.

A laktanyához vezető utat szántóföldek szegélyezik. Az utolsó ház után megszűnik a közvilágítás. A sík terepen leszegett fejjel botorkálnak az éjszakában. Nem néznek fel, mert tudják, hogy minden lépéssel közelebb jutnak száműzetésük helyszínéhez. Az őrtornyok reflektorai a borús időben erősebben rajzolják az égre a rend hieroglifáit. Közel a kerítéshez mégis az otthonosság érzése keríti hatalmába. Kinn most nincs köze semmihez, csupán egy ismeretlen filmforgatás díszletébe tévedt statiszta. A kaszárnya kényszerű otthona, a katonákkal zsúfolt körlet, ahol a reggeli ébresztőnél a szomszéd hirtelen ül fel a vaságyon, és lehuny szemmel mormol maga elé. Néhány napnak kell eltelnie, míg rádöbben, imádkozik. A kiképzés első két hete után megenyhül az idő. Sár és hó. A második fejezetcím a regényből, itt olvassa harmadszor.

Esetlen napok a bábeli zűrzavarban. Kapkodó megfelelési kényszer. Váratlan ideiglenes szövetségek. Vacogó reggeli tornák. Ezeket a mondatokat találja az összegyűrt, majd kisimított papírlapon. Nem vele történnek a dolgok, de mégis ott van, mint egy rossz álomban. A félelem megeszi a lelket. Hosszas gondolkodás az ajtó előtt, vajon a megfelelő-e mozdulat, ahogy belép a helységbe. Későn ébred rá, majdnem mindegy, mert bármikor kiküldhetik, akkor is, ha mindent jól csinál. A lényeg nem ez, de most hiába magyaráznák el neki, meg sem értené. Egyszerűen nem erre a srófra jár az esze. Nevetségesnek találja a szabályokat, de később felfogja, ezek akár halálosak is lehetnek. A vakszerencsén múlik. A fegyver szíja húzza a vállát, kifehéredett köd gomolyog a fák között. A csikorgó zajokat nehézkes robbanások nyomják el. Azután éles csattanásokkal elindul minden, ami addig mozdulatlanul hevert.



Ebédelni tartanak, látszólag egyenes sorokban egyszerre lépnek. A vezényszóra teli torokból énekelnek. Kiüvöltik magukból az értetlenségüket. Dallamosnak álcázott ordításal tiltakoznak. A műhelyek előtt lánctalpdarabok, az afrikai folyók ragadozóinak fém-szobrai. A gázolaj bűze állandó a levegőben. A falak között fűrógépek, esztergapadok. Fiatal férfiak olajfoltos fekete egyenruhában szerelnek, tetszhalott harckocsikat élesztenek újra. Az épületek mögött őrtornyok magasodnak föléljük. Fából ácsolt létra a kapaszkodó. Fenn túlságosan lelassul az idő. Megérkeznek a hideg böjti szelek. A terméketlenek látszó mezők felől, ahol a frissen telepített erdősáv takarásába rejtették a lőszerraktárat. A géppisztoly teli tárral a vállán, várja a váltást, az őrszoba túlfűtött melegét. Műanyagkancsóban a reggeliből megmaradt kakaó, nejlonzacskóban a kiszáradt fonott kalács, a vaj és a méz, mire visszaér, elfogyott.

Három nap múlva az őrszoba előtti őr, a támlás vállon lövi magát. A száraz dörrenés hangja először felszáll az ég felé, majd váratlan bombaként csapódik be a laktanyaudvarba. Óriási futkosás támad, a gyakorlótérrel látják a zöld katonai mentő érkezését. Nem hagyják nekik a nézelődést, folytatják az alaki foglalkozást. Estére tisztázódik, az őr a szívére célzott, de az elsütő billentyű meghúzásakor, önkéntelenül vállához rántotta a fegyvert. Leszerelik, vagy büntető századhoz kerül. Soha nem tudják meg, reggelre érdektelen az egész. Az új napot kell túlélni.

Vonattal viszik gyakorlatra őket, nappal haladnak át a divatos nyaralóhelyekkel zsúfolt tóparti településeken. Nézik a parton elhúzódó napernyős strandokat, az integető lányokat, a báméskodó, fürdőruhás tömeget. A leengedett vasúti sorompók mögött sorakozó autók üvege a szemükbe szikrázik. Azokon a szakaszokon, ahol lassít a szerelvény, csokoládék, cigarettás dobozok repülnek a tehervagonokba. Mintha igazságtalanul elítélt foglyok lennének. Ha később visszagondol erre két évre, eszébe jut az a papírcetli, ami véletlenül keveredett hozzá, Sebastian kézírásával: A totális céltalan létezés, és az azt enyhítő emberi kapcsolatok. És Istenem, milyen gyerek voltam még, és mégis, milyen felnőtten egyben.

A határ közelében az ellenséges támadás első hullámát próbálják feltartóztatni. Ellenállni, amíg megérkeznek a baráti szovjet csapatok. A nem túl széles, de annál sodróbb lendületű folyóparton a harci járművek. Az ellentámadás elakadt, az erőszakos átkelést nem a térképre gondosan felrajzolt ellenséges egységek, hanem a váratlan áradás akadályozza meg. A műszakiak hidat vernek, de a hadműveleti terv szerinti normaidőt túllépi. Tisztek, közlegények gázálcban rohangálnak a hőségben.

Az ágysszomszédja nyakában bőrszíjon apró gyümölcsmagba faragott Krisztusfej. Hosszú ideig nem derül ki, mit ábrázol a medál. A reggeli tornánál a trikó alól ki-kibukkan, de aztán a félmeztelen mosakodás után eltűnik a kifakult katonai ing alatt. A foglalkozások szünetében könyvekről, filmekről beszélgetnek. Hat embert keresnek a századból, vasárnap teljes menet felszerelésű csapatfutóverseny. Együtt jelentkeznek. A győztesek háromnapos eltávozást kapnak. Néhány hetes megérkezése óta először van

a laktanyán kívül. Sáros dűlőúton érik el az első ellenőrzési pontot. Elöl konok iramot diktál egyikük, félve nem engedték el szabadságra, mindenképpen haza akar jutni. A harmadik fordulónál kezdi érezni a fáradságot. Végül eltévednek. Sáros földeken vágják át magukat. A puszta régi uradalmi házai után kirajzolódnak a kaszárnya körvonalai, benne járnak délutánban, mire visszaérnek. Az elbukott vállalkozás után a mosdókagylóból kézzel lapátolják magukra a jéghideg vizet. Hetente egyszer van meleg víz, akkor cserélnek fehérneműt is.

Kedvtelenül menetelnek az országúton. A teli hátizsák húzza a hátukat, gyalogsági ásó billeg derékszíjukon, vállukon keresztbe vetve gázálarctáska és ellentétesen a tártáska. A géppisztoly szíja a jobb vállon, a tárák üresek. Cseppet sem bíznak bennük, töltényt a lőtéren kapnak. A tépett szélű felhők eltűnnek a horizonton. A rendezői szak felvételi-jén, az írásbelin egész doboz Marlboro és fél pakli Gitanes fogyott. Az első rostán kiesett. A szóbeli vizsgán tervezett első filmjének a *Draussen vor der Tür*t nevezte meg. A szerző egy nappal a mű bemutatása előtt halt meg 1947-ben Bázelen. Balassa Sándor öt tételes operát komponált Wolfgang Borchert drámájából.

b  
bill  
ent  
juk

A lőteret tizenöt évvel megérkezése előtt kezdték építeni. Katonák húzták fel az épületek falait, betonoztak, árkokat ástak, a megmozgatott földből dombok nőttek ki a puszta mezőn. A kézfegyvereken kívül gyakorolhatják a találati pontosságot aknavetővel, a célzást álló helyzetben harckocsiból. Menetből már nem, ahhoz túl közel volt a horizonton a zsákfalú aprócska templomának tornya. Az általános lökiképzés az egyik legfontosabb része a katonai kiképzésnek, hiszen minden katonának tudnia kell használnia a fegyverét. Az egyes számú lögyakorlatot kiválóra teljesítette, megveregették a vállát. Soha nem volt jó lövő, a középiskolai honvédelmi órákon háromból, ha kétszer eltalálta kispuskával a céltáblát. Most telibe trafálta a tízest, a kilencest és érintő nyolcast lött.

Csapott célgömbbel úgy célzunk, hogy a nézőke szélességi közepébe bevesszük a célgömbtüske csúcsát, úgy, hogy az a vízszintes éllel elvágólag legyen, és azt ráültetjük a cél alsó szélé közepébe. Levágódott a kora tavaszi hűvös földre, és sorozatlövessel leterítette a hirtelen felbukkanó fémlapot, amire határozott vonalakkal emberalakot rajzoltak. Az első leckét megtanulta.

A délutáni fegyverkarbantartás szokás szerint a folyosón. Két órán keresztül dörzsölik lenolajjal az alkatrészeket. Mindig meglepődik azon, hogy milyen egyszerű felépítésű szerkezet az egyes- és sorozatlövésre is alkalmas géppisztoly. Praktikusan kihajtható válltámasszal. Tüzeléskor a csőbe töltött lövedéket kizárólag a helyretoló rugó által előretolt zárszerkezet rögzíti. Reteszelő alkatrész nincs, csak a rugóerő, és a závárblokk tehetetlensége. A lőporgázok visszaható ereje hatására a hüvely a zárszerkezetet maga mögött tolvá hátramozog, egyúttal a helyretoló rugó összenyomódik, és a hüvelykivetőnek ütközve - általában oldalra - kivetődik.

A zártest nagyon rövid ideig gyorsul, mozgási energiáját az alatt az idő alatt kapja, amíg a lövedék a csőben van, utána már csak a megszerzett lendület miatt mozog. A závárblokk

tömege késlelteti lövéskor a töltényűr nyitását és a hüvely kicsúszását, így a lövedék előbb hagyja el a csövet és csökken le ekkor a csőben a nyomás, mint amennyi idő alatt hüvely veszélyes mértékben kicsúszhatna a töltényűrből. Ha nem így lenne, a hüvely vékony fala, amelyet a töltényűr már nem támaszt meg, a nagy nyomás miatt szétrepedhetne. A helyretoló rugó ezután állítja meg a zárat, majd előrefelé tolja azt, és a tárból egy újabb lőszerrel újra csőre tölti a fegyvert. A géppisztoly finn mérnök találmánya.

A sikeres lövészet után jutalomból hazamehet hétvégére, de otthon minden olyan távoli. Idegenként bolyon az ismerős utcákon, a beszélgetések hangja, mintha víz alól jönne. Évek teltek el a bevonulástól, nem egy hónap? Kérdés a maszatos füzetlapon. A hétvégeken önkéntes munkákra jelentkeznek. Menjen az idő. Rohanjon, siessen. Szenet hordanak és a raktár előtt dohányoznak. A kerítésen túl, a távolban, elmosódott fehér foltok a házak. Az elérhetetlen város. Alkonyatkor hatalmas csend borul rájuk, idegen és félelmetes.

Az átszállásnál a vasúti restiben későn veszi észre a katonáknak tilos feliratot. A fehér kötényes nő addigra elé rakja a poharat. A borraivalót nem fogadja el. Őrség után gyakorlóruhában, bakancs nélkül dőlnek le a durva pokróccal bevetett ágyra. A szolgálat után még négy óráig tart a készültség. Néha riadókat rendelnek el nekik. Nehézkesen húzzák fel a bakancsokat, a hátizsák súlyos a vállukon. Fegyverrel a kézben rohannak a járó motorral várakozó teherautóhoz. Aztán vissza a fáradtság zsibbadt álmába. Az erőműi sötét utcákon botorkál hazafelé. Kinyílik a befüggönyözött ablakú, sötét házak egyikének ajtaja. Az élesen kivágódó fényben ott áll a restből a fehér kötényes nő, fűrdőköpenyben van. Sokkal fiatalabbnak látszik, mint a valóságban.

A laktanyához közel gyakorlatoznak. Eltűntek a hófoltok, de még nem száradt fel a rét. Futás közben sárkiloncokat vonszolnak bakancsaikon. Betemetik a vizes földbe normaidőre kiásott lövészgödröket. Rövid sorozatlövésekkel igyekeznek elérni az erdőszélet. Légítámadásra figyelmeztetik őket, de ezt senki nem akarja meghallani. Csúszkálva szedik a lábukat, míg ziháló lélegzettel megállnak a sűrű növésű cserjés előtt. Újra kiadják a feküdj parancsot. Kis tétovázás után eldőlnek, de ekkor valamelyikükből kiszakad a kétségbeesett nevetés. Végighullámszik rajtuk. Fekszenek, kelnek, nevetnek. Harsogón, egyre boldogabban. Este tízszer mossák fel a hosszú folyosót.

Képzeletéből igyekszik kizárni Thébát. A városra gondolni olyan, mintha egy idegen szobában nézné a televíziót, és a látható történetbe bármikor beléphetne. Ijedten fut a reggeli parkban, mint David Hemmings a *Blow-Up*ban. Az emberek azt hitték, hogy halott vagyok. Az alvás alatti filmek rövid snittekéből állnak, a képek látszólag értelmezhetetlenül követik egymást, de felzaklatóak a szereplők arcai, a mozdulataik, és ahogy távolodnak a soha nem látott utcákon. Ha váratlanul felriad az álom kábulatából, mégis azt hiszi, otthon járt. Másik fecnin kék filctollal. Az értelem különbséget tesz az álom és az ébrenlét valóságossága között. Teszi ezt annak ellenére, hogy az álomban átéltek akkor és ott tökéletesen valóságok.

A négy épület azonos mértani formát mutat, szinte katonai alakzatot alkotnak, ahogy egymás mögött sorakoznak. A közepén lévő lépcsőház köti össze az elcsúsztatott négy emeleti szintet, ahol napközben csak néhány szolgálatot teljesítő katona lézeng. Ebéd-időben a körletek megtelnek étellel, hogy a délutáni kiképzések idejére ismét elcsendesedjenek. A sűrű kövezet derékmagasságú, borsózöld olajfestéssel találkozik, a fal többi része puritánul mészfehér. Az emeletes ágyak zsúfolt hadrendje hálótermekben.

Az ébredés utáni zűrzavarban megtalálni a rendet, az nehéz feladat. Időben elérni a kötelező rituálék helyszínét, hogy ne késsen le semmiről. Az alaktalan embertömeg a reggeli torna után látszólag cél nélkül sodródik a hálólhelyiségből a folyosóra, a borotválkozó tükör elé, a mosdóba. Az újak napról-napra nagyobb tapasztalatra tesznek szert, egyre jobban megismerik ennek a szokatlan mechanizmusnak a működését. Világossá válik számukra, hogy az első hónapokban feszesen kell kezelniük a rendelkezésükre álló időt, különben szétfolyik a kezeik közül, és nem lesznek készek a sorakozóra, hogy odaérjenek a mocskos padozatú étkezde, tessék-lássék módon letörölt, híg feketekávéval lelotyokölt asztalaihoz. A régebbieket nem csak a rutin segíti, hanem annak belátása is, hogy a dolgoknak így kell lennie.

**b** Az étkezésekhez nem kapnak édességet, a kintinban kell megvásárolni. A semleges-ség szigete a laktanyában. Mindenki békében költheti a pénzét, amíg van a zsebében a csekély havi illetményből. Az újoncok úgy állnak sorba a ragacsos bolgár őszibarack befőttért, mint az örvezetők, tizedesek, szakaszvezetők, hanyagul, zsebre dugott kézzel. A dohányosok az olcsó albán cigarettát vásárolják. Két középkorú nő az eladó, egy férfi a hátsó raktárban pakolgatja az árukat. Csokoládé, cukorka, cigaretta, gyufa, varrotű, cérna, cipőkefe, szappan, fogkrém, borotvapenge. Éjszaka a szomszédos körletben valaki felvágja csuklóján az ereket. Kórházba szállítják.

(Hf6) Az ágyszomszédja nyakában bőrszíjon apró gyümölcsmagba faragott Krisztusfej. Hosszú ideig nem derül ki, mit ábrázol a medál. A reggeli tornánál a trikó alól kibukkan, de a félmeztelen mosakodás után eltűnik a kifakult ing alatt. A hittudományi akadémiáról hívták be a seregbe. Nem kapja meg a világi egyetemek hallgatóinak járó kedvezményt. Sorállományú kétéves szolgálat. Többen vannak papjelöltek, összetartanak. Takarodó után néha pizsamában gyülekeznek a klubhelyiségben, a Vatikáni rádiót hallgatják. Tilos és szabálytalan. Az esti ügyeletes elfordítja a fejét, talán arra gondol, hogy évek múlva egyikük lesz az, aki falujának templomában felemeli a kelyhet az oltárnál.

*Sötét folyosóra vezetett egy tapétaajtón keresztül; a boltíves vakolat halványan derengett, alatta aranyozott párkánykoszorú fénylett; aztán kinyitotta előttem egy simán síkló, nehéz mahagóni ajtót, s beléptünk egy elsötétített terembe. A spaletták résein fény szűrődött be. Sebastian kireteszelte az egyiket és kihajtotta; beáradt az érett, délutáni napsütés, előntötte a csupasz padlót, az óriás, faragott, márvány ikerkandallókat, a boltozatos mennyezet görög isteneit és félisteneit, a vászonhuzatos bútorok szigetcsoportjait. Csak beloccsant a fény, egy*



*másodpercre, mintha egy haladó társaskocsi tetejéről bepillantana valaki egy kivilágított bálterembe; aztán Sebastian sietve kizárta megint a napsütést.*

A könyvtár késő délután nyit, a kiképzési idő után. A szomszéd tömb alagsorában betűrend szerint magasodnak a könyvek. Az évek nem kímélték a köteteket, a zsúfolt polcok járataiban elbújhat. Az olajkályhából plafonig párolog a folyékony fűtőanyag szaga. Már kiválogatta a kölcsönözni való könyveket, de gyors kíváncsisággal belelapoz az orvosi lexikonba. A vérnyomás a vér áramlását fenntartó nyomáskülönbség. Ezt a nyomáskülönbséget a szív, mint nyomópumpa hozza létre. A kör keresztmetszetű csőben a Hagen-Poiseuille törvény érvényesül. Érthetetlen képletek a szócikknél.

(g6) A jégvirágok hideg kegyetlenséggel futottak szét az autóbusz ablaküvegén. A gyülekezés helyszíne a munkáskaszinó, az út túloldalán a szecessziót idéző stílusban épült a bányatiszteké. Mindkettőt körbeveszi a sűrű növényzetű liget, amit a bányatársaság annak idején a környék erdeiben őshonos fákkal telepített be. A tavat gondosan tervezett sétányok karolják át, vize most hófehérre fagyott. A tisztí kaszinóban irodáknak húztak fel válaszfalakat. Az munkáskaszinó előcsarnokban filmplakátok, ha nincs más rendezvény, mozifilmeket vetítenek a színházteremben.

Mikor megérkezik a laktanyába, Thébában ezt látják a filmet megelőző kötelező mozihíradóban: 125 év (a Kommunista Kiáltvány története), Mi az a fitotron? (Martonvásári Kutató Intézet), Barlangok mélyén [barlangkutatók a tatai barlangban), India (a Köztársaság 23. Évfordulója), Akupunktúra (Peking, műtéti érzéstelenítés), Híd a hegyek között (Montenegró, Európa legmagasabb hídja), Földrengés sújtotta hegyek (Nicaragua), Garmisch-Partenkirchen (nemzetközi óriáslesikló síverseny).

(d5) Hosszú ideig nem derül ki, mit ábrázol a medál, viselőjét Ferencnek hívják. Neki évtizedek múlva is lesz az arcához neve. A többieknek a szakaszból csak az arca marad meg, többségük elmosódottan, mint a családi fényképalbumban egy távoli rokoné. A nagynéni siketnéma sógornője. Szigorúan megkötött sötét kendő az áll alatt. Ferencről is egyetlen fényképet őriz meg az emlékezete. A tárcájából vette elő este, az ágy szélén üldögélnek. Takarodó előtt valamivel. Otthon a feldíszített karácsonyfa mellett áll reverendában. Kezében a biblia. Két évet húzott le a hittudományin, amikor behívták teljes időre. Mosolyog az egészen, ritkán rosszkedvű. Kapus a laktanya labdarúgócsapatában. Fekete mezének mellén fehér betűkkel: Honvéd. A mezőnyjátékosok fehérben játszanak, piros betűs felirattal. A járási bajnokság elfogadható csapatai közé tartoznak. Vasárnap délelőtt tíz órakor kezdődnek a hazai meccsek, egy üveg sört kapnak a végén. A magyar sör majdnem egyetlen ismert márkája akkoriban. Európában szokás volt, hogy a gyárak városukról nevezik el alapsörüket, így kapta 1948-ban a Kőbányai Sörgyár terméke a Kőbányai Világos nevet.

(Fg7) Estefelé a kirakatüvegekben a járókelők megnyúlt árnyékai. Napközben a konzervgyárban dolgoznak. Teherautóval viszik oda őket. A korábbi kis lekvárfőző üzem hatalmas létesítmény lett. A csarnokokban minden vizes, a targoncák raklapjain, raktárak

polcain üres befőttes üvegek hadserege. A gyártószalagok némán nyúlnak el a sötét terekben. Rengeteg itt dolgozó asszony, lány a környező falvakból, kezükben zászlók, feliratos táblák. Közéjük vegyülnek. Egyenruhájukban zöld foltok a színes tömegben. A nők nem beszédesek, egymással susognak. Szótlanul ballagnak mellettük, a hangszórókból indulók hangja húz erős védőpajzsot a város fölé. Némán tátognak az ünnep gyorsan fogyó levegőjében. A nemzetközi szocialista és munkásmozgalmak térnyerésével és növekedésével együtt bővültek a munkások jogai és lehetőségei is, mely során a hagyományos munkásünnep a 20. század folyamán lassan nemzeti ünnepé nőtte ki magát.

(c5) Közel a kerítéshez mégis az otthonosság érzete keríti hatalmába. Úgy érzi kinn már nincs köze semmihez, csupán egy ismeretlen filmforgatás díszletébe tévedt statisza. Nézi a lányokat. Az arcukon erősebb a vonások. Gyanakodó a tekintetük. Nem akarnak katonákkal ismerkedni, régóta van a városban a laktanya. Egymás közt nevetgélnek. Kezük mozdulatában a naponta megforgatott ezer konzervdoboz súlya. Fehér köpenyben, gumicsizmában lépkednek a vizes betonpadlón. Műanyagkötény, hajháló mindegyikükön. Sziszeg, akadozik a szállítószalag, a ládákban egymásra kerülnek az őszibarackos dobozok. Felezett, hámozott. A kék spirálfüzet újabb lapja. Vasárnap délután túl nagy a csend és a mozdulatlanság. Ilyenkor mosódik össze a képzelet és a valóság. Más értelmet nyer az idő. Ésszerű magyarázatokat kell találni az irracionális történésekre, de legjobb lenne nem foglalkozni velük. Ferencsel elszántan sakkoznak, egyik parti a másik után. A vezérmegnyitás elleni játékot gyakorolják. A Grünfeld védelem a legdinamikusabb válasz az 1. d4-re, mert sötét a kialakuló világos centrumfölelynt változatos ellenjáték tervekkel képes ellensúlyozni, de csak úgy, ha nem becsüli le világos kezdeményezéseit. Így éri őket a vacsorára hívó parancsszó.

b  
bill  
ent  
yük

Orcsik Roland

# Könny és kecsap

Zsúfolásig tele a népszerű,  
panelek közti menza.  
Odaültünk egy asztalhoz;  
szemben velünk az apa  
a lányával civakodott,  
mert az nem kért kecsapot  
a rakott krumplijára.  
Az apa tele szájjal morgott,  
s mint egy varangynak,  
majd szétpukkant a pofazacskója.  
Kislánya a fekete tincseit  
csavargatta, fészkelődött,  
menni akart.  
„Te is olyan ringyó leszel,  
mint anyád, ülj a seggeden!”,  
parancsolt rá az apa.  
A lány egyik kezét arcának támasztva  
bámulta a krumplin  
vöröslő kecsapot.

„Miért hallgat?”, fordultál felém.  
Szerbül szóltam, ne értsenek,  
ám nem volt elég a magyarázat,  
újra és újra unszoltál.  
„Játszhatok a lánnyal?”, szakított félbe  
minket a fekete kislány,  
közben apja combjára  
csúsztotta a kezét.  
A férfi bólintott, majd cinkosan  
rám kacsintott.  
A kislány hálásan  
mosolygott apjára,  
a herceggé változott  
varangyra.

Lesi Zoltán

# Luzern lángol

Nem bírtam túltenni magam a gondolaton,  
hogy én okoztam a tüzesetet, amely teljesen  
elpusztította a pályaudvar kupoláját.

Nem tettem meg minden lehetséges  
óvintézkedést, mielőtt a gerendák lángra  
kaptak a tűző napsütésben. Előző este,  
ahogy ígértem magamnak, felocsolhattam  
volna a kövezetet, a falakat és a tetőt.

Hívhattam volna egy tűzoltót, egy helikoptert,  
akkor talán a mennyezet freskói túléltek

b  
bill  
ent  
yuk

az elkerülhetetlent. Egy méregzöld szemű  
nő bámult le föntről, órákig tudtam alatta  
ülni. Megígértem neki, hogy hazaviszem.

Bárgyú hülyeség, nem tagadom, hiszen  
tizennégy ember halt meg alatta. Néhány  
hónapja egy rejtett feljárót találtam a tetőre,  
izgatott a lehetőség, ezért felköltöztem  
az épület legfelső szintjére, ahol végre közel  
érezhettem magam a kupolához.

Életem legszebb időszaka volt, amíg  
a dinamitrudakat szabályos háromszög  
alakban a cserepek közé nem szúrtam.

## Címerállat

Egy fej vagyok, és amikor senki se  
látta, átharaptam három nyakat,  
miközben egy keresztet táncoltak  
körül a sötétben. Nem volt gond  
a csontokkal, mert akkor volt kutyám.  
A hústól viszont elgyengültem,  
egy ideig állni se bírtam, pedig csinos  
voltam, és hagytam is magam  
megcsodálni. Abban bíztam,  
hogy hamarosan elpusztíthatatlan  
leszek, mint a dinoszauruszok.  
Bécsbe költözök, hátha konzervál  
egy múzeum, mert élnem nincs miből.  
A karom tele szúrásnyomokkal,  
mert rendszeresen eljárak véradásra,  
egy fehér szobában szúrják belém  
a tűt és én húsz eurót keresek.

Pál Dániel Levente

# Az Úr Nyolcadik Kerülete

(részletek)

Práter utca, fiatal anyuka tolja kislányát egy babakocsiban.

gyermek: (felmutat az égre) „Kejmtéj.”

anyuka: „Repülő az, kincsem.”

gyermek: (mutat fel az égre) „Kejmtéj.” (És elpityeredik.)

anyuka: „Kicsim, kicsim, az csak egy repülő, ne sírjál...”

kurva: „Szia. Szex?”

én: „Nem, dehogy.”

kurva: „Akkor nem veszel nekem egy csokit?”

én: „Dehogynem!”

Práter utca, egy cigány família lányai és asszonyai mennek-mendégélnek hazafelé.

kislány (3 éves forma): (szalad veszettül, kicsit még fejnehezen előredőlve)

fiatalasszony (anyukája?): „Ne rohanjál! Ott a sötét! Ott a mumus!”

kislány (rákapcsol a tempóra, édesen selypítve rikoltja): „MEGÖJÖÖÖÖÖM!”

fiatalasszony (valamiféle büszkeséggel): „Az én lánykám.”

öregasszony (halkabban): „Vagy a Józsié, rohadjon meg, meglássuk.”



Pál Dániel Levente • Az Úr Nyolcadik Kerülete

PRAE097



Hazafelé, Illés utca.  
kurva: „Szia. Szex?”  
én: „Miért ne...”  
(Fél óra múlva.)  
én: „Mit csinálsz?”  
kurva: „Imádkozom.”  
én: „Miért?”  
kurva: „Hogy ne kárhozz el. Ne juss a pokolba.”

Kálvin tér, meeting point, két nyakkendősen-öltönyösen elegáns egyetemista beszélget, odamegy hozzájuk egy Libya feliratú pólós lány, kezében térkép, szemében bizonytalanság.

lány: „Hello. Do you speak English? I don't find...”

**b** egyik fiú: (megfogja a térkép másik oldalát, ne fújja-billegtesse a szél, a lány szemébe néz, kivárja a pár másodpercet, amíg viszonozza, majd) „Nem tudhatom, hogy másnak e tájék mit jelent, nekem szülőhazám itt e lángoktól ölelt kis ország, messzeringó gyerekkorom világa. Belőle nőtem én, mint fatörzsből gyöngé ága s remélem, testem is majd e földbe süpped el...” (a lány elkerekedő szemekkel meredten néz a fiúra, az kisvártatva folytatja) „Ki gépen száll fölébe, annak térkép e táj, s nem tudja, hol lakott itt Vörösmarty Mihály, annak mit rejt e térkép? ...”

lány: (egyre nagyobb zavarban) „...Sorry?...”

fiú: (elmosolyodik) „We are right here...”

Kálvária tér, buszmegálló, két asszonyság beszélget.

Dauerolt hajú asszonyság: „Képzeld, a mama megy Kanadába. 85 éves és utazik.”

Vörös hajú asszonyság: „Micsinál ott?”

Dauer: „Meglátogassa az unokákat.”

Vörös hajú: „Ficereg a szentem, nem bír az a seggén ülni!? Mi már nem utazgatunk, kitanultam a szkájpót, azóta sütök is a Józsinak.”

Dauer: „Elvittük útlevelet csináltatni. Osztt ott derült ki, hogy a mamának már nincs ujjlenyomata.”

Vörös: „?”



Dauer: „Mondta is, hogy végigsikálta a legszebb éveit. Annyit mosogatott, hogy teljesen kisimultak az ujjai.”

Vörös: (megvizsgálja az ujjait)

Dauer: „Én meg mondtam neki, hogy előbb bankot rabol, mert drága volt ám az út, aztán eltaxizik a nagykövetségre érdeklődni, mert én már nem kísérgetem, nincsen nekem időm a dámaságaira.”

Kálvária tér, jön a 9-es busz, két rendőr kocog, hogy elérje.

idősebb: (lihegve) „Elérjük, levágunk, így kell.”

fiatalabb: (lihegve kocog utána, egy bemozduló kutya elől oldalra szökken, valahogy kicsúszik a gumibot) „Örmester úr, baj van.”

idősebb (vissza se néz) „Elérjük!”

fiatalabb (bizonytalanul, hogy ilyenkor mi lehet a szabályzat, megtorpan) „Baj van!”

idősebb (felugrik a buszra, tartja az ajtót)

fiatalabb (visszamegy a gumibotért, felveszi, megtörli, helyére rakja)

(A busz áll, a fiatalabb felszál, az idősebb a CB-t füleli.)

idősebb: (egy levegővel) „A Szigonynál vannak. Eljünk kerülünk! Jó kis üldözés lesz!”

Lakatos István illusztrációival





## A PRAE.HU könyvei

*Udvariatlan szerelem – A középkori udvariatlan szerelem antológiája*, PRAE.HU, 2006  
*A modern brazil elbeszélés – ANTOLÓGIA do moderno conto brasileiro*, PRAE.HU, 2007  
*Európai nyelvművelés* (szerk.: Balázs Géza és Dede Éva), PRAE.HU – Inter, 2008  
*Európai helyesírások* (szerk.: Balázs Géza és Dede Éva), PRAE.HU – Inter, 2009  
*A magyar reneszánsz stylus* (szerk.: Balázs Géza), Inter – Magyar Szemiotikai Társaság – PRAE.HU, 2009  
*Bizarr jatekok. Fiatal irodalomtörténetesek fiatal írókról-költőkről*, JAK – PRAE.HU, 2010  
*A pillangók nyelve. 20. századi galego próza* (antológia), PRAE.HU 2010.  
*Add ide a drámaid! – Hat fi utal szerző drámai*, JAK – PRAE.HU 2011  
*Frisz dió – A Műhely Kör antológiája* (JAK – PRAE.HU) 2011  
*Add ide a drámaid! AID 2.*, JAK – PRAE.HU, 2013  
Áfra János: *Glaukóma*, JAK – PRAE.HU, 2012  
Th. Arbau: *Orchessographia* (ford.: Jeney Zoltán), ARBEAU Art Kft. – PRAE.HU, 2009  
Árvai Ferenc Ödön: *Mint vitorlás a tavon*, PRAE.HU, 2008  
Jorgosz Baia – Demeter Ádám: *Angyali üdvözlet*, PRAE.HU, 2007  
Bajtai András: *Betűember*, JAK – PRAE.HU, 2009  
Balázs Géza – Takács Szilvia: *Bevezetés az antropológiai nyelvészetbe*, Paus-Westermann – PRAE.HU – Inter, 2009  
Balázs Géza: *Sms-nyelv és -folklor*, Inter – PRAE.HU, 2011  
Barok Eszter – Illés Emese: *Csak a madarak*, PRAE.HU, 2008  
Bencsik Orsolya: *Akció van!*, forum – JAK – PRAE.HU, 2012  
Benda Balázs: *Kalands történet*, Podmaniczky Művészeti Alapítvány – PRAE.HU, 2011  
Benyovszky Anita: *Péterke hallani fog*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012  
Bicskei Gabriella: *Puha kert*, JAK – Forum – PRAE.HU, 2013  
Aaron Blumm: *Biciklizéseink Török Zoltival*, JAK – Symposion – PRAE.HU, 2011  
Alexis Bramhook: *Harc Atlantiszéren*, PRAE.HU, 2008  
Cristovam Buarque: *Földalatti istenek*, PRAE.HU – Palimpszeszt, 2008  
Csobánka Zsuzsa: *Belém az újját*, JAK – PRAE.HU, 2011  
Deres Kornélia: *Szárpa*, JAK – PRAE.HU, 2011  
Luis de Camões *77 szonettje*, PRAE.HU – Íbisz, 2007  
F. Caroso: *Nobilità di dame* (ford.: Havasi Attila), ARBEAU Art Kft. – PRAE.HU, 2009  
Deák Botond: *Egyszeri tél*, JAK – PRAE.HU, 2010  
Deák Botond: *Zajló*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012  
Evellei Kata: *Alombunker*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2013  
Farkas Arnold Levente: *A másik Júdás*, JAK – PRAE.HU, 2013  
Farkas Tibor: *Pártmóbil*, PRAE.HU – JAK, 2008

## Eddigi számaink

1999. 1-2. sci-fi  
2000. 1-2. (poszt)apokalipszis  
2000. 3-4. Peter Greenaway  
2001. 1-2. cyberpunk  
2001. 3-4. számítógép  
2002. 1-2. média  
2003. 1. fantasy  
2003. 2. varázslat  
2003. 3. édes anyanyelvünk Weöres Sándor  
2003. 4. pszichoaktív nyelvszerek  
2004. 1. horror  
2004. 2. Bret Easton Ellis  
2004. 3. devla  
2004. 4. Amerika  
2005. 1. magyar sci-fi  
2005. 2. tesztek volna forradalmat csinálni  
2005. 3. pop history  
2005. 4. obszcén középkor

2006. 1. Hajas Tibor  
2006. 2. GameZone  
2006. 3. Pop-szöveg  
2006. 4. Bada Dada  
2007. 1. Hífel-e ifent?  
2007. 2. biológiai sci-fi  
2007. 3. ősi zavarások 2006  
2007. 4. Vámpírízmus  
2008. 1. Kocsmák  
2008. 2. Mémek  
2008. 3. Kortárs magyar költészet  
2008. 4. Szentkuthy  
2009. 1. Patrioska  
2009. 2. Generation X  
2009. 3. Japán  
2009. 4. Japán médiumok  
2010. 1. Pynchon  
2010. 2. Kosztolányi  
2010. 3. Észország

2010. 4. e  
2011. 1. Dark Fantasy  
2011. 2. Budapest  
2011. 3. Párhuzamos univerzumok  
2011. 4. Hálózatok  
2012. 1. Adaptációk  
2012. 2. Könyvtrailer  
2012. 3. Vagány históriák  
2012. 4. Gaiman  
2013. 1. Vagány históriák 2. – Költők szereteikkel  
2013. 2. Hans Ulrich Gumbrecht  
2013. 3. Hans Ulrich Gumbrecht 2.  
2013. 4. (cím nélkül)  
2014. 1. JAK-tábor Szigligeten  
2014. 2. Fénypecázás  
2014. 3. Popkult  
2014. 4. Friedrich Kittler  
2015. 1. Gaga

Prae irodalmi folyóirat – Megjelenik évente négyszer

<http://www.prae.hu>

Főszerkesztő: L. Varga Péter ([kultikus@gmail.com](mailto:kultikus@gmail.com))

Szerkesztők: H. Nagy Péter ([tudomanyos.szerkeszt@h.nagy@gmail.com](mailto:tudomanyos.szerkeszt@h.nagy@gmail.com))

Mezei Gábor tudományos szerkesztő ([gmezeig@gmail.com](mailto:gmezeig@gmail.com))

Lapis József, próza ([lapisjozsef@gmail.com](mailto:lapisjozsef@gmail.com))

Pollágh Péter, költészet ([pproka@gmail.com](mailto:pproka@gmail.com))

Sopotnik Zoltán, próza ([sopotnikzoltan@gmail.com](mailto:sopotnikzoltan@gmail.com))

Adorjáni Panna, Györfi Kata szerkesztők

Szerkesztőbizottság: Balogh Endre, Pál Dániel Levente

Korábbi szerkesztőink: Barta András, Máté Adél, Ruttkay Veron (vers és próza);

Vaskó Péter (középkor-reneszánsz-kora újkor); Kő Boldizsár (kép);

Köves Gergely, Vécsei Márton, Molnár Zsolt (borító); Fodor János (web)

Fenyvesi Orsolya: *Tükrök állatai*, JAK – PRAE.HU, 2013

Fodor Péter – L. Varga Péter: *Az eltűnés könyvei – Bret Easton Ellis*, PRAE.HU, 2012

Gál Ferenc: *Ódák és más tagadások*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012

Gál Ferenc: *Az élet sűrűjében*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2015

Ayhan Gökhan: *Fotelapa*, JAK – PRAE.HU, 2010

Görömbölyi Dávid: *Diplomata-utlevéllel a hátizsákban*, PRAE.HU, 2015

Gyáni Levente: *N. A. O. – Népszerű ajánlatok az övöbelyről*, JAK – PRAE.HU, 2013

Hartay Csaba: *A jövő régészei*, PRAE.HU, 2012

Hegyi Balázs: *Kitakar a pillanat*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012

k. kabai lóránt: *klór*, JAK – PRAE.HU, 2010

Kele Fodor Ákos: *Textoldria*, JAK – PRAE.HU, 2010

Keresztesi József: *A Karácsondi úr*, JAK – PRAE.HU, 2009

Lázár Bence András: *Kezdődjön ezzel*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2015

Lázár Bence András: *Rendszeres bonctan*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2011

Lesi Zoltán: *Mérvél*, JAK – PRAE.HU, 2014

L. Varga Péter: *A metamorfózis retorikái*, JAK – PRAE.HU, 2009

Mán-Várhegyi Réka: *Boldogtalanság az Auróra-telepen*, JAK – PRAE.HU, 2014

Marno János: *A semmi esélye*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2010

Milián Orsolya: *Átlépések*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012

Milián Orsolya: *Képes beszéd*, JAK – PRAE.HU, 2009

Ariane Mnouchkine: *A jelen művészete*, Krétakör – PRAE.HU, 2010

Mohai V. Lajos: *A múlt kolortija*, PRAE.HU, 2011

Mohai V. Lajos: *Az emlékezés melankóliája*, PRAE.HU, 2009

Mohai V. Lajos: *Centrum és periféria*, PRAE.HU, 2008

Mohai V. Lajos: *Egy szín tónusai*, PRAE.HU, 2009

Mohai V. Lajos: *Kilazult kő*, PRAE.HU, 2007

Nagy Márta Júlia: *Ophelia a kádban*, JAK – PRAE.HU, 2014

Nagypál István: *A fiúkról*, JAK – PRAE.HU, 2012

Nemes Z. Mária: *Bauxit*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2010

Németh György: *A József Attila Kör története*, JAK – PRAE.HU, 2013

Emma Ovary: *Hatször gyorsabban öl*, PRAE.HU – Palimpszeszt, 2008

P. Horváth Tamás: *Tündérváros*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2014

Pál Dániel Levente: *Ügyvezető költő a 21. században*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2010

Pál Sándor Attila: *Pontozó*, JAK – PRAE.HU, 2013

Fernando Pessoa/Álvaro de Campos: *Versék*, PRAE.HU – Íbisz 2007

Petrencze Sándor: *Fagyott pacsirta*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2013

Pollágh Péter: *A Cigarettdás*, Palimpszeszt – PRAE.HU 2010

Pollágh Péter: *Vörösróka*, Palimpszeszt – PRAE.HU 2009

Sirokai Máttyás: *Pohárutca*, PRAE.HU – JAK, 2008

Szabó Marcell: *A szorítás alakja*, JAK – PRAE.HU, 2011

Szávai Attila: *Hetedik emelet*, JAK – PRAE.HU, 2013

Szil Ágnes: *Tangram*, JAK – PRAE.HU, 2013

Tóth Kinga: *Zsúr*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2013

Várdai Nagy Pál: *Urbia*, Korunk – JAK – PRAE.HU, 2012

A szerkesztőség levélcíme:

2092 Budakeszi, Rákóczi u. 103.

Telefon: (20) 310 25 40

Hirdetésfelvétel: 31 562 31 vagy (20) 310 25 40

Kiadja a Palimpszeszt Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó: a kuratórium elnöke

Levélcím: 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/c

Layout és nyomdai előkészítés: Székelyhidi Zsolt ([szekelyhidizso@gmail.com](mailto:szekelyhidizso@gmail.com))

Borítóterv: Szalay Miklós és Bölcz Lilla

Nyomdai munkálatorok: Konturs Nyomdaiipari Kft.

Web: PRAE.HU Kft.

ISSN 1585-5112

A beküldött kéziratokat nem őrizzük meg és nem küldjük vissza.

A megjelenést a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

nka

Nemzeti Kulturális Alap