

dc_2014_22

Kérchy Anna

*A viktoriánus nonszensz poétikája és politikája:
Metamediális játék Lewis Carroll fantáziavilágaiban*

Akadémiai doktori értekezés

Szegedi Tudományegyetem
Angol-Amerikai Intézet, Angol Tanszék
2022

dc_2014_22

Tartalomjegyzék

Bevezetés

- A nonszenszről való írás nehézségei 5
A nonszensz mint a viktoriánus korszellem kifejeződése 11
A carrolli nonszensz 15
A nonszensz poétikája és politikája 20
Dialogizmus, intertextualitás, metafantázia 28
Metamediális játék 36
A szöveg mint ludonarratíva 42
A disszertáció struktúrája, metodológiája, célkitűzése 47

Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) alias Lewis Carroll élete és munkássága 59

- A carrolli életút és életmű 59
A Carroll-recepció 93

Carroll, a matematikus nyelvfilozófus:

- A nonszensz irodalom il/logikája, poétikája és politikája. A félreértelmezés metanarratívái, interdiszciplináris játék és a rácsodálkozás etikája 113**
Viaskodás a Gruffacsórral 113
Kreatív szemiózis metareprezentációs implikációkkal 116
A carrolli nonszensz tipológiája 119
A jelentésnélküliség lehetetlensége és a félreértés elkerülhetetlensége 121
Metanyelvi önreflexió és transzverbális szövegöröm 123
A nonszensz (félre)olvasói 126
A logikai nonszensz identitáspolitikai tétjei, a rácsodálkozás morális felelőssége 128
Nonszensz és humor 132
Képzleti ellenállás, etikai nonszensz 135
A nonszensz teológiai vetületei 138
Nonszensz és matematika: logika, képzelet, hit 141
A nonszensz intermediális aspektusai: ikonotextuális non-reprezentáció és metaforikus képes beszéd 145
A nonszensz architektúrája és térdinamikája 151
Lárma és muzsika: a nonszensz akusztikus stílusbravúrajai 156

Carroll, a fényképész:

- Fényérzékeny képek. A viktoriánus kislánytest ábrázolhatatlanságának dilemmái a fotografiai fikciók tükrében 163**
A Dodgson-fotók kritikai fogadtatása 163
A gyermektest ábrázolásának dilemmái 173
Intermediális interakciók. Fotografiai témák irodalmi szövegekben 177
Törékeny fétisek 186
Huncut lányvarázs *tableau vivant* élőképeken 192
Képek olvasó gyerekekről 203

Carroll, az art direktor könyvdizájner:

- Kimondhatatlan képtelenségek képiesítése. Az Alice regények ikonotextuális dinamikája a Carroll-Tenniel kollaboráció kreatív képszöveg variánsai fényében 209**
„Mit ér egy könyv képek meg versek nélkül?” 209
A vizuális történetmondó Carroll 210

A Carroll-Tenniel kollaboráció	215
A viktoriánus illusztráció fénykora	224
A képeskönyv ikonotextuális dinamikájának elméleti megfontolásai	228
A Carroll-Tenniel képszöveg kaleidoszkopikus alakváltozatai	234
1. Az illusztráció mint kreatív interszemiotikus fordítás	235
2. Az illusztráció mint szövegbe ékelt szópótlék: az elmondhatatlan leképezésétől a tipográfiai illuzionizmusig	238
3. A nonszensz szójáték nyelvi képtelenségeinek képiesítése	241
4. Az illusztráció mint metakép	245
5. Interaktív könyvdesign: a könyv mint játéktárgy	248
6. Beszéltető képek: Az „Alice kicsinyeknek” mint piktorális-orális esszencia	251
A nonszensz ikonotext poétikája és politikája	255

Carroll, az állatvédő:

A dadogó dodó esete. Non-antropocentrikus etika és darwini nonszensz Carroll szépírásaiban és pamfletjeiben	261
Állati jelek: (ál)tudományos allúziók és a darwini nonszensz	261
Tudományetikai és morálfilozófiai megfontolások Carroll állatvédelmi pamfletjeiben	270
Non-antropocentrikus etika Carroll nonszensz mesefantáziáiban	278
Ember, állat, gyerek: nonszensz mint empátiagyakorlat és az elhallgatottak hangjának kihangosítója	286
Az autobiografikus állat: a dadogó dodótól a fülelő voyeurig	294
Beszélő húsok	301

Carroll magyarul:

Évike vagy Alice? A nonszensz fordíthatatlanságáról az interkulturális transzpozíciók leleményeinek nyomában	311
Nonszensz fordításpoétika	311
Altay Margit: <i>Alice a Csodák országában</i> (1927)	320
Juhász Andor: <i>Aliz kalandjai Csodaországban</i> (1929)	323
Kosztolányi Dezső: <i>Évike Tündérországbán</i> (1936)	329
Szobotka Tibor: <i>Alice Csodaországban</i> (1958)	338
Varró Zsuzsa és Dániel: <i>Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán</i> (2010)	343
Szilágyi Anikó: <i>Aliz kalandjai Csodaországban</i> (2013)	348
A nonszensz gyerekirodalom fordításának felelőssége	353

Befejezés helyett:

Carroll, a „posztmodern viktoriánus” transzmediális történetmondó utóélete	357
---	-----

Appendix:

Táblázatok a fordításokhoz	375
Illusztrációk	377

Bibliográfia	401
---------------------	-----

BEVEZETÉS**A nonszenszről való írás nehézségei**

A nonszensz irodalom teoretikusai tudományos műveikben rendre reflektálnak a műfajról való értekezés kihívásaira. *Az irodalmi nonszensz anatómiája (The Anatomy of Literary Nonsense)* című könyvében¹ Wim Tigges így vall: „Nonszenszről írni olyan, mint szitában tengerre szállni.”, míg Elizabeth Sewell *A nonszensz tere (The Field of Nonsense)* című monográfiájában² a kártyavár építés kockázatos játékelményéhez hasonlítja a badarságról való beszéd buktatóit. Talán nem véletlen, hogy az elméletírók által választott költői képek az angolszász kultúrában jártas olvasó számára a nonszensz műfaj két meghatározó alkotását idézik: a közösség intése ellenére, a távoli idegenbe vágyva, egy rostában a tengeren elhajózó, zöld fejű, kék kezű dzsámblik Edward Lear versének, míg a képzelet segítségével önálló életre elevenedő kártyalapokból álló királyi udvar, majd az ingatagságában óhatatlanul összedőlésre ítéltetett kártyavár birodalom pedig Lewis Carroll *Alice kalandjai Csodaországban* című meseregényének ikonikus szereplői.³ Mind a két irodalomtörténész szerző viktoriánus gyermekirodalmi szöveget választ referenciapontul; abba, a nonszensz aranykoraként számontartott kultúrtörténeti korszakba kalauzolva el, melynek feltérképezése jelen dolgozat célkitűzése is.

Habár a nonszensz nyelvi kicsapongásai, groteszk testábrázolásai és társadalmi rendbontásai könnyen eredeztethetők a középkori karneváli vigadalmak határsértő gesztusaiban,⁴ egyesek, mint Lionel Trilling, kifejezetten a 19. századi Anglia különös találmányaként tartják számon a nonszensz irodalmat. Amellett érvelnek, hogy Lear és Carroll világa kritikai értelemben értelmezhetetlen, a művészet nagy rejtélye, s hatásmechanizmusa épp olyan megfejtethetetlen, mint, hogy a tragédia szomorújátéka miképp képes örömeztet okozni befogadójában. Ugyanígy megfoghatatlan marad, hogy a badarság látszólagos mellébeszélése, jelentéskerékbetörése és fejreállított világképe, hogyan ébreszthet lenyűgözött figyelmet, filozófiai gondolatiságot, s miért képes a legnagyobb elképedésünkre az értelmetlenségből mégis csak értelmet előcsiholni – hogyan tud oly „fenségesen felháborítónak” tűnni, s ezáltal megszokott interpretációs mechanizmusainkat kizökkenteni,

¹ Wim Tigges. *The Anatomy of Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988. 4.

² Elizabeth Sewell. *The Field of Nonsense*. London: Chatto and Windus, 1952. 8.

³ Lewis Carroll. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: MacMillan, 1865. Edward Lear. „The Jumbles.” *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets*. London: Robert John Bush, 1871. Ugyanebben a kötetben, egy másik, lehetetlen tengerre szállás során a Bagoly és a Cicó groteszk szerelmes párosa evez egy borsószín bárkában a Tamtam fák felé.

⁴ Michael Heyman és Kevin Shortleeve. “Nonsense.” *Keywords for Children's Literature*. Szerk. Philip Nel és Lissa Paul. New York: New York UP, 2011. 165-9.

ahogy azt a Trillinget idéző Harold Bloom megfogalmazza.⁵

A nonszenszről való írás nehézségének okai közé sorolhatjuk a műfaj nehezen körülhatárolható mivoltát: ahogy Emile Cammaerts véli, a nonszensz poétikát a huszas években, elsőként átfogón tárgyaló kötetében, „könnyebb megmondani, hogy mi *nem* nonszensz, mint pontosan megállapítani, hogy mi voltaképpen az.”⁶ Ez, a paradox módon a definiálhatatlanságot hangsúlyozó, negatív definíció a nonszenzhez hasonlóan a nyelvi felforgatást, értelemelbizonytalanítást és jelentés-szétszóródást éltető derridai dekonstrukciós interpretáció módszertanának előfutáraként is értelmezhető.

Nem csak az nehezen körvonalazható, hogy pontosan mi számít nonszensznek, de az is, hogy kit tétélezhetünk a műfaj célközönségének. Bár Carroll és Lear eredetileg gyermek olvasóknak írnak (Carroll módszeresen konkrét gyerekbarátoknak, kislány múzsáknak dedikálta alkotásait, Lear pedig patrónusa, Derby grófja gyermekeinek ajánlotta nonszensz verseit), de jól tudjuk, hogy a viktoriánus korban a felnőttek is előszeretettel forgatták műveiket, lévén, hogy a gyermeklelkű fantáziálást, a szellemes szóforgatást, a mintha-játék gondolatkísérleteit a művelt ember érényeként tartották számon, a Romantika öröksége nyomán. Logikai csavarjai, szürreális képvilága, látszólagos moralizálás és didakszis mentessége miatt a nonszensz irodalmat manapság is gyakran az interpretációs tevékenység során komoly intellektuális erőfeszítésre kész, érett olvasó által értékelhető, fineszes stílusgyakorlatként tartják számon; jóllehet a műfaj halandzsa formáival való találkozásainkra legkorábbi irodalmi élményeink között emlékezhetünk vissza, mikor óvodáskorunkban élvezettel skandáltuk az „antanténusz, szórakaténusz” vagy az „ekete, pekete, cukotapé”-szerű versikék sorait.⁷

A nonszensz egyszerre gyermek- és felnőtt-műfaj: a szójátékok, a kitalált kifejezések eltorzult szóalakjai, a defamiliarizált diszkurzus hangzóságának felerősítése és jelentések fölébe kerekítése, a képtelen költői képek kavalkádja párhuzamosan viszik színre a gyerek nyelvvel való ismerkedésének zökkenőit, a kezdő (anya)nyelvtanuló írásba-olvasásba való bevezetésének kalandos konfliktusát⁸ és tematizálja a reprezentáció korlátozottságába már belefásult, érett nyelvhasználó szabadulásának lehetőségét a nyelv börtönéből. A humoros

⁵ Harold Bloom. *Lewis Carroll: Modern Critical Views*. New York: Chelsea House, 1987. iv, 1.

⁶ Emile Cammaerts. *The Poetry of Nonsense*. New York: Routledge, 1925. A dolgozatban szereplő összes fordítás a saját munkám, amennyiben nem tüntetem fel az idézetnél a fordító nevét.

⁷ Gergely Ágnes kiváló, a nonszensz irodalom filozófiai mélystruktúráját feltáró tanulmánya is egy ilyen gyermekmondókát idéz meg címében: „Pompóné, avagy a nonszensz költészet, avagy egy interdiszciplináris képződmény, mint a létstruktúra metadiegetikus paradigmája,” *Nagyvilág*, 1998/3-4, 257–269. A szerző brit, észak-amerikai és afrikai nonszensz versfordításait tartalmazó kötet címe, hasonlóképp, *Pompóné könyve* (Budapest: Mágus, 1998). A fenti tanulmány a műfordításgyűjtemény előszavaként került újraközlésre.

⁸ Gillian Beer. *Alice in Space: The Sideways Victorian World of Lewis Carroll*. Chicago: Chicago University Press, 2016. 104.

örömködés és az infantilis badarság jelmezébe bújtatott élc lehetővé teszi a legelnyomóbb rendszer által is jóváhagyott, mert észrevétlenül maradt, komoly társadalomkritikát és morális önreflexióra hívást. A bonyolult nyelvfilozófiai üzenet – a szavak és a hatalom viszonyára, a jelentések uralhatóságára, a költőiség forradalmi potenciáljára vonatkozóan – a líra legegyszerűbb, embrionikus formáiban ölt testet: gyermekdalocskákban, mondókákban, kiszámolóknakban, ölbéli ringatókban. A nonszensz didakszis-mentes élménypedagógiája a hierarchizálás felfüggesztésére, az előítéletek elvetésére tanít az értelem-értelmetlenség, valóság-álom, felnőtt-gyermek, rend-játék, csend-zaj, jelenlét-hiány, alkotó-befogadó ellentétpárok elbizonytalanításával, a párhuzamos fiktív világok, a realitás-potencialitások felvillantásával.

Virginia Woolf írja Lewis Carroll regényei kapcsán, hogy bár a nonszensz nem kifejezetten gyerekirodalom, „a mindannyiunkban élő gyermekhez szólva” lehetővé teszi, hogy újra átéljük a kíváncsiság, a képzelgés, a lázadás, az együttérzés gyermeki tulajdonságait – azon kvalitásokat, melyeket felnövekedésünk, szocializációnk során elfojtottak bennünk, s melyek ugyanakkor a „felelőtlen, felhőtlen nevetésre” képes ideális nonszensz-olvasó jellegzetességei.⁹ Ezzel ellentétben, JK Chesterton szerint a nonszenszben nincsen semmi gyerekes: „Lewis Carroll szavait nem gyerekeknek kell olvasniuk, a kicsinyek gyúrjanak csak sárcipót a homokozóban, a bölcsek és ősz hajú filozófusok dolga, hogy az egész éjszakájukat a komor metafizikai problémák, az értelem és értelmetlenség határvidéke, s a humor e peremen billegő, kiismerhetetlen spirituális erejének tanulmányozásával töltsék.”¹⁰ A többgenerációs olvasóközönséghez szóló nonszensz irodalmi élménye tehát egyszerre hasonlítható iskolai jelzőcsengőhöz, mely a tanteremből a játszótér élményterébe szabadítja ki a tanulókat,¹¹ de ugyanakkor időgépként is zakatol, melynek köszönhetően a reprezentáció korlátaiba, a valóság közvetlenségének kommunikációs közvetíthetlenségébe beletörődött felnőttek nosztalgikusan visszalátogathatnak a gyermekkor ludikus beszédaktusainak elveszettnek hitt világába.

A nonszensz irodalom szembesít a nyelv, mint egyezményes jelrendszer visszásságaival: fegyelmező, hatalmi technológiaként való működtethetőségével és költőiségének kreatív, ellen-narratíva-generáló, rendszer-revíziós erejével, a nyelvbe vetettségünk elnyomó és felszabadító aspektusaival, a jel uralhatatlanságával és

⁹ Virginia Woolf. „Lewis Carroll.” *The Moment: Collected Essays*. New York: Harcourt Brace, 1967. 254-255.

¹⁰ JK Chesterton. „The Library of the Nursery.” (1901) *Lunacy and Literacy*. Szerk. Dorothy Collins. New York: Sheed and Ward, 1958. 26.

¹¹ Darnton idézi John Goldthwaite. „The Un-writing of *Alice in Wonderland*.” *The Natural History of Make-Believe: A Guide to the Principle Works of Britain, Europe, and America*. Oxford: Oxford University Press, 1996. 74-170. 74.

újrakódolhatóságával, az értelmezési kényszerünkből fakadó jelentésnélküliség lehetetlenségével és a szubjektív olvasataink, a konnotatív-asszociatív jelentéstöbbletek sorjázása okán bekövetkező félreértések elkerülhetetlenségével.

A műfaj fent említett, 'gyermeki' és 'felnöttes' aspektusának lényegét két francia teoretikus nyelvértelmezése fényében tisztázhatjuk leghatékonyabban. Julia Kristeva¹² nyomán a nyelv „forradalmi költőiségével” társítható nonszensz a szimbolizáció-elöttes, preverbális, szenzoriális-korporeális-akusztikus élményekben gazdag, gyerekkor-közeli, infantilis, szemiotikus régióhoz közelít, míg Jean Jacques Lecercle¹³ szerint érett metanyelvi felismerésekhez vezet, a beszélő verbális onnipotenciájának illúzióját kifigurázva, a valóság nyelvi leképezhetőségét firtatva, a rendellenes nyelvműködtetés alternatív jelentésképző diszfunkcióira ébresztve rá.

A nonszensz irodalomról való írás nehézsége egyrészt abból fakad, hogy a műfaj kristevai pre/transzverbális és lecercle-i metanyelvi jellegzetességeit egyszerre kellene tudnia elemzésünknek megragadni. Másrészt, kihívást jelent, hogy a nonszensz a nyelvet nem (csak) absztrakt jelrendszerként, berögzült kommunikációs csatornaként tételezi, hanem a kimondott szó hangja, a leírt betű képe keltette érzékszervi impressziók, testi élmények, vágymozgások sorjázásában eredeztethető materialitását helyezi előtérbe az elevenségében megélt nyelvnek. A probléma az, hogy a nyelvhasználat e nyelven túli aspektusairól csak a nyelv segítségével beszélhetünk. A nonszensz deliráló, bolondozó, álomba süppedő diszkurzusára racionálisan kell reflektálnunk. A költőiség ritmikus-repetitív-melodikus kvalitásai révén felszínre hozott, szemiotikus őselményt már csak a szimbolikusból retrospektíven visszanézve, újrabeszélve tudjuk megragadni megkísérelni.

A nonszensz irodalom a szómágia világa: mesélő állatok, feleselő növények, okoskodó tárgyak, önálló életre kelő szófordulatok (szereplőként antropomorfizálódó, literalizált metaforák, képversek, illusztrációiban vizuális szójátékok) népesítik be. Valódi főszereplője maga a nyelv,¹⁴ a reprezentáció korlátaira, az értelmezés buktatóira, a jelentés hiátusaira és túlcsoordulásaira reflektál, a kimondhatatlan túlbeszélésének késztetését tematizálja. Épp ezért kérdéses, hogy a minderre adott verbális kritikai reflexió nem jelent-e zsákutcát, nem szedimentálja-e a műfaj által stratégikusan fellazított jelentéseket, lehet-e a nonszenszről anélkül írni, hogy megtagadnánk a nonszensznek a nyelv játékos elbizonytalanítására

¹² Julia Kristeva. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974. „A költői nyelv forradalma.” Bóky Antal, Vilček Béla, Szamosi Gertrud, Sári László, szerk. *A Posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*. Szöveggyűjtemény. Osiris, Budapest, 2002. 106-126.

¹³ Jean-Jacques Lecercle. *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. New York: Routledge, 1994.

¹⁴ „A nonszensz világa papír, tengerei tinták.” in Sewell 17.

vonatkozó, lényegi célkitűzését? A nonszensz jellegzetessége, hogy kérdéseket tesz fel, és hagy válaszok nélkül, illogikája rébuszokban gondolkodtatja el a befogadót. Ezzel szemben a tudományos diszkurzus sajátossága, hogy határozott, állító kijelentéseket tesz, objektivitásra tör, téziseket bizonyít, jelentéslezárást céloz. Munkám lényeges metodológiai dilemmája tehát arra vonatkozik, hogy miképp lehet feloldani ezt az ellentmondást?

Dolgozatomban értelmezni kívánom a nonszensz irodalmat, nem megmagyarázni. Igyekszem elkerülni azt a csapdát, amelytől Chesterton tartott az *Alice Csodaországban* irodalmi klasszikusként való kanonizációja kapcsán: „a szappanbuborék, amit szegény öreg Dodgson¹⁵ fújta a költészet sípján, a téboly egy tiszta pillanatában, hogy lebegve szárnyalljon az égbolt felé, elveszti a buborék játszi könnyedségét és csak a mosószippan rémesen unott egészségességét hagyja hátra,” amennyiben kötelező tananyagká fokozva, ajánlott értelmezésekbe lezárva, megmerevítjük a képlékeny jelentéseket; ha az „iskoláslány Alice-ből tanítónőt csinálunk,”¹⁶ vége szakad a vakációnak. Derek Hudson ugyanezt a meta-metaforát látszik továbbgondolni, mikor azt írja, a nonszensznek értelmet adni olyan hiábavaló igyekezet, mintha egy szappanbuborékot akarnánk felboncolni.¹⁷

A nonszensz irodalom tűnékeny jelentései dacára sokan megpróbálkoztak e szövegtípus beható értelmezésével. Az analitikus, kritikai mélyolvasatok szinte kivétel nélkül, a Michael Heyman-féle tipológia szerint a nonszensz-kritika „értelem iskolájához”¹⁸ tartoznak. A szöveghez valamiféle konkrét jelentést kívánnak társítani; a sokrétű textuális dinamikából archeológiai vizsgálódásuk egy-egy specifikus tektonikai réteget ás elő, emel a felszínre. A nonszensz poliszemikus, polifonikus játékának lényege éppen az, hogy a különböző interpretációk széles skálájának enged mozgásteret: az *Alice Csodaországban* szimbolikája például épp oly meggyőzően dekódolható szkatológiai pszichopatológiai, mint egyháztörténeti olvasatban¹⁹ – mindannak ellenére, hogy maga a szerző regényét csupán „az angol gyerekek sokaságának ártatlan szórakozására”²⁰ szánta. Carroll művei megmagyarázhatatlanságát megmagyarázó paratextusaiból is az sejlik fel, hogy vélhetőleg a nonszensz-kritika „értelmetlenség iskolája” mellett tette volna le a voksát, amellet érvelve,

¹⁵ Lewis Carroll valódi neve.

¹⁶ G.K. Chesterton. „Lewis Carroll.” *On Lying in Bed and Other Essays*. Calgary: Bayeux Arts, 2000. 233-241.

¹⁷ Robert Phillips, szerk. *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as seen through the Critics' Looking-Glasses 1865-1971*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971. xx.

¹⁸ lásd „sense school vs meaninglessness school of nonsense” in Michael Heyman. „Introduction to Nonsense Special Issue.” *Bookbird* 53 (2015): 5-8.

¹⁹ Kenneth Burke és Shane Leslie, idézi Phillips xx.

²⁰ Lewis Carroll. „To All Child Readers of Alice in Wonderland.” appendix az *Alice Tükörországban* első kiadásához. in *Through the Looking Glass and what Alice Found there*. London: Macmillan, 1971.

hogy szövege bármit jelenthet, amit olvasója belegondol,²¹ s a nonszensz lényege nem az értelemkeresés racionális erőfeszítésében, hanem az értelmetlenséggel való sodródás mulékony mámorában rejlik.

Carroll a nonszensz művei igazi értelmét firtató kis olvasóinak azt írja, bármi jó jelentés, ami a szerzői intención túl előhívható a szövegből. Olvasatomban, a nonszensz komplexitásában való élvezetéhez, jó interpretációs attitűd szükségeltetik, amely teret ad a jelentések és értelmetlenségek stratégikus burjánztatásának. Számomra példaértékű Martin Gardner annotált Alice kiadásának²² kritikai megközelítése: a fikció mögöttes (társadalomkritikai, filozófiai, matematikai, biográfiai, stb) jelentésrétegeit feltáró jegyzetei nem oszlatják el a nonszensz varázsát, sőt annál jobban működnek, minél több réteget tárnak fel a nem egymásba simuló, komplementer, hanem az épp ellenkezőleg, ellentmondásos, egymásnak feszülő, kaleidoszkopikusan változó jelentésekből. Az annotációk mikroanalízisei az interpretáció folyamatában segédkeznek, de mivel a jelentéseket is áramlásban tartják, értelmezésük nem teleologikus, nem befejezettségre tör. Rizomatikus²³ szövegstruktúrában, sok ki- és bejáratú, labirintus-jellegű, tükrökben tükröződő tükrökkel teli elvarázsolt kastély idéző textuális modellben gondolkodtatnak el.

Tanulmányomban kitüntetett figyelmet fordítok arra, hogy elemzésem során ne kioltsam, hanem megtartsam a nonszensz többértelmű jelentésrétegeinek szemiotikai játékosságát. Lewis Carroll életművének tárgyalása során komplex összefüggéseiben tárom fel a nonszensz poétikai és politikai aspektusait, a badarság különleges lírai formanyelvének stilisztikai-retorikai sajátosságait és ideológiakritikai mélyrétegeit, a nyelvi humornak a szerző által tudatosan aktivált narratológiai, filozófiai, pszichológiai, logikai, matematikai, biológiai, spirituális, ludológiai implikációit. Carroll munkásságának mediális sokszínűségére fókuszálva vizsgálom a nonszensz szépirodalmi, képzőművészeti, természettudományos, teátrális alakváltozatait, az alkotó regényeit (s azok szerzői adaptációt, mediális váltásra építő újraértelmezéseit), illusztrációit, fotográfiáit, tudományos írásait, társadalmi aktivista pamfletjeit, és számtalan önreflexív, metamediális paratextusát, valamint szépírásainak

²¹ A *The Hunting of the Snark (Snyárk vadászat)* című költeménye kapcsán írja Carroll egy gyerekbarátnak címzett levélben, 1884 augusztus 18.-án: „Attól tartok, a nonszenszen kívül semmi mást nem akartam mondani. Ám ugyanakkor a szavak többet jelentenek annál, mint amit használatukkor ki akarunk fejezni velük, úgyhogy egy könyv jelentése is túlmutat a szerző szándékolta közlésnél. Bármilyen jó jelentés hívható elő egy könyvből, örömmel/készséggel elfogadom, mint a könyv lehetséges jelentését.” *The Annotated Snark*. Szerk. Martin Gardner. New York: Penguin, 1962, 22. „Letter to the Lowrie Children.” *A selection from the letters of Lewis Carroll (the Rev. Charles Lutwidge Dodgson) to his child-friends*. Szerk. Evelyn Hatch. London: Macmillan, 1933. 142-3.

²² Lewis Carroll. *Annotated Alice. The Definitive Edition*. Szerk. Martin Gardner. New York: Penguin, 1960. 2001.

²³ Gilles Deleuze és Félix Guattari. „Rizóma.” Ford. Gyimesi Timea. *Ex-Symposion* 15-16 (1996): 1-17.

fordításait is szemrevételezve.

Igyekszem a magyar nyelvű monográfiám buktatóit az elemzésem előnyére fordítani: tizenkilencedik századi, brit kulturális kontextusba ágyazott, nyelvi humorra építő, angol nyelvű szépirodalmi szövegek „valódi” jelentését megkísérelni felfejteni magyar nyelven, huszonegyedik századi, közép-kelet-európai értelmezői közösség tagjaként szinte lehetetlennek tűnő kihívás a történelmi, földrajzi, kulturális, nyelvi különbségek és inkompatibilitások okán. A kizárólagos jelentés helyett, lehetséges olvasatok nyomába eredek. Ugyanakkor szem előtt tartom, hogy fordításban írni és gondolkodni az eredeti jelentés elérhetetlenségének elfogadását is jelenti. A fordítás során szembesülünk a nyelv képlékenységével. A forrásnyelvbeli eredeti és a célnyelvi megfelelője közti jelentéseltolódás, szenzusvesztés és többletértelem jól modellálja az ismert/otthonos és felismerhetetlen/idegen nyelvi regisztereket ütköztető nonszenszben rejlő interpretációs kihívásokat.

A nonszensz jelentésmegszokszorozó játékát megtartom azzal, hogy Carroll szépirodalmi munkáinak elemzése során stratégikusan több magyar fordítás szövegét használom. Amennyiben a szövegkörnyezetből nem világos, hogy melyik szereplőről vagy epizódról van szó, lábjegyzetekben feltüntettem az angol forrás-szöveget, illetve az *Alice Csodaországban* esetében appendixben megadom a karakter nevek és a fejezetcímek különböző magyar kiadásokban megjelenő fordításait, megkönnyítendő az olvasóm tájékozódását. A szójátékok esetében következetesen használt annotációk miatt értekezésem szükségszerűen többhangú, többnyelvű, a többértelműségnek teret engedő szöveg.

Nem feltétlenül kívánok teljesen elvonatkoztatni a nonszensz irodalommal való egykori, első, meghatározó találkozásom élményétől, a fordításban, felnőtt közvetítéssel, felolvasásban befogadott mű előidézte gyermekkori rácsodálkozástól. Így tudományos igényű szövegelemzésem mint racionális intellektuális vállalkozás ihletet nyer a mesébe merülés révén eredendően spontán kiváltott affektív reakciók, pszichés érzetek, testi-lelki állapotok emlékfoszlányaiból. A laikus és a professzionális olvasatok ütköztetése, a képzeletműködésére reflektáló metaimaginatív aspektussal egészül ki, a jelentések játékát tovább bizonytalanítandó.

A nonszensz mint a viktoriánus korszellem kifejeződése

Dolgozatomban a nonszenszre nem csupán irodalmi jelenségként, hanem egy korszellem sajátos kifejeződéseként tekintek. Olvasatomban a műfaj közvetlenül a viktoriánus Anglia különleges kulturális kontextusából sarjad, s ambivalenciái jól megragadják az éra jellegzetes, az egymásnak ellentmondó világnézetek párhuzamos együttállásából fakadó

episztemológiai válsághelyzetét.

A 19. század végi Nagy-Britanniában még tartja magát a judeo-keresztény hitvilág kulturális örökségébe ágyazott vallásos világszemlélet, azonban a felmenőktől örökölt normákat és a biblikus dogmákat lassacskán kikezdi a friss természet/tudományos felfedezések, kiváltképp a darwini evolúciós elmélet paradigmaváltó hipotézisei. Szöveget út a korabeli ember fejében a kérdés: mi van, ha az ember nem az Isten képmására alkotott, a szelleme és lelke segítségével a Mennyei Atyjával való közösség gyakorlására hivatott teremtmény, hanem egy alacsonyabb rendű élőlényekből, adaptációk és szelektív mutációk során kialakult, az isteni gondviselés helyett állatias ösztönei vezérelte biológiai létforma? A humán felsőbbrendűségbe vetett hit megingása a sorsunk irányíthatóságára vonatkozó egzisztenciális dilemmák, és a lét értelmét boncolgató, teológiai, vallásfilozófiai diszkussziók mellett pontosan olyan, a világ leképezhetőségére, a nyelvi jelentések uralhatóságára rákérdező felvetésekhez vezet, melyek tematizálását a nonszensz irodalom tűzi ki célul.

A viktoriánus éra a tudományos áttörések mellett a paranormális természetfeletti jelenségeket vizsgáló áltudományok virágkora is; a spiritizmus, az agnoszticizmus és a szkepticizmus előretörésével megkérdőjeleződnek a korábban vitathatatlannak vélt hittételek, ugyanakkor az ezoterikus irányzatok gyakran a kanonizált vallások mintájára szervezik tanításaik, rituáléik, intézményrendszerük. Olyan, mai szemmel meghökkentő (ál)tudományos társaságok jönnek létre, mint a kísértetjárás és médiumjelenségek fizikáját pragmatikus kritikai módszerekkel tanulmányozó Royal Society of Psychic Research vagy a Ghost Society of Cambridge, melyek tagjai nagy képzelőerővel megáldott, természettudományokban jártas, s mélyen hívó, vallásos értelmiségeik voltak, mint John Ruskin vagy Lewis Carroll. A szemmel látható világon túli, transzcendentális jelenségek iránti érdeklődés pontosan megfeleltethető a nonszensz felszíni/felszínes jelentések mögé való ásás igényének.

Másrészt, bizonyos szempontból, a hitélet reneszánszáról is beszélhetünk, hiszen a viktoriánus korban az Anglikán egyház mellett megerősödtek (cambridge-i, oxfordi hivatalos tisztségbe léphettek) a Katolikus és a nem Anglikán Protestáns, Metodista, Baptista gyülekezetek is, és a középkor óta nem építettek annyi templomot, mint ekkoriban. Ám, paradox módon, ugyanekkor – a modernisták nyomán leggyakrabban a maradi, burzsoá prűdéria önfegyelműző illemszabályaival és elfojtásra buzdító társadalmi normáival társított korban – működött a legtöbb bordélyház is Londonban. Általánosan elfogadott volt a világ nagy kérdései iránt nyitott, művelt ember számára, hogy egyszerre járjon templomba misére, az antikreacionista evolúciós elveket ismertető tudományos népszerűsítő előadásokra, valamint a médiumok asztaltáncoltató szeánszaira is.

A viktoriánus kort a kételkedés korának is szokás nevezni. A korabeli ember szembesül azzal, hogy a hagyományos értelmezői módszerei nem bizonyulnak elégségesnek önmaga és mások, illetve megélt valóságuk értelmezéséhez, világuk feltérképezéséhez, ésszerű, koherens leképezéséhez. Innen a sokszínű, heterogén forrásokból való tájékozódás igénye, és, az ellentétes világnézetekből fakadóan, annak a kaleidoszkopikus világnézetnek a kialakulása, mely szélsőségesen sarkított, pointírozott, kikapartított formában ölt testet a logikai, strukturális, és nyelvi ambivalenciára építő nonszensz irodalomban.

A világ kiismerhetetlenségéből fakadó szorongás eredményezi, kompenzatorikus gesztusként, a fantasztifikáció népszerűsödésének tendenciáját is: a valóság fikcionalizált formában lévő újragondolása új megvilágításba helyezi a tényeket, elbizonytalanítja a valóság és lehetőség közti éles határvonalat, hangsúlyozza a képzelet valóságformáló szerepét, sőt –a korabeli álmotudományokkal összhangban – felveti a tudatunktól független valóság lehetetlenségének, elgondolhatatlanságának gondolatát. A mesefantázia (*fairy tale fantasy*) a viktoriánus korban a gyermek és felnőtt olvasók körében is az egyik legnépszerűbb hibrid zsáner. Mintapéldája Charles Kingsley *The Water Babies: A Fairy Tale for a Land Baby* (*Vízi Gyermek: Tündérmese egy szárazföldi gyermeknek*)²⁴ című műve, ami a darwini evolúció biológiai leckéjét keresztény morálfilozófiai tanítással és tündérmesei bűbájjal fűzi össze. Ez a narratív kollázstechnika a képzelet számos különböző formájának együttállását eredményezi: a vallásos hitgyakorlás, a tudományos hipotézis felállítása, a mesei képzelgés vagy a primitív népi hiedelmek különbözőségükben is hasonló imaginárius tevékenységekként ötvöződnek.²⁵ Ahogy azt majd Lewis Carroll nonszensz regényeinek elemzésén keresztül is bemutatom, a túlvilágra koncentrálnak hívő teista ájtatos világnézet, a világ megismerése során szerzett igazolt, objektív ismeretek tudományos gondolati rendszere, és az irracionális, mágikus kauzalitásra építő fantáziatevékenység korántsem inkompatibilisek egymással.

A szociológiai háttérrel illetően meg kell jegyeznünk, hogy a viktoriánus korban a tömegtermeléssel gyorsan terjedő technológiai vívmányok és a széles demográfiai réteget érintő demokratikus reformok (a vasúti tömegközlekedéstől a közoktatásig) nagyban átalakították nem csak az átlagemberek mindennapi életét, de gondolkodási/ perceptuális sémáikat is. Gondoljunk csak arra, hogy a vonatút empirikus tapasztalata milyen élen

²⁴ Charles Kingsley. *The Water Babies: A Fairy Tale for a Land Baby*. London: Macmillan, 1863.

²⁵ A viktoriánus fantasztikus irodalomból egy másik sokatmondó, a kaleidoszkopikus világnézetet illusztráló példa: Bram Stoker *Drakulájában* a „kiismerhetetlen másikat” jelképező vámpír elleni harcban egyszerre veszik hasznát a szenteltvíznek, a fokhagymának és a vérátömlesztésnek, egyszerre küzdenek a vallás, a babona és a tudomány eszközeivel a gonosszal szemben.

készíthette az első utasokat a tér és idő fogalmainak újragondolására, vagy hogy az iskolai edukáció, hogyan tisztíthatta meg a kíváncsiság fogalmát a biblikus bűn konnotációjától, s artikulálhatta a kritikai gondolkodást privilégium helyett egyetemes jogként! A szocializmus és feminizmus egalitáriánus elveinek terjedése a gondolkodás további radikalizálódásához vezetett, felfedve a spekulatív filozófiai és az aktivista politikai érvelés összefonódásait, a verbalizáció világmegújító törekvéseinek esetleges létjogosultságát, a didakszis-mentes tanítás lehetőségét.

Bár az oktatási reformoknak köszönhetően egyre szélesebb társadalmi rétegek számára vált elérhetővé az ingyenes általános iskolai oktatás mint állampolgári jog, de a tudáshoz demokratikus hozzáférést biztosító egalitáriánus törekvések ellenére ugyanakkor megkérdőjelezhetetlenül tartotta magát a nagy hagyománnyal és presztízzsel rendelkező monarchikus államforma és az arisztokrácia intézménye, mely kiváltságokat biztosítva ez előkelő néprétegek számára megosztotta a társadalmat egyenlőkre és egyenlőbbekre. Az iskolázottság, az írástudás, a számvetés, és az alapvető kulturális ismeretek terjedése legfeljebb annyi változást hozott, hogy többen ébredtek tudatára a hegemónikus társadalmi berendezkedésből fakadó egyenlőtlenségeknek.

A népszerűsödő vizuális innovációk látványosan kibillentették a megszokott világképet és tükörbe nézésre, önreflexióra készítettek: a mikroszkóp és teleszkóp diagnosztikus és panoptikus tekintetet invitált, a fotográfia a múlt megragadhatóságát, a *laterna magica* a képzelet képi gondolkodását képezte le. Ezzel párhuzamosan az új hangtechnológiák – a fonográf, a telefon, vagy a mikrofon, „a fül mikroszkópja, mellyel egy aprócska légy lépteinek neszezését is oly hangosan halljuk mint egy fahídon átrappoló ló patkóinak zaját” – friss akusztikus ingereikkel „szonorikus forradalmat” idéztek elő, melyet John Picker – London nagyvárosi ricsaja, a természet lágy hangzásai, vagy a Krakatau vulkán kitörésének távoli moraja korspecifikus hangélményeivel összecsengésében – a modern szubjektum születésével társít.²⁶ Mindezek a viktoriánus szenzoriális létélmények, a vizuális metaforák dominanciája, az akusztikus kreativitás, a kíváncsiság rehabilitációja, a non-didaktikus élménypedagógia, a tér/idő kontinuum zavara következetesen avanzsál a – fenomenológiaia szempontból is érdekes – korabeli nonszensz irodalom szövegszervező vezérmotívumaivá.

Összességében tehát elmondhatjuk, hogy a viktoriánus Angliát a tradíció, a tranzíció

²⁶ John M. Picker. *Victorian Soundscapes*. Oxford: Oxford University Press, 2003. 3. Anna Kérchy és Béatrice Laurent. „Introduction.” *Sounds Victorian: Acoustic Experience in 19th Century Britain* Special issue. *Cahiers Victoriens et Edouardiens*. 2021. Automne 94. <https://journals.openedition.org/cve/9493>

és a transzgresszió hármasa jellemzi: a hagyományos humanista erkölcsi értékekhez való ragaszkodás (akárcsak a gyermekkor tiszta képzeletéből való ihletmerítés) a *múltbanzés* élményét vegyíti a progresszív technológiák előidézte *jövőbevagyódással*, mely a *jelenvalóban létezés* jelentőségének önreflexív tudatával együtt, olyan temporális konfúziót hoz létre, amit a nonszensz irodalom képes leghatékonyabban megragadni. Az éra ellentmondásainak sokasága önnön korlátaink beismerésére készlet. (Ahogy korábban írtam a nonszensz humor is terapeutikus módon az ellentétes világnézetek együttállásából, a világ kiismerhetetlenségre ráébredésből fakadó szorongás feloldására szolgál.) Ám ugyanakkor ez a szembenzés, paradox módon, valamiféle felsőbbrendűségérzéssel is felruház: az ember az egyetlen élőlény, aki tudja, hogy nem tud mindent, aki tudja, hogy meg fog halni, aki tudatosan igyekszik, hiábavalósága dacára, történetek segítségével értelmezni maga, mások s a mindenség megérthetetlen aspektusait. Ezt az inherensen emberi, kompozíciós kényszert, a káosz strukturálásának, az értelmetlenség értelemmé fordításának vágyát, a rendszerezés racionális készítésének és a rendetlenség primordiális vonzásának kettősségét viszi színre meta-módon a nonszensz irodalom; egyúttal nyelvet öltve, fiyiszt is mutatva neki.

A carrolli nonszensz

Értekezésem célja a Lewis Carroll írói álnéven elhíresült Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) sokrétű munkásságának feltérképezése. Carroll a Viktoriánus Anglia ellentmondásos szellemiségének emblematikus megtestesítője: angol író, költő, a meseregénynek 'álcázott,' társadalomkritikai, nyelvfilozófiai és gyermekpszichológiai utalásokban gazdag, nonszensz-fantáziailrodalom kiemelkedő alakja, oxfordi matematikaprofesszor és logikai feladványok élménypedagógiájának kidolgozója, mélyen vallásos, anglikán diakónus és az okkult spiritizmus fizikáját kutató királyi társaság tagja, a portréfényképészet úttörője, grafomán levél- és pamfletíró, ember- és állatjogi aktivista, megszállott színházrajongó, bűvész, rejtvény és játékkészítő. Bár az angolszász kultúrtörténet emlékezetes figurája, életművének érdemi tárgyalása ez idáig kimaradt a hazai irodalomtörténetírásból.

Ezt a hiányosságot igyekszem pótolni, mikor magyar nyelven elsőként vállalkozom a „Lewis Carroll enigma” tüzetes vizsgálatára. Meglátásom szerint, a Carroll unokaöccse, Stuart Collingwood Dodgson jegyezte, 1898-ban megjelent, első életrajzot²⁷ követő sok tucat biográfia tükrében szembeötlő a szerzőre vonatkozó tisztázatlan kérdések, ellentmondásos spekulációk burjánzása. Ezzel párhuzamosan szimptomatikusnak tekinthető az is, hogy az

²⁷ Stuart Dodgson Collingwood. (1898) *The Life and Letters of Lewis Carroll*. Charleston: BiblioBazaar, 2008.

1970-es évektől, a *Carroll studies* nemzetközi szintéren való kanonizálódásával tekintélyes mennyiségűre duzzadó szakirodalom²⁸ dacára mennyire hiányzik a kritikai konszenzus az életmű interpretációs irányelveit illetően. Mintha minél többet írnának róla, annál kevésbé lennének biztosak a carrolli fantáziavilág kiismerhetőségét illetően. Máig tisztázatlan, hogy Carroll elsősorban matematikusként, fotográfusként vagy íróként definiálta-e magát, hogy frusztrált, beszédhibás, mizantróp remeteként vagy különtségében megelégedett, örökifjú világfiként gondoljunk rá, hogy vajon a közös fantáziálás szította plátói rajongás, az együttes mesemondás öröme vagy elfojtott bűnös vágyak, nárcisztikus, infantilis kényszerképzetek fűzték-e múzsának tekintett gyermekbarátaikhoz, hogy tét-nélküli, non-didaktikusságában anarchisztikus, a gyermekirodalmat alapjaiban felforgató, eszkélista képzelgéshez vagy épp ellenkezőleg, a másság felé szolidárisan viszonyuló identitáspolitikai, erkölcsfilozófiai töltetű, érett elméket elgondolkodtató traktátusokhoz állnak-e közelebb a szövegei, s hogy ezek az írások a nyelv szabályozó-elnyomó vagy felszabadítón játékos jellegét hivatottak-e leleplezni. Bár a carrolli szövegvilág a posztstrukturalista irodalomelmélet által népszerűsített, az olvasók változatos értelmezési lehetőségeinek korlátlan szabadságot biztosító „nyitott mű” (az *eco-i opera aperta*)²⁹ iskolapéldája, a korpusz elválaszthatatlannak tűnik a szerző alakjától, melyet azonban éppen ambivalens körülhatárolhatatlansága határoz meg.

Ugyan a Carroll-recepció számos dilemmáját körbejárom, nem kívánok valamiféle lezáró, végső választ nyújtani a fenti kérdésekre, nem célom a szerző valódi énjének felfedése, a helyes olvasat megtalálása, a szövegből a megfelelő értelem kihámozása. Sokkal inkább arra kívánok rámutatni, hogy a mindenkori Carroll-recepció által következetesen fenntartott, a kaleidoszkopikus sokszínűsége definiálta, és képlékenységében megfoghatatlanként felsejlő szerző figura milyen kulturális prekonceptiók nyomán (de)formálódik mitizáltságában is amorf entitássá. Hipotézisem szerint, a Lewis Carrollról a nemzetközi szakirodalomban körvonalazódó kép mint kulturális konstrukció, három meghatározó tényezője a következő: egyrészt az előzőekben röviden összegzett, paradoxonok által meghatározott, viktoriánus korszellem; másrészt az életművel elsődlegesen társított, az értelem és értelmetlenség ellentéteinek összefonódására építő irodalmi nonszensz műfaja; harmadrészt az egymással inkompatibilisnek vélt, felnőtt- és gyermekirodalom határmezsgyéjén való kanonizációs billegés. Ezen anomáliák projektálódnak absztrahálódva az enigmaként mitizált szerző figurára is.

²⁸ Lásd Edward Guiliano. „Lewis Carroll: A Sesquicentennial Guide to Research.” *Dickens Studies Annual* 10 (1982): 263-310.

²⁹ Umberto Eco. *A nyitott mű*. Ford. Szegedy-Maszák Mihály et al. Budapest: Gondolat, 1976.

A Carroll életrajzok tendenciózusán biografikonalizálásba hajlanak. A szerző alakját gyakran sarkítottan patologizáló vagy idealizáló narratívába keretezik, az irodalmi nonszensz rendellenes nyelvhasználatát, racionális okokat keresve, testi-lelki diszfunkcióknak vagy szent megszállottságnak tulajdonítják. A műfaj atipikus diszkurzusa és stratégikus jelentésösszezevarása e konfabuláló kritikusok szemében az alkotó rendhagyó, abnormális személyiségére utal: a szerző életútjának identitástémáját³⁰ és a szépírói életmű szövegmotorját ugyanazon zavarodottsággal társítják, legyen szó a Carrollt autistaként, pedofilként, regresszív infantilisként, anorexiásként, kényszerbetegként, melankolikus kedélybetegként, vallási fanatistaként vagy paranoiásként diagnosztizáló értelmezésekről. Cinikusan akár azt is mondhatjuk, hogy a burzsoá nyárspolgár Carroll meglehetősen monoton életében az életrajzok monomániásan ugyanazt a néhány rejtélyes epizódot helyezik a fókuszba: Mi lehetett az Alice Liddelltől és családjától való elidegenedés oka? Mit tartalmazhatnak a hiányzó, kitépelt naplóoldalak? Miért hagyott fel oly hirtelen a több évtizeden át rajongva üzőtt fényképezéssel? Mire utalhat a naplóbejegyzésekben visszatérő, hitbéli krízist okozó „bűnös gondolatok” miatti lelkiismeretfurdalás? Mintha a nonszensz művei megfejthetlenségének filterén keresztül olvasnák misztifikálva a jóllehet nagyon is „hétköznapi viktoriánus,” korában talán „átlagosan különc” személyiséget.

A biografikus misztifikációja során mintha maga a szerző is egy szereplővé válna az általa megalkotott, mentális-szenzorális konfúziót okozó, badarsággal teli Csodaország világában. Ezek a félre/olvasatok tulajdonképpen válaszolnak a műfaj hívó szavára, a megfelelnek a szerzői intenciónak, amennyiben belépnek a szöveg-generálta játéktérbe: a valóság és a fantazmagória taktikus összezevarása a kalkulált kakofóniára építő nonszensz lényege. Ennek megfelelően Carroll előszeretettel alakít meseszereplővé valós személyeket szépirodalmi szövegeiben, ezzel látszólag referenciális olvasatot invitál, ám azonnal el is lehetetleníti azt a fikatív (ön)arcképek kaleidoszkopikus megsokszorozódásával, s ezzel az identitás megfoghatatlanságának (verbális leképezhetlenségének, narrativizáltságából kifolyó kényszeres fikcionalizáltóságának), a nonszensz jelentésszétzóródással egybeeső énszéttredezés, a posztmodernt megelőlegző színrevitelével. Carroll képzelt önarcképére ismerhetünk a dadogó dodó, a szorongó fehérnyúl, de az álomútra kelő kislány alakjában is.³¹ Carroll szerzői alakja elválaszthatatlan Alice fikatív figurájától, de a meseszereplő mögött egy

³⁰ Norman Holland. „Egység, Identitás: Szöveg, Én.” Ford. Török Attila. *Testes könyv* I. Szerk. Kiss Attila et al. Szeged: Ictus, 1996.

³¹ Ezt a nemváltó, öninfantilizáló identifikációt Catherine Robson a kretavitásban korlátlan képzelgést a kislányság velejárójaként azonosító viktoriánus férfiszerezők kedvelt művészi stratégiájaként tartja számon. Catherine Robson. *Men in Wonderland. The Lost Girlhood of the Victorian Gentleman*. Princeton UP, 2001.

igazi kislány, sőt álomlányok egész sora rejtőzik. A carrolli szépírói életmű értelmezhető egymásban tükröződő, fiktív ön/arcképek sorjázásaként is. A gyerekműzsa, Alice Liddell, a dékán lánya és testvéreinek mesebeli megfelelői a csodaországbeli kis kalandor Alice-en túl a keretversben megidézett, cserfes útitársak, Prima, Szekunda és Tercia, de később a nővérekre ismerhetünk a könnytóból kikecmeregni igyekvő madárkák (Eaglet=Edith, Lorry=Lorina), a mormota meséjében a málnaszörpkút mélyén éldegélő kislányok (Elsie=L.C.=Lorina Charlotte, Lacie=Alice anagrammája, Tillie=Mathilda=Edith beceneve), illetve a beszélő virágok kertjében feleselő virágok (Rose=Rhoda, Violet=Violet) személyeiben is. A Tükörország regényt az Alice Liddellnek adott sakkleckék ihletik, de már egy másik Alice-nek, Carroll unokatestvére Alice Raikes-nek és a vele való, tükörképekkel kapcsolatos logikai rébuszjátéknak is emléket állít. S elmondhatjuk, hogy a Carroll előszavaiban, keretverseiben, ajánlásaiban felbukkanó, szöveg-inspiráló gyerekbarátok mind a képzelt álomgyermek Alice alteregói.

A tükröződések kaleidoszkopikus játéka jelenik meg nem csak a valós és fiktív Alice(ek) kettősségében, de Carroll írói álnévhasználatában is. A Charles Lutwidge Dodgson születési név a latinizáló szójátékkal képzett *nom de plum*-re cserélése egyszerre jelölheti a magánszféra elrejtésének szemérmes vágyát, a tudományos (matematikai) és művészi (szépírói) pálya szétválasztásának igényét, de az egyedi eredetiségében elismertségre számottartó fantáziavilág számára egy jól felismerhető, marketingelhető „márkanév” stratégikus kialakítását is. Ahogy a *Carroll studies* kritikai recepció elnevezése is utal rá, lehetséges, hogy Dodgson egyéb médiumokban, műfajokban, és tudományterületeken végzett munkássága feledésbe merült volna a Carroll álnéven jegyzett irodalmi művészi teljesítménye híján. Ugyanakkor amellet kívánok érvelni, hogy Dodgson életműve nem csak Carroll szépírói teljesítménye fényében tarthat számot érdeklődésünkre. A mediális és diszciplináris sokszínűségében figyelemreméltó matematikai, logikai, fotográfiai, ludológiai, pamfletista tevékenység új megvilágításba helyezi a gyermekirodalmi klasszikusként kanonizált irodalmi műveket, új értelmezési lehetőségeket, interpretációs irányvonalakat tár fel. Mindemellett, ahogy majd arra rámutatok, a nonszensz poétikája és politikája médiumokon átívelő vezérmotívumként hatja át az életművet.

Monográfiámban – az álnév kanonizáltsága okán és az egyszerűség kedvéért – a szerzőre utalva gyakran a Carroll nevet használom, s következetesen így teszek, mikor a szépírói munkásságra, illetve annak irodalomtörténeti, -elméleti, -kritikai recepciójára reflektálok, azonban amikor azon médiumokat tárgyalom, melyeket a szerző a saját, születési nevével jegyzett és jelentett meg, a Dodgson névvel utalok rá. Ezzel a kettősséggel jelzem a

reduktív biografikus olvasatoktól – az életművet kizárólag az életrajz egyes kiemelt epizódjai, a szerzőnek hipotetikus tulajdonított személyiségjegyek tükrében értelmező elemzésektől – való elhatárolódásom, s ugyanakkor felhívom a figyelmet annak jelentőségére, hogy Dodgson/Carroll milyen intertextuális kapcsolati hálót hoz létre, milyen intermediális dinamikát léptet életbe azzal, hogy stratégikusan változtatva névhasználatán, bizonyos műveket összekapcsol az azonos szerzői névvel. Például, a matematikai publikációit fémjelző Dodgson névnek a fotókiállításain való használata a vizuális művészeti önkifejezés tudományos technológiai teljesítményként való elismerésének igényét jelezheti, míg az állatvédelmi röpiratok Carrollként, álnévvel való szignózasakor a sikeres író hírnevét kívánja meggyőző erőként a nemes ügy szolgálatába állítani.

A Carroll/Dodgson enigma azonban sokkal többről szól, mint a rigorózus, szorongó, zárkózott, tudós-matematikus, paptanár civil-én és a bohón játékos, szabály- és határsértő formákkal kísérletező, művészi, nagyvilági alterego kettőségéről. A szerzőség fogalmának radikális felbomlasztása és elcseppfolyósítása Carroll szerzői imidzsének is részét képezi. A művei keletkezéstörténetére reflektáló metaszövegeiben Carroll következetesen elhatárolódik az auktor autoritásától: elutasítja, hogy fáradtságos szellemi erőfeszítése, páratlan kreatív génusza eredményezné irodalmi alkotásait. Vallomásai szerint, a magányos sétái, az álomból való felriadásai alkalmával a semmiből váratlanul, maguktól felbukkanó, sebtiben lejegyzett, kósza ötletek, gondolatfragmentumok, álmotörödékek, a régmúltból elősejlő mesemondás emlékfoszlányai szövik szövege szövetét. A különös önmitizálás során a tudatelőttés rétegekből önkéntelenül előtörő érzetek, a spontán tudatáramlatok látszanak magukkal ragadni az átmeneti transzállapotba került alkotót, aki – a szürrealista automatikus írás előfutáraként, a spirituális megszállottság ezoterikus élményének ihletet állapotában, szinte médiumként – hagyja, hogy átáramoljon rajta a magát-mondó-mese, hogy a kimondhatatlant és az elbeszélendőt összekötő szó-mágia közvetítő csatornájává váljék.³²

Carroll írásaiban – szándéka szerint – nem csak a semmiből szárba szökkenő ideák közvetítője, de az elhallgattatott kicsinyeknek, pontosabban a konkrét gyerek hallgatóságának gondolatainak is önkéntes szócsöve. Ahogy a Csodaország előhang-versében illetve naplóiban több helyütt írja, a szóbeli mesemondáseseeményt megszakító gyermeki hozzászólásokat,

³² „In writing it out, I added many fresh ideas, which seemed to grow of themselves upon the original stock; and many more added themselves when, years afterwards, I wrote it all over again for publication: but (this may interest some readers of `Alice` to know) every such idea and nearly every word of the dialogue, came of itself. Sometimes an idea comes at night, when I have had to get up and strike a light to note it down—sometimes when out on a lonely winter walk, when I have had to `stop, and with half-frozen fingers jot down a few words which should keep the new-born idea from perishing—but whenever or however it comes, it comes of itself.” in Lewis Carroll. „Alice on the Stage.” *The Theatre*. April 1887. reprint: *Alice’s Adventures in Wonderland*. Szerk. Richard Kelly. Peterborough: Broadview, 2011. 223–7.

kommentárokat, kérdéseket rendre beleépíti a később papírra vetett története folyamába. Ezzel elutasítja az aktív alkotó és a passzív befogadó közötti konvencionálisan hierarchikus különbségtételt. Mintegy társszerzői szerepet biztosít közönségének, akivel a fantáziatévékenységben demokratikusan együttműködve, kollektív, csoportos szerzőségben osztozik. Ekképp, felvállaltan a gyerekszaj visszhangja szolgáltatja az érett, írott szöveg vitalitását. A polifonikus, dialogikus narratíva úgy strukturálódik, hogy a mindenkori olvasó, beleszólásra buzdítva, aktív része lehessen a jelentés megalkotásnak, illetve nonszensz lebontásának, felforgatásának.

A szerzőség fogalmának radikális újragondolása köszön vissza abban a különös kanonizációs gesztusban is, mikor Carroll születésének 100. évfordulóján a new yorki Columbia Egyetem az egykori gyerekműzsát Alice Liddellt avatja díszdoktorrá „az angol irodalomhoz való jelentős hozzájárulásáért.” A szöveget ihlető kiskorú hallgatóság időskorában retrospektíven társszerzővé való előlépése többféleképp is olvasható. Egyrészt tükrözi a viktoriánus korban a pedagógiai és pszichológiai meglátásokat ötvöző „gyerek tanulmányozási mozgalom” (*Child Study Movement*) hipotézisét, mely szerint a kicsinyek, bár többnyire a beszéd tárgyai, alanyai és befogadói már „hallgatósági, odafigyelési, ismétlési mintázataikkal”³³ is képesek aktív hatást kifejteni az élő nyelv változásaira. Másrészt pedig leszögezhetjük, hogy az Alice regények esetében valóban gyerekirodalmi szövegekről van szó, amennyiben Carroll hősnője nem egy az ’idilli, ártatlan gyermeklétről’ alkotott, absztrakt elvont idea, nem a felnőtt idealizáló fantáziájának megtestesülése,³⁴ hanem a szerző ismeretségi körébe tartozó, valódi gyerekbárok hangjának, élményeinek közvetítője, az infantilis képzelet világteremtő ágenciájának ünneplője.

A nonszensz poétikája és politikája

A fantasztikus irodalomhoz hasonlóan a nonszensz irodalmat is gyakran éri az a vád, miszerint a csodás képtelenségekre épülő szövegvilágok élvezete a valós élet történéseivel való szembenézés kudarcaként, a társadalmi felelősségvállalás elől menekvő, éretlen személyiség kompenzatorikus eszképzizmusaként értelmezhető. Ezt cáfolandó, tanulmányomban arra kívánok rávilágítani, hogy a nonszensz poétikai és politikai programjai

³³ A Child Study Movementról és a generációk közötti kollaboratív szerzőségről a brit gyerekirodalom aranykorában lásd Victoria Ford Smith. *Between Generations: Collaborative Authorship in the Golden Age of Children's Literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 2017.

³⁴ A gyerekirodalom felnőtt kontrolljáról és illetékmód a gyerekirodalom műfaj lehetetlen, önmagának ellentmondó megnevezéséről lásd: Perry Nodelman. *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore: John Hopkins UP, 2008. Jacqueline Rose. *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

elválaszthatatlanul összefonódnak egymással. Poétika és politika összekapcsolódása általában véve jellemző a nonszensz műfajra – s mint arra majd rámutatok, annak nem csak irodalmi de más médium-beli alakváltozataira is – annak köszönhetően, hogy a műfaj meghatározó jellegzetessége, a jelentés határainak feszegetése, az értelmes/értelmezhető *versus* értelme(zhete)tlen ellentétpár hierarchikus rendjének felforgatása, a józan-ésszerű értelmezés normatív preskriptivitásával való dacolás kritikusan reflektál a mindenkori történelmi közeg szociálpolitikai visszásságaira, a mind társadalmi, mind nyelvi szintéren tetten érhető, (az uralkodó kinyilatkoztatókat és elnyomott elhallgatottakat szembeállító) egyenlőtlen erőviszonyok tarthatatlanságára, a foucault-i értelemben vett, felügyelő-fegyelmező hatalmi technológiaként működtethető diszkurzus ideológiai átítatottságára,³⁵ valamint a valóság(megre)formálásra képes nyelvi felforgatás, a képzelet kreativitását kiaknázó átköltés, újraírás, visszabeszélés, ellentmondás, vagy épp a csenddel lázadás szabadságharcos jelentőségére. Ezek a jellegzetességek sarkosan manifesztálódnak a viktoriánus Anglia nonszensz irodalmi alkotásaiban az éra fentebb körvonalazott társadalmi-politikai-kulturális visszásságaira, ellentmondásaira reagálva. Carroll művei a késő tizenkilencedik századi, viktoriánus nonszensz paradigmatis megtestesítőiként egyszerre tarthatnak számot a mai, huszonegyedik századi olvasók érdeklődésére is, s példázzák kiválóan a műfaj időtlen vonzerejét, épp annak köszönhetően, hogy a nonszensz poétika és politika ötvözetét több mediális platformon is meggyőzően viszik színre. Művészi, fikcionalizált formába öntik a posztmodern teóriák tézisét a hatalmi rendek, a társadalmi és nyelvi rendszerek, az elkülönböződésre és kirekesztésre építő identitás- és jelentés-konstrukciók megkérdőjelezhetőségére, elbizonytalaníthatóságára, felforgathatóságára vonatkozóan.

Carroll összetett, ellentmondásosságában mitizált szerzői alakjának része, hogy az eszképzizmusra hajló, introverált, álmodozó remete és a közéleti, politikai, társadalmi esélyegyenlőségi kérdések iránt érdeklődő társasági ember személyiségei jól megférnek egymás mellett. Mesefantáziái mellett – melyek bizarr álmvilága jól tükrözi a gyerek kiszolgáltatottságérzetét és kíváncsiságát a sokszor érthetetlen, ellenséges, fenyegető, furcsa felnőttvilág közegében – Carroll temérdek pamfletet jelentetett meg a korabeli politikai jelenségek, társadalmi szokások, joggyakorlatok megvitatását célozva. Tulajdonképpen a több száz ítemre rugó, a sajátja mellett változatos álneveken (Lewis Carroll, B.B., The Lounger, K., R.W.G., Rusticus Expectans, Dynamite) közölt, hol a parlamenti képviselőknek, hol az

³⁵ Michel Foucault. *Felügyelet és büntetés*. Ford. Berend T Iván et al. Budapest: Gondolat, 1990. Michel Foucault. *Nyelv a végtelenhez*. Ford. Sutyák Tibor et al. Debrecen: Latin betűk, 1999. Michel Foucault. *A fantasztikus könyvtár*. Vál és Ford Romhányi Török Gábor. Budapest: Pallas Stúdió-Attraktor, 1998.

egyetemi vezetőknek, hol a nyájas újságolvasóknak címzett közéleti publicisztikája mennyiségében messze meghaladja a szépirodalmi munkásságát. A Lewis Carroll Society of North America 1993 és 2020 között hat vaskos kötetben jelentette meg Carroll különböző témakörbe rendezett véleménytárcáit. A politikai pamfletek, a harmadikként a sorban,³⁶ olyan változatos témákat érint, mint a gyári munkások kizsákmányolásának tarthatatlansága, a gyermekmunkásokat illető jogok, az állatkísérletek morális dilemmái, a nők elnyomott helyzete, vagy az elektorális rendszer megreformálásának szükségessége.

Carroll világlátásának komplexitását jól példázza interdiszciplináris attitűdje – a ludológia, matematika, pedagógia, teológia, morálfilozófia metodológiai eszköztárainak a társadalmi, politikai elemzés szolgálatába állítása. Az országgyűlés alsóházában való egyenlő érdekképviselő és a törvényes választási/ szavazási ügymenet igazságossága biztosításának kiszámításához (ahogy a sportversenyeredmények szabályos megítéléséhez is) Carroll matematikai módszereket használ; míg a *fair play* alapelvére építő társadalmi egyenlőség víziójában a játékelmélet meglátásait építi be a szociálpolitikai eszmefuttatásába. Politikai pamfletjei a szellemességnek sincsenek híján: szójátékos című, „Dynamics of a Parti-cle” elnevezésű esszéjében a politikai manőverek és konfliktusok modellezéséhez az euklidészi geometria matematikai nyelvét ötvözi humorosan a verbális nyelvi invencióval. Másutt neveléstani és vallásfilozófiai meggyőződések kombinálva kritizálja a korabeli oktatási rendszert, a kizárólagosan világi nevelés hiányosságaként róva fel a toleranciára tanítás elhanyagolását: szerinte a szekularizált közegben rekedt nebuló csak az egyéni boldogulás önös érdekeit tanulja meg, és tévesen hiszi, hogy a civilizációs fejlődés sajnálatos ára és elkerülhetetlen velejárója „a gyengébbek rabszolgasorsba kényszerítése – az örömtelenek dologossága a dologtalanok öröme – a nők lealacsonyítása, az állatvilág kizsákmányolása.”³⁷ Ez a felsorolás is alátámasztja azt a carrolli panoramikus perspektívát, ami lehetővé teszi a különféle elnyomások összefüggéseinek felismerését és rendszerszintű kritikáját.

Ez a társadalomkritika bújtatott formában, mesei keretben – a töredezett narratívákban a panoramikus nagylátószöveget mikroszkopikus közelképekkel kiegészítve és ellenpontozva – köszön vissza Carroll szépirodalmi írásaiban. Nem nehéz ráismernünk a Szívkirálynő hisztérikusan hajtogatott lefejezésparancsában a monarchia totalitárius uralmának paródiájára

³⁶ Francine F. Abeles, szerk. *The Political Pamphlets and Letters of Charles Lutwidge Dodgson and Related Pieces: A Mathematical Approach*. Charlottesville: Lewis Carroll Society of North America/University of Virginia Press, 2001.

³⁷ „The enslavement of his weaker brethren — "the labour of those who do not enjoy, for the enjoyment of those who do not labour" — the degradation of women — the torture of the animal world — these are the steps of the ladder by which man is ascending to his higher civilization. Selfishness is the keynote of all purely secular education.” olvasói vélemény rovatba írt levél, *The Spectator*, 1875.

(az, hogy az utasítást következetesen ignorálják, utalhat a politikai frázisok, a propagandaszövegek kiüresedésére is). A két Alice regényt szervező kártyajáték és sakkjátszma motívum a politikai manőverek, diplomáciai fortélyok, hadicselek és gazdasági döntések közkedvelt metaforája. A csodaországbeli *caucus race* körbefogócskája, mely során a bőrig ázott állatok ész nélkül rohangálnak fel-alá, nem tudva, ki az üldöző, az üldözött, és a végén ki a győztes, pedig a pártválasztmányi gyűlések kaotikus zűr-zavarát viszi színre. A referenciális olvasatok a viszálykodó Oroszlánra és az Egyszarvúra expliciten a 19. századvég utolsó néhány évtizedének brit politikai színterét meghatározó két nagy rivális államférfi, a konzervatív Benjamin Disraeli és a liberális William Ewart Gladstone karikatúráiként tekintenek.

Carroll fantasztikusan antropomorfizált állatszereplőket felvonultató regényeit értelmezhetjük a politikai üzenettel és erkölcsi tanulsággal bíró fabula állatmesei hagyomány felelevenítőiként és felforgatóiként. De politikai kritikai potenciállal bírnak a regényekben ékelt versparódiák is, melyek rávilágítanak a megszokott szövegek, a hagyományos interpretációs attűdök, a kanonizált mesternarratívák és a „normatív kulturális skriptek”³⁸ társadalmi megegyezésekbe ágyazottságára és ilyenképpen deminisztrifikálhatóságára, defamiliarizálhatóságára, dekonstruálhatóságára. Ahogy Franziska Kohlt rámutat, Carroll írásainak összetettsége a diagnosztikus, edukációs és katartikus aspektusok,³⁹ a társadalomkritikai, nyelvfilozófiai, morálpedagógiai precizitás és a jelentés-lebontás-újraépítés felszabadult játékának látszólag ellentmondásos, együttállásából fakad.

A viktoriánus nonszensz nyakatekert szómágiája messze nem csupán öncélú *l'art pour l'art* stílusgyakorlat vagy verbális bűvészmutatvány, hanem tudatos kritikai reflexió a nyelv és a rendszabályozó hatalom, illetve a nyelv és a rendbontó lázadás összefüggéseire vonatkozóan. Carroll művei – a kelekótyán kaotikus kalandok felszíni cselekményszála mögött rejlő mélyrétegekben – a fennálló hegemonikus, hierarchikus erőviszonyok fenntartását célzó, hatalmi technológiaként működtethető diszkurzus változatos manipulációs mechanizmusait boncolgatják: a fantáziavilágokba látogatókat utasító kártyalap és sakkfigura előkelőségek a nyelv felügyelő-fegyelmző aspektusát, a jelentésükben önkényesen irányítható szavakról szónokoló Tojásemberke a nyelv ideológiailag motivált, igazságképző potenciálját, az identitáskrizisben önreflexív énkeresését túlverbalizáló Alice a vallomás társadalmának beszédre bujtogatását/bujtogatottságát, a megválaszol(hat)atlan

³⁸ Bollobás Enikő. *Egy képlet nyomában – Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból*. Budapest: Balassi Kiadó, 2012.

³⁹ Franziska Kohlt. „Lewis Carroll: Science, Logic, and Imagination.” konferenciaelőadás. *Through the Looking Glass Sesquicentenary Conference*. University of York, 2021.

találós kérdések a verbalizáció tudás(de)formálásban betöltött szerepét vizslik színre.⁴⁰

Azon posztstrukturalista nyelvfizológiai elméletek téziseit öntik fikcionális formába mely szerint a beszédnek tétje van, s így szükségszerűen politizált aktus, hiszen a nyelv nem csak a valóság leképezésére de annak átformálására is alkalmas. A világról alkotott gondolatainkat közvetíteni képes verbalitás mint kommunikációs eszköz befolyásolhatja észleléseinket, hisz más tapasztalatokról számolhatunk be annak függvényében, hogy milyen szavak állnak a rendelkezésünkre vagy tagadtatnak meg tőlünk a valóság leírására. Számít, hogy mi mondható el (s ennek nyomán mi fogható fel, mi értelmezhető –kedvünkre félre) a világból, s mi marad kimondhatatlan. Számít, hogy milyen metaszöveget alkotunk a világkonstrukcióinkról, hogy felismerjük-e a valóság helyébe lépő narratíváink szükségszerűen fikcionalizáltak, hatalmi érdekek és kollektív és individuális előfeltevésel, előítéletek által irányítottak. (A reprezentáció és a valóság kapcsolatának problematizálása a carrolli nonszenszben központi kérdés: Baudrillard szimuláció és szimulákrum elméletének egyik fő képét, a birodalmat tökéletesen lefedő s majd annak véglegesen helyébe lépő térképről Carroll *Sylvie és Bruno: A történet vége* című regényének borges-i újraolvasatából kölcsönzi.⁴¹)

Az értelem és értelmetlenség, a létező és kitalált szavak, a nyelv preverbális és metadiszkurzív regiszterei között ingadozó nonszensz tulajdonképpen arra készíti az olvasót, hogy – akár egy idegen nyelv tanulása esetében – a világot más kategóriák szerint rendszerezze, mint azt az anyanyelve, az örökölt hagyomány, a megszokásai nyomán tette. A nonszensz azzal szembesít, hogy a valóság közvetlenségében elérhetetlen, csak a percepció-kogníció-reprezentáció-interpretáció többszörös filterein keresztül mediálható, s így szükségszerűen (de)formálható. Lévén, hogy világunk szavakból épül, így történeteink újramondhatók, átkölthetők, a másképpen való elbeszélés nyomán valóságképünk módosítható. A nonszensz ismerősen ismeretlen fiktív univerzuma folyamatos újraértelmezésre, kódváltásra, nézőpontcserére készíttet, másik/mások szempontjából láttatja újra világunk, gondolkodtat el megszokottságukban megkérdőjelezetlenül hagyott prekonceptióinkról. A nonszensz irodalmat jellemző, megválaszolatlan – badar, filozofikus vagy rekurzívan önmagukba forduló – költői kérdések, mint a „Miért olyan a holló, mint az íróasztal?”, „Az élet vajon álm-e?”, „Eszik-e halacsát a macska? Eszik-e macskát a

⁴⁰ A hatalom-tudás-nyelv triád összefonódásaira vonatkozó foucault-i terminológia angol nyelvű megfelelői: discursive technologies of power, surveillance/discipline, mechanisms of truth production, society of confession, discourse/knowledge/power lásd: *The Foucault Reader*. Szerk. Paul Rabinow. New York: Pantheon, 1984.

⁴¹ Jean Baudrillard. „A szimuláció elsőbbsége.” Ford Gárgó Gábor. *Testes könyv I*. Szerk. Kiss Attila et al. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996. 161-193.

halacska?”, „Búdsam-e a Snyárk?”⁴² – éppen a normativizált ésszerűség nyomán rutinná vált gondolkodási sémák provokatív megbolygatását célozzák.

A nonszenszben egybeér a hierarchizált bináris opozíciókban rögzült nyelvi és társadalmi rendszerek elbizonytalanítása. A kaleidoszkopikus jelentésváltozás a társadalmi diverzitás, az értelmetlenség értelemben ölelésének gesztusa a társadalmi inkluzivitás szociálpolitikai programját tükrözi. A sokszínűség és különbözőség elfogadását és megbecsülését, az esélyegyenlőség biztosításának fontosságát propagálják retorikai és szemiotikai manőverek révén, fikcionális formában. Ez az egalitáriánus, demokratikus politikai program morálfilozófiával társulva tematikai szinten is megjelenik, mikor Alice Csodaország- és Tükörországban utazásai során kíváncsian fordul a legmeghökkenőbb valóságverziókat és deliráló félrebeszéléseket produkáló fantázialények felé is. A jelentéscsúszás/vesztés és félreértelmezés dacára a kölcsönös megértésre, az egymás empátiás olvasására való törekvés felszabadító erővel bír, mert a carrolli szépírásban áthallható keats-i „negatív képesség”⁴³ nyomán – és megelőlegezve a kortárs Jack Judith Halberstammnak a heteronormatív fallogocentrizmus teleologizmus-orientált gondolkodásmódjának kritikájaként tételezett „esendőség furcsa/queer művészetét”⁴⁴ – rádöbent arra, hogy az ember az egyetlen lény, aki tudja, hogy nem tud mindent, ám megváltást hozhat, ha gondolkodását a gondoskodással⁴⁵ ötvözi, és szolidáris, empátiás együttérzéssel fordul a másik felé felismerve, hogy mindenki másképpen más. Ez, a kirekesztés helyett a törődő kapcsolatiságra építő identitáspolitikát jellemzi Marguerite LaCaze feminista filozófiájának „rácsozó etika” (*ethics of wonder*) elgondolását, amely azonban már bűvópatakszerűen megjelenik a viktoriánus keresztény fantáziáírók, mint George MacDonald vagy Lewis Carroll, és később C. S. Lewis gyerekirodalmi szövegeiben is. Hasonló tézist körvonalaz G.K. Chesterton a fantázia(irodalom) morálpedagógiáját méltató teológiai traktátusában: „Manóország etika” (*ethics of Elfland*),⁴⁶ a felnőttkori felelős önreflexióval kiegészülő, gyermeki, mesei látásmód képviseli azt a demokratikus attitűdöt,

⁴² „Why is a raven like a writing desk?” „Is life but a dream?” „Do cats eat bats? Do bats eat cats?” „For the Snark was a Boojum, you see!”

⁴³ John Keats romantikus költő a „negatív képesség” (*negative capability*) fogalmát először egy bátyjának írott levélben, 1817-ben használja, a Shakespeare-drámák lenyűgöző hatásmechanizmusát az író azon különleges képességével magyarázva, hogy „képes megmaradni bizonytalanságok közepette, rejtélyek, kétségek között, anélkül, hogy idegesen kapkodna a tények és ráció után. (”being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason.”) *The Letters of John Keats*. Szerk. H E Rollins. 2 vol. Cambridge: Cambridge University Press, 1958. 193–4.

⁴⁴ Jack Judith Halberstam. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011.

⁴⁵ A gondoskodás etika (ethics of care) gondolatát Carol Gilligan fejti ki *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* című könyvében (Cambridge: Harvard UP, 1982)

⁴⁶ G.K. Chesterton. „The Ethics of Elfland.” *Orthodoxy*. Rockville: Serenity, 2008 (1908). 40-56.

mely együttérzőn, csodálattal viszonyul a képtelennek tűnő alternatívák, a többségi normától eltérő, különböző marginális létformák felé. Így csenghet egybe a nonszensz jelentéslebontásának játékosan anarchista gesztusa a Carroll vallásos hitbéli meggyőződéseit és társadalmi érzékenységét ötvöző, békés együttélésre való felszólítással.

Ahogy Anna Barton és James Williams írja, nagy volumenű nonszensz-elméleti antológiájának bevezetőjében, a nonszensz „emberségünk azon oldalának adhat hangot, amely még magunk számára is értelmezhetetlen, s ugyanakkor több-kevesebb sikerrel és pártatlansággal/igazságossággal, veszi a bátorságot, hogy mindazok személyéhez és nevében szóljon, akik valamilyen okból kiszorultak a társadalom jelentés-alkotó tevékenységének kollektív játszójából, legyen szó gyerekekről, tébolyodottakról, szunnyadó álmodókról, rabszolgákról, nőkről, ihletett költőkről, a heteronormatív mátrixon kívül-eső queer emberekről, vagy állatokról. Még maga az „értelem” fogalmának megkérdőjelezésében is segítségünkre lehet, megbolygatva azokat az előfeltevéseket, amiken ez a látszólag semleges és ártalmatlan koncepció nyugszik.”⁴⁷

Tanulmányom tehát amellet érvel, hogy a nonszensz alkotásokban az értelem/értelmetlenség reláció megbolygatása mindig önmagán túlmutat, és a szerző/olvasó, a felnőtt/gyerek, a rend/játék, a jelenlét/hiány, az én/másik, a szubjektum/objektum, az ember/állat, a zaj/csend, a szó/kép, a számolás/írás ellentétpárok hierarchiájának stratégikus elbizonytalanítását, s ezzel a mindenkori, hierarchikus elrendezett, hegemónikus, hatalmi viszonyok megkérdőjelezését célozza. Carroll feje tetejére állított fantáziavilágai rendre pellengérré állítják a monarchia szokásjogát és intézményrendszerét, a gyarmatosítás erőszakosságát, az igazságszolgáltatás visszasságait, az oktatásügy hiányosságait. Több szinten fogalmazzák meg a társadalmi berendezés kritikáját, az osztály-, rassz-, nem-, kor-, faj-alapú megkülönböztetésből fakadó igazságtalanságokat. Ahogy Bollobás Enikő írja a szubjektumperformativitás irodalmi ábrázolásai kapcsán: „Minél több ilyen [az alany/tárgy bináris felosztását követő] kategóriapár destabilizálódik –vagyis minél több lesz rögzítetlen, plurális és elmozduló, köztes és határátlépő – annál nagyobb annak az esélye, hogy az addig „senkivé” rögzített személy sikeresen felléphet az őt interpelláló ideológia ellen és önmagát „valakivé” alkothatja meg.”⁴⁸

A Carroll nevével társított, Csodaország szellemiségét magába sűrítő szállóige, amire a Vigyorkandúr (Cheshire Cat) inti Alice-t, „Mi itt mind bolondok vagyunk.” („We are all mad here.”) a sorsközösség vállalásának elkerülhetetlenségét hangsúlyozza a társadalomból

⁴⁷ *The Edinburgh Companion to Nonsense*. Szerk. Anna Barton és James Williams: Edinburgh UP, 2021.

⁴⁸ Bollobás *Egy képlet*, 39.

kitaszítottakkal, a szegényekkel, a nőkkel, a gyermekekkel, az elmebetegekkel. A marginalizált mássággal való kollektív azonosulás azért fordulhat tragikusból tréfássá mert a carrolli nonszensz önironikusan implikálja – a posztstrukturalista teoretikusok gondolatait megelőlegezve, és magát a nyelvet téve meg regényei főszereplőjeként – hogy a különbségtételek és a kategóriaváltások valójában „nem a jelölt, hanem a jelölő dimenziójában jönnek létre.” Működési terük kizárólag a diszkurzus, mely derridai értelemben „a nyelv börtönébe” zár és a folyton tovasikló jelölők hullámvasútjára ültet, miközben az „invenció és képzelet trópusai” segítségével képes, Paul de Man szavaival, „a valóság szövetét a legszeszélyesebb módokon szétbontani és újraszöni.”⁴⁹ Ahogy a cheshire-beli Macska nevének jelentése is túlmutat a benne megidézett földrajzi lokáción vagy angol szólás-mondáson („to grin like a Cheshire cat”), a kandúr által közös nevezőként tételezett „bolondság” sem annyira elmebajra utal, mint inkább a társadalmilag előírt identitás-szkripteknek megfelelésre való képtelenségre. Ám ez a képtelenség pejoratív helyett pozitív kvalitásként értelmeződik ahogy, a Kandúr kijelentésében mintegy idéző jelbe téve, az „ügynevezett” bolondság a normatív-ideálok-szervezte és a józan-ész-diktálta megszokott jelentések *elleni* lázadás kollektív élményként megélhetőségének lehetőségét villantja fel. A poétikát politikával ötvöző, carrolli nonszensz szövegvilágában a jelentéselemek elkülönbözödésükből nyerik el jelentésüket, „a szavak önmagukat önmagukból értelmezik át:” így, a Bollobás által mélységeiben feltárt katakrézis – mint a képzavar, a kimondhatatlan kimondása nyomán fellépő, a nonszensz rebelliségében alanyképző diszkurzív performansia⁵⁰ – logikája szerint, a szavak átkódolása révén kibillentett jelentések

⁴⁹ Paul De Man. „A metafora ismeretelmélete.” Ford. Katona Gábor. *Esztétikai ideológia*. Pécs: Janus/Osiris Kiadó, 2000. 7-28, 17. in Bollobás Enikő „Mert nincs rá szó, nincsen rá fogalom.’ A katakrézis mint trópus és gesztus a költészetben.” MTA Székfoglaló. 2020.01. 13. 8.

⁵⁰ A Vigyorkandúr közlése annyiban katakrézis jellegű a Bollobás-szerinti értelemben, mert helytelenül (a konvencionális jelentéséből kiköszentve) látszik használni egy olyan kifejezést, amely eleve többértelműségében bizonytalan jelentéssel bír (mad= bolond, dühös), és itt *valami másra*, valami többre látszik utalni. A közös „bolondság” („We are all mad here.”) számtalan dolgot jelenthet. A macska konvencionálisan két világ közt közvetítő (álom/ébredés, rend/rebellió, jelentés/értelmtelenség, élet/halál) pszichopomp figuraként dekolodódik, így figyelmeztetheti Alice-t arra, hogy Csodaországban mindannyian egy álom része(se)i, hogy – Tükörországnak a *memento mori* hagyományt felelevenítő filozófiai üzenetét megelőlegezve – az élet csak egy álom, vagy hogy itt mindannyian a valóságot a józan ész diktálta normatív társadalmi szkriptektől elkülönbözően elképzelt, a jelrendszer ellen lázadó, marginalizáltságukban új nyelvet szövő számkivetettek közösségét képezik. Álomtörténetről lévén szó logikusnak tűnik, hogy a „bolondság” jelöltje a körülhatárolhatatlan, megnevezhetetlen tudom-is-én-micsoda, az a *je ne sais quoi*, amire nincs igazán szó, ezért jobb híján a „bolondság” fogalmával helyettesíti az önmagában is képtelenséget megtestesítő beszélő macska. A referenciavesztettség érzetét és a logikai zavart felerősíti az a carrolli logikai rébuszokból és szórakoztató matematikai feladványokból ismerős gubanc, miszerint hogyan is tudnánk megmondani, hogy a Macska igazat mond-e, ha állítása szerint mindenki bolond és ezzel önmagát is megbízhatatlan narrátorként pozicionálva megbízhatatlan félrebeszélésnek sejteti közlését. Másrészt pedig összességében is a kijelentése törlésjel alá teszi a nyelvet rendező negativitás logikáját (miszerint „A” azzal nyeri el jelentést, hogy különbözik „B-”től), azzal, hogy a bolondságot kivétel nélkül mindenkire érvényes általános jellemzőként tételezve az eszement/épeszü distinkció és kategóriák jelentésüket veszítik. Ugyanakkor a zagyvaságokat összehordó macska egyetlen ésszerűnek tűnő

következtében előidézett „jelentésbővülés változást hoz a dolgok fennálló rendjében”⁵¹ is. A költői nyelv forradalmisága túlcserül a könyv lapjain.

Dialogizmus, intertextualitás, metafantázia

Ahogy arra a korábbiakban rámutattunk, a párhuzamosan létező, ellentétes – tudományos, vallásos, fantasztikus, stb – világnézetekből fakadóan a viktoriánus éra a kételkedés kora. Ekképp a korszellemet híven tükrözi a Mihail Bahtyin által a regénynek, mint a kor meghatározó műfajának tulajdonított dialogikus, polifonikus narratíva és az ebből sarjadó (panoramikusságában fragmentált) kaleidoszkopikus világkép. A bahtyini dialogizmus⁵² – a regényszereplők hangjainak, perspektíváinak sokasága, a társas és egyéni jelentések, a főszereplői és a kisebbségi diszkurzusok, a különböző narratív regiszterek, beszédstílusok ütköztetése, az irónia többletértelme, a más szövegekkel való utalásrendszerek, idézethálók, a hagyományátírás intertextuális szövevénye – mind a monologikus egyhangúság megtörését, az egyértelműség elbizonytalanítását, a monolitikus hatalom megbolygatását célozzák.

Bahtyin szerint a nyelvi kavalkád a karneváli vigadalom rendbontásában – a királyi maskarában pöffeszkedő koldus, a fej helyébe került fenék, az asszonynak öltözött férfi, a zene helyett felcsengő lárma ikonikus képei, hangjai jelképezte hierarchizált ellentétpárok felforgatásában, az örömök demokratikus újrafelosztásában – csúcsosodik ki.⁵³ Mindez a carrolli nonszenszben a lódító, halandzsászó, szurkálódó szójátékok és a szerepcserés, identitás-kockáztató, jelmezes verbális és társadalmi felforgatás ötvözete révén különösen plasztikus formát ölt. Azonban a műfaj ellentmondásosságának lényege, hogy a hatalom rendjének aláásása szükségszerűen annak megerősítésével is együtt jár. Ahogy a karnevál is – térben és időben való korlátoltsága okán, az elfojtott rebellis energiáik kieresztésére alkalmas, s így végső soron a status quo-t megtartó, biztonsági szelepként működve – a fennálló hatalom által engedélyezve követi el határsértéseit, a polifóniával, poliszemiával játszó nonszensz értelem-elbizonytalanításaira csak a nyelv börtönébe zárva, a diszkurzus

megállapítása éppen az, hogy „mi itt mind bolondok vagyunk,” és ekképp a radikális kételkedés epiztemológiája az univerzális destabilizásra törekvő nonszensz poétika egyetlen komolyan veendő, s ugyanakkor a helyes jelentésadás terhétől felszabadító politikai üzenete, miszerint „semiben sem lehetünk biztosak csupán abban, hogy nem lehetünk biztosak semmiben.” *A je ne sais quoi* kapcsán lásd még Bartha-Kovács Katalin és Szécsényi Endre, szerk. *A tudom-is-én-micsoda fogalma*. Budapest: L'Harmattan, 2011.

⁵¹ Bollobás „Mert nincs rá szó”, 8.

⁵² Mikhail Bakhtin. *The Dialogic Imagination*. Ford. Michael Holquist, Caryl Emerson. University of Texas Press, 1982. Mihail Bahtyin. *A szó esztétikája*. Ford. Könczöl Csaba-Körösi József. Budapest: Gondolat, 1976.

⁵³ Mihail Bahtyin. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba és Raincsák Réka. Budapest: Osiris, 2002.

korlátainak és kontrollálhatatlanságának tudatában kerülhet sor,⁵⁴ a jelentések összezavarásának és megsokszorozódásának lehetősége a jelentésnélküliség lehetetlenségével párosul. (Ráadásul Carroll nonszensz írásait rendre művelt, jómódú, felső középosztálybeli gyermekeinek ajánlja, így a karneváli féktelenséget, ügyesen balanszírozva, az illendőség korlátain belül tartja, a faragatlanságot szellemességbe fordítja, s még kaotikus antididaktikusságában is tanít, az együtt nevetéssel való empatikus elfogadásra nevel.)

A bahtyini dialogizmus ezen relatív korlátok – limitált transzgresszivitása – tudatában lép elő szövegszervező elemmé a polifonikussága meghatározta carrolli narratívában. A többhangúság, a teljesség igénye nélkül, a következő szinteken érhető nyomon. 1. A mediális és műfaji átjárások jellemezte életműben, mint fent már részleteztük, keverednek a valós és álnéven írt, Dodgson és Carroll hangjain felcsendülő szólások. (Ráadás képp a vallomásos, az autofickionalizációs szerepjátékos és a tudományos objektivitás álcája mögé rejtőzködés váltakozó tónusai fellelhetők a szépirodalmán túl a társadalomkritikai zsurnalisztikájában, a tudományos írások paratextusaiban és a fotografikus munkásságában is.) 2. A sokszereplős, a párhuzamos világokat, alternatív valóságpotencialításokat, önmagukban tükröződő, fiktív univerzumokat pikareszk kalandokban feltáró szépírások védjegye a kakofonikus kórus-jelleg, – a fokalizátor-narrátor/ tételezett olvasó sajátjától radikálisan eltérő – világlátások, (félre)értelmezői attitűdök, beszédmódok sokaságának kihangosítása. Gillian Beer⁵⁵ szerint az Alice regények dialogikus sajátossága, hogy az álmodó főhősnő a másokkal (a különböző léttapasztalatokat megfogalmazó állatokkal, tárgyakkal, fantázialényekkel) folytatott, verbális interakciókon keresztül igyekszik megérteni a körülötte lévő, furcsa világ sokféleségét. 3. A Carrollt jellemző kollaboratív társ-szerzőség paktuma értelmében a mesélő és célközönsége szóbeli vagy írásbeli eszmecseréje (csevegése vagy levelezése) nyomán szövődik a történet, melyet az interaktivitásra invitált olvasó hivatott továbbgondolni (– a „Te mit tennél Alice helyében?”⁵⁶ típusú kérdések nyomán). 4. A carrolli narratíva nem csak lehetséges folytatásainak nyit teret, de a gyakran parodisztikus, pastiche jelleggel megidézett irodalmi hagyományok sokaságára rájátszva aknázza ki a szövegek közötti, intertextuális kölcsönhatásokban rejlő dialogikus lehetőségeket.

Carroll játszi könnyedséggel kezeli az intertextuális utalások bonyolult szövevényét. A

⁵⁴ Erre mondja Gilles Deleuze, hogy a carrolli nonszensz biztonsági játékot űz, időnként az értelmetlenség mélyére bukik, de alapvetően az értelem felszínén marad, szemben Antonin Artaud az én és a jelentés/szöveg határait szélsőségesen felszámoló, totális jelentésszezavarásával. Gilles Deleuze. „A skizofrén és a nyelv. Felszín és mélység Lewis Carroll és Antonin Artaud munkáiban.” Ford. Hódosy Annamária. *Helikon* 54: *Posztsemiotika*. Szerk. Kiss Attila. (1995): 80-93, 83-84.

⁵⁵ Gillian Beer. *Alice in Space: The Sideways Victorian World of Lewis Carroll*. Chicago University Press, 2016.

⁵⁶ „What would you do if you were in Alice’s place?” „Can you guess what happened next?” Lewis Carroll. (1890) *Nursery Alice*. London: Macmillan Children’s Books, 2010. 19.

különféle műfajok, vendégszövegek, újraírt eredetik a főszövegbe való szerves beépülése számos szövegértelmezési módszerek kipróbálását teszi lehetővé a befogadó számára. A szöveg határainak felbomlasztása metatextuális, a narratíva működésére vonatkozó felismerésekhez vezet, melyek Carroll nagyobb lélegzetű munkáiban mindig valamilyen episztemológiai, ontológiai kérdésfelvetéssel is ötvöződnek. Mintha írásai tétován azt igyekeznének kitapogatni, melyik szövegtípus, melyik beszédmód lehet legalkalmasabb az élet lényegének, az álmok mibenlétének, a jelentés vagy a boldogság tűnékeny mivoltának feltérképezésére. Ugyanakkor mivel ezeket a komoly témákat könnyed formában tárgyalja, mindig valamiféle önirónia is felsejlik szövegeiben.

Az Alice regénypáros ráadásul jól példázza Carroll műfajreiterációinak bűvészmutatvány-szerű, „itt a piros, hol a piros”⁵⁷ játékhoz hasonló jellegét, mikor egyszerre idézik fel és tagadják meg egy-egy közismert műfaj jellegzetességeit. Van benne varázslatos átváltozás, beszélő állatok, álomutazás, így olyan, mint a tündérmese⁵⁸; azonban hiányzik belőle a jó és rossz egyértelmű szembeállítása, a hős útjának kötelező, campbelli⁵⁹ stációi, az optimistán boldog végkifejlet, s a műfaj mindezen mélystrukturális jegyei hiányában inkább anti-meséhez közelít. A nyúlüregbezuhanás és a tükrön átlibbenés a *portal quest fantasy* (a határátlépő küldetés fantázia kalandregény) műfaját idézi, de a portál túloldalára hatoló kis hősnőt nem hívja semmilyen küldetés; céltalan, tétován barangol át egyik álomjelenetből a másikba.⁶⁰ Alice váratlan felnövekedése a fejlődésregény literalizált metaforájaként is értelmezhető lehetne, azonban alakváltozásai véletlenszerűek és groteszken eltúlzottak, az óriásira nyúlást törpévé zsugorodás kíséri, Alice szüntelen szorong, hogy valaki más lett belőle, de végső soron önmaga marad, a *Bildungsroman*ra kevésbé jellemzően meglehetősen statikus karakter. Ahogy Bényei Tamás írja, „az Alice alighanem a kvintesszenciális angol etikettregény, amely a műfajnak az abszurd irányába való állandó megnyithatóságát jelzi,” miközben az antiutópiák közt is elhelyezhető.⁶¹ És az olvasói elvárásokat váltakozva visszaigazoló és elbizonytalanító, megidézett-megtagadott műfajok sorát még folytathatnánk.

Máshol humoros, karikatúrisztikus formában hasznosít újra meglévő szöveghagyományokat; *Tükörország* „Gruffacsór” tükörversében a balladisztikus

⁵⁷ A játék angol nyelvterületen Three Card Monte, Three Card Trick, Find the Lady vagy Shell Game néven ismert. A kártyalapjátékos verzióban ráadásul a nyereményért a Szívkirálynőt kell megtalálni, aki az *Alice kalandjai Csodaországban* központi szereplője.

⁵⁸ Nina Demurova. „Toward a Definition of Alice’s Genre. The Folktale and Fairy-tale Connections.” *Lewis Carroll. A Celebration*. Szerk. Edward Guiliano. New York: Potter, 1982. 75-88.

⁵⁹ Joseph Campbell. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon, 1949.

⁶⁰ Csodaországban ugyan egy csodás kertbe szeretne eljutni, de aztán teljesen megfélekedezik ezen szándékáról, Tükörországban pedig királynő lesz belőle, de a változásért ő maga semmit nem tesz, akaratlanul pottyán egyik sakkfigura/ társadalmi státuszról a másikba, s lesz gyalogból királynő.

⁶¹ Bényei Tamás. *Az ártatlan ország. Angol regény 1945 után*. Debrecen: Kossuth, 2005. 184.

hősköltemény, a *Snyárkvadászatban* az útleírás, a *Sylvie és Brunó*ban a nem-fikcionális (filozófiai, tudományos, politikai) értekezés műfajai fordulnak halandzsaszöveggé. Carroll a paródia nagymestereként, eredetik és átíratok közötti intertextuális ingázásra, több hang/szólam szimultán meghallására készíti olvasóját. A polifonikus szövegörömet az is biztosítja, hogy átköltéseihez alapanyagát alacsony és magasirodalmi alkotások széles skálájáról válogatja (Tennyson, Browning vagy Southey kanonizált lírájától kezdve didaktikus versikéig, gyerekdalokig és mondókákig, ha csak a *Csodaország* betétverseire gondolunk), illetve, hogy előszeretettel ékel be vendégszövegeket prózájába, legyen az rébusz fejtörő, történelemkönyvpasszus, meghívólevél, sakkfeladvány, hajónapló, románcos frázis, teológiai traktátus vagy népmesei formula.

A szöveghatárok felbomlasztását és a carrolli narratíva intertextuális dinamikáját a nonszensz műfaji hibriditásából és vendégszöveggazdagságából eredő patchwork-jelleg mellett az életművön belül bolyongó vándormotívumok, újrahasznosított szófordulatok adják – mint a *Mischmasch* családi magazinban ifjúkori zsenyéjében felbukkanó, s majd Tükörországból, a Snyárk vadászat során, sőt a *Csodaország* regény színpadi adaptációjának intermezzójában visszaköszönő „bandersnatch” (Weöres fordításában brunkós Bromból) hangalakja. Carrollnak az efféle rekontextualizált önidézései sajátos nonszensz módra igazolják a jelentések képlékenységet, hiszen a jelölt nélküli jelölőként funkcionáló, nem létező kifejezés új szövegekörnyezetbe helyezve másképp generál hasonló értelmetlenségeket.

Mint már említettük, Carroll szépírássainak főszereplője maga a nyelv, és így magától értetődik, hogy igen markáns műveinek metatextuális aspektusa, mely magára a verbális jelentésalkotás lehetőségeire, korlátaira, buktatóira hívja fel a figyelmet. Visszatérő narratívaszervező-elem a (félre)értelmezői szituációknak a fantasztikus történetekbe ágyazott, fikcionalizált színrevitele. Az álomországokba utazó carrolli szereplők igyekeznek megfejteni a feje tetejére állított világ nyakatekert logikájának, rendellenes nyelvhasználatának működését – vívódásaikban óhatatlanul magukra ismernek a nonszensz irodalom badarságainak értelmezésével küszködő olvasók is. A „nézsonra járt nyalkás brigyókról” olvasó Alice reakciója, „valahogy tele lesz tőle [a szövegtől] mindenféle gondolattal a fejem, csak azt nem tudom pontosan miféle gondolatok ezek,”⁶² pontosan tükrözi a nonszensz irodalom értelmezésére vállalkozó befogadó tanácstalanságát. A műfajspecifikus, stratégikus jelentésösszezavarással dacoló interpretációs kényszer ikonikus jelenetei – Alice szóváltása a halandzsavers értelméről a szavak felett basáskodni vágyó Tojásemberkével, a Snyárk-vadász

⁶² „Somehow it seemed to fill my head with ideas - only I don't know exactly what they are!” Carroll, *Annotated Alice*, 156.

matrózok töprengése a helyes útirányról az üres térkép felett, Sylvie és Brunó eszement eszmecseréi a Bolond Kertésszel és a Professzorokkal a képzelt világok és valóságverziók közti átjárhatóságokról – mind kizökcent, félrebeszélésbe torkolló és elvétésükben/ elvétettségükben (deleuze-i értelemben) „leendő”⁶³ kommunikációs aktusok, melyek a félreértés folyamatát ábrázolva szembesítik a befogadót önnön prognosztizálható félreértésével.

E diszfunkcionális dialógusok fokozott metanyelvi töltete abban áll, hogy az értelmetlenséget kibogozni igyekvő hallgató (a fantáziabirodalmakban tévelygő karakter mint tételezett olvasó) nem csupán igyekszik rekonstruálni a neki továbbított (gyakran félrevezető vagy fals) információt, de „ezzel párhuzamosan önmagában le is írja azt, hogy mit csinál a beszélő” (témát vált, érvel, következtet, visszaemlékezik, eltér a tárgytól, nagyotmond, füllent, félrevezet, stb). „Így a hallgató elméjében kettős szöveg jön létre: a beszélő rekonstruált mondatainak a sorozata és az ezzel kapcsolatos saját kommentárja is: a tárgyról szóló kijelentést átszövik a magáról a kijelentésről tájékoztató metainformációs fonalak,” melyek egyszerre összevarrják, de „a továbbított információ szempontjából idegen testként” szét is farigcsálják a szöveget.⁶⁴ Perry Nodelman szerint a világ rejtélyes szövetének felfejtésére, az összekuszálódott jelentés-szálak kigabalyítására vonatkozó törekvés általános jellemzője a gyermekirodalom műfajának és ez a metanarratív perspektivitás hangsúlyosan tör elő Carroll Alice regényeiben az én elidegeníthetetlen sajátosságait és a világ mibenlétét, a jelentések körülhatárolhatóságát firtató nonszensz párbeszédfolyamaiban.⁶⁵

A metanyelviség dominanciája könnyen tetten érhető a carrolli narratívában. Még a regények lírai előszóként funkcionáló keretverseinek hagyományos genetti értelemben vett paratextusai is értelmezhetők metatextusként.⁶⁶ Egyrészt maga a történet születésének körülményeire, a mesemondás szituációjára reflektálnak. Másrészt megnevezik a műfajt, amit reiterálni és felforgatni, revizionálni készülnek a nonszensz tündérmesébe oltásával. Harmadrészt meghatározzák a szöveg funkcióját, affektív motivációját, az emlékezést és emlékeztetést tűzve ki célul, melytől rendre el is térnek, mikor hagyják, hogy a fantasztifikáció kerekedjen a racionális múltfelidézés, a realista reprezentáció fölé.

Carroll avantgárdul formabontó szövegtudatosságát jól példázza paratextualitással

⁶³ A deleuzi „devenir” terminust Gyimesi Tímea magyarázza „leendéssé.” A fogalom körüljárásáról lásd például: Gyimesi Tímea. „I mint irodalom: Deleuze és az irodalom.” *Tiszatáj*. 70.9 (2016): 98-102.

⁶⁴ Wierzbicka in Banczerowski Janus. „A metaszövegről és az intertextuális metaszövegbeli operátorokról.” *Magyar Nyelvőr* 134 (2010): 183-195. 183-4.

⁶⁵ Perry Nodelman. *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore: John Hopkins UP, 2008. 18.

⁶⁶ Maria Giovanna Tassinari. „Texts and Metatexts in Alice.” *Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds*. Szerk. Rachel Fordyce és Carla Marelló. New York: De Gruyter, 1994. 140-157.

való játéka. A főszöveget körülölelő segédszövegek gyakran nem megértetik, hanem tovább bonyolítják a nonszensz kaleidoszkopikusan újrendeződő jelentéseit – mint a *Snyárk vadászat* paratextusainak műfaji konfúziója esetében, ahol az akrosztikus keretvers szentimentálisan negédes ajánlása és kriptográfiai trükkje elegyedik a kísérőkiadvány „Húsvéti üdvözlés” („An Easter Greeting to Every Child Who Loves Alice”) vallásos, keresztény üzenetével valamint az Előszónak a verbális invenció (a szóösszerántás) működését boncolgató dekonstruktív nyelvészeti fejtegetéseivel. A több hangból, műfajból, médiumból „összebarkácsolt” carrolli *bricolage*-szöveg mindig metanyelvi jellegzetességekkel is bír, azonban ez a metaperpektíva korántsem implikálja a jelentések autoritativ lezárását. Ahogy a *The Theatre* folyóirat 1887 áprilisi számában megjelent „Alice on the Stage” („Alice a színpadon”) című önreflexív, szövegmagyarázó esszejéből kiderül, Carroll képlékeny matériaként gondol szövegvilágaira, melyek kreatív alakváltozások során át, a semmiből előbukkanó ötletekből öltenek szóbeli mesei formát, érnek írott szöveggé, folytatásos regénnyé, változnak színházi előadássá – s maradnak fenn olyan nyitott szöveggént, amelynek megfejtése, továbbírása az olvasó feladata.⁶⁷

A metanarratíva egy fontos aspektusa a metafantázia, a gondolkodásról való gondolkodás, a fantáziatevékenységre vonatkozó filozófiai reflexió fikcionális megjelenítése. A carrolli nonszensz mesefantáziák lírai és prózai formáiban egyaránt vissza-visszatérő téma az álom működésének feltérképezése mind filozófiai aspektusból (az élet álom calderoni felvetése nyomán), mind evolúciós-biológiai szempontból (a *homo narrans/ homo ludens* egyedisége okán), mind spirituális-ezoterikus olvasatban melynek kiemelt figyelmet szentelt a Royal Society of Psychic Research paranormális jelenségeket és tudatállapotokat vizsgáló tagjaként (az Alice és a Sylvie és Bruno regénypárosokban illetve számos versben is az álom szárnyán a földi léten túli, a megszokásainkból kibillentő, megvilágosodást biztosító másvilágokba látogathatunk a természetfeletti megtapasztalásai révén), mind pszichológiai perspektívából (az álom „borzongós,” önkívületi állapota az ébrenlét traumáit feldolgoztatni képes fantáziaképek intenzív burjánzásához vezet), mind a bibliai prófécia („Az Isten álmot ad, hogy fejlessze hited.”) gondolata mentén. Carroll gyermekirodalmi érdekeltsége okán az álmodozás, a képzelgés a kicsinyek mintha-játékához köthető, amely tiszta, elfogulatlan kreativitásában példaértékű az érett alkotóművész számára, s mely erkölcsi irányítással is

⁶⁷ Ugyanezen szövegében anekdotikus jelleggel reflektál a *Snyárk vadászat* értelmezési/értelmezhetlenségi lehetőségeire is, mikor beszámol róla, hogy midazon olvasóinak, akik udvarias levelükben a szöveg igazi jelentéséről faggatják, hogy vajon a *Snyárk* allegória, erkölcsi példázat vagy politikai szatíra-e, csak egyetlen válasszal tud szolgálni: „Nem tudom.” Akár a nonszensz költeményben tematizált tengeri expedíció a jelentéskeresés kevés sikerrel kecsegtető, lehetetlenségében lebilincselő, közös küldetés. „Alice on the Stage” 223.

szolgál, hiszen a fantázia, a magamat más helyébe való elképzelésének képessége az empátikus együttérzés, a társadalmi szolidaritás, a hívő Carroll számára oly fontos keresztény felebaráti szeretet alapja.

A fantáziatevékenység fikcionális ábrázolása számos formában ölt testet a carrolli életmű szövegeiben és képein. Megjelenik mint ontológiai szükséglet, az empátikus kapcsolatiságra épülő kollektív énképzés alapja, öngyógyító terápiás módszer és problémamegoldó túlélési technika. Felbukkan mint a hit és a hitetlenkedés, a pszichés automatizmus és az intellektuális lelemény, az álom és a logika, az érzelmi felindulás és az észjáték, az illúzió és a valóság, a szolidaritás és az autonómia, az infantilis és felnőtt percepció, kognitív és konfabulációs tevékenységek ötvözete.⁶⁸

A carrolli álomgyermek fiktív figurája állandó belső párbeszédet folytat önmagával, mintegy ütköztetve magában az interiorizált felnőttelvárások és a saját ifjonti szabadságvágya hangjait. Ezeket, a gyermeki elmeműködésbe bepillantást engedő passzusokat egy mindentudó narrátor gyakran hiper-racionalitásában ironikus kommentárjai egészítik ki – a többhangú „pszichonarrációban”⁶⁹ a gyermekpszichológia formálódó tudományágának előfutáráiként. Alice egyrészt dorgálja magát, hogy ne beszéljen butaságokat, ne pityeregjen, vagy ne legyen türelmetlen, másrészt ráébred a felnőttek propagálta tudás – a tankönyvleckék, erkölcsi példázatok, illemszabályok – csodaországbeli hasznavehetetlenségére és az önálló gondolkodás fontosságára. Mindezzel Carroll non-didaktikus, nonszensz műveiben a korabeli fekete pedagógia, a moralizáló, magoltató, testi fenyítésre építő oktatás kritikáját adja a rousseau-i gyerekközpontú élménypedagógia felé fordulva. De kognitív narratológiai szempontból is lényeges meglátásokat tesz arra vonatkozóan, hogy miképpen értelmezzük (félre) szövegek mentén, kulturálisan előírt narratívákba zárva a világunkat.

A carrolli narratíva metafantázia aspektusa arra is reflektál, hogy a fiktív világok textuális univerzumainak mentális leképezései hogyan befolyásolják a konszenzus valóságról alkotott képünk. Alice, a narratívák működésében jártas olvasóként a tündérmese irodalmi hagyományába helyezi magát szereplőként, de képzelőereje ágenciájának tudatában rögvest története irányítójaként is vizionálja magát, mikor eltervezi, hogy minden korábbi mesét felülmúló mesét fog írni kalandjairól. Csapongó gondolatmenete a kortárs William James⁷⁰ teoretizálta tudatáramlás (a gondolatoknak az elmében való folytonos alakulását,

⁶⁸ Kérchy Anna. “Meta-imagination in Lewis Carroll’s Literary Fairy Tales about Alice’s Adventures.” *The Fairy-Tale Vanguard. Literary Self Consciousness in Marvellous Genres*. Szerk. Stijn Praet és Anna Kérchy. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars, 2019. 55-77.

⁶⁹ Cohn Dorrit. „Áttetsző tudatok.” *Az irodalom elméletei II*. Szerk. Thomka Beáta. Pécs: Jelenkor, 1996. 181-193.

⁷⁰ William James. *The Principles of Psychology*. London: Macmillan, 1890.

formálódását) dinamikáját tükrözi. De a tér- és időbeli konfúzió egybeesik a narratíva diegetikus szintjeinek zavarával és az önmagát megálmodó rekurzív fantáziaképek ambivalenciájával is, mikor felsejlik, hogy a könyv, amit most olvasunk, tulajdonképpen az lehet, amiről Alice a mese fiktív múltjában fantáziált, hogy majd a jövőben meg fogja írni

Carroll nonszensz fantáziavilágában a pikareszk kalandokba keveredett humán megfigyelő különös fantázialényekkel folytatott eszmecsereje tulajdonképpen nem más, mint elmeolvasási⁷¹ és együttérzési gyakorlatok sora. Csoda- és Tükörországok eszementségei (az uralható jelentésektől az agyonütött időig) rendszerint mind csak a szereplők elbeszélésében, fantáziájában léteznek, s az, hogy Alice hajlandó elképzelni az agymenéseiket, hajlandó belegondolni alternatív világlátásaikba empatikus, rácsodálkozásra kész, nyitott értelmezői attitűdjéből fakad. Carroll célközönsége, ideálisként tételezett olvasója olyan, mint maga az Álomgyermek: örömmel elfogadja az együtt fantáziálásra, a közös (félre)értelmezői játékra való invitálást, ahogy rögvest, első hívásra csatlakozik a körbefogócska, a flamingókrokett, a hering-keringő vagy a szójátékos kihívások luddikus kihívásaihoz is.

Bár ezt a közös fantáziálás révén történő együttes játéktevékenységet értelmezhetnénk a létét történeteken keresztül interpretáló *homo narrans* ünnepléseként is, Carroll izgalmas poszthumán perspektívából a mesemondási ösztönt minden élőlény közös jellegzetességeként tartja számon. Az embereken kívül az állatok (*Csodaország*), a tündérek (*Sylvie és Bruno*), a szellemek („Phantasmagoria”⁷²), sőt az objekt orientált ontológia és a tárgy-tudományok felé mutatva a tárgyak (sakkbábuk, kártyalapok) is történeteket mondanak.

A közös fikcionalizálási készletre jó példa, mikor Csodaországban az egér megnyugtatja a könnytóból kikecmergett szereplőket, hogy ő majd segít nekik megszártkozni azzal, hogy elmond egy száraz történetet a történelemkönyvből, azonban minden igyekezete ellenére az állatok nedvesek maradnak mert a történetmesélés óhatatlanul beindít egy olyan konnotációs láncot, félreértelmezési folyamatot, amely többletjelentéseivel izgalmat generál az olvasóban/hallgatóban az eredeti közlendő szándékolt semmitmondósága dacára. A szöveg – az elmeműködést stimulálva – önálló életre kel.

Ahogy Francesca Arnavas írja, a kognitív narratológiai olvasat több szinten aktiválható, mind a szerzőre, mind a szereplőkre, mind az olvasókra vonatkozóan.⁷³ Carroll neurológiai rendellenességei (migrénjei, esetleges epilepsziája) indokolhatják az elmeműködés iránti érdeklődését; csakúgy mint személyes meggyőződése és érdeklődési

⁷¹ A mindmappingről lásd Lisa Zunshine. *Why We Read Fiction: Theory of the Mind*. Columbus: Ohio State UP, 2006.

⁷² Lewis Carroll. *Phantasmagoria and Other Poems*. London: Macmillan, 1869.

⁷³ Francesca Arnavas. *Lewis Carroll's "Alice" and Cognitive Narratology*. Berlin-Boston: De Gruyter, 2021.

köre hiszen az ima, a meditáció vagy a gondolatolvasás is azon szokatlan elmetevékenységekhez köthetők, melyek közös metszéspontját képezik a vallásos, tudományos és paranormális bölcséletnek. A nonszensz világok szereplőinek furcsa észjárása olyan komplex imaginatív tevékenységekkel szembesít, mint az éber álmodás, az ébren álmodozás, a félreemlékezés, a lódítás, a hit és képzelet konfrontációja (el tudom képzelni anélkül, hogy el is hinném), az ellentétes dolgok együttes elgondolása (a gombrichi kacsanylú illúzió), a képzelet és kép-alkotás kapcsolata (az illusztrációkra kimutatás a szövegből). Ugyanakkor a carrolli szépírások a nem naturális narratológia által vizsgált, hangsúlyosan fiktív én textuálisan trükkösen megképzett szövegvilágok mentális leképeztetésével alaposan próbára teszik az olvasók metafantázia és metafantasztikus (a fantáziatevékenység és a fantasztikus irodalom működésének dekódolására vonatkozó) képességeit, hiszen az úgynevezett „kognitív deixissel az álom az álomban, a mese a mesében *mis-en-abyme* szerkezettel, a műfajokba ágyazott műfajok burjánztatásával folyamatos újrekeretezésre, de- és recentralizálásra készítetik a befogadót”⁷⁴ a tüzetes mélyolvasás során egyre komplexebb, kaleidoszkopikus sokszínűségében felsejlő valóságverziók elgondoltatása során.

Metamediális játék

A carrolli életművet a metanarratív és metafantázia aspektusain túl inter- és metamediális játékosság is jellemzi abból fakadóan, hogy a nonszensz hatásmechanizmusaival Carroll a szépirodalmin túl más diszciplina- és médium-beli kreatív alkotói megnyilvánulásaiban is előszeretettel kísérletezett. Bár a carrolli nonszenszt elsősorban szójátékkal, nyelvi leleménnyel szokás társítani, a reprezentáció korlátainak önreflektív feszegetésére, a rácsodálkozás élményét előidéző, nézőpontváltásra hívó, ambivalens jelentés-túlburjánztatásra a szerző nem csak a verbalitás eszköztárával kerített sort. Tanulmányomban amellet érvelek, hogy a nonszensz poétika és politika átszövi Carroll szépirodalmi alkotásaival egybefonódó fotóművészeti, illusztrációs, természettudományos, (nyelv)filozófiai, ludológiai munkásságát is – s ezen területek tanulmányozása más fényben világítja meg a vizsgálódásom középpontjában álló irodalmi korpusz nonszensz konfigurációit is. Elmondhatjuk, hogy a carrolli *oeuvre* vezérmotívuma a kimondhatatlanság és a leképezhetetlenség (illetve a megszámlálhatatlanság, a felfoghatatlanság, az elképzelhetetlenség) összefüggéseire való folytonos rákérdezés, mely sajátos ikonotextuális játékot léptet életbe, és – maguk a közlésmódok (a verbális, vizuális, performatív, matematikai, stb narratívák) különbségeinek, átfedéseinek, korlátainak és lehetőségeinek

⁷⁴ Arnavas 4.

fókuszba helyezését – metamediális jelleget kölcsönöz a szerző kollektív kulturális-imaginárius formáló jelentőséggel bíró képszövegvilágainak és fantáziaértelmezéseinek.

Ahogy már hangsúlyoztam, Carroll, az átlagos viktoriánus értelmiségi mai szemmel nézve reneszánsz ember: egyszerre szépíró, matematikus, fotográfus, teológiában és morálfilozófiai kérdésekben jártas paptanár, az evolúciós és ezoterikus elméletekre fogékony amatőr természettudós, a gyermeki psziché, az emlékezés, az álom elmeműködésében érdekelt lélekbúvár, a társadalmi kérdések iránt érzékeny pamfletista, színházkritikus és hobbiesztéta, bűvész, rébusz- és játékkészítő. Irodalmárként épp annyira foglalkoztatják a szöveg nyelvészeti, szemiotikai aspektusai (a nyelv, mint a rendszabályozás és a forradalom, az objektifikáció és szubjektiváció eszköze) mint annak ikonotextuális dinamikája (a szöveg és az illusztráció dialógusa nyomán létrejövő jelentéstöbblet), sőt maga a könyvtárgyhoz köthető design, gyártási és promóciós, marketing aspektusok, a szöveg más médiumokra való átültethetősége és a leendő adaptációknak köszönhető utóélete. Érdeklődésének diszciplináris sokszínűsége logikusan vezet a különböző médiumok kipróbálásához, ezek párbeszédben elegyítéséhez.

Munkásságának komplexitásában lebilincselő mivolta éppen a műfaji, mediális, diszciplináris átjárások, allúziók, rekonceptualizációk, hibridizációk szövevényéből fakad – melyet tetten érhetünk az életmű darabjai között, de az egyes műveken belül is. Utóbbira látványos példa a *Gubancmese*⁷⁵, ahol a gyerekbarátnak címzett akrosztikus keretvers után matematikai feladványok ágyazódnak gazdagon illusztrált, a képanyaggal az elbeszélést továbbszövő fantázia-történetek közé, amik a linearitást megtörve, három szálon meséket mesékbe ágyazva – a hármasság (*rule of three*) geometriai szimmetria és mesei narratívamintázat szervező elvei szerint – futnak össze egy ezoterikus szimbólumokban gazdag⁷⁶ utolsó fejezetben, és kreálnak, egy appendixben az olvasók megfjtéseit a szerző annotációival is közzétéve, többhangú, az élménypedagógiai programot de a hipertextualitást illetve a transzmediális történetmondást is megelőlegző szöveget. Amellett kívánok érvelni, hogy a metaperspektivikus meglátásokhoz vezető intermediális játék a többi műben is meghatározó szervező elemként szerepel.

Lewis Carrollt bizton tekinthetjük a transzmediális történetmondás előfutárának.

⁷⁵ Lewis Carroll. *Gubancmese*. Ford. Csaba Ferenc. Ill. Arthur B Frost és Mallár Gabriella. Budapest: Typotex, 2011. Lewis Carroll. *A Tangled Tale*. Ill. Arthur B Frost. *The Monthly Pocket Magazine* 1880-1885.

⁷⁶ Asunción López-Varela Azcárate. „Proto-transmedial Narrative Structures: Lewis Carroll’s *A Tangled Tale*.” *International Journal of Transmedia Literacy* 5 (2019): 37-61.

Henry Jenkins⁷⁷ definíciója szerint a transzmediális történetmondás során egy konkrét narratíva több mediális platformon kerül kibontásra, olyan módon, hogy minden egyes szöveg valami új szempontból világítja meg, többlet információval egészíti ki, friss színnel árnyalja a fiktív világ ismeretét, miközben az eredeti nem élvez elsőbbséget az átdolgozásokhoz képest, és az interaktív befogadói élmény során maga a közönség is aktív részese lehet a szövegvilág formálásának. Hogy Carroll mennyire tudatosan aknáztta ki a szöveg „hiperadaptogén”⁷⁸ kvalitásait jól példázza az Alice univerzum strukturálása. A spontán rögtönzött mesemondási esemény maradandó formát önt a rajzos ajándékkönyv kézirat majd a Tenniel illusztrálta Macmillan kiadás lapjain, Carroll tollából megszületik a regény folytatása (Csodaország után Tükörország), megtoldva egy óvodásoknak szánt színes, rövidített szövegverzióval (*Nursery Alice*), szövegtelmező, irodalomkritikai önreflexióval („Alice on the Stage”), és a regényvilágba kalauzoló logikai fejtörőkkel („Puzzles from Wonderland”), majd az irodalmi szöveg – a szerző gondos szupervíziója mellett – új formát ölt a színházi adaptáció (Henry Savile Clark rendezésében), a zenés feldolgozás (William Boyd komponista jóvoltából), és a rajongók által gyűjthető emléktárgy relikviák (esernyők, sütidobozok, levélpapírok) formájában – s az adaptációs hullám azóta is töretlen és megállíthatatlan.

Carroll első regénye első oldalán főszereplője, Alice azon töpreng, mit ér egy könyv képek és párbeszéd nélkül.⁷⁹ Felvetése irányelvnek bizonyul Carroll későbbi művei vonatkozásában is: a korábban tárgyalt dialogikus jellegzetességek uralta szövegei mind illusztrált könyvkiadásokban jelennek meg. Carroll együttműködik kora jeles képzőművészeivel,⁸⁰ köztük John Tenniel (*Alice regények* 1865, 71), Henry Holiday (*Snyárok vadászat*, 1876), Arthur B Frost (*Rhyme? And Reason?* 1883, *Gubancmese*, 1885), Harry Furniss (*Sylvie és Brunó* regények 1889, 1893), Gertrude E. Thomson (*Three Sunsets and Other Poems*, 1898) alkotókkal. Írásait leendő illusztrátoraival való szoros, rigorózus egyeztetések során formálja, véglegesíti. Mint azt a Carroll-Tenniel kooperációt vizsgáló fejezetemben majd a későbbieknek kifejtem, a szöveg és illusztráció kölcsönhatása indukálta ikonotextuális dinamika jelentős szerepet játszik a carrolli nonszensz jelentéslétrehozásában és -összezavarásában. Carroll korai – és perfekcionizmusa okán idejekorán abbahagyott –

⁷⁷ Henry Jenkins. „Transmedia Storytelling.” Confessions of an Aca-Fan Website. 2007.03.21. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York UP, 2006.

⁷⁸ Thomas Leitch. “Adaptable Alice.” *Tantalizing Alice. Approaches, Concepts, and Case Studies in Adaptations of a Classic*. Szerk. Sissy Helff és Nadia Butt. Trier: Wissenschaftler Verlag, 2016. 11-29. 12.

⁷⁹ „And what is the use of a book, without pictures or conversation?” Carroll *Wonderland*, 11.

⁸⁰ Morton Cohen és Edward Wakeling, szerk. *Lewis Carroll and His Illustrators. Collaborations and Correspondence, 1865-1898*. London: Macmillan, 2003. Valamint lásd még: <https://lewiscarrollsociety.org.uk/dodgsons-illustrators/>

amatőr illusztrációs próbálkozásaiából kiderül, hogy történeteit mindig egyszerre szavakban és képekben igyekezett elmondani. Az illusztrációk soha nem másodlagosak a szöveghez képest, kiegészítik vagy épp átírják, ellenpontozzák a verbális jelentéseket, a kimondhatatlan mondását az elképzelhetetlen leképezésével elegyítik, a gyakran a félreértelmezési folyamatra reflektáló metaképeken (mint a Gruffacsór textuális monstrozitásával küzdő tételezett olvasót ábrázoló Tenniel-illusztráció esetében). Sőt a képek a könyvdesign részeként előrelendítik a történet menetét azzal, hogy interakcióra készítve bevonják a badar képszövegvilágba az olvasót (lapoznunk kell ahhoz, hogy a Vigyorkandúr ábrája eltűnjön a sorok között, vagy a szövegolvasásban megállásra készítet, hogy eltöprengünk a *Snyárk vadászat* üres térképe felett). Carroll erősen vizuális képzeletének számos tanúbizonyságával szembesülünk a leveleit díszítő firkarajzok és képrejtvényektől kezdve a regényeiben a 'nézett' és 'olvasott' átfedéseit feltáró tipográfiai játékokig, kalligram képversekig, tükörírásig és optikai metaforákig.

Bár a panoptikus tekintet mint hatalomgyakorló ideológiai technológia, valamint a láthatatlanság és a láttatlanság mint kisebbségi létélmény metaforaként is megjelennek a carrolli nonszensz irodalomban – az eszképzizmus vádját cáfolva társadalomkritikai potenciállal felruházva a fantasztikus fikciós szövegeket – de a világ leképezésére, felderítésére szolgáló, a viktoriánus korban üttörő jelentőséggel bíró, konkrét optikai eszközök is narratíva-szervező elemmé lépnek elő. Az összezsugorodások és óriásranyúlások élményeire fókuszáló, feje-tetejére állított logikájú Csodaország a mikroszkóp, a teleszkóp, a camera obscura, Alice kalandjainak második kötete a tükör, a *Snyárkvadászat* a térkép meg az iránytű, az azonos című verseskötet a „fantazmagória” *laterna magica* szellemképeket idéző látványvetítései, a *Sylvie és Bruno* a thaumatrope⁸¹ bűvös korong optikai játékszer keltette vizuális élményekre építenek. Az utóbbi kettő révén a gyors egymásutánban sorjázó jelenetekben, kinetikus cselekményben, téridő csúszásokban gazdag carrolli álomnarratívákat a mozgókép előfutáraiként is üdvözölhetjük.

Az ismerős nézői pozíciókkal való szembenézés a korabeli viktoriánus olvasó számára a *déja vu* kognitív ambivalencia jellemezte érzetét kelthette, gunyorosan beláttatva, hogy a nézés szkopofil örömét mindig spektatoriális pozíciónk megbízhatóságának felülvizsgálásával járó, önelbizonytalanító introspekció kellene kísérje. A rácsodálkozás élménye pedig arról biztosít, hogy a látás gyakorlása nem feltétlen tételez hierarchikus néző-nézett viszonyulást. A szkopikus szövegmodell differenciálódására számos példát találunk a carrolli életműben

⁸¹ Erről lásd Katherine Wakely-Mulroney. „Poetry in Prose. Lewis Carroll’s *Sylvie and Bruno* books.” *The Aesthetics of Children’s Poetry*. New York: Routledge, 2017. 74-94.

Csodaország improvizatív kollázstechnikájától kezdve a tükörben tükröződő tükrök *trompe l'oeil* effektusától, az álomba ágyazott álmok mentális képalkotásának *mise-en-abyme*-ján át az optikai csalódások változatos alkalmazásáig. A kaleidoszkóp – mint olyan optikai játék melynek forгатásával a benne felsejlő kép végtelen variációban változtatható – kiválóan modellálja a nonszensz irodalom jelentésrétegeinek változatos sokszínűségét. Kaleidoszkopikus az értelem és értelmetlenség, a felnőtt és gyermeki nézőpont, a lírai és prózai hang, a fantasztikus, misztikus és realista attitűd, az esztétikai, spirituális, tudományos (matematikai, logikai, nyelvészeti, pszichológiai, biológiai, pedagógiai, stb) vetületek, vagy akár a verbális, vizuális, akusztikus, kinetikus, performatív regiszterek vibrálása.

Természetesen a Carroll írásait leginkább meghatározó vizuális médium az évtizedeken át szenvedélyesen űzött, félprofesszionális szinten művelt hobbi, a fényképészet. Mint azt az ennek szentelt fejezetemben majd részletesen kifejtem, a fénykép/ezés felbukkan irodalmi művei témájaként (verseiben és novelláiban önironikusan reflektál a fotózással kapcsolatos technikai kihívásokra és társadalmi elvárásokra) és szövegszervező vezérmotívumként (a fotografikus képalkotás részleges perspektívája, emlékezéssel való átfedései, pillanatrögzítő képessége bujtatva bukkannak fel a regények lapjain). Az ekfrasztikus játék fordítottja is foglalkoztatja, fotóin gyakran dolgoz fel irodalmi műveket (Agnes Weld mint a Perrault-mesebeli Piroska, Alice Liddell mint Tennyson kolduslánykája pózol kamerája előtt), és előszeretettel ábrázol olvasmányukban elmélyült, könyvüket gyakran testvéreikkel közösen böngésző gyerekeket. Az olvasó, alvó vagy játszó gyerekekről készült fotók mind a gyermeki fantáziatevékenység bámulatos kreativitását igyekeznek dokumentálni, a beállítottságuk ellenére spontánul ható képeken az elképzelhetetlen elképzelése kollektív játéktevékenység része: a visszaemlékezésekből tudjuk, hogy Carroll mesemondással bírta mozdulatlanságra izgó-mozgó modelljeit. Különösen foglalkoztatta az idealizáltságában az abszolút, érdek nélkül tetsző szépséget megtestesítő s ugyanakkor csintalan elevenségében a fegyelmező, fetisizáló tekinteteknek és értelmezéseknek ellenálló, visszánézésre bátorító/bátorító gyerektest ábrázolása vagy ábrázolhatatlansága, mely a reprezentáció peremvidékeinek feltérképezésével bizonyult egyenértékűnek. További intermediális interakciók felé mutat a fotót utólag kiszínező, és festménybe fordító *paintograph* műfaja, ami épp olyan palimpszesztikus jelentésrétegeket hoz játékba, mint az *Alice kalandjai a föld alatt* (*Alice's Adventures Under Ground*) első ajándékkönyv kézírata végén a gyermekmúzsáról készített portrérájs fölé ragasztott fénykép, mely révén Carroll saját vizuális alkotó módszereit ütközteti egymással a hiteles ábrázolás ábrándját kergetve.

A *tableau vivant* fotó a viktoriánus polgári szalonokban közkedvelt társasjáték, az élőkép pózait ötvözi a gyermeki szerepjáték spontaneitásával. Carroll fotóművészeti életművének talán legkiemelkedőbb darabjain jelmezbe bújt gyerekek személyesítenek meg jól ismert, fikcionális karaktereket (irodalmi, mitológiai, bibliai hősöket, művészettörténeti idoloikat); ikonikus történetrészek, történelmi epizódok előadásával hívnak mesés fantáziálásra. A mikroszínházi jelenetek mozdulatlanságukban szobor-szerűek, ugyanakkor a zsáner teatralitásával a színpadi esemény megrendezett mozgalmasságát is felidéznek. A fotográfián túl a színpadiasságot felfedezhetjük a nonszensz regények harlekinjáték (*harlequinade*) előadást⁸² idéző karnevalisztikus kavalkádjának meghökkentő identitásperformanszaiban, a töredezett narratíva groteszk humoreszk szkeccs-szerűségében, vagy a felolvasásra szánt, artikulált hangzóságukban megelevenedő szövegrészeiben, a badarságot ékesszólásnak tettető szereplők diszkurzív performanszaiban. A prózába ékelt teatralitás megjelenik az olyan könyvdesign fogásokban is, mint a *Tükörország* szereplőgárdájának a regény első oldalán színlap-szerűen közölt *dramatis personae* listája, vagy a fejezeteket elválasztó, a lehulló színpadi függönyre emlékeztető aszteriszk tipográfiai jelek. A *Sylvie és Bruno*ban expliciten megidézett shakespeare-i gondolat, „színház az egész világ,”⁸³ Carroll számára a „játék az egész világ” gondolatával egyenértékű – s e kölcsönösen gyarapító játéktevékenység része a mesemondás aktusa is, mely a szavak és képek (a verbális narratíva és az illusztrációk) varázsa mellett a hang, az akusztikum affektív többletét is aktíválja.

A carrolli nonszensz intermediális játékában kitüntetett szerepet kap a zenévé vagy zörejjé, artikulált beszéddé vagy halandzsává rendeződhető hang jelentősége, főleg az írott szóval való kapcsolatában. Ahogy már hangsúlyoztam, a nonszensz műfaji jellegzetessége, hogy a verbális jelentést elsöpri a szójátékok transzverbális hangzóságának (a kitalált szavak különös csengésének, a homofónia generálta többértelműségnek, a túlbeszélt szavak elidegenülésének) akusztikus meglepetésereje; kristevai terminológiával a nyelv és a társadalom szimbolikus reprezentációs rendjét belülről felforgató, forradalmian költői nyelv ritmikus, repetitív, melodikus kvalitásainak kiaknázása.⁸⁴ Mervyn Peake szép, akusztikus metaforájával „A nonszensz koccan, mint a kő az ostobaság kongó vödrének alján.”⁸⁵

⁸² Erről lásd Frankie Morris. *Artist of Wonderland: the Life, Political Cartoons and Illustrations of Tenniel*. Cambridge: Lutterworth Press, 2005.

⁸³ Lewis Carroll. *Sylvie and Bruno*. Ill. Harry Furniss. London: Macmillan, 1889. 272-3. Lewis Carroll. *Sylvie és Bruno*. Ford. Rét Viktória és Varró Dániel. Budapest: Noran, 2008.

⁸⁴ Julia Kristeva. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

⁸⁵ „Nonsense can clank like a stone in the empty bucket of fatuity.” Richard Elliott. *The Sound of Nonsense*. New York: Bloomsbury, 2018.8.

A fél fülére siket, beszédhibás Carroll a hanghallatás és hallás érzékszervi észleléseit különösen érzékeny érzelmi töltettel bíró élményként élhette meg. (Egyes kritikusok a levelezés vagy a fényképezés iránti rajongását az írásban vagy képekben való „csendes ékesszólás” kompenzatorikus örömeinek tulajdonítják.⁸⁶) A gyermekbarátok visszaemlékezései szerint dadogása csak dramatizáltan előadott, minden szereplőjének más-más hangot kölcsönző mesemondásai során hagyott alább. A rögtönzött mesélés szóbeli performatív aktusában eredeztethető szépírási magukon viselik az oralitás⁸⁷ jegyeit, az olvasó-hallgatót megszólító kiszólásoktól kezdve a hangutánzó paraverbális kifejezésekkig. Carroll fikcionális világai épp olyan látványosak, mint amilyen hangosak – sőt, a szónikus energiából táplálkozó nonszensz szövegek illusztrációi is gyakran kísérik meg a lárma vagy a csönd ábrázolását – kreatív képzelgésre, vizualizálásra és auralizálásra invitálják befogadóik.⁸⁸ A belső kép- és hangalkotás segíti az élményfeldolgozást, fantáziafejlesztést, szomatikus tapasztalatok tudatosulását, s emellett a nyelvükben korlátozott kicsik beszédre bujtogatása (felolvasásra, visszabeszélésre, továbbmesélésre ösztönzése) ágenciával ruházza fel a gyermeket, akinek a viktoriánus korban szem előtt kell lennie, de hallgass a neve. Ekképp elmondhatjuk, hogy a carrolli narratíva multi/meta-mediális szinten hív kooperációra: ötvözi a Roland Barthes-féle „írható szöveg” jellegzetességeit a „nézhető szöveg,” illetve a „mondható szöveg”⁸⁹ sajátosságaival. Egyszerre hangsúlyozza a történet betűkben, képekben és hangokban való továbbgondolhatóságát. A verbális, vizuális, vokális regiszterek interakcióinak komplex dinamikája kognitív, affektív, s korporeális szinteken is bevonja a könyvforgatót a jelentés-alkotás és -összeállítás folyamatába, s így a transzmediális történetmondás előfutáraként értelmezhető.

A szöveg mint ludonarratíva

Még ha az életmű egyes szegmensei – mint gyermekaktfotói vagy kiskorúakkal folytatott bensőséges levelezése – vitatottak is a viktoriánus kor sajátosságait és a carrolli üzenet komplex jelentésrétegeit szem elől tévesztő kortárs félreolvasatok tükrében, általános

⁸⁶ Lindsay Smith. „Stammering, Photography, and the Voice of Infancy.” *The Journal of Visual Culture* 3.1 (2004): 95-105.

⁸⁷ Björn Sundmark. *Alice in the Oral-Literary Continuum*. Lund: Lund University Press, 1999.

⁸⁸ Kérchy Anna. „The Acoustics of Nonsense in Lewis Carroll’s Alice Tales.” *International Research in Children’s Literature* 13 (2020): 175-190.

⁸⁹ Barthes kifejezése az olvasó jelentésalkotásban való aktív részvételének teret engedő szövegre az írható szöveg (texte scriptible/ writerly text). Ennek mintájára beszélhetünk a nézhető és mondható szövegről (texte visible/ watchable text, texte disable/speakerly text) Roland Barthes. *Le plaisir du text*. Paris: Seuil, 1973. *A szöveg öröme*. Ford. Babarczy Eszter. Budapest: Osiris, 1996. A speakerly text kifejezést kicsit más kontextusban használja: Michelle Pagni Stewart. ‘Emerging Literacy of (an)other kind: Speakerly Children’s Picture Books.’ *Children’s Literature Association Quarterly* 28. 1 (2003): 42–51.

irodalomkritikai konszenzus övezi azt a tényt, hogy Lewis Carroll nonszensz mesefantáziáit a gyermekirodalom műfajának megújítóiként kell számontartanunk, a korabeli, a kicsinyeknek szánt olvasmányokat jellemező moralizáló, fegyelmező didacticizmus elutasítása és a szöveg mint kreatív kooperációra alkalmas játéktér felderítése okán.

A ludikus esztétika strukturálja több területen is Carroll munkásságát: a szépirodalmi szövegeinek ludonarratíváját eredeztethetjük a nevéhez köthető szóbeli játékokban, s kereshetünk átfedéseket a rekreációs logikai fejtörőkkel és bűvészmutatványaisal is. A matematikai logikai játékokra jó példa a carrolli élménypedagógia mintadarabja, a *Symbolic Logic* előzményéül szolgáló *The Game of Logic (A logika játéka)* című, szillogizmusokra építő rejtvenygyűjtemény, amelyben két premisszából kell dedukció során egy logikus következtetést levezetni,⁹⁰ miközben a logikai proposíciók menetét piros és szürke zsetonokkal rakjuk ki egy játéktáblán, a gondolatmenetet térben modellálva. A *Gubancmese* humoros matematikai (aritmetikai, algebrai, geometriai témájú) feladványait úgy igyekeznek kigabalyítani együttesen a szereplők, a szerző-narrátor és az olvasók, mintha a macskabölcső nevű játék során adnák kézről-kézre a madzagok kusza, mégis mintázatokba rendezhető szövevényét. Carrollt különösen érdekelték a manuális dexteritást, finomprecíziós kezűességet igénylő és szemfényvesztő vagy optikai csalódás hatását keltő játékok és bűvészmutatványok (*sleight of hand*), mint a végtelenül önmagába forduló Möbius szalag formájú Fortunatusz Erszénye, amely a *Sylvie és Bruno* regény narratív modelljéül is szolgált, vagy az origami papírból megformálható majd galacsinná gyűrhető figurái, amelyek az Alice regények több illusztrációján is felbukkannak, vagy a különböző apró tárgyak (pénzérmék, üveggolyók, kártyák) eltüntetésére és elővarázslására specializálódott trükkök, melyeket felismerhetjük a *Snyárk vadászat* köddé váló monstrumának illúzióhajhászásában. Tulajdonképpen ugyanilyen bűvésstrükközésről⁹¹ van szó a Carroll találmányaként számon tartott társasági szójátékok⁹² szavakkal való zsonglörködésében is, mint a *doublets* nevű szóláncban, ahol a szavak egy-egy betűjét kicserélve kell újabb értelmes szavakat alkotni, hogy a mulatságos szósor végére fantasztikus átváltozást vigyünk végbe: a macskát kutyává torzítva (*cat-cot-dot-dog*), a disznót az ólba terelve (*pig-wig-wag-way-say-sty*), a szemre a héját lecsukva (*eye-dye-die-did-lid*), a könnyet mosolyba fordítva (*tears-sears-stars-stare-*

⁹⁰ "No fat creatures run well" + "Some greyhounds run well" = "Some greyhounds are not fat" in Lewis Carroll. *The Game of Logic*. London: Macmillan, 1886. 53.

⁹¹ John Fisher. *The Magic of Lewis Carroll*. London: Thomas Nelson, 1973.

⁹² A Carroll által kitalált szójátékok: WordLinks: A Game for Two Players (1878), Doublets: A Word Puzzle (1879), Mischmasch: A Word Game for Two Players (1882), Syzygies and Lanrick: A Word Puzzle and a Game (1893) és társasjátékok: Court Circular (1860), Croquet Castles: For Five Players (1863), Lanrick: A Game for Two Players (1879), Circular Billiards (1890). in Jan Susina. „Playing Around in Lewis Carroll’s Alice Books.” *The American Journal of Play* 2.4 (2010): 419-428.

stale-stile-smile).⁹³ A szómágia a verbalitás performatív, metamorfikus ereje, a nyelv segítségével újraálmodható világ gondolatával játszik el.

A regények szövegét mind tematikus mind strukturális szinten a játék szervezi: Csodaországot a kártyajáték, Tükörországot a sakk, a Snyárk vadászatot a bújócska, a Sylvie és Brunó könyvek hibrid narratíváit a bűvészkedés és a barkácsolás játéktevékenységeinek szabályai uralják. A carrolli nonszensz három alap összetevője a szójátékok, a logikai játékok és a paródiajátékok triumvirátusa.⁹⁴ A mesékben megjelenített játékok felváltva csapnak át a bahtyini karnevált idéző kaotikus forgatagba (a körbefogócska esetében) és a versenyszellem és különös szabályok uralta vetélkedésbe (kroket játék flamingó ütőkkel és sündiszó labdákkal). Kathleen Blake *Play, Game, and Sports* című monográfiája szerint a Carroll műveket meghatározó vezérmotívumok a kötetlen játszadozás, a szabályozott játszma és a sportmérkőzés – bár az utóbbi kettő vesztesekre és nyertesekre osztja fel a játzó feleket, de a partnerek részvétele a játéktevékenységben minden esetben önkéntes, kölcsönös és örömteli. A carrolli játék azonban mégis eltér a hagyományos játéktól, ugyanis az önfeledt örömeztet elidegenítő önreflexió is kíséri, hiszen a játszadozás sokszor átfedésbe kerül az interperszonális kommunikációs tranzakciók emberi játszmaival, valamint a hatalmi játszmák politikai manővereivel (a *game* szó vadász-zsákmányt is jelent, agresszívebb implikációval is bír), így olyasmi kérdések merülnek fel, hogy „Vajon jól játszom-e a játékot?” „Én játszom-e, vagy engem (ki)játszanak?” „Velem nevetnek vagy rajtam nevetnek-e?” Ugyanakkor a metaperspektivizmusa mellett a carrolli játéknak van egy végletesen egalitárius, demokratikus aspektusa is: vagy mindenki nyer (mindenki kap cukrot a körbefogócska végén) vagy senki nem veszít (nem hirdetnek győztest sem a krocketmeccs, sem a Subidam és Subidú ikrek viaskodása, sem a megfejthetetlen rébuszok lezáratlan kitalálósdija végén).

Virginie Iché⁹⁵ a francia szociológus Roger Caillois bináris taxonómiája nyomán különbözteti meg a *paidia* és a *ludus* játéktevékenységeit.⁹⁶ Míg az előbbi a gyermeki önfeledt életöröm kiáradásának teret engedő, kötetlenül szabad, olykor anarchikus rendetlenkedésbe csapó (futkározó, ugrádozó, dobálózó, hancúrozó, fizikai nagymozgásos) spontán játékakció, az utóbbi a szabályok szervezte, rendszerezett, bonyolultabb (fejlettebb intellektuális részvételt, finomprecíziós mozgást, összetett szabályok ismeretét igénylő) kalkulált játszma. Bár Iché megkísérli szétválasztani az Alice regények játéktevékenységeit a Caillois-féle kettős felosztás szerint, véleményem szerint a carrolli játék lényege éppen a *paidia* és a *ludus* kategóriáinak

⁹³ Lewis Carroll. *Doublets: A Word Puzzle*. London: Macmillan, 1880.

⁹⁴ Kathleen Blake. *Play, Games, and Sport. The Literary Works of Lewis Carroll*. Ithaca: Cornell UP, 1974.

⁹⁵ Virginie Iché. *L'Esthétique du Jeu dans les Alice de Lewis Carroll*. Paris: L'Harmattan, 2015.

⁹⁶ Roger Caillois. *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard, 1958.

stratégikus összezavarásában rejlik. A kaotikus játéokban is van következetesség (mikor Alice infantilis szerepjátékában azt mímeli, hogy ő a hiéna, a dadus meg a csont, a tevékenysége vélhetőleg valami bohókás kergetőzésben, birkózásban merülhet ki, mégis következetes, hiszen a játék lényege, hogy nem cseréli fel a szerepeket) és a szabályozott játékba is csúszhat hiba, el lehet rontani (a homár négyesnek megvannak a tánclépései, de rosszul járnak, egymás lábára lépve a tengeri táncosok). A nonszensz humor lényege éppen a játékszabályok kizökkentése: a sakokban a gyalogból lehet királynő, mint a *Tükörországban*, a fogócskában az üldözöből lehet préda, mint a *Snyárk vadászatban*, a bújócska bújóhelyei átrendeződhetnek mint a *Sylvie és Brunóban*. Carroll irodalmi szövegein túl számtalan általa kitalált játékban találkozunk a szabályok szokatlan kiforgatásával: nevéhez fűződik a sakkjáték, amit bábuk helyett betűkkel kell játszani, az aritmetikai krokett vagy a kör alakú asztalon játszott billiárd, aminek egyedüli célja a guruló golyók tetszetős geometriai formákba rendezése.

Iché a carrolli szöveg működésére vonatkozó metanarratív kommentárjában megállapítja, hogy a *paidia* és a *ludus* logikája határozza meg a nonszensz irodalom diktálta befogadói attitűdöt is. Egyrészt Carroll játszópartnerként involválja befogadóját a jelentés alkotási és szétzilálási folyamatban, ugyanakkor a kreatív kooperációt keretek közé szorítja. Az interaktív részvétel előírt menetrenddel és szabályokkal bír, és nem hághat át bizonyos határokat. A szerző olvasóhoz intézett kérdései párbeszédre buzdítanak, de meghatározott mederben tartják a történet menetét.

Iché meglátását azzal a műfajelméleti észrevétellel egészíteném ki, hogy a Caillois-féle két terminus ugyanakkor a nonszensz irodalom két fő aspektusának is megfeleltethetjük. A *paidia* spontán szabadjátéka a költői nyelvi invenció indukálta, az infantilis szemiotikus régióhoz közelítő orális-akusztikus-szenzorális transzverbális kristevai szöveggyönyörrel társíthatjuk, míg a *ludus* szabályozott játszómája pedig a valóság nyelvi leképezhetőségét módszeresen felülbíráló, a rendellenes nyelvműködtetés alternatív jelentésképző diszfunkcióit tipologizáló, lecercle-i metatextuális önreflektív felismeréseket idézi. Természetesen a nonszensz sava-borsát e két játékmód összefonódása adja: a mormota meséjében a málnaszörpkút mélyéről mindent merő kislányok által listázott m-el kezdődő szavakat alliterációs lánc szabályos mintázatot alkot, de a szavak jelentéseinek szemiotikai regiszterbeli különbözősége (*mouse-traps, and memory, and moon and muchness*) fel is bomlasztja a játék rendjét.

Carroll illusztrátoraival együttműködésben megvalósított gondos dizájn tervezése eredményeképp a játéktárggyá avanszáló könyv egyrészt meghatározott forgatókönyv nyomán animálja a történetet (lapozni kell ahhoz, hogy a lap két oldalán elhelyezett grafika

révén Alice átkerüljön a tükör innenső feléről a másikra). A szerző gondosan részt vesz művei kiadásainak formatervezésében, ám számára a gyermekkönyvkötet nem magasztos fétistárgy, hanem az olvasóvá nevelés célját szolgáló funkcionális eszköz; hagyni kell, hogy tapogassák, lapozgassák, számárfülezzék, hajtogassák, szeretgessék még az írástudatlan legkisebbek is, ahogy Carroll azt a *Nursery Alice* előszavában írja.⁹⁷ A kis olvasónak a könyvtárggyal való intenzív interakciója – melyre a szerző impliciten a konzervatívabb szülők jóváhagyását kéri – „nem rendeltetés-szerű” viszonyulás a műalkotáshoz, ám a taktilitás, az érzelmi kötődés, a spontán, s akár anarchikus játéktevékenység olvasásélménybe integrálásával a történetmesélés fantázia-, empátia- és személyiségfejlesztő ereje átélhetőbbé válik.

A játékoság mint az irodalmi nonszensz egyik legmeghatározóbb jellegzetessége sajátos formát ölt: Michael Heyman szerint „egy specifikus fajta játékról van szó, ami nem csupa szertelenség és határtalan örvendezés, és nem fullad ki a halandzsában (jóllehet mindezek többnyire szerves részét képezik). A nonszensz legmegnyerőbb aspektusa az esztétikai, nyelvi és logikai játékok kifinomult formáinak művészi szinten való megvalósítása.”⁹⁸ A carrolli nonszensz ludonarratíva lényege, hogy a józan ész (*common sense*) diktálta értelmességre/egyértelműségre törő jelentésalkotás köznapi kötelezettségei alól felszabadít, s ugyanakkor a szabálykövetést megszegő szemiózis során felvillantja a közös jelentéselbizonytalanítás kooperatív játékelményében, a „mindenki máshogy értelmez félre/ álmodik újra” felismerésében a kölcsönös megértés lehetőségét. A nonszensz játéka összezavar, hiszen egyszerre ösztönöz komplex értelmezői erőfeszítésre és sejteti, hogy a szövegnek nincs semmi értelme, pontosabban, hogy nem konvencionális értelemben jelent valamit. Mégis a reprezentáció/interpretációs korlátokkal birokra kelő nyelvi játék messze meghaladja a *nonsense pour nonsense*⁹⁹ stílusbravúr öncélúságát. Sokkal inkább a *homo narrans*, a *homo ludens* és a *homo ridens* apoteózisaként értelmezhető, a szabadságvágyát fejezi ki annak az emberi fajnak, aki mosolyra fakasztó történetek elbeszélésével, a huizingai értelemben¹⁰⁰ a kultúránk talapzatát képező játéktevékenységek költői nyelvi, művészeti kifejeződései révén igyekszik megérteni, újraalkotni világunkat, elviselhetővé tenni a létünk és nemlétünk elgondolhatatlanságának tudatát.

⁹⁷ „And my ambition now is (is it a vain one?) to be read by Children aged from Nought to Five. To be read? Nay, not so! Say rather to be thumbed, to be cooed over, to be dogs'- eared, to be rumped, to be kissed, by the illiterate, ungrammatical, dimpled Darlings, that fill your Nursery with merry uproar, and your inmost heart of hearts with a restful gladness.” *Nursery Alice* 59.

⁹⁸ Michael Heyman, Sumanyu Satpathy and Anushka Ravishankar. „Introduction.” *The Tenth Rasa: An Anthology of Indian Nonsense*. India: Penguin Books India, 2007. xx.

⁹⁹ Carolyn Wells a *l'art pour l'art* fogalom mintájára vezeti be a terminust „The Sense of Nonsense” című esszéjében. 1901. reprint: "Introduction." *A Nonsense Anthology*. Szerk. Carolyn Wells. New York: Charles Scribner's Sons, 1903, xix-xxxiii.

¹⁰⁰ Jan Huizinga. *Homo ludens*. Ford. Máthé Klára. Szeged: Universum, 1990.

A disszertáció struktúrája, metodológiája, célkitűzései

Dolgozatom strukturálása során is a játékosságot alkalmazom szervezőelvként, mikor a nonszensz különböző konfigurációinak áttekintése során kísérelem meg körvonalazni a carrolli életmű mediális sokszínűségét és metaperspektivikus látásmódra invitáló ludikus stratégiáit.

Az első fejezet a magyar nyelvű világirodalomtörténetírás egy komoly hiányosságát pótolva tüzi ki célul Lewis Carroll életének és munkásságának – tudományos igényű, a nemzetközi szakirodalomra (biográfiai, történeti és elméleti írásokra egyaránt) támaszkodó, valamint primér forrászövegekből merítő – ismertetését, kitérve a *Carroll studies* mintegy félszázados tudományterületén meghatározó kritikai tendenciák áttekintésére is. Bár foglalkozom a Carroll markáns szerzői figuráját övező mítoszok kialakulásával és formálódásával, céloom éppen azon szakmaiatlan, az alkotásokat a viktorianizmus kulturális sajátosságaitól dekontextualizálva kezelő, felületes, patologizáló vagy szenzációhajhász félreolvasatok eloszlatása, melyek uralni látszanak a magyar recepciót. A méltánytalan hazai fogadtatást jól példázzák a „Lewis Carroll” névre való, magyar nyelvű Google keresés első néhány találatá között szereplő címek: „A különc Carroll” (cultura.hu), „Pedofil hajlamú volt-e az *Alice Csodaországban* írója?” (mult-kor.hu), „Ópiumfüstben fürdő gyerekek” (litera.hu). (Sokatmondó, hogy a magyar nyelvű keresés 66.000 találatá, melyből a Google az átfedéseket kiszűrve, releváns tartalomként mindössze 82 tételt jelenít meg (beleértve az online könyvesboltos ajánlatokat is), a nemzetközi nyelvű keresés 144 millió találatával szemben.) Az életrajz és az életmű párhuzamos felvázolása, illetve a kritikai recepció körvonalazása biztosítja azt a kontextust, amelyhez képest el tudom helyezni a *Carroll studies* hazai szintén¹⁰¹ ezidáig jórészt homályban hagyott palettáján a saját hipotézisemet és kutatási eredményeimet.

A dolgozatom célja dióhéjban összesítve a következő: a Lewis Carroll nevével társított viktoriánus nonszensz irodalomból kiindulva párhuzamosan elemzem a műfaj poétikai és politikai aspektusait, amellet érvelve, hogy a jelentés határainak feszegetése, a reprezentálhatóság korlátainak kikezdése, az ésszerű értelmezéssel való dacolás a mindenkori hierarchikus hatalmi viszonyok megkérdőjelezését sürgeti, elbizonytalanítva az értelem/értelmetlenség, szerző/olvasó, felnőtt/gyerek, rend/játék, jelenlét/hiány, szó/kép ellentétpárok hierarchiáját. Ez a nonszensz poétika és politika átszövi a Carroll szépirodalmi alkotásaival egybefonódó fotóművészeti, illusztrációs, természettudományos,

¹⁰¹ A meglehetősen gyér magyar nyelvű szakirodalom bibliográfiáját Lewis Carroll, Alice és a nonszensz kapcsán lásd a honlapomon: <http://ieas-szeged.hu/downtherabbithole/sample-page/alice-2/magyar-szakirodalom/>

(nyelv)filozófiai, ludológiai munkásságát is. A carrolli életmű vezérmotívuma a kimondhatatlanság és a leképezhetetlenség összefüggéseire való folytonos rákérdezés, mely sajátos ikonotextuális játékot léptet életbe, és a kreatív képzelet korlátairól és lehetőségeiről elgondolkodtatva metamediális, metaimaginatív önreflektív jelleget kölcsönöz a szerző kulturális-imaginárius formáló jelentőséggel bíró képszövegvilágainak és fantáziaértelmezéseinek.

Az első, hátterező fejezet után a sokszínű carrolli nonszensz meghatározó aspektusait öt további fejezetben térképezem fel. A szójátékokból és nyelvfilozófiai spekulációktól kiindulva, a nonszensz legegyszerűbb verbális manifesztációinak vizsgálatától (2. fejezet) haladok a vizuális médiumokban, a fotográfiában (3. fejezet), valamint az illusztrációban és a könyvdizájnban (4. fejezet) testet öltő nonszensz alakváltozatainak szemrevételezése felé, majd eljutok a paradoxonokkal való játék carrolli zsenialitását példázó, a nyelvi leleménynek a „nyelven túli” formáihoz, az emberi kommunikációt kikezdő, az állatnak hangot adó darwini, etológiai nonszensz (5. fejezet), illetve az angol nyelvtől elidegeníthetetlennek vélt, s lefordíthatatlanként tételezett műfaj magyarázatának fordításpoétikai nonszensz (6. fejezet) formáinak feltárásához. Rövid, befejező fejezetem Carroll munkásságának utóéletére, posztmilleniális kortárs recepciójára, adaptációira koncentrálok.

A fejezetek arra igyekeznek rávilágítani, hogy Carroll szépirodalmi műveinek komplexitását a szerző számos más médiumban és tudományterületen való jártasságának köszönheti. Így az egyes részek fókuszba helyezik – az életműben betöltött szerepre, a viktoriánus korra kifejtett hatásra, és főként az inter/meta-mediális nonszensz hatásmechanizmusaira koncentrálok – Carroll az irodalmár nyelvfilozófusként, art direktorként, fotográfusként és állatvédőként játszott szerepeit, szem előtt ezek tartva más identitásaspektusokkal, a matematikus, a játékkészítő, a gyermekbarát, az egyházi én-ekkel való átfedéseiket. A sokrétű, relacionális identitásmodell érvényesül a különféle én-dimenziók kölcsönhatásaiban: az irodalmár és a matematikus-logikus, az irodalmár és a fényképész, az irodalmár és a nyelvfilozófus, az irodalmár és a színházrajongó, az irodalmár és az amatőr természettudós-lélekbúvár, az irodalmár és a teológus, stb együttállásból fakadó sajátos multifokális látásmódban. Mindez azért is rendkívül izgalmas, mert a sokféle identitás-aspektus az irodalmi munkásságban látszik összetalálkozni, egybefonódni, ám ugyanakkor az irodalmár-szépíró nem játszott hangsúlyos szerepet a Carroll által verbalizált, felvállalt énképben. Öndefiníciójához közelebb állt a matematikus-fotográfus személyisége, aki a számok és képek mellett szavakkal is megkísérli feltérképezni, újragondolni a világát. A szépíró a paptanár hivatás tevékenységi köreinek kiterjesztéseként is értelmezhető, s épp

ebből is fakad a carrolli nonszensz egyedisége: didaktizmus és moralizálás-mentes, azonban sosem önmagáért való, hanem önálló gondolkodásra, kreatív képzelgésre, önfelelt játékra, empátikus kapcsolódásokra tanítja olvasóit, visszakövetelve az elnyomott viktoriánus gyermekek jogait.

Ugyanaz az élménypedagógiai motiváció jelenik meg a carrolli nonszensz nyelvi játékaiban, képrejtvényeiben és logikai fejtörőiben a szöveg, a hang, a kép, a szám, a tér, a test indukálta/közvetítette jelentésfolyamok interakcióinak kiaknázása során. A megrögzött aggregény magányos remeteként mitizált Carroll vallási és politikai meggyőződése – a keresztény *agape* felebaráti szeretetéből sarjadó demokratizáló, esélyegyenlőséget szorgalmazó indíttatás, illetve a darwini evolúcióelmélet propagálta élőlények közti rokonság gondolata – ihlette egymáshoz kapcsolódás és közösségvállalás morális kötelezettsége jelenik meg szemiotizált formában a polifonikus nonszensz narratíva politizált poétikájában, mely elégséges interaktív teret biztosít mindenkori mások, a gyermekolvasók, a tébolyodottnak tartott irracionálisan gondolkodó álmodozók, vagy épp a nonhumán létformák hangjainak hallatására és meghallgatására. Ez a relacionális etika fedezhető fel a Carrollt jellemző kooperatív történetmondói tevékenységben, mely során az illusztrátorokkal, a művét más médiumra adaptálókkal, vagy a gyerekműzsákkal való kölcsönösen inspiráló együttműködésben születik meg a társszerzők neve alatt jegyzett alkotás, mely lezáratlan jelentéseivel elegendő bejáratot, nyitott teret, találkozási pontot hagy a leendő olvasók, újraértelmezők, fordítók, átdolgozók számára is. (Például a szövegeit keretező, a meseihlető gyerekbarátok neveit betűző akrosztikus versek is értelmezhetők a hallgatóságnak a mű létrejöttéhez szükséges kontribúciójának elismeréseként, míg a gyerekportéfóin a modellek aláírása szerepel a képalkotó fotográfus neve helyén, mintegy a társalkotók előtti főhajtásként.) De ugyanezen kapcsolatiság keresése hatja át az életművet meghatározó műfaji és mediális átfedések, kereszteződések interaktív dinamikáját, melynek különböző változatait veszem lajtsromba elemző fejezeteimben a szó/játék, kép/szöveg, fotó/irodalom, hang/szín, angol/magyar relációk jelentésrétegződéseit vizsgálva,

Az elemző fejezeteimben (2.-6. fejezet) szövegközeleli olvasatokban igyekszem feltárni a carrolli életmű meghatározó alkotásainak jellegzetességeit, a metamediális, metaimaginatív játékot tételezve közös szövegmotoroként. Bár a Carroll által kipróbált műfajok és médiumok változatos formáiból merítek – a regények mellett párhuzamosan tárgyalom és párbeszédbe állítom egymással költészetét, pamfletjeit, matematikai-logikai műveit, és képalkotói (illusztrátori, fotográfiai, könyvdizájneri, művészeti menedzseri) munkásságát – visszatérő referenciapontként szolgál Carroll legismertebb produktuma, az Alice regénypáros. Az Alice

regények magukba sűrítik a carrolli nonszensz majd minden jellegzetességét, s lehetővé teszi a nonszensz értelmetlenségének megértésére törekvő különféle interpretációs megközelítések összevetését, illetve a nonszensz fordíthatatlanságának és adaptálhatatlanságának kérdésköreinek megvitatását.

A nonszensz játékoságával összhangban többféle elméleti irányzat kreatív kombinációjával, összebarkácsolásával alakítottam ki a carrolli korpusz elemzésére használt metodológiai eszköztáramat. A nonszensz szépirodalmi formáinak elemzése során főként a posztstrukturalista szubjektumelméletek nyelvfilozófiai meglátásaira támaszkodom. Amellett érvelek, hogy a nonszensz irodalom eklatánsan példázza a folyamatba helyezve kockára tett, elbizonytalanodó szubjektum és jelentés (*subject and meaning in process*)¹⁰² de/konstrukcióinak összefüggéseit azáltal, hogy szimultán viszi színre azok mikrodinamikai és makrodinamikai aspektusait, mintegy a fikció gyakorlatába ültetve a pszichoanalitikai-fenomenológiai ihletésű kristevai valamint az ideológiai-kritikai orientációjú foucault-i szubjektumelméletek dilemmáit; egymásba öltve a szubjektum-fegyelmező diszkurzív hatalmi technológiáknak illetve a szubjektíváció belső testi-lelki pszichoszomatikus szintjeit szervező primordiális ösztönkésztetések, tudatáramlások, vágymozgások ellennarratíváinak működésére vonatkozó meglátásokat. A nonszensz irodalom értelmezése során kulcsfontosságú jelentőséggel bír számomra Julia Kristeva forradalmi költői nyelv fogalma,¹⁰³ mely a szubjektumot szimbolikusan rögzítő nyelvi állítást belülről felforgató, szemiotikus modalitás preverbális szomatikus energiáinak a jelölő folyamatban játszott szerepére hívja fel a figyelmet. Olvasatomban a nonszensz olyan, a kristevai értelemben vett „marginális diszkurzus,” ami a ritmikusság, akusztikus intenzitás, grammatikai szabálytalanság, szóképzavar halmozások szokatlanságukban mellbevágó erejével képes átmenetileg visszacsatolni a nyelvbe-vetett szubjektumot a nyelv-előttel szemiotikus ősráamlásba, a heterogén testi való érzetébe, a társadalmi/nyelvi/identitásbeli határsértő rendbontást előidéző szabadságvágy kiteljesedésébe. A kristevai preverbális energiák keltette szövegmozgást azonban ellensúlyozza a Jean Jacques Lecercle¹⁰⁴ által a nonszensz filozófiájának alappilléreként tételezett metanyelvi meglátások jelentésrögzítési törekvése: a foucault-i makrodinamikához közelebbi, hatalom-diszkurzus-szubjektíváció viszonyrendszerére való tudatos önreflektivitás, mely a lecercle-i olvasatban a viktoriánusok bevezette iskolarendszer oktatási rendjére, tankötelezettségére adott válaszreakció. Ezen a nyomon a carrolli

¹⁰² Julia Kristeva. „Egyik identitásból a Másik(ba)” ford. Farkas Anikó, *Helikon* 1-2 (1995): 62-79.

¹⁰³ Julia Kristeva. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

¹⁰⁴ Jean-Jacques Lecercle. *Philosophy of Nonsense*. New York: Routledge, 1994.

nonszenszben a nyelv fegyelmező, valamint felforgató jellegére vonatkozó felismeréseket az adott történelmi-társadalmi kontextusba ágyazva igyekszem értelmezni, a szerző életútja és életműve vetületében, szem előtt tartva a Viktoriánus Anglia sajátosságait, kitérve arra is, hogy a szerző alakjának kulturális konstrukciója milyen diszkurzív mintázatok, kollektív imaginárius jellegzetességek mentén rendeződik. A nonszensz jelölőgyakorlatainak dinamikája – az értelem és az értelmetlenség, a jelentés és a hangzósság, a preverbalitás és metadiszkurzivitás, az időtlenség és aktualitás, a jelentéstöbblet és hiány közti ingadozás, amit Deleuze (Carroll kapcsán is) a nyelv dadogásának nevez – jól szemlélteti a szubjektum és jelentés folyamatban leendését, kaleidoszkopikus változékonyságát, melynek megragadása, olvasatomban, a műfaj fő érdeme. A carrolli életmű mediális sokszínűsége tovább példázza ezt a – viktoriánus éra sajátosságaiban lehorgonyzott – képlékenységet.

Természetesen elemzéseim során igyekszem megidézni a nonszensz irodalom kritikai recepciójának meghatározó írásait, továbbgondolva többek közt Wim Tiggess, Elisabeth Sewell, Susan Stewart vagy Michael Heyman felvetéseit.¹⁰⁵ Megállapíthatjuk, hogy a műfaj kanonizálódásához hozzájáruló monográfia terjedelmű tanulmányok többnyire életműveket tárnak fel, szövegközi kapcsolatokat térképeznek fel, műfajtörténeti áttekintést, -tipológiai strukturálást végeznek, esetleg nyelvészeti sajátosságok, poétikai jegyek, filozófiai implikációk számbavételét célozzák. A kreatív kombinációk jegyében én egy a beszélő szubjektum elméleteibe ágyazott, a nonszensz különböző megközelítéseit egymással párbeszédbe állító, interdiszciplinaritásra törő és több médiumra alkalmazható elméleti háttérből közelítek a nonszensz felé. Komplementerként kezelem a kristevai és a lecercle-i nyelvfilozófiai téziseket, felfedem a chestertoni fantáziaelmélet és a kortárs feminista teória metszéspontjában a rácsodálkozás etikájának¹⁰⁶ a képzelet révén empatikus szolidaritásra buzdító programját, vizsgálom a teológiai és a matematikai nonszensz összhangját, és legfőképp a verbális és vizuális reprezentáció határvidékeinek átfedéseit és a plurálisan pulzáló carrolli szövegvilágok létrejöttében játszott szerepét. A nyelv korlátait feszegető verbális jelhasználat vizsgálatakor az interkulturális, interlingvális jelölőmozgásokat is nyomom követem, az utolsó fejezetemben a lefordíthatatlan nonszensz magyarítási kísérleteit tekintem át fordításelméleti és gyakorlati szempontokat is szemügyre véve, a badarság globális sajátosságait felderítve, a jelentéstúlburjánzás határtalansága mellett érvelve.

¹⁰⁵ Wim Tiggess. *The Anatomy of Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988. Elisabeth Sewell. *The Field of Nonsense*. London: Chatto and Windus, 1952. Susan Stewart. *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore: John Hopkins UP, 1989. Michael Heyman. *Gromboolia. The Nonsense Art and Literature Website*. <http://www.nonsenseliterature.com/>

¹⁰⁶ La Caze: ethics of wonder, Chesterton: ethics of Elfland, CS Lewis: „yearning for the I know not what”

Bár a nonszensz irodalom főszereplője maga a nyelv, azonban, olvasatomban, a carrolli narratíva lényege, hogy ötvözi a jelentéslétrehozásban az olvasó aktív részvételére számító – a „jelölő mágiájába, az írás örömébe,”¹⁰⁷ a textus szövésébe a befogadót is társalkotóként bevonó – barthes-i „írható szöveg” (*texte scriptible/ writerly text*) jellegzetességeit a „nézhető szöveg” illetve a „mondható szöveg” sajátosságaival (*watchable/ speakable text*) – előbbi a szöveg vizualitására, utóbbi annak orális örömére, akusztikus hangzóságára helyezi a hangsúlyt. Ez a fajta szöveggenerálás affektív, kognitív, korporeális szinteken is bevonja a befogadót a jelentés-alkotás és -összeilálás folyamatába. Több érzékszervünkre hatva a nonszensz transzverbális, szenzuális, érzéki élményét domborítja ki; míg mind az egyes alkotáson mind az életművön belül a több médium összekapcsolására építő szöveggenerálás a transzmediális történetmondás előfutáraként értelmezhető. Ennek megfelelően a szemiotikának a nonverbális jelek működését elemző irányzataira is jelentősen támaszkodom elemzéseim során. Szó és kép „polimorf fúziójának” lehetséges alakzatait vizsgálva, szöveg és illusztráció összetett kapcsolatának elemzésekor olyan klasszikus képeleméleti fogalmakat idézek meg, mint W.J. T Mitchell „kép/szöveg” tipológiája,¹⁰⁸ Liliane Louvel „ikonotext” és „voyure” (kukkolvas/ képolvasó-betűleső) fogalmai,¹⁰⁹ míg a verbális és vizuális nonszensz dialogikus összjátékának értelmezését Gombrich kacsá/nyúl trükkrajzának optikai csalódást keltő befogadásához, illetve Magritte a reprezentáció korlátait tematizáló „Ez nem egy pipa.” metafestmény működéséhez hasonlítom.¹¹⁰ Jó hasznát veszem a kortárs képeskönyv tudomány (*picture book studies*) elméletíróinak, Maria Nikolajeva, Perry Nodelman meglátásainak is az illusztrált mesekönyveket szervező ikonotextuális dinamika tanulmányozása során.¹¹¹ Külön fejezetet szentelek a kép-szöveg viszony egy másik, a vizualitás elsőbbsége jegyezte formájának a carrolli életműben kulcsszerepet játszó fotográfiai munkásság, a fotózásról írt szépirodalmi szövegek, a fotókon megjelenő könyv és fantáziatévékenység, a reprezentációban megfoghatatlan tűnékeny prezenciát megelevenítő gyerektest fotóművészeti ábrázolásának vizsgálatakor, Roland Barthes, Walter Benjamin, Susan Sontag fotóelméleti írásaira támaszkodva.¹¹²

¹⁰⁷ Roland Barthes. *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Budapest: Osiris, 1997. 4.

¹⁰⁸ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press, 1994.

¹⁰⁹ Liliane Louvel. *Poetics of the Iconotext*. Szerk. Karen Jacobs. Ford. Laurence Petit. Burlington: Ashgate, 2011.

¹¹⁰ Ernest Gombrich. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon, 1960.

¹¹¹ Maria Nikolajeva & Carole Scott. *How Picturebooks Work*. New York: Routledge, 2006. Perry Nodelman. *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. University of Georgia Press, 1988.

¹¹² Roland Barthes. *Világokamra*. ford. Ferch Magda. Budapest: Európa, 1985. Walter Benjamin. (1931) „A Short History of Photography.” Ford. Stanley Mitchell. *Screen* 13. 1 (1972): 5-26. Susan Sontag. *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Budapest: Európa, 1999.

A beszélő, nyelvhasználó szubjektum posztszemiotikus elméleteit ötvözöm a megtestesült szubjektum teóriáinak meglátásaival. A fényképek elemzése során a feminista testtudomány, a szövegelemzések során pedig korporeális narratológia közelítéseit alkalmazom, amellelt érvelve, hogy a nonszenszt jellemző metamorfikus test ábrázolása, a fotón a felnövekedésében megállított, miniatürizált, az Alice regényekben a hol óriásra nyúló, hol összetörpülő kislánytest tökéletesen megtestesíti a nonszensz képlékeny jelentéseinek kaleidoszkopikus alakváltozásait. A képszöveg interakciók ikonotextuális dinamikája az értelmezés szenzoriális aspektusait hozza játékba, szomatizálva a szemiozist,¹¹³ kiszakít a lineáris gondolkodásból, a verbális, vizuális, akusztikus, taktilis impressziók dekódolása az interpretációs aktust korporeális, testi élménnyé fordítja.

A beszélő állatokra és a darwini nonszenszre koncentrááló fejezetemben foglalkozom az antropocentrikus perspektívából objektumnak minősülő nonhumán szubjektumokkal is:¹¹⁴ a beszélő állatok fiktív figuráinak példáján keresztül bemutatom, hogy a hierarchizált hatalmi viszonyokat stratégikusan lebontó, a nonszensz poétikát és politikát összefonó, carrolli vezérelv szerves részét képezi a fajista kirekesztés elleni fellépés, a különböző létformák szolidáris együttélésének, egymás – mégoly artikulálatlan megnyilvánulásainak, suttogásainak, sikolyainak – kölcsönös észrevételének, meghallgatásának igénye, mint emberséges morális kötelezettség megfogalmazása.

Az alkalmazott elméletek markánsan interdiszciplináris jellege okán elemzéseimbe belefonom más kortárs kultúrkritikai, irodalomelméleti irányzatok fonalaikat is, érintőlegesen tárgyalva térelméleti, játékelméleti, narratív/performatív identitáselméleti téziseket. Az eredményezett multifokális összhangban áll Carroll munkásságának általam hangsúlyozni kívánt interdiszciplinaritásával.

Az első analitikus fejezet a carrolli nonszensz legevidensebb, nyelvi, szépirodalmi manifesztációit elemzi, Carrollt mint szójátékos nyelvfilozófust helyezve a vizsgálódás fókuszába. A Szó/Játék fúzió, a fikcionális szövegek védjegyeként számontartott verbális lelemény változatos alakváltozatainak lajstromba vételével teszek kísérleteit a lírai nonszensz tipologizálására. Foglalkozom a nonszensz nyelvfilozófiai jelentőségével (a transzverbalitás és metadiszkurzivitás dinamikájával, a jelentés-kiüresedés/túláradás, a kimondhatatlanság és

¹¹³ A test szemiotizálódásának és a szöveg szomatizálódásának összefüggéseit feltáró korporeális narratológiai olvasat: Kérchy Anna. *Body-Texts in Angela Carter: Writing from a Corporeographic Perspective*. Lewiston-Lampeter: Edwin Mellen, 2011.

¹¹⁴ A humanimal studies elméleteire támaszkodom a következő kötetek segítségével: Dawnne McCance, *Critical Animal Studies*. New York: SUNY, 2013. Kelly Oliver. *Animal Lessons. How They Teach us to be Human*. New York: Columbia UP, 2009. Harriet Ritvo. *The Animal Estate. The English and Other Creatures in the Victorian Age*. Cambridge: Harvard UP, 1987. *Victorian Animal Dreams. Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*. Szerk. Deborah Deneholz Morse and Martin A Danahay. Burlington: Ashgate, 2007.

túlbeszélés kettősségével, a jelentésnélküliség lehetetlenségének és a félreértelmezés szükségességének együttállásával, a szó és hang materiális, szenzoriális (vizuális, akusztikus) aspektusaival). Terítékre kerül a nonszensz identitáspolitikai és etikai tétjeinek (a fantázia felelőségének, a képzeleti ellenállás lehetőségeinek, a rácsodálkozás morális felelőségének), valamint humorpoétikai vetületeinek tárgyalása, a nonszensz egyéb, diszciplinakon és médiumokon átívelő – teológiai, matematikai, ezoterikus, architekturális, természettudományos, muzikális és képzőművészeti – aspektusainak megvitatása mellett. A nonszensz intermediális vetületei kapcsán az ikonotextuális non-reprezentáció és a metaforikus képes beszéd a badar-effektus létrehozásában betöltött szerepét tanulmányozom.

A második elemző rész a Kép/Szöveg interakció működésére, illetve Carroll illusztrátori, könyvdizájneri és art direktori tevékenységére összpontosít. Feltárom a szerző vizuális történetmondásának és piktoriális/ okulocentrikus fantáziatevékenységének tanúbizonyságait (rébuszlevelek, amatőr illusztrációk, rajzos mesemondás szeánszok), majd tüzetesen szemrevételezem az Alice regények ikonotextuális dinamikáját a szerző Carroll és a regények Macmillan kiadásait díszítő metszeteket alkotó, népszerű viktoriánus illusztrátor, John Tenniel együttműködése tükrében. Arra a kérdésre keresem a választ, mire is képes egy képeskönyv, milyen módokon igyekeznek az elmondhatatlan leképezésére törő illusztrációk a verbális nyelvi humort interszemiotikus fordítás során vizuális formába önteni, hogyan tudják a képek – a mimézist és reiterációt messze meghaladva; a metakép, a piktoriális-orális esszencia, a tipográfiai illuzionizmus formáit öltve – a nonszensz élmény intenzitását fokozva, felváltva kiegészíteni, továbbgondolni, vagy akár felülírni, ellenpontoszni a szöveget. A Carroll-Tenniel kollaboráció során kép és szöveg stratégikus kombinációi és elrendezései sajátos pozícióba invitálják a befogadót: az olvasó egyszerre néző, hallgató, felelő mesemondótárs, aki a játékszerré avanszáló könyvtárggyal interakcióba lépve, a kép/szöveget animáló lapozgatásával sodorja előre a ludikus narratíva, az intermediális kvalitásai okán kooperatív mesélés folyamát. A *voyure* képolvasó-betűleső élménye egy köztes teret nyit meg, vizualizáhatóságon és verbalizálhatóságon túl, a metamorfikusságában csak hiányosan, hiányaiban reprezentálható kislánytest számára, mely a fotografikus munkásság fókuszában kerül további feltérképezésre.

A harmadik elemző fejezet a fotó/irodalom kapcsolatra koncentrálna Carroll fényképészeti munkásságát állítja párbeszédbe a szépirodalmi szövegekkel. A fotográfiát vezérmotívumként, konceptuális keretként, összekötőként tekintem Carroll metamediális kapcsolódások szervezte életművében. Párhuzamosan olvasom a szerző fotóról szóló írásait – a képalkotás kihívásaira reflektáló humoros verseit, novelláit – és a gyermeki képzeleti

tevékenységeit (a szín/játékot, az álmod(oz)ást, mesélést, olvasást) tematizáló fotográfiáit. Jonathan Crary nyomán¹¹⁵ amellett érvelek, hogy Carroll munkáit meghatározza az optikai találmányok demokratizálásához köthető, 19. századi vizuális fordulat. A kislánytest ábrázolhatatlanságának Carrollt foglalkoztató dilemmáját köthetjük a modern érzékelés filozófiájának sarkalatos pontjává avanszáló 'megfigyelő és megfigyelt' közti fenomenológiai viszony problematizálásához, de tekinthetjük a viktoriánus Anglia változó gyerek(kor)képével kapcsolatos aggályok és fantáziák szimptomatikus manifesztációjaként is. A gyermek természet és kultúra, a hús-vér fizikai valóság és éteri eszmeiség, a realitás és fikcionalitás ellentétpárjai között ingadozó köztes léte a nonszensz eleven megszemélyesítője. A fotografikus testábrázolás és az irodalmi nonszensz közös mozgatórugója a hiány és a jelenlét összeegyeztethetlenségéből fakadó feszültség: ahogy a jelölő sohasem érheti utol a folyton továbbsikló és asszociatív konnotációi révén megsokszorozódó jelöltet, a fotográfia is – ahogy Hans Belting írja – az illékony prezenciának a reprezentációban való megragadását tűzi ki sziszifuszi célul.¹¹⁶ A metaforikus jelentés és a póre testiség egybemosódása, a spontaneitás és suta megrendeztettség kettőssége, a paintograph, a festményre retusált fotó mediális egyvelege tovább fokozza a jelentések ambivalenciáját. A gyermekbarátok visszaemlékezései fényében, a viktoriánus vizuális kultúra jellegzetességei kontextusában, a fotók alapos elemzésével mutatok rá a carrolli fotográfiai munkásság kritikai recepcióját sokáig meghatározó félreértelmezések tarthatatlanságára. Olvasatomban a leghíresebb és legvitatottabb gyerekfotók – Alice Liddell mint Kis Kolduslány, Evelyn Hatch mint odaliszk és Agnes Grace Weld mint Piroska – törékeny fétisek: egyszerre a vágy képei, a valóság szimulációi, a feledésre ítélt múlt mementói, a futurista technológia produktumai. Élőképeikben rákérdeznek a gyerekség kulturális konstrukciójára és dekonstruálhatóságára, megjelenítik miképpen projektálódnak különböző jelentések a másikként tételezett gyerekestre, ugyanakkor cselekvőkészséggel ruházzák fel a gyermekmodelleket azzal, hogy mikroszínházi jelenetekben közös játéktérbe bevonva társalkotóvá léptetik őket elő. Megkísérlem feltárni miképp rétegződik egymásra Carroll munkáiban a fotográfia technológiai, filozófiai, pszichológiai, spirituális, teátrális és képnyelvi aspektusainak problematizálása.

A következő fejezet Carroll kevésbé ismert állatvédő munkásságát tárgyalja, a sajátos, „darwini, etológiai nonszenszt” átható ember-állat-nyelv viszonyrendszer problematizálására, a szépírásokban és pamfletekben közvetített non-antropocentrikus etikára fókuszálva. A carrolli

¹¹⁵ Jonathan Crary. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1992.

¹¹⁶ Hans Belting. *Kép-antropológia. (Képtudományi vázlatok)* Ford. Kelemen Pál. Budapest: Kijárat, 2003.

fikciót benépesítő állatfigurák a 19. század végi episztemológiai válság jegyeinek hordozói: emberi személyiségjegyeket, élettapasztalatokat testesítenek meg, s ugyanakkor a humán privilégiumként tételezett nyelv használóiként, a beszélő szubjektum pozícióját bitorolva az emberség korlátaira, a Létezők Nagy Láncaiban elfoglalt helyére, a humanitás hatáira kérdeznék rá. Bár a nyelv hivatott az embert megkülönböztetni az artikulálatlan hangon szóló állattól, de a nonszensz irodalom lényege épp a verbalizáció előttes zöreje, az akusztikus hangzóság jelentés(de)formáló képességeink hangsúlyozása, a zajok értelemmel töltése. Az artikulálatlan hang – az állati hörgés, sikoly, ricsaj – is történetformáló erővel ruházódik fel Carroll nagyon is „hangos” szövegeiben. Sőt különleges intermediális játék során a képeken megjelenített zaj „fülelő voyeurként” pozicionálja az olvasót. A „darwini nonszensz” a viktoriánus természettudományos ismeretterjesztés retorikáját és ikonológiáját hasznosítja parodisztikusan újra, s egyúttal a kreatív költői nyelv manőverei a természetes adaptációval járó biológiai diverzifikáció, mutáció, hibridizáció verbális megfelelőiként igyekszik ellensúlyozni az új keletű biológiai teóriák kiváltotta elbizonytalanodást. Elemzem a tudományetikai és morálfilozófia megfontolásokat a *Snyárk vadászatban* és a pamfletekben, feltérképezem a non-antropocentrikus etika alakváltozatait a *Sylvie és Bruno* és az *Alice* regénypárosok tükrében. A viktoriánus gyermek és állat alárendelt helyzetének hasonlósága okán érvelek amellett, hogy a nonszensz célja empátiagyakorlat, az elhallgatottak hangjának kihangosítása. Az állattal és állatként való beszéd összevetése kapcsán kitérek az autobiografikus állat és a beszélő húsok mint az élőlények közti szolidaritást sürgető nonszensz-figurák derridai elméletírások¹¹⁷ nyomán történő megvitatására. Azt állítom, hogy Carroll, természetfilozófiai jelentésrétegeket aktiválva, a fajista, antropocentrikus látásmódon túlra hív, a különböző létformák, viselkedésfajták, percepció- és kogníciómintázatok sokféleségével, diverzitásával való szembesülésre késztet, a másság empátiikus megérteni vágyására sarkall.

Az utolsó elemző fejezet a nonszensz fordíthatóságának vagy fordíthatatlanságának dilemmáját, az interkulturális és interlingvális nyelvi közvetíthetőség komplex kérdéskörét veszi górcső alá a 19. századi Anglia viktoriánus kulturális miliójébe ágyazott, nyelvi humorra építő fantáziavilágok 20.-21. századi magyar nyelvű, kultúrájú közönség számára való adaptálhatóságra koncentrálva. Amellett érvelek, hogy a nonszensz szöveg – a szépírásokban gyakran meta-szinten is színre vitt – értelmezési folyamata hasonlít a fordításéhoz, amennyiben egy forrásnyelvi közlésként nem automatikusan dekódolható badar beszédaktust kell az értelem

¹¹⁷ Jacques Derrida. „The animal that therefore I am (More to Follow).” Ford. David Wills. *Critical Inquiry* 28.2 (Winter 2002): 369-418. „Jól enni pedig muszáj.’ Avagy a szubjektumszámítás. Beszélgetés Jean Luc Nancyval” Ford. Gángó Gábor. *Testes könyv II.* Szerk Kiss Attila et al. Szeged: Ictus és JATE Irodaloméleteti Csoport, 1997. 293-327.

„célnyelvére” átkonvertálnunk. A nonszensz ludikus, interaktív potenciálja éppen abból fakad, hogy magában hordozza a lefordíthatóság lehetőségét, az interpretáció kihívását; azonban, fordítás helyett mindig szükségszerűen fordítás is,¹¹⁸ hiszen jelentésrögzítés helyett a jelentések túlbujánoztatása felé halad. Bemutatom, hogy Carroll miképp érleli a nonszensz fordításpoétikát szövegmotorrá: az anyanyelv idegen nyelvekkel való ütköztetése vagy idegenné defamiliarizálása a nyelv szövetének materiális valóságának érzékeltetésére szolgál. A carrolli nonszensz szöveg bővelkedik a fordítás különböző formáiban: a parodisztikus versátiratok az intralingvális textuális transzfert, a szöveg-illusztráció viszony interszemiotikus fordítást, francia vagy német vendégzavakkal játszó a nyelvközi szellemességek az ifjú olvasók idegen nyelvi kompetenciájára apelláló interlingvális fordítást példázzák. Ahogy azt Carroll korai fordítóival való levelezése, az Alice mese nyelvtanulási segédeszköznek való ajánlása, vagy a verbális és matematikai nyelv közti átjárhatóság vizsgálata is alátámasztja a fordítás iránti érdeklődését. Carroll első Alice könyvének hat magyar fordításának összevetésével – Altay Margit 1927, Juhász Andor 1929, Kosztolányi Dezső 1935, Szobotka Tibor 1958, Varró Zsuzsa és Dániel 2009, Szilágyi Anikó 2013¹¹⁹ – igyekszem a nonszensz különböző fordítói stratégiái színváltozásainak diakronikus metszetét felvázolni. Megállapítom, hogy a korai domesztikáló fordítási megoldásoktól a foreignizációs technikák felé való elmozdulás egybeesik a gyermek(kor)kép – a fordításban tükröződő – változásával, a kezdetben infantilizált gyermekolvasó/szereplő kreatív képzelgésében elismert társszerzőként való pozicionálásával.

A carrolli nonszensz sajátossága, hogy jelentésösszezavarodást generál, de illedelmes távolból szemléli a karneváli káoszt, megmártózik, de (az artaud-i radikális hangköltészettel ellentétben) nem süllyed el a nyelv preverbális mélyrétegeiben; a felszínen barangolva tapogatja ki a reprezentáció szubverzív alakzatait. A kérdés számomra, hogy az értelmező miképp tudja dekódolni, a fordító pedig reprodukálni ezeket a retorikai manővereket? Amennyiben a nonszensz (anti)humor lényege, hogy nem tudjuk pontosan megmondani min is derülünk, hiszen a metavicc-szerűség lényege, hogy a humor nyelvi kommunikációs közvetítésének/reprezentációs buktatóinak nehézségei késztetnek nevetésre, dilemmaként merül fel, hogyan lehet ezt az olykor komikus, olykor melankolikus jelentéselbizonytalanítást más korokba, kultúrákba, nyelvekre, médiumokba átültetni?

¹¹⁸ A fordítás/ferdítés az Alice egyik magyarítását is jegyző Kosztolányi Dezső szójátéka: “Ábécé a fordításról és ferdítésről.” *Ábécé*. Budapest: Nyugat, 1942. 184-191. 184-5.

¹¹⁹ *Alice a Csodák országában*. Ford. Altay Margit. Budapest: Pallas, 1927. *Aliz kalandjai Csodaországban*. Ford. Juhász Andor. Budapest: Béta Irodalmi Rt, 1929. *Évike Tündérországban*. Ford. Kosztolányi Dezső. Budapest: Napkút, 2013 [1935], 50. *Alice Csodaországban*. Ford. Kosztolányi Dezső, Révbíró Tamás. Budapest: Móra, 1974. *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*, Ford. Varró Zsuzsa, Varró Dániel. Budapest: Sziget, 2009. *Aliz kalandjai Csodaországban*. Ford. Szilágyi Anikó. Cathair na Mart: Evertype, 2013.

dc_2014_22

**CHARLES LUTWIDGE DODGSON (1832-1898) ALIAS LEWIS CARROLL
ÉLETE ÉS MUNKÁSSÁGA**

A carrolli életút és életmű

A Lewis Carroll írói álnéven közismert alkotó Charles Lutwidge Dodgson¹²⁰ néven látott napvilágot 1832 január 27.-én, az angliai Cheshire megyei Daresbury városában, Charles Dodgson tiszteletes és neje, Francis Jane Lutwidge harmadik gyermekeként. Ifjúkorának meghatározó tapasztalata a nagycsaládhoz tartozás élménye: a tizenegy Dodgson gyerek között rangidős fiúként számos játékot talált ki két nővére, öt húga és három öccse szórakoztatásra – a szóbeli társasjátékoktól és találókérdéses fejtörőktől kezdve az amatőr színházi- és bábelőadásokon át a bűvészmutatványokig. A tágas kertes, vidéki paplak idillin biztonságos közege, a testvéreiből álló gyerekhallgatóság szerető figyelmétől övezve crofti¹²¹ otthonukban, kellő táptalajt nyújtott kreativitása korai kibontakozásához. A közösen szerkesztett, kézzel írt-rajzolt, összeollózott-ragasztgatott, privát használatra szánt családi újságjukban, a Parókia Magazinban (*The Rectory Magazine*)¹²² megjelent ifjúkori irodalmi zsengeiben már fellelhetjük nyomait a később védjegyévé vált nonszensz nyelvjátékos invencióinak, a parodisztikus-szatirikus hangvételnek, valamint alkotóművészi tevékenysége mediális sokoldalúságának (szerző-illusztrátor-könyvkészítői ambícióinak) is.

Tizennégy évesen elkerül otthonról; a Rugby Schoolban¹²³ töltött iskolás éveit (1846-50) magányosan, szorongva, betegeskedéssel tölti.¹²⁴ A diákközösségbe nem tud beilleszkedni, beszédhibája gyötri, – súlyosbodó dadogása¹²⁵ egyaránt betudható a gondoskodó, anyai

¹²⁰ Az életrajz összefoglalása során a következő munkákra támaszkodom: Morton Cohen. *Lewis Carroll. A Biography*. New York: Knopf, 1995. Robert Douglas-Fairhurst. *The Story of Alice. Lewis Carroll and the Secret History of Wonderland*. Cambridge: Harvard UP, Belknap Press, 2015., Jenny Woolf. *The Mystery of Lewis Carroll: Discovering the Whimsical, Thoughtful, and Sometimes Lonely Man Who Created Alice in Wonderland*. New York: St Martin's Press, 2010. Florence Becker Lennon. *Victoria through the Looking Glass: The Life of Lewis Carroll*. New York: Simon & Schuster, 1945.

¹²¹ Az apa, Charles Dodgson 1827 és 1843 között segédlelkészként szolgált Daresbury-ben, 1843-tól élete végéig Yorkshire egyházmegyében Croft város plébánosi feladatait látta el, később a richmondi főesperesi, valamint a riponi katedrális kanonoki tisztségét is betöltötte.

¹²² A Parókia Magazinok gyűjtőnévvel illetett családi újságok fennmaradt példányai a következő címetek viselik: *Useful and Instructive Poetry (Hasznos és tanulságos költemények, 1845)*, *The Rectory Magazine (Parókia Magazin, cc. 1850)*, *The Rectory Umbrella (Parókia Esernyő, 1850–53)*, *Mischmasch (Zagyvaság, 1853–62)*.

¹²³ A rugby-i középiskolába kerülését megelőzően két éven át jár a Croft-közei, jó hírű richmondi tanintézetbe (Richmond School); míg Rugby után, még Oxfordba beiratkozása előtt, egy évig otthon tanul édesapjával.

¹²⁴ A viktoriánus fiúiskolák érzelmileg sivár környezetében a diákok által jellemzően megtapasztalt testi-lelki megpróbáltatásokról korhű képet fest Thomas Hughes *Tom Brown iskolaévei (Tom Brown's School Days)* című, Rugby Schoolban játszódó fejlődésregénye. (1857)

¹²⁵ Hét lánytestvére mindegyike kisebb-nagyobb mértékben dadogott. Richard Foulkes a rideg, korlátozó, „hiperpaszív” apai attitűdnek tulajdonítja a Dodgson gyerekek beszédhibájának pszichés okát. (Hogy mennyire nincs konszenzus a biográfiában jól példázza, hogy Robert Douglas-Fairhurst épp az apa fiához írt leveleiben megnyilvánuló „huncut játékoságát” tekinti a carrolli nonszensz egyik fő ihletőjeként. (34)) Carroll felnőtt fejjel 1859-ben többször ellátogat Dr James Hunt beszédterapeutához, hagyatékának feljegyzéseiből kiderül, hogy egy hangképző gépezet (*voice cultivation machine*) is a tulajdonában volt, azonban orvosi kezelése nem járt sikerrel,

közegtől való hirtelen szeparációjának, valamint az idegen, gátlásokat ébresztő környezetben beszédkésztetése tudattalan elfojtásának –, egy fertőzés következtében bal fülére megsiketül. 1851-ben, apja nyomdokaiba lépve, bentlakásos diákként felvételt nyer az Oxfordi Egyetem Christ Church kollégiumába, ahol szorgalmával hamarosan kitűnik tanulótársai közül, különösen a matematika és a klasszikus antikvitás tudományok terén. Eredményeivel ösztöndíjat, házfőnöki rangot, majd huszonnégy évesen egyetemi oktatói státuszt, s a vele járó, élethosszig tartó stipendiumot szerez.

Az intézmény szokásrendje szerint, diakónussá avatják 1861 telén, azonban pappá szentelésére már nem kerül sor, így nem delegálják ki parokiális egyházzolgálatra. Az egyetemen marad élete végéig. Nőtlen paptanárnaként a Christ Church College-ban lakhat; matematikát és logikát tanít közel három évtizeden át. Később nem-oktató dolgozóként kutatói, kurátori és segédkönyvtárosi feladatokat lát el ugyanitt.¹²⁶ Vélhetőleg a beszédhangokkal való tusakodása miatt nem leli különösebb örömét sem a tanításban, sem a prédikációban.

Fáradhatatlanul ír: élete során több mint háromszáz hosszabb-rövidebb közleménye kerül kiadásra. Természettudományos pályafutása során megjelent publikációi közt szerepelnek az alsóbb évfolyamos oxfordi matematikahallgatóknak szóló tankönyvek (*A Syllabus of Plane Algebraical Geometry* és *Notes on the First Two Books of Euclid Designed for Candidates for Responsions* (1860), *The Formulae of Plane Trigonometry* (1861), *Euclid Books I, II* (1882)), illetve néhány monografikus terjedelmű tudományos értekezés a komplex függvénytan és az euklideszi geometria témaköreiben (*An Elementary Treatise on Determinants* (1867), *Euclid, Book V, Proved Algebraically* (1874), *Curiosa Mathematica. Part I. A New Theory of Parallels* (1888), *Curiosa Mathematica. Part II. Pillow Problems* (1893)).¹²⁷ Mindemellett, leginkább említésre méltóak a szimbolikus logika interdiszciplináris jellegű – főként a matematika, a filozófia és az elméleti nyelvészet kutatási témáihoz kapcsolódó – tudományágába játékosan bevezető művei (*The Game of Logic* (1887), *Symbolic Logic, Part I. Elementary* (1896), *A*

beszédhibája élete végéig megmarad. ld. Robert Douglas-Fairhurst. *The Story of Alice. Lewis Carroll and the Secret History of Wonderland*. Cambridge: Harvard UP, Belknap Press, 2015., valamint Foulkes in Jenny Woolf. *The Mystery of Lewis Carroll: Discovering the Whimsical, Thoughtful, and Sometimes Lonely Man Who Created Alice in Wonderland*. New York: St Martin's Press, 2010. 78.

¹²⁶ Az Alice könyvekből befolyó haszonnak köszönhetően idő előtt visszavonul az oktatásból, a felsőbbévesek társalgószobájának „kurátoraként” (Curator of Senior Common Room) szervezői, adminisztratív feladatok hárulnak rá (zöldségellátás biztosítása, borospincék felügyelete, a *college* segédzsemetének irányítása). Nagyobb lakosztályba költözik, ezt fényképelőhívásra is alkalmas műteremnek szolgáló üvegházzal egészíti ki.

¹²⁷ *The Mathematical Pamphlets of Charles Lutwidge Dodgson and Related Pieces*. Vol. 3. Szerk. Francine Abeles. University of Virginia Press, 1994. Lewis Carroll. *Euclid and his Modern Rivals*. London: Macmillan, 1879., *An Elementary Treatise on Determinants with their application to Simultaneous Linear Equations and Algebraical Geometry*. London: Macmillan, 1876., *Curiosa Mathematica I*. London: Macmillan, 1888. *Curiosa Mathematica II*. London: Macmillan, 1894.

Tangled Tale (1880-5, *Gubancmese*), *What the Tortoise said to Achilles* (1895)).¹²⁸ Ezek humoros logikai feladványaikkal, mesésen tált matematikai fejtörőikkel a helyes érvelés és kreatív gondolkodás szellemi élvezeteire voltak hivatottak ráébreszteni a szórakoztató agytornára fogott, ifjú olvasóközönséget.

Carroll műfaji határokat átlépő, vérbeli polihisztor, 'reneszánsz emberként' előszeretettel használja a matematika fogalmait, képleteit, gondolkodási mintáit szellemes, áltudományos, társadalomkritikai pamfletjeiben. A politikai életben megfigyelt magatartásmintákat geometriai axiómákkal írja le (*Dynamics of a Parti-cle*), az egyetemi ösztöndíjazási rendszer visszasságait pedig a π irracionális számra alkalmazva állítja pellengérré (*The New Methods of Evaluation as Applied to π*).¹²⁹ Az apokrif anekdota szerint mikor Viktória királynő, az *Alice kalandjai Csodaországban* nonszensz meseregénye lelkes olvasójaként megkérte Carroltt, hogy feltétlen küldje el neki következő művét, a matematikus szemrebbetés nélkül postázta felséges rajongójának az *Elemi értekezés a determinánsokról* című művét (*Elementary Treatise on Determinants*). Bár e legenda valóságúsége kétséges, jól példázza, hogy a szerzőről alkotott képünkben milyen nehezen választható el a matematikai és a szépirodalmi munkássága, még a természettudományban járatlan olvasó számára is. Bár az utókor a szerzőt írói álnevével, Lewis Carrollként tartja számon, ő maga Charles Lutwidge Dogson matematikusként definiálta magát, a megélhetését és társadalmi státuszát is biztosító, gondolkodását és személyiségét alapjában meghatározó, hivatásként megélt matematika és logika tudományt tételezve elsődleges identitásmarkereként. Egyes vélekedések szerint a papi felszenteléstől is azért ódzkodott, mert gyakorló egyházfiként kevesebb ideje jutott volna a tudományos kutatásban való elmélyülésre.

Ugyanakkor erősen foglalkoztatták a matematika és hit összefüggései. *Sylvie és Bruno. A történet vége* című regényének egyik filozofikus eszmefuttatásában ír arról, hogy az Örökkévalóság egyszerre teológiai és „Tiszta Matematikai” fogalom. A halandó ember tragédiája, hogy „noha a tanulmányozandó másodfokú görbék (körök és ellipszisek) *mértéke végtelen*, a minden újdonságuk és érdekességük kimerítéséhez szükséges idő mégis abszolút *véges*.” Mindemellett az örökkévalóság túlélése képtelen kinná válna, amennyiben elérhetnénk azt a pontot, amikor minden tudást, tudományos ismeretet képesek lennénk birtokolni, „amennyit csak értelemmel bíró lény elviselhet.” A carrolli *ars poetica* szerint véges földi

¹²⁸ *The Logic Pamphlets of Lewis Carroll and Related Pieces*. Vol. 5. Szerk. Francine Abeles. University of Virginia Press, 2015. *The Mathematical Recreations of Lewis Carroll: Pillow Problems and a Tangled Tale*. New York: Dover, 2003. Lewis Carroll. *Symbolic Logic and the Game of Logic*. New York: Dover, 2000. *What the Tortoise Said to Achilles*. Harmondsworth: Penguin, 1983.

¹²⁹ *The Political Pamphlets and Letters of Charles Lutwidge Dodgson and Related Pieces: A Mathematical Approach*. Vol. 4. Szerk. Francine Abeles. University of Virginia Press, 2001.

létünket a végtelen tudásvágy vezérli. A „saját magunkért munkálkodás” és a „másokon segítség” keresztényi diktuma a tudás keresésén és megosztásán, a saját tudatlanságunkra való ráébredésen és az Isten végtelen bölcsességében való feloldozás ígéretébe vetett hiten keresztül valósul meg.¹³⁰ A matematika Carrollnál valamiféle alkalmazott teológiával társítható. A *Pillow Problems (Párna problémák)*¹³¹ című könyve előszava szerint, a logikai, matematikai fejtörők távoltartják az istentelen gondolatokat és megóvnak a kísértéstől, lévén, hogy a matematika és a hit a két egyedüli olyan szellemi attitűd, mentális tevékenység, mely képes a Jót és a Rosszat vitathatatlanul elkülönítő abszolút értékítéletre.

Ugyanakkor, a carrolli ellentmondásos világlátásra jellemzőn, a számok nem csak a korrumpálhatatlan, tévedhetetlen isteni nyelvet jelentették a szerző számára, de a számmisztika ezoterikus tanai nyomán varázslatos rendszerbe is látszottak foglalni világunk (a különös vonzerővel bíró 42-es szám¹³² több helyütt visszaköszön az *Alice kalandjai Csodaországban* és *A Snyárk-vadászat* lapjain is), sőt a racionális gondolkodást kifigurázó nonszensz talapzatául is szolgáltak. (Bruno a mezőn „egyezer és négy körüli” disznót számol össze, és mikor nővére, Sylvie kiigazítja, hogy „ezer körülit” kellene becsülnie, a kisfiú kikéri magának, mert „éppen a négyben lehetek a legbiztosabb, mer’ ezek pont itt vannak, az ablak alatt túrják a földet! Abban az ezerben nem vagyok tök-élesen biztos!”¹³³)

A tudományos munkássága mellett, már egyetemi évei alatt, szépirodalmi szárnypróbálgatásokba kezd. A rövidéletű *The Train* humormagazin szerkesztőjének ösztönzésére talál ki magának szerzői álnevet:¹³⁴ saját keresztnévét és második utónevét (Charles Lutwidge) latinra fordítja, majd a latinosított forma (Carolus Ludovicus) két tagját felcseréli és visszaülteti angolra – e körmönfont nyelvi játékkal megalkotva a szépírói tevékenységét élethosszig fémjelző Lewis Carroll művésznevet. Ezen a néven elsőként, 1856-ban publikálja „Solitude” („Magány”) című, a romantikus költészet természet-közeli ábrándjait

¹³⁰ Lewis Carroll. *Sylvie and Bruno Concluded*. (1893) *The Complete Works of Lewis Carroll*. Szerk. Alexander Woolcott. New York: Random House, 1939. 509-753. Lewis Carroll. *Sylvie és Bruno. A történet vége*. Ford. Gergely Zsuzsa. Budapest: Noran, 2010. 210.

¹³¹ Lewis Carroll. *Pillow Problems: Thought out During Sleepless Nights*. London: Macmillan, 1893.

¹³² Később Douglas Adam *Galaxis Útikalauz Stopposaknak* című abszurd sci-fi paródiájában is a 42 „A válasz az életre, a világmindenségre, meg mindenre.”

¹³³ *Sylvie és Bruno. A történet vége*, 66. “You mean ‘about a thousand,’” Sylvie corrected him. “There’s no good saying ‘and four’: you ca’n’t be sure about the four!” “And you’re as wrong as ever!” Bruno exclaimed triumphantly. “It’s just the four I can be sure about; ’cause they’re here, grubbling under the window! It’s the thousand I isn’t pruffickly sure about!” *Sylvie and Bruno Concluded*, 565.

¹³⁴ A szerkesztő Edmund Yates-nek benyújtott álnév listán Carroll még a következő névváltozatokat tüntette fel: Edgar Cuthwellis, Edgar U.C. Westhall, (anagrammák a Charles Lutwidge Dodgsonra), Louis Carroll, Dares (szülőhelyére utalva, a Daresbury helynévből). Florence Becker Lennon. *Victoria through the Looking Glass: The Life of Lewis Carroll*. New York: Simon & Schuster, 1945. 116.

idéző versét, melyben a letűnt gyermekkor aranyló napjaiba a tündéralmokkal való visszavágódás már későbbi, érett mesefantáziáinak vezérmotívumát előlegzi meg.

Verseket, komikus szkeccseket, paródiákat publikál, s emellett a közéleti publicisztikában is buzgólkodik. Egész életén át fáradhatatlanul ontja magából a társadalomkritikai, politikai, morálfilozófiai, szociográfiai, matematikai-logikai kérdéseket megvitató tárcákat, karcolatokat. 1860 és 1897 között több mint 180 pamfletje, röpirata és véleménycikke¹³⁵ jelenik meg az eklektikus érdeklődését kiválóan illusztráló, legváltozatosabb témákban: az állatvédelemtől és a tudományos kutatásetikától kezdve a gyermekmunka és a sportvadászat vitatott kérdésein át az elektori rendszer reform szükségességéig. Beadványokban reflektál az oxfordi egyetemi élet problémásnak vélt pontjaira (összejövelemek engedélyezése, helyes bortárolás, a gyeplabdajáték korrekt pontozása). Útmutató esszéikben értekeznek a számára fontos tevékenységekről: a színházlátogatás, a levélírás, a hitélet és a logikai fejtörő rejtvények kapcsán kifejtett véleményei közös nevezője a humán kommunikációs formák iránti felfokozott érdeklődés. Már-már mániákus grafomániával vezeti naplóját, gondolzza kiterjedt levelezését és dokumentáljai különféle listáit: az oxfordi évek során (1861 és 1898 között) váltott 98721 levéltől kezdve az ABC sorrendbe szedett gyerekbarátok és az elolvasott s elolvasandó könyvek katalógusáig. Aprólékos részletekre kiterjedő figyelme semmit sem szeretne szem elől téveszteni, ugyanakkor az enciklopédikuság-igény lehetetlenségének felismerése, a beszédhibás verbális közléskényszere valamiféle rebellis elánnal hatja át a legapróbb-cseprőbb, felszínes olvasatban körülményes pedantériáról árulkodó feljegyzéseket is.

Bár az utókor Carroll nevét elsősorban meseregényeivel – az *Alice kalandjai Csodaországban* és az *Alice Tükörországban* könyvpárosával – társítja, mindvégig termékeny marad a számára a kezdetektől meghatározó önkifejezési formaként szolgáló líra műfajában. Sőt, valójában regényeinek népszerűsége is nagyban azoknak a prózai narratívába ékelt szellemes versikéknek tudható be, melyek gyakran a legegyszerűbb, infantilis, populáris lírai formákat (mondóka, gyerekdal, rímes találóskérdés, népi rigmus) telítik újraírásaik során összetett, nyelvfilozófiai jelentésrétegekkel, szimbolikus logikai talányokkal. Vagy éppen ellenkezőleg, magasirodalmi szövegeket lökdösnek le a kanoninációjuk által biztosítottá pedesztáljukról, magasztos fennköltységüket, moralizáló didakticizmusukat, szerzői aurájukat, műfaji diktumaikat badarságként defamiliarizálva, nonszensz képtelenségé fordítva a parodisztikus újraírásuk során. Maga a nonszensz irodalom lényege épp a nyelv lírikus

¹³⁵ A University of Virginia Press a pamfleteket hat kötetben jelentette meg. Publicisztikái eredeti közlései helyei: *Whitby Gazette*, *Comic Times*, *Oxford Critic*, *Illustrated London News*, *College Rhymes*, *Strand Magazine*, *All the Year Round*, *Aunt Judy's Magazine*, *Oxford University Herald*, *Pall Mall Gazette*, *Monthly Packet*. A *College Rhymes* című folyóiratnak egy ideig szerkesztője is volt.

zeneiségének, költői képalkotásainak, akusztikus materialitásának, sőt kinetikus taktilis plasztikusságának a konvencionális, egyszerűsítő, egysíkú jelentéslétrehozás fölibe kerekítése: a kristevai értelemben a szemiózis automatizált menetrendjét szabotáló, forradalmi gesztus.¹³⁶ Korábban különböző folyóiratokban megjelent versei, gyűjteményes formában 1869-ben *Phantasmagoria and Other Poems (Fantazmagória és egyéb költemények)*, majd bővített újrakiadásban *Rhyme? and Reason? (1883, Rím? és Ráció?)* címmel, illetve a poszthumusz *Three Sunsets and Other Poems (1898, Három naplemente és más versek)* című kötetben jelennek meg – az életművet mintegy keretbe foglalva a Parókia Magazin pimasz, parodisztikus, az értelmetlenség diadalát éltető, ifjonti versfarigcsáló szárnypróbálgatásaitól kezdve az érett kor szentimentálisabb hangvételő, az élet értelmét a hit, remény és szeretet kegyelmeiben meglelő líráig.

Vallásos érzületű, melankolikusan sóvárgó, vagy a tündéri másvilágokat idealizáló költeményei közül sok ma már avittan, modorosan csenghet: az a viktoriánus kultúrában közkedvelt szentimentális pátosz hatja át őket, amely a korabeli olvasó lelki, spirituális kultivációját célozta az érzékenység, érzékenyítés irodalmával.¹³⁷ Humoros versei azonban kétségkívül kiállták az idő próbáját. Nyelvi leleményük annyira összetett szinteken működik, hogy akkor is szellemesen szórakoztatónak találhatjuk például az *Alice kalandjai Csodaországban* regénybe ágyazott, a halacskákat nyájasan az állkapcsai közé invitáló, falánk kis krokodilgyerekről szóló rigmust („Ni, testét csinosítja épp/ a krokodilgyerek,/ síkálja arany pikkelyét,/ önt rá Nílus-vizet.// Ni, szép karma hogy szétmered,/ be vígan somolyog!// Száját tátja, és így rebeg:/ “Kis hal, isten hozott!”¹³⁸), ha nem ismerjük fel, hogy Isaac Watts a szorgos kis méhecske erényeit méltató, a korabeli iskolákba kötelezően beiflázott tanversét karikírozó átiratról van szó, mely a fabula fegyelemre intését karnevalisztikus káosszal helyettesíti, miközben a viktoriánus burzsoázia udvariassági formuláinak képmutatását és a darwini evolúciós elmélet túlélésért való küzdelmét is parodizálja. A feje tetejére állított világ meghökkenítő képei, a kiejtett szó hangzóságának a jelentése fölébe helyezése, a verbális nyelvi reprezentálhatóság határainak feszegetése, a kimondhatatlansággal és elképzelhetetlenséggel való játék mind napjainkban is aktuális éllel, élccel bírnak – legyen szó akár a *Sylvie és Bruno* tündérországa-beli bolond Kertész dalairól, akár a tükörországi nonszensz textuális monstrozitásának megtestesítőjéről, az angolszász hőseposz hagyományt nyakatekert

¹³⁶ Julia Kristeva. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

¹³⁷ Lásd például: Valerie Purton. *Dickens and the Sentimental Tradition*. London: Anthem Press, 2012.

¹³⁸ Lewis Carroll. *Alice Csodaországban*. ford. Szobotka Tibor. Budapest: Móra, 1996, 31. Az eredetiben: „How doth the little crocodile/ Improve his shining tail/ And pour the waters of the Nile/ On every golden scale! // How cheerfully he seems to grin/ How neatly spreads his claws/ And welcomes little fishes in/ With gently smiling jaws!” *Annotated Alice AWL*, 23.

halandzsává fordító, lefordíthatatlan „Gruffacsórról”, akár a mesemondást és matematikaleckét vegyítő *Gubancmese* Mad Mathesisének szószátyár okoskodásáról.

Carroll retorikai érzékéről, ironikus világlátásáról és dialogikus gondolkodásáról tesznek tanúbizonyságot verses irodalmi karikatúrái,¹³⁹ stílusparódái melyek olyan neves versek beszédmódját, ritmikáját, képességét, modorát imitálva festenek a forrásszövegre felelő, humoros torzképeket mint EA Poe „Lee Annácskája” (az „A Sea Dirge”, a „Tengeri Gyászének” az eredeti elégikus szerelmesvers helyett a „pókknál, köszvényél, és személyijövedelmadónál is undokabb,” a kávé homoszemcsékkal bosszantón beszóró tengerpart iszonytató kiállhatatlanságát ecseteli¹⁴⁰) vagy William Wordsworth „Elszántság és függetlensége” (melynek paródiájában, a Fehér Lovag dalában a wordsworthi egyszeri piócagyűjtő címbéli morális kiválóságai helyett a kerítésen ücsörgő öregapó olyan talentumait méltatja mint a tőkehalból gombfaragás tudománya¹⁴¹).

A carrolli lírikus életművet kronologikusan nyomon követve érezhetünk is némi elmozdulást a satirikus szkeptikustól a patetikus szentimentális tónus felé. Míg a kezdetekben az emberi képzelettel életrehívott bűbáj csak önnön korlátainkra figyelmeztet, a tizenhárom éves költőpalántának tündére csak azt sugdossa a fülébe, hogy mi mindent *nem* szabad megtennie, és jussunk csak a nem-tudás lehet („My Fairy” 1845), a kései lírikus már bizton állítja, hogy az élet varázslatos értelme nem más, mint a minden szívet összekötő-átmelegítő szeretet tudása („A Song of Love” 1893).¹⁴² Ezt az elmozdulást vizuálisan is leképezi, ha összevetjük a *Phantasmagorias* (Fantazmagóriák) verskötetben AB Frost groteszk illusztrációit az utolsó, *Three Sunsets* kötetben Gertrude Thomson bájos tündérrajzaival.

Ám az életmű fő meghatározója mégis annak polifonikussága, a látszólag ellentmondásos hangokkal való játék. Jellegzetes, ahogy az Alice regények keretverseinek bukolikus idilljét reflektálatlanul ellenpontozza a nonszensz főszövegben a diszkurzív defamiliarizációt célzó metanarrativitás, a világgal való megszokott érzékelési viszonyunkat

¹³⁹ John Mackay Show. „Preface.” *The Parodies of Lewis Carroll and their Originals*. The Florida State University Library, 1960. *The Internet Archive*. <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu%3A184432#page/Page/mode/2up>

¹⁴⁰ „There are certain things—as, a spider, a ghost,/ The income-tax, gout, an umbrella for three—/ That I hate, but the thing that I hate the most/ Is a thing they call the Sea.” *The Complete Works of Lewis Carroll*. Szerk. Alexander Woolcott. New York: Random House, 1939. 854-5. <<http://www.archive.org/details/completeworksof1920carr>>

¹⁴¹ „He said, 'I hunt for haddocks' eyes/ Among the heather bright,/ And work them into waistcoat-buttons/In the silent night.” *Annotated Alice*, TLG, 257.

¹⁴² *The Complete Works of Lewis Carroll*, 779. *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*. London: Chancellor Press, 1993. 933.

összezavaró és újralátásra, újraolvasásra készítő szójátékok nyelvi elidegenítő effektusa.¹⁴³ A carrolli írásmód védjegye annak kaleidoszkopikus kimunkáltsága: a multifokális perspektívával való játék során a nyelv a repetíció/reiteráció és az originalitás eszköze, ráció és örület, logika és álmóvízió, az önfeledt felszabadulás és a fegyelmezés/fegyelmezettség, a költői forradalom és a törvényes rend, a szükségszerű szabályba zártság élménye, a testi-lelki tapasztalatok közvetítője, értelem és értelmetlenség összefonódásának játéktere.

Carroll magánéletében és művészeti karrierjében is jelentős fordulatot hoz az 1856-os év. Ekkor veszi meg első fényképezőgépét, és kezdi meg – nagybátyja Skeffington Lutwidge és barátja-kollégája Reginald Southey hatására, majd később olyan kiemelkedő viktoriánus fotográfusok nyomdokaiban, mint Oscar Rejlander és Julia Margaret Cameron – huszonnégy éven át szenvedélyesen űzött amatőr fotóművészeti munkásságát, mely során közel 3000 képet alkot. (A képeknek csupán töredéke, mintegy egyharmada maradt fenn, többségüket az alkotó naplóbejegyzéseiből tudjuk rekonstruálni.) Tájképei, életképei, csendéletei, muzeális fotográfiái mellett kiemelkedőek portréfotói, különösen gyermekbarátokról készített fényképei, melyek a kor technológiai kihívásai (a fél perces exponálási idő, a nedves kollódiumos eljárás nehézségei) ellenére ma is elevenen hatnak. A visszaemlékezések szerint a fotós mesemondással bírta mozdulatlanságra színpadias élőképekbe (*tableau vivant*) rendezett, jelmezes szerepjátékjelenetekbe állított, vagy természetes tisztaságukban, olykor eredendő póreségükben (*sans habille*) megörökített, izgó-mozgó ifjú modelljeit. A fotográfia Carroll számára belépő a felsőbb osztály-beli értelmiségi, művész körökbe: a kor meghatározó alkotóit (köztük a koszorús költő Tennyson, a pre-Rafaelita festő Millais-t) gyakran gyermekeik társaságában kapja lencsevégre. A fényképészet friss, 1839-ben bevezetett új médiuma sokrétű jelentéssel, jelentőséggel bírt Carroll életében: a művészi képalkotás és a realizmus és fantasztifikáció (a valóságűség őszintesége és a képzelet kreativitása) közt balanszírozó művészeti önkifejezés forradalmian új formája, tudományos-technológiai kihívás, társadalmi kapcsolatépítési lehetőség, emlékek archívuma és személyes történetírás, a teatralitás turbulens performativitását pillanattá merevítő paradoxon, valamint a korban képlékeny fogalmak, a felnőttégtől fokozatosan elkülönülő, idealizáltsága mellett/helyett sajátos valóságában felsejlő gyerek(kor)kép, a pszichés komplexitásukban fókuszba kerülő elmeműködések (mint az álom, az álmodozás) vizuális körvonalazásának úttörő lehetősége.¹⁴⁴

¹⁴³ Az irodalmi nonszensz ezen nyelvi elidegenítő effektusa megfeleltethető az orosz formalizmus dezautomatizáció, eltávolítás (*osztranyenyije*) fogalmának, a jakobsoni rendszer poétikai funkciójának. Ld Bókay Antal. *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest: Osiris, 2006. 57.

¹⁴⁴ Diane Waggoner. *Lewis Carroll's Photography and Modern Childhood*. Princeton University Press, 2020. 1.

Ugyanerre az évre datálódik egy másik meghatározó ismeretség. Henry Liddellt 1856-ban nevezik ki a Christ Church College dékáni pozíciójába. A mai napig használt, monumentális Görög-Angol nagyszótár társszerkesztője népes családjával, négy gyermekével és feleségével költözik az egyetem kampuszán elhelyezkedő szolgálati otthonukba. (Később még öt gyermekük születik ide.) Carroll a könyvtár ablakából pillantja meg először a kertben játszadozó Liddell gyerekeket, hamarosan összebarátkozik velük, különösen a három kislányt, a hét éves Lorinát, a két éves Edithet, és a négy éves Alice-t zárja a szívébe. Találkozásukat naplójában, az emlékezetes eseménynek kijáró római szokás szerint, fehér kővel jelöli meg. A közel egy évtizeden át a családdal ápolt barátság során Carroll kirándulni, színházba, múzeumba viszi a testvéreket, fényképezi őket, bűvészmutatványokat, fejtörőket, játékokat és mindenekelőtt meséket talál ki nekik – köztük azt a történetet is, amivel beírja magát a gyerekirodalom történetébe.

A mitizált eredettörténet szerint 1862-ben, egy, a napsütéses Temze folyó Isisnek nevezett oxfordi szakaszán, kollégájával Robinson Duckworth-szel és a Liddell lányokkal tett csónakázás során rögtönzi a tíz éves Alice és nővérei szórakoztatására a mesét, melyet előbb *Alice kalandjai a föld alatt (Alice's Adventures Underground)*¹⁴⁵ címen, saját rajzaival díszített kéziratos ajándékkönyv formában nyújt át 1864 karácsonyára kis műzsájának,¹⁴⁶ majd író barátja, George MacDonald és családja unszolására, *Alice kalandjai Csodaországban (Alice's Adventures in Wonderland)* címmel a Macmillan kiadónál jelentet meg, már a piaci szempontokat figyelembe véve, s önköltségeit nem kímélve, a népszerű Punch humormagazin karikaturistája, John Tenniel illusztrációival, a Dalziel testvérek fametszet sokszorosító műhelyének kivitelezésében. Ugyanebben az együttműködésben lát napvilágot 1872-ben a regény folytatása, *Alice kalandjai Tükörországban (szó szerint A tükör túloldalán, és hogy ott Alice mit talált, Through the Looking Glass, and what Alice Found There)* címmel.

A sors fintora, hogy mire az első kötet megjelenik, Carrollnak megromlik a kapcsolata a Liddell családdal. Küld Alice-nek egy ajándékpéldányt a könyvből, de az idilli barátság napjainak vége. A tisztázatlan körülmények közt, vélhetőleg Carroll családtagjai által utólag eltávolított naplóoldalak hiányában csak találgatásokra hagyatkozhatunk az eltávolodás okait illetően: a dékán feleseperedve, lassan eladó sorba lépő lányai számára talán már nem volt illendő a mégoly feddhetetlen erkölcsű paptanár társasága sem. Egyes vélekedések szerint Mrs Liddell szorgalmazta a potenciális kérőként rangon aluli partinak minősülő Carroll

¹⁴⁵ Lewis Carroll. *Alice's Adventures Underground: The Original Manuscript*. London: The British Library, 2015.

¹⁴⁶ A csónakkiránduláson részt vevő Duckworth kanonok is kap egy ajándékkötet példányt a Dodótól a Kacsának dedikálással. („For the Duck from the Dodo, June, 1886”)

távolmaradását, mások szerint a szerző maga nézett az egyre zavarbaejtőbben nőiesedő, ifjú hölgyek társasága helyett új gyerekműzsák után, a kor társadalmi normái szerint kevésbé kontrollált interperszonális kapcsolatok nyomába eredve, az intenzívebben megélhető barátság, a korlátlan közös fantáziálás, a tiszta szellemi kapocs és lelkitársaság ábrándját űzve.

Az Alice könyvek kósza ötletekből megszerkesztett szövegének strukturáló elemei a kártya- és a sakkjáték, melyet Carroll tanítgatott mesés leckék segítségével a Liddell kislányoknak. A *Tükörország* folytatás tükörmotívuma egyes feltevések szerint már egy másik Alice, a szerző unokatestvére a kis Alice Raikes-nek feladott feladványokra reflektál a fényvisszaverődés optikai csalódás jellegéből fakadó logikai játék ihlette történetben. (Egy másik feltételezés nyomán a tükörírás Carroll saját gyermekkorából vizuális emlékképtöredék: a crofti otthon egyik emeleti ablakára építőmunkások kívülről rákarcolták a nevüket, ami belülről nézve/olvasva különös varázsszöveg hatását keltve megmozgathatta a ház ifjú lakóinak fantáziáját, és a hétköznapit szokatlan perspektívából meglepőként láttató nonszensz szómágia,¹⁴⁷ a mesei tér (képszöveg) képzés egyik korai ihletőjeként tartható számon.)

Carroll jelentős műveit, Alice után is, mind gyerekbarátoknak ajánlja: a *Snyárk vadászat* című nonszensz versét Gertrude Chataway, a *Sylvie és Brunó* regényét Isa Bowman nevének kezdőbetűivel játszó akrosztikus vers keretezi. Az, hogy az utóbbi, Alice-t a regény színházi feldolgozásában megszemélyesítő Isa visszaemlékezését a „Lewis Carroll története gyerekeknek – az igazi Alice Csodaországban tollából” (*The Story of Lewis Carroll, Told for Young People by the Real Alice in Wonderland*)¹⁴⁸ címmel jelenteti meg jól tükrözi a párosan fikcionalizálódó Alice és Carroll egymástól elválaszthatatlanul összefonódó központi szerepét az életműben, az örök gyerekbarát álomgyermek mítoszának felülmúlhatatlanságát, s azt a sajátosságot, hogy az Alice karakter ikonikus státuszra emelkedése ellenére megőrzi kaleidoszkopikus képlékenységét. A carrolli szövegvilág elvarázsolt kastélyának mágikus tükreiben a mindenkori főszereplő álomlány Alice megsokszorozódva tűnik fel, mindig másik gyerekműzsává alakulva. Ez azt sugallja, hogy minden gyerekolvasóból lehet Csodaországokba látogató kalandor, a Fantázia birodalma mindenki számára nyitva áll.

¹⁴⁷ A megszokott banálist varázslatosan különösként láttató szómágiát Tolkien „tündérmesékről” szóló esszéjében a chestertoni fantázia érdekékként tartja számon. Maga Chesterton azonban Dickensig vezet vissza a mesei térhatáskeltés optikai illúziót kiaknázó verbális stratégiáját, felidézve azt a dickensi naplórészletet, melyben a kávéház bejárat feliratát belülről szemlélő befogadó a „záhévák” feliratot böngészve hirtelen kizökken nyugalmi elmeállapotából, és képzelete kalandozni indul, a kognitív disszonanciát előidéző, nonszensz szó hatására. J.R.R. Tolkien. „A tündérmesékről.” *Szörnyek és ítések*. Ford. Nagy Gergely. Szeged: Szukits, 2006. 167-243.

¹⁴⁸ Isa Bowman. *The Story of Lewis Carroll Told for Young People by the Real Alice in Wonderland*. (1899) Honolulu: University Press of the Pacific, 2004.

Az *Alice* meseregényekben a nyúlüregbe pottyánó, majd a tükör túloldalára átlibbenő kislány különös kalandjait elbeszélő regénypáros időtálló varázsa a nonszensz irodalom lényegét képező, a félreérthető többértelműséggel játszó ambivalencia (az ellentmondásos eldönthetlenség) csúcspontjából fakad. Egyszerre bír nagyon személyes, specifikusan viktoriánus jelentésrétegekkel (a csónakkirándulás résztvevőinek fiktív karakterként való visszaköszönésétől – a címszereplő Alice, Edith/Eaglet (sasfiók), Lorina/Lorry (papagáj), Duckworth/duck (kacsa), Dodgson/Dodo (dodómadár)¹⁴⁹ – a konkrét gyerekhallgatóság számára ismerős oxfordi egyetemi életre való kikacsintásokig) és transzhistorikusan egyetemes üzenettel (a kiismerhetetlen világba vetett, halandóságában/ esendőségében tudatos ember mindenkori egzisztenciális, episztemológiai válságának leképezésével). Tündérmesei trópusokat recirkulál (csodálatos utazás, beszélő állatok, mágikus alakváltások), ugyanakkor, a maga korában úttörően, a felnőttvilág által fegyelmezett gyerekeket felszabadítva, tanulságokat, moralizálást és didakticizmust nélkülöző, anti-meseként¹⁵⁰ funkcionál.

A feje-tetejére-állított-világ és a karnevalisztikus káosz élménye a non-szekvenciális esetlegességgel elrendezett, álomszerűn egymásba mosódó víziók képzetét keltő, epizodikusan fragmentált struktúrába illeszkedve, voltaképp a tartalmat harmonizálja a formával. Ugyanakkor a szövegek narratív szerkezete követi a kártya- és a sakkjáték szabályait, a ludológiai allúziókat logikai gondolatkísérletekké rendezve. A regénypáros polifonikus elegye a természettudományos, technotudományos fantáziának (a darwini evolúcióelmélet paródiája, az elmekórtan, a hipnóziskutatás eredményeinek, a kor technológiai újításainak [vasút, fotográfia, mikroszkóp] fikcionalizálása révén), a társadalomkritikai szatírának (a viktoriánus monarchia, a burzsoá illetve a fekete pedagógia vagy a versenysport tevékenységeiben, intézkedéseiben implikált hatalmi visszaélések pellengérré állításával), és legfőképp a nyelvfilozófiai traktátusnak. Ráébredt, hogy a nyelv az elnyomás és a felszabadulás szimultán eszköze, hogy a folytonos félreértésekből fakadó kommunikációs krízis lehet egyszerre a humor és a trauma forrása is, hogy a közhelyes bájcevelyben miképpen üresedik ki és a nonszensz neologizmusokban hogyan todul, csordul túl a jelentés, már-már a varázsigék performatív kvalitásaival telítődve.

¹⁴⁹ Az álom az álomban, mese a mesében *mise-en-abyeme* narratív szerkezetének megfelelően, a második Alice regény tükörökben tükröződő tükreket megelőlegezve, a csodaországbeli bolondos uzsonnán a mormota meséjében szereplő kislányok nevei is a Liddell kislányok neveinek anagrammatikus, betűszavasított vagy becézett változatai: Elsie (L.C= Lorina Charlotte), Lacie (Alice), Tillie (Matilda, Edith beceneve).

¹⁵⁰ Kérchy Anna. "Nonsensical Disenchantment and Imaginative Reluctance in Postmodern Rewritings of Lewis Carroll's Alice Tales." *Anti-Tales. The Uses of Disenchantment*. Szerk. Catriona Fay MacAra, David Calvin. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 62-75.

A nonszensz műfajánál fogva kettős olvasóközönséget céloz. A nyelv preverbális hangzóságával, ritmikus zeneiségével, akusztikus erejének hangköltészeti potenciáljával a kicsinyek szimbolikus-rendbe-rendezett-nyelv-előttel nyelvén szólal meg, a gagyogás-gajdolás echoláliájához vezet vissza, ugyanakkor a verbális reprezentáció korlátait, hiátusait feszegető metanyelvi üzenete pedig a felnőtt befogadót készíti filozofikus, szimbolikus logikai reflexióra. A kötetek ötvözik az infantilis önfeledt, puszta életörömből fakadó gyermeki kacajt, a hatalmi hierarchiák felforgatásával járó, demokratikus, bahtyini karneváli vigadalommal,¹⁵¹ és az abszurd fekete humornak a mulandóság arcába nevető, kompenzatorikus, melankolikus mosolyával. A mesés álomtörténetek a valóságtól való eszképiszta elfordulást sejtetnek, ugyanakkor több értelemben is meta-fantáziákként¹⁵² működnek. Nem csak a műfaji határokat kezdik ki, de maga a fantázia működési mechanizmusaiba is betekintést nyújtanak, a képzelgés, a félreemlékezés, a felejtés, az empatikus együttérzés, a „mintha-játék” pszichés mechanizmusait, kognitív sajátosságait is tematizálják, a századfordulón jelentkező gyermeklélektan előfutáraként. Az emlékezet tematizálása archaikus ezoterikus-mitológiai vetülettel is bír: Alice az alvilágba alászálló hajadon istenség, Perszephoné ősi útján jár, a megszerzett titkos tudása az idő múlásával és az események ciklikus ismétlődésével (az évszakok váltakozásával) járó beláthatatlan következményekkel bír. A nyúlüregbe zuhanás a végtelenbe vezető dimenziókat, történetekből sarjadó újabb történeteket nyit meg.

A kislány esetlenségeit ironikusan kommentáló mindentudó felnőtt narrátori hang ellenére az Alice kötetek interaktív olvasmányélményt nyújtanak a cselekménybe bevont, társszerzőként megszólalásra buzdított gyerekolvasónak. Az eredeti szóbeli mesemondás eseményt idézik meg, mikor a Liddell kislányok közbefecsegése meg-meg szakította a történet folyamatát. Carroll ezt, az oralitásra építő interaktivitást¹⁵³ helyezi hangsúlyosan előtérbe a *Csodaország* óvodásoknak szánt, rövidített, színes képekkel díszített átiratában az 1890-ben megjelent *The Nursery Alice*-ben.¹⁵⁴ E kiadás (melyben Tenniel színes illusztrációit Gertrude Thomson fedőborítófestménye egészíti ki) fényt vet az Alice kötetek képes-könyv jellegéből fakadó, időtálló népszerűségének egy másik okára: a komplex ikonotextuális dinamikára, a fantasztikus képszövegvilágok stratégikus kiépítésére, az elmondhatatlanság és az elképzelhetetlenség/leképezhetetlenség, a verbális és vizuális reprezentáció határainak szimultán problematizálásra,

¹⁵¹ Mihail Bahtyin. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba és Raincsák Réka. Budapest: Osiris, 2002.

¹⁵² Kérchy “Meta-imagination,” 55-77.

¹⁵³ Björn Sundmark. *Alice in the Oral-Literary Continuum*. Lund: Lund University Press, 1999.

¹⁵⁴ Lewis Carroll. *The Nursery Alice*. (1890) Ill. John Tenniel és Gertrude Thomson. London: Macmillan, 2015.

a szöveg és illusztráció intermedialis játékterében létrejövő köztes jelentések, nonszensz ellen-narratívák kibontakoztatására.

Az Alice regények lazán kapcsolódó, szinte esetleges asszociativitással egymás mellé rendezett álmjelenetek füzerei. Az első részben a kis főhősnő egy álmosító nyári délután elunja nővére könyvét, elkóborolva egy nyúlüregbe pottyan, hogy a föld felszíne alatt felsejlő Csodaország varázslatos világában élje át hihetetlen kalandjai sorát, melyeket még lajstromba venni is szédítő. Váratlan alakváltozásai során annyiszor töpörödik össze s nyúlik óriásivá, hogy alig ismer magára. Kis híján belefullad a könnyeiből felduzzadt tóba, majd egy száraz történetet hallgatva és körbefogócskázva szárítkozik egy olyan futóversenyen, aminek nincs győztese, mégis saját gyűszűjét veheti át fődíjként a dodó madártól. Egy pipázó hernyóval töpreng arról, hogy ki is ő valójában, s vajon lehet-e ugyanaz, aki akkor volt, mikor aznap reggel felkelt. Egy köddé foszló, csak önnön vigyorát hátrahagyó mosolygó macska világosítja fel, hogy errefelé mindenki eszement, s köztük maga Alice sem teljesen épelméjű, hiszen egyébként nem merészkedett volna ide, s hogy mindegy, merre indul, hiszen előbb-utóbb úgymint eljut végre valahová. Bolondokkal uzsonnázik egy furcsa teadélutánon és filozofál az Idő természetéről; aztán végignézi, ahogy a Borsos Hercegnő babája malaccá változik és ahogy a Szívkirálynő parancsára a kártyalapkatonák vörösre festik a kert fehér rózsabokrait. Meghallgatja az Álteknőc és a Griff csali meséjét, s vonakodva francia négyest jár a tengeri herkentyűkkel. A királyi krocketpályán flamingó ütőkkel kerget kósza sünlabdákat, miközben az uralkodó a lefejezését követeli; majd tanúként csöppen bele egy lepénylopási perbe, ahol először jön az ítélet s utána a tárgyalás. Végül hirtelen elege lesz a zagyvaságokból, és felébred.

A második rész variáció ugyanerre a témára. Mintha azonos zenei motívum köszönné vissza más dallamokban, az eredeti gondolat, ritmika, hangnem megőrzésével; vagy egy talán még találóbb vizuális hasonlattal, akár az optikai csalódás esetében, mintha minden ugyanaz lenne csak egy kicsit másképp, az objektív valóságtól eltérő vizuális illúziók sorjázásában. Főhősnőnk még mindig a kislány Alice, aki ezúttal a tükör túl oldalán tapasztalja meg különös kalandjait a tükröződések, visszhangok, áthallások könyvében. Itt is egy (totem)állat vezeti át az embergyereket a másik dimenzióba. Azonban a nyárideji, szabadtéri, mezei idillből előbukkanó, vadon élő fehér nyúl helyett a téli, zárt szobában megbújó, házikedvenc fekete cica lesz a konszenzusvalóság és fantáziauniverzum közt átjárást biztosító figura, a proppi¹⁵⁵ varázsmese kalauz alakja, a mitológiai pszichopomp, a konvencionális értelem felől a rítikus ludikus jelentésösszezavarás és metanyelvi felismerések felé vezető, beavató karakter. Míg Csodaországot a le-(és fel)-felé mozgás, a nyúlüregbe zuhanás, a szűkössé váló terekbe

¹⁵⁵ Vlagyimir Jakovlevics Propp. *A varázsmese történeti gyökerei*. Budapest: L'Harmattan, 2005.

beszorulás, a lombok közé fűrődő, megnyúló nyak, az egymásra rakódó, tromfoló kártyalapok *vertikális* vetülete határozza meg, a Tükörországban való mozgást a sakktáblán való előrelépegetés, a messzeséget meghódító vonat, a vízen sikló csónak *horizontális* előrehaladása jellemzi. Míg Csodaországban Alice folyton zárt ajtókba ütközve azon küszködik, hogy kijusson a hön áhított kertbe, Tükörországban az ajtók nyitva állnak, csak mindig ugyanoda vezetnek, és éppenhogy képtelenségnek tűnik kiszabadulni a kertből. A „kint” és „bent” distinkciót elbizonytalanító „köztesség” (*in-betweenness*) liminális térélménye korporeális kognitív szinten is manifesztálódik, mégpedig a „sok” és „kevés” absztrakt matematikai fogalmi kikezdésével. Első álomútján Alice-nak üres a feje, elfelejti a szavakat, dolgokat, és önmagaságát, másodjára pedig úgy tútolulnak fejében a gondolatok és lehetséges énképek, hogy már nem is tudja számontartani őket. A „hiány” és a „többlet” filozófiai kategóriái elmejáték keretében (a fokalizátor képzeleti tevékenységének mentális leképezése révén) kerülnek újragondolásra, egyszerre problematizálva a jelenlét, jelenvalóság (*presence*) és a megjeleníthetőség (*representation*) lehetőségeit. A térbeli elveszettsége felszíni élménye a lineáris időfogalom¹⁵⁶ összezavarodását is leképezi: a tükrön túl hátrafelé kell futni az előrehaladáshoz, előrefelé emlékeznek, és visszafelé olvassák a tüköriást.

Tér és idő konfúziója együtt jár a metamorfózis továbbra is konstans központi szövegszervező szerepével, s ha lehet még explicitebben összefonódnak a testi és nyelvi alakváltozások, a verbális és korporeális átlényegülések, a szubjektum és szenzus szétszilánkozódásai. Csodaországban egy bebábozódás előtt álló hernyó okítja Alice-t az individuális identitás diszkurzív leképezhetetlenségéről, az én nyelvi megfoghatatlanságáról. Tükörországban egy kikeletlen tojásemberke rögtönöz bonyolult nyelvfilozófiai fejtegetést a jelentések uralhatóságának illúziójáról, hogy a nonszensz paradox logikájának megfelelően az olvasó leszűrhesse a tanulságokat a wittgensteini privát nyelv argumentum¹⁵⁷ sajátosságairól, a szubjektív érzékszervi/ mentális tapasztalatokon átszűrve differenciálódó jelentések eredményezte kommunikációs képtelenségről. Az első kötetben még pipázó hernyóból nem lesz

¹⁵⁶ 1855-ben, tíz évvel a *Csodaország* megjelenése előtt kezdték el a brit órákat egységesen a Greenwichi Középidőhöz (GMT) igazítani. A gyakran „vonatidőnek” hívott szabványosítás gyakorlati oka a második ipari forradalom technológiai fejlesztései jóvoltából sokak számára elérhetővé váló vasúti tömegközlekedés kötött menetrendjéhez igazodás elősegítése volt, de fenomenológiai értelemben és az egyéni tapasztalat szintjén is újragondolásra került az idő fogalma és az időbeliség élménye: „az idő már nem helyi, személyes, hanem nemzeti és egyre inkább egyetemes” kategóriaként tételeződött. Alice a Fehér Nyusziban nem azt találja a legkülönösebbnek, hogy egy beszélő állat, hanem hogy zsebórája van és azon szorong, hogy mindjárt elkésik. Ezzel az Idő fogalmának (az idő és az én, az idő és a jelenlét/hiány kapcsolatainak) filozófiai problematizálására való felhívás lesz a kötet nyitó akkordja. Az Alice regények tér és idő kezeléséről lásd még: Rebecca Hutcheon „Time and Place in Lewis Carroll’s Dream Worlds.” *The British Library Website*. 2020. <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/time-and-place-in-lewis-carrolls-dream-worlds#>

¹⁵⁷ Ludwig Wittgenstein. *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin. Budapest: Atlantisz, 1998 [1953].

pillangó (legfeljebb a mindent eluraló nyelvi defamiliarizáció révén macska: ld. az angolban a *caterpillar-cat* szójátékot), azonban a második kötetben a hintalódarázs és tűzkőrishogár körül repkedő zsemlepkében ráismerhetünk a nyelv valóságképző erejének argumentumára; míg a falról lebecskázva összetörő majd újra felbukkanó (a Juh boltja polcain tovaördülő) tojás figura a jelentés képlékeny rögzíthetlenségét képezi le. A carrolli fantáziaországokban a való világról szóló tényközléseink objektív dekódolhatósága szükségszerűen kudarcra ítéltetett, ám e metanyelvi felismerés folyamánya az elhallgatás helyett épp a szójátékok fergetes túlburjánzása. A szövegvilágokat átható makacs metamorfikusság mindenhatósága mintegy kikristályosodva érhető tetten a két Alice könyv középső, központi fejezetében: a malaccá változó baba és az emberarcot növesztő tojás epizódjait párba állítva a „Pig & Pepper” és a „Wool & Water” címekben a tükrözött szóalakok és az alliterációkban a jelentés fölé kerekedő hangzóság a nyelv transzformatív, ludikus potenciáljára helyezik a hangsúlyt.

Tér és idő konfúziója együtt jár a verbális és vizuális regiszterek elegyülésével is. Míg az első kötet kicsinyítő effektusait és feje tetejére állított világát a fényképezés és a *camera obscura* látványélményei szervezik, a második rész dinamikus, kinetikus cselekményét már a *laterna magica* (a bűvös lámpás, a diavetítő őse) mozgó képei ihletik. Csodaországban alkalmazott improvizatív kollázs technikáját a Tükörországban Carroll egy fokozottan tudatosan kiépített intermediális fantáziajátékká fejleszti. A szkopikus szövegmodell differenciálódására számos példát találunk. A tükörben tükröződő tükrök optikai ilúziójának az álom az álomban mentális képalkotásának *mise-en-abyme*-ja feleltetődik meg (ennek az első kötet-beli paradoxikus előképe, mikor a Vigyorgó Kandúr ráébreszti Alice-t álomútja során arra, hogy álmodik). De megemlíthetjük azt a jelenetet is, ahogy a száguldó vonaton utazó Alice-t a kalauz felváltja vizslatja mikroszkópon, teleszkópon és színházi látcsón (Révbíró fordításában monoklin) keresztül, ebben a metaképben egyszerre mutatva fel a vizuális jelentésalkotásunk viszonylagosságát és a foucault-i hatalom¹⁵⁸ mindent látó, fegyelmező tekintetének omniprezenciáját. És persze itt kell felidézni a költői nyelv képes beszédét kiegészítő, audiovizuális nonszensz hatásmechanizmusokat is, melyek a kognitív disszonancia előidézésének orális/akusztikus eszközeit vizuális platformra emelik, optikai effektekkel telítik, mikor például a diegézis szintjén Alice a tükör túloldalára lépve azonnal egy tükörversbe botlik, melynek fordított írását először képként „olvassa,” érzékeli, vagy mikor az extradiegetikus szinten az olvasó számára maga a könyvlap válik tükörré, és lapozással – kép és szöveg

¹⁵⁸ Michel Foucault. „The Eye of Power.” *Power/Knowledge*. Ford, szerk. Colin Gordon. London: Pantheon Books, 1980. 146-165.

ikonotextuális dinamikáját kiaknázva – mozdítható előre a cselekmény (léptethető át Alice a tükör túloldalára vagy tüntethető el a macska képe az írott sorok közé).¹⁵⁹

A második Alice regény mintha egy mágikus, torz tükörben visszaverődve megsokszorozódó szavakban és képekben ismételné meg az első kötet számos epizódját, karakterét, motívumát. A csodaországbeli titkos kert, ahová Alice hiába vágyakozik, mert mindig túl kicsi vagy túl nagy ahhoz, hogy beléphessen, Tükörországban a Beszélő Virágok Kertjében, a Névtelen Dolgok Erdejében és a semmivé foszló álomrőzsák lópvilágának – az álom és valóság, az elbeszélhetőség és kimondhatatlanság határmezsgyéit még explicitebben jelképező – bejárható vidékeiben manifesztálódik. A tengeri négyes tánc a civakodó Subidam és Subidú ikrekkel járt körtánc non-verbális kommunikációjának feleltethető meg. A Griff és az Álteknőc különös kettőse helyébe az Oroszlán és Egyszarvú demisztifikált címerállatai, a betétversekben a Rozmár és az Ács, vagy a fejen álló apó és elképedt fia groteszk párosai lépnek. A hierarchikus viszonyrendszereket karnevalisztikusan felforgató ál-ceremoniális zárójelenetben pedig a bírósági tárgyalásból királyi lakoma lesz. A kártyaemberek felett ítélkező állati esküdtszék helyett a falatozóknak visszafelelő ételek képesnek el a királynővé avanzsáló Alice-t, aki felébredve az örökzöld költői kérdést szegezi az olvasónak: „Szerinted ki álmodik kit?” A Tükörországot záró költeményben megfogalmazott „az élet álom” ezoterikus gondolata tulajdonképpen átível a két Alice kötetben, melyek epizodikus jelenetei egymásba csúszó álmokképpé is értelmezhetőek: az első rész Bolondos Kalaposa például a második részben királyi küldöncként jelenik meg, aki börtönben sínylődik, vélhetőleg az első részben elhangzott vallomása okán, ti. hogy agyonütötte az Időt. De a trükkös tükröződések könyvében a Kalapos figurája a Fehér Lovag ikerkarakterével is kiegészül: az előbbi megválaszolhatatlanul agyafürt feladványai („Miért olyan a holló, mint az íróasztal?”) az utóbbi képtelen találmányainak (a fejfelé fordított (s így) vízálló doboz, a lószerszámra szerelt egérfogó és cápriasztó védőfelszerelése) nyakatekert illogikájában ismétlődnek.

Az Alice regények központi témája az *utazás* többféle irodalmi műfaji hagyományt revitalizálva bocsátja idegen tájak kalandos felfedezéseire hősnőjét: a népmesei vándorlás motívuma, a keresztény zarándokút ikonikus képe, a Romantika közkedvelt, a középkori románcos történetekből és legendáriumokból kölcsönzött mitikus tárgy vagy tudás után kutató

¹⁵⁹ Carroll, viktoriánus kortársaihoz hasonlóan, a realiztikus és misztikus reprezentáció közt oszcillálni képes képalkotás varázsának bűvöletében élt, s ezt a vizuális fixációját a második Alice kötet tükörmotívumán kívül a *Phantasmagoria* verseskötete címválasztásában is tetten érhetjük. A fantazmagória népszerű szórakoztatási forma volt a 19. században: viasszal átitatott, áttetsző vászon mögül vetítettek hátborzongató témájú képeket, a vetítő mozgatásával érték el azt a kísérteties hatást, mintha a rémképek, csontvázak, szellemek közelítenének a nézőkhöz, akik a vászon túloldalán helyezkedtek el. Füstgép és hangeffektusok használatával fokozták a vérfagyasztó hatást. Lewis Carroll. *Phantasmagoria and Other Poems*. London: Macmillan, 1869.

küldetés (*quest*) narratívái, az egzotikus vidékeket méltató útleírások realiztikusabb zsánerei keresztútjainak labirintusában vándorlunk, az álomút illogikájának megfelelően céltalanul és esetlegesen. Alice kalandjai megfeleltethetők Odüsszeusz a görög hérosz viszontagságos kalandozásainak: a föld mélyi al-világba ereszkedés, az újjászületés ismételt megtapasztalása, a szövegből szőtt kimérákkal vívott küzdelem, a kiismerhetetlen világ értelmezésének megkísérlése az agyafúrtan logikus és mitikus-misztikus gondolkodás segítségével mind az epikus mitológikus struktúrával rokonítják a regénypárost. Az epizodikus struktúra a pikareszk csavargó regény sajátossága. Azonban míg a pikaró egy társadalom perifériáján pozicionált szereplő, aki kópésága révén küzd meg a felmerülő akadályokkal, addig, szokatlan módon, a pikara Alice egy felső-középosztály-beli, polgári réteghez tartozó, burzsoá kislány, aki álomszerű lebegéssel sodródik az események közt, és gyermeki kíváncsisága, rácsodálkozó képessége lesz boldogulása záloga.

Annál is érdekesebb, hogy az utazás milyen központi szerepet tölt be a carrolli életműben – Alice Csodaország- és Tükörország-beli kóborlásai, a Sylvie és Bruno regényekben a Tündérföldre vezető álomutazások, vagy a *Snyárk vadászat* tengeri expedíciója esetében – lévén, hogy a szerző szinte teljes életét egy helyen letelepedve töltötte. 47 éven át volt a Christ Church College bentlakásos munkatársa – először tanuló majd oktatói státuszban és alig-alig mozdult ki az egyetem területéről. Ünnepek alkalmával szertartásosan visszalátogatott családjához crofti otthonukba, majd később a guilfordi Gesztenyés (The Chestnuts) becenevű kúriába, melyet ő maga vásárolt meg férjezetlenül maradt¹⁶⁰ nővérei számára apjuk elhunytja után. Nyaranta néhány hetet rendszerint a tengerparton töltött; hosszas sétákkal, természetközeli elmélkedéssel mulatva idejét, és a strandon megismert gyerekbarátok társaságában keresve felüdülést. Szigorú napirend szerint szervezett mindennapjait időnként kisebb kirándulások tarkították. Az Oxford környékbeli falvak szolgálták fotózások, csónakázások, túrázások helyszíneit, de igazán jeles eseménynek a fővárosba tett ritka kiruccanások, a londoni múzeumok, hangversenyek, tudományos előadások, botanikus kertek és a rajongásig imádott színházak látogatásai minősültek.

Carroll életében meghatározó londoni útiélmény volt még diákkorában nagybátyja társaságában 1851-ben a Nagy Világkiállítás megtekintése. Már az expó színtere, a csupa üveg és fém Kristálypalota építészeti modernitása is lenyűgözte a több mint 6 millió odalátogatót (a szám a korabeli össznépeség mintegy egyharmadát tette ki!), akik valóságos világszerte utat tehettek meg képzeletben a 13000 kiállított tárgynak köszönhetően. Megcsodálhatták – sok más

¹⁶⁰ A tizenegy Dodgson gyerek közül csak három házasodott meg: két fiú és egy lány – az utóbbi, férje halála után visszaköltözött hat nővéréhez. Jenny Woolf, *The Mystery*, 2010, 19.

között – a korszerű aratógép, lőfegyver és daguerrotípus Egyesült Államok-beli prototípusait, az első öntöttvas vázú zongorát Dániából, élethűen csiripelő és röpdőső mechanikus gépmadárkakat Franciaországból, primitív törzsi vadászeszközöket és használati tárgyakat az új zélandi maorik földjéről, és a világ legnagyobb gyémántját, a KohiNoort, mely egyenesen a Brit korona ékköveként számontartott gyarmatról, Indiából érkezett a tömegek elkápráztatására. Carroll nővéréhez írt levelében a világkiállításról beszámolva „valamiféle Tündérországhoz”¹⁶¹ hasonlította a „meghökkenítő impressziók sokaságát:” a Kristályszökőkutat, a Tigrises Amazon szobrát és a gépmadárkakat méltatva megállapítja, „bármerre is nézel, mindig valami új csodát látsz,” majd az élmény leírhatatlan intenzitása előtt fejet hajtva magába fojtja a szót, s leszögezi „a téma kimeríthetetlen, reményem sincs arra, hogy a végére érjek” [ti. a káprázatok leírásának], „s különben is mennem kell, indulunk a Királyi Akadémiára,” zárja sorait.¹⁶² A világkiállítás heterogén gyűjteményében a föld távoli tájairól érkezett és esetlegesen egymás mellé helyezett kiállítási darabok elképesztő kavalkádja, a természet, a tudomány, a művészet csodáinak, és a képtelen találmányoknak¹⁶³ fantáziautazásra hívó összessége kaleidoszkopikusan vibráló mozaikként, az elképzelhetetlenség megtestesítőjeként sejlhetett fel az ifjú Carroll szemében; s így a többértelmű jelentések ambivalenciájával és inkongruitásával játszó nonszensz irodalmi látásmód proto-muzeális előfutáraként, ihletőjeként is értelmezhető.¹⁶⁴

Carroll életében a nagybetűs utazást 1867 nyarán egy két hónapos oroszországi körút jelentette, mely bár legtávolabb vezette otthonától, mégsem hagyott hátra különösebben

¹⁶¹ Charlotte Brontë is tündérmesei hasonlaltal ragadja meg egy levelében a világkiállításról szerzett benyomását: „csodálatos, felkavaró, zavarbaejtő látvány – egy dzsinn palotája és egy pompás bazár keveréke [...] mintha csak egy keleti dzsinn hozta volna létre. Azt hinnők pusztán a varázslat képes ennyi temérdek kincset egybehordani a világ minden sarkából, s csupán természetfeletti kezek rendezhették el mind ily lobogó és ellentmondásos színkavalkádban, ily csodálatos erejű hatást kiváltva.” Charlotte Brontë. „A visit to the Crystal Palace, 1851.” *The Brontës' Life and Letters*, Vol.2. Szerk. Clement Shorter. Cambridge UP, 1907. 214.

¹⁶² Morton N Cohen, szerk. *Selected Letters of Lewis Carroll*. London: Palgrave, 1989. 12.

¹⁶³ A világkiállításon bemutatott találmányok közt szerepelt például George Merryweather Vihar Előrejelző piócabarométere, amiben az égháború közeledtét az üvegcsé tetejére felmászó és a szerkezet tetején elhelyezett csengettyűket megrázó férgek voltak hivatottak jelezni, illetve egy Robert Watson Savage nevéhez köthető, trükkös ágy (Alarm bedstead), mely ébresztéskor kiborítja fekhelyéről a benne alvót. Hasonlón meghökkenítő gondolatok köszönnek vissza Tükörország Fehér Lovagjának eszement találmányaiban.

¹⁶⁴ További izgalmas egybeesés, hogy Carroll 1862-ben háromszor is megfordult a dél kensingtoni Nemzetközi Kiállításon. Először csalódottan szemlélte a londoni világkiállítás grandiózus emléke fényében eltörpülni látszó eseményt (naplójában – tévesen – kisebbnek jellemezte, mint londoni elődjét), ám másnap mégis újrakilátogatott a tárlatra, méghozzá nem más, mint a Liddell család illusztris társaságában. A múzeumi vizit dátuma 1862 július 8, mindössze négy nappal az ominózus csónakkirándulás után, ahol először hangzott el Alice kalandos utazásának meséje, a furcsa dolgok közti barangolás története. A marxi kapitalizmus logikája szerint a fokozottan fetisizálódó – és a szubjektum objektifikációját előidéző – fogyasztói cikkek labirintusában való identitás-kereső bolyongás parabolájaként is értelmezhető a beszélő tárgyakkal való interakciók meséje, ahol már nem a személyközi kapcsolatok, hanem a szubjektum-objektum közti tranzakciók és transzformációk szabják meg az események menetét és mikéntjét. Erről ld: Clayton Tarr. „The Tables Turned: Curious Commodities in Victorian Children's Literature.” *Journal of Victorian Culture* 23 (2018): 25-44. Carroll az 1851-es világkiállításról írt levelében a beszédes tárgyak szédítő bűvöletéről, mint a szemlélődésre/fogyasztásra kínált cikkek végtelen árjáról ír: „Ameddig csak a szem ellát, mást se látsz, mint kendőkkel, szőnyegekkel, stb díszített oszlopokat, meg hosszú sorokba rendezett szobrokat, szökőkutakat, baldachinos sátrakat stb, stb, stb”

maradandó nyomokat benne sem művészete sem személyisége formálódását illetően. A hosszas vonat-, hajó- és lovaskocsiút során útitársa, barátja, az egyházi Henry Liddon társaságában kedvére el tudott mélyedni a kulturális különbségeket, a művészeteket, a vallást, és a nyugati és keleti egyház egységesítésére irányuló törekvéseket megvitató „művelt eszmecserében.” A Moszkvát, Szent Pétervárat és Nyizsnyij Novgorodot érintő kirándulás Carroll útinaplója szerint „csodákkal és újdonságokkal teli... az utak irdatlan szélessége...a hatalmas kivilágított cégek a boltok felett, a gigantikus templomok, aranycsillagokkal telehintett kékre festett kupoláikkal és a helyiek zavarbaejtő halandzsája,” „a nagyváros görbetükrökben visszaverődő talmi képei” „mind hozzájárultak a csodaérzetünkhöz.”

A tükörhasonlat, a méretváltozásélmény, a furcsa hangzású érthetetlen beszéd, a csodaút akár fel is idézhetik az Alice könyvek világát, azonban vélhetőleg nem annyira az orosz valóság hatott Carroll műveire, mint inkább – ekkor már Csodaország írójaként sikert aratott szerzőként – a művein keresztül olvasta a valóságot, a fantáziavilágai építése során bejáratott elvarázsolódás retorikáját alkalmazta a megélt tapasztalatait leíró napló-bejegyzésekben is. Habár a cári Oroszország fővárosát „óriások városának” titulálta méretei miatt, de felsőbbrendű brit nemzeti öntudattal Carroll valamiféle kívülálló megfigyelő maradt, nem ragadta magával az élmény. Úriember városnézőként („gentleman sightseer”) ortodox katedrálisokat látogatott, konyhaspecialitásokat kóstolt, játékokat és ikonokat vett, a nép egyszerű gyermekeivel társalgott, feljegyezte a legkülönösebb hangzású szavakat (“Zashtsheeshtschayjushtsheekhshya” körmölte le fonetikusán!), de megnyugvást érzett, mikor útja végén Calais-ból hazahajózva végre újra megláthatta „a jó öreg Anglia fehér szikláit.”¹⁶⁵ Carroll orosz útja mindenesetre korábban turisztikai kuriózumnak számított, hiszen nem a viktoriánus felső-középosztály szokványosan közkedvelt nyugat európai körútjának metropoliszait tűzte ki célul – bizonyos értelemben így meglepő is, hogy Carroll az extravagáns élményt nem emlegette fel nosztalgikusan a későbbiekben.

Talán a legnagyobb hatással a görög-keleti ortodox egyházzal való találkozás volt rá, s nem csak hit- és dogmatikus gondolkodás-beli különbségek miatt (-- bár Liddon katolikus és Carroll anglikán egyházfiként előszeretettel folytattak teológiai vitákat sakkozás közben és az ortodoxiához is eltérően viszonyultak). Az ortodox kereszténység egyszerre nyújtott az idelátogatónak páratlan esztétikai és spirituális élményt: templomépítészetében a mindenség Istenben megvalósuló egységét volt hivatott sugározni, jellegzetes pravoszláv ikonjai pedig nem csupán emberábrázolások vagy az ima vizuális segédeszközeiként szolgáltak, de Isten velünk

¹⁶⁵ Lewis Carroll. *The Russian Journal and Other Selections from the Works of Lewis Carroll*. Szerk. John Francis McDermott. New York: Dover, 1935. 1977.

való jelenlétének valóságáról, Isten országában – az Egyházon keresztül – való saját jelenlétünkről is tanúskodtak, a művészetén túl, mintegy a reprezentáció határait feszegetve, a misztikum felé vezetve. A turista Carroll ezen felismerése egybecsenghetett egy öt élethosszig foglalkoztató gondolattal: vajon lehetséges-e a hit misztériumának, a spirituális élmény valóságának megélése, megértése az esendő ember alkotta művészetén keresztül?

A nagy orosz utat leszámítva Carroll a „karosszékéből kószáló” (*armchair flâneur*) tipikus megtestesítőjeként jobbra könyvtárszobája magányában indult képzeletbeli kalandok sokaságára. A 19. század végén domináló két nagy szépségalkozat, a boldogsággá feloldott szépség és a tárgyként magunk elé vetített szépség¹⁶⁶ ideái közül aszketikus kontemplatív alkata az utóbbi mellett tette le voksát, a szépség-igazság isteni esszenciáinak objektiválódását a matematika, az irodalom, a fotográfia és a teátrum médiumaiban keresve.

Fantáziáját a legváltozatosabb módon talán a színház iránti rajongása mozgatta meg. Egyesek szerint a papi felszentelést is azért utasíthatta el mert képtelen volt szabadulni e világi hívság bűvköréből, ám ugyanakkor magasztosan fennkölt szavakkal, a vallásos áhitathoz hasonlóan írta le naplóiban a színházi élményt: „olyan mint a felséges álmodozás vagy a leggyönyörűbb költészet. A színjátszás célja az elme felemelése a mindennapi kicsinyes gondok közül, sosem feledem a csodás estét, a páratlan látványt... Azt képzelném (ha nem lenne profán a gondolat) hogy az angyalok így sejléne fel halandó szemünk előtt, ...életemben sosem élveztem semmit még ennyire, könnyeket hullatva képzelt dolgok felett.”¹⁶⁷ Carroll számára a teátrum mágikus, pátosz teremtő erővel bírt: tiszta, megindító, lélekemelő ideálok jelentek meg a világot jelentő deszkákon, hogy magukkal ragadják a nézőt sosem tapasztalt, katartikus magasságokba és mélységekbe.

Többnyire klasszikusokat, Shakespeare-t, mesejátékokat és tündérrevüket (*pantomime*) látogatott, de a kulisszák mögötti élet is foglalkoztatta. A *St James Gazette*-nek írt olvasói levélben hangsúlyozta a kiskorú színészek méltó munkakörülményekhez való jogait és gyermeki önfeledtségük megóvásának jelentőségét.¹⁶⁸ Színházkritikában sosem feledte el méltatni a gyerekszereplők talentumait vagy empatikusan ösztönözni fejlődésüket. Aktívan közreműködött az Alice mesék színpadra állításában (az „Alice on the stage” [„Alice a színpadon”] című esszéje a regénypáros egyik legfontosabb paratextusa, melyben műve létrejöttét és utóéletét kommentálja), és buzgón támogatta a Henry Savile Clarke rendezte, 1887

¹⁶⁶ Seregi Tamás. *Szépség és igazság*. Szeged: Tiszatáj könyvek, 2019. 96.

¹⁶⁷ E gondolatokat Carroll Shakespeare VIII. Henrikje egy előadása kapcsán írja. Edward Wakeling, szerk. *Lewis Carroll's Diaries: The Private Journals of Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll)*, vol. I. Lewis Carroll Society: Publications Unit, 1993. 104-106.

¹⁶⁸ Claire Imholtz. „Phoebe Carlo, Lewis Carroll's First Stage Alice.” *The Carrollian. The Lewis Carroll Journal* 34 (2020): 3-30. 17

karácsonyán bemutatott, komikus operetta adaptáció címszereplőinek – az álmogyermek Alice-t megszemélyesítő Phoebe Carlo majd Isa Bowman – karrierjét. Valósággal rajongott a gyerekszínész Ellen Terryért, aki azon kevés gyerekbarát egyike volt, akivel felnőttkorában is szoros barátságot ápolt. Richard Foulkes számítása szerint Carroll 1855 és 1897 közt mintegy 400 színházi előadást tekinthetett meg. (Orosz útja során sem hagyta ki a színházi élményt: a nyelvi akadályokra fittyet hányva Moszkvában az *Aladdin és a Csodalámpa* című bürleszkre, Németországban egy passiójátékra, Párizsban pedig a *Mignonne* komikus operára látogatott el.)

Tekintettel arra, hogy Carroll milyen előszeretettel lelte örömét az intermediális játékokban, nem csoda, hogy kedvenc művészeti formája visszaköszön irodalmi szövegeiben is. A teatralitás, a drámai/dramatikai elemek átszövik az Alice könyveket a keretversek melodramatikus színpadiasságtól a harlequinade groteszk humoreszk motívumain át a kislány önazonosság-tesztelő versmondásaiig és a fejezeteket elválasztó, a lehulló színpadi függönyre emlékeztető aszteriszk tipográfiai jelekig, a Tükörország-nyitó színlap-szerű *dramatis personae* szereplőlistájától a felolvasásra, előadásra szánt, artikulált hangzóságukban megelevenedő szövegrészekig – melyeket Carroll, a gyerekbarátok visszaemlékezései szerint, rögtönzése során dramatizálva adott elő, minden szereplőnek más-más hangot kölcsönözve. A *Sylvie és Brunoban* Shakespeare-t idézve szögezi le: „színház az egész világ,” „az élet színdarab, ám alig van benne *encore* és egyetlen *bouquet sincs*,” de sajnálkozás helyett az élet élvezetének titkát a játéknak szentelt „elmélyült gondolatban,” az előadásra koncentrált „összesűrített figyelemben” kell keresnünk.¹⁶⁹ A színpadiasság hangulata határozza meg a fotóművészeti életmű legjelentősebb darabjait is: a kis barátokról készített *tableau vivant* élőképeken jelmezbe bújt, fiktív karaktereket, képzelt történet jeleneteket előadó gyerekek hívnak mesés fantáziálásra. Nem csak a színház tört magának utat az irodalmi és fotográfiai alkotásokba, de a Carroll közreműködésével létrehozott színelőadásokat is jellemezte a különböző médiumok és műfajok kreatív összekapcsolása, a szövegek közti átjárás. A szerző ötlete nyomán, például a *Csodaország* előadás közjátékként, a két felvonás között a *A Snyárk-vadászat* című hőskölteményparódia szavai szórakoztatta a nézőket, és volt hivatott szusszanásnyi pihenőidőt biztosítani a címszereplő Phoebe Carlo gyerekszínésznek.

A lírai műfajban legkiválóbb alkotása épp ez, az 1876-ban megjelent *The Hunting of the Snark (A Snyárk vadászat)*¹⁷⁰ nonszensz verses elbeszélés a képzelt mitikus lény, a (véltőleg az angol „cápa” (shark) és „kígyó” (snake) szavak elegyítéséből létrejött) rejtélyes Snyárk

¹⁶⁹ *Sylvie és Bruno* 272-3.

¹⁷⁰ Lewis Carroll. *The Hunting of the Snark. The Annotated Snark*. Szerk, Martin Gardner. London: Penguin, 1972. *A Snyárk-vadászat*. Ford. Mann Lajos. *Irodalmi Jelen*. 2006. *Sznark-vadászat*. Ford. Jónai Zs. Balázs. Magyar Elektronikus Könyvtár. <http://mek.oszk.hu/10200/10242/10242.html>

nyomába eredő tengeri expedícióról, mely során a hét tagú, csupa B betűvel kezdődő nevű legénység egy üres fehér térkép, és egyéb eszement kelepcek és csalik segítségével (gyűszűvel, villával, szappannal, mosollyal és vasúti részvényel) igyekeznek elejteni a fenevadat, akiről csak annyit tudnak, hogy ízletes, későn kel, nincs humorérzéke, rajong a fürdőkabinokért, igencsak törtető és nem biztos, hogy az, aminek látszik. A törbecsalásakor tovatűnő Snyárk egyszerre a boldogságkeresés hiábavalóságának allegóriája és a jelentés illanékonyágára, rögzíthetetlenségére, a nyelvi közlés bizonytalanságára, a félreértelmezés elkerülhetetlenségére vonatkozó metadiszkurzív kommentár. A valóság megfoghatatlanságát komikus misztikumként körvonalazza, ahogy a vadász hiába ismer rá prédája valódi mibenlétére (ti. hogy ez bizony egy Búcsam (Boojum)), a megismerhetetlen másik neve kimondhatatlannak bizonyul, csak a „Bú...”-ig jut, majd a megnevezendővel együtt szertefoszlik maga a megnevező is. Ez az önreflexív kettősség jellemzi a carrolli szövegvilágokat: a nonszensz neologizmusok fantasztikus fiktív univerzum teremtő erővel bírnak, ám alkotójuk szembesül vele, hogy a szóból szőtt képzelte világok csupán tűnékeny álmok, ábrándok, illúziók, bűvészmutatványok. A *Snyárk vadászat* reflektál az idő múlására, a felejtés-émlékezés felkavaró/megnyugtató élményére is a dedikáció révén: Carroll a tuberkulózis végső stádiumában haldokló kis keresztfiának, Charlie Wilcoxnak ajánlja, a gyermeket vigasztalando, felvidítandó.

Carrollnak a posztmodern metafikcionális narratív stratégiákat megelőlegző, avantgárdul formabontó szövegtudatosságát jól példázza e mű kapcsán is a paratextualitással való játéka. A *Snyárk vadászat* főszövegét körülölelő segédszövegek nem annyira komplementer módon kiegészítik, mint inkább ellentmondásosan átírják az eredendően is kaotikusan, kaleidoszkopikusan újrendeződő értelmeket. A sorok kezdőbetűivel és kezdő szavaival is a gyerekmúza Gertrude Chataway nevét kiíró akrosztikus keretvers szentimentális ajánlását („Egy drága gyermeknek: emlékéül a napsugaras óráknak tengerparti sustorgásoknak”) ellenpontozza az előszó önironikus mentegetőzése, mely letagadja, hogy nonszenszt írna, és a szöveg *jelentéseit* hansúlyozza, bár közben a már kanonizált nonszensz szövegeire tesz intertextuális utalásokat, visszatérő figurákat, köztük Humpty Dumpty, a Tojásemberke nyelvfilozófiai fejtegetése beidézve. Mindehhez társul az első kiadás mellé csatolt társkiadvány vallásos traktusának üzenete, a „Húsvéti üdvözlés minden gyermeknek, aki szereti Alice-t” („An Easter Greeting to Every Child Who Loves Alice”), miszerint még a gyermekkor napsugaras óráinak örömeit is meghaladja a feltámadó Krisztus kiáradó mennyei szeretetének fénye. A negédes kriptográfiai játék, a dekonstruktív metaszóveg, a keresztény röpirat elegyéből összeálló, Henry Holiday groteszk illusztrációival díszített Snyárk vegyes technikával „összebarkácsolt,” jellegzetesen carrolli *bricolage-szóveg*. A szövegrendező elv a

katakrézis, a rend és rendetlenség közti oszcillálás (– ahogy az Alice regényeket is a kártya-, illetve a sakkjáték szabályainak felidézése, s azok stratégikus áthágása jellemzi). Az össze nem illő műfajok, az eltérő diszkurzív regiszterek, a képzavarosan váltakozó fantáziaképek kavalkádja óhatatlanul metafikcionális sőt metamediális aspektussal ruházza fel a szöveget. A vibráló textuális túltengés, az elmondhatatlan kompenzatorikus túlbeszélésének közepén maga az ábrázolhatatlanság nyugszik a szavak közé ékelt fehér térkép aporetikus üres helye, valamint a verbális narratívában csak körül- de nem megírható, hiába hajszolva megfoghatatlan s az illusztrációkon is megjeleníthetetlen Snyárk alakjában. Az utazás lényege a tragikomikusságában ambivalens kiúttalanság felismerése, a (mégoly racionális) gondolatmenet szükségszerű ellentmondásosságával való szembesülés, a megoldhatatlan problémával viaskodás szellemi kihívásának intellektuális örömeiben való megmártózás, a tehetetlenség ellenében tenni merészelés bátorságának büszkesége.

Külön érdekesség, hogy a *Snyárk vadászat* ikerszövege, Carroll ugyan abban az évben, szintén írói álnéven publikált állatvédelmi pamfletje, mely az állatokon végzett tudományos kísérletek és az állatok kizsákmányolása ellen szólal fel, a tudás megszerzésének erkölcsi felelősségét hangsúlyozva, s görbe tükröt állítva az emberi faj arrogáns felsőbbrendűség-tudatának. A „Some popular fallacies about vivisection” („Néhány tévhit az élveboncolásról”)¹⁷¹ című rövid értekezése egészen más megvilágításba helyezi a Snyárk vadászat abszurditását és politikai, etikai téttel telíti a nonszensz szöveget. Az idegen lény nyomába eredő expedíció tanulsága szerint a másság megismerhetetlen marad amennyiben képtelenek vagyunk humán nézőpontunkat, prekoncepcióinkat, érdekeinket felfüggeszteni. A tudásvágy éppen úgy lehet kolonizáló ambícióval, becsvággal fűtött földi hiúság, mint magasztos küldetés, vagy, a nonszensz esetében, a pusztán a gondolkodás örömeért való gondolkodást, *l'art pour l'art*-formán célzó elmepallérozó gyakorlat.

Az utóbbi kategóriába tartozó, észbontón szórakoztató fejtörők jelennek meg a matematikai-logikai és irodalmi nonszenszt a didaksszissal sajátosan ötvöző *Gubancmese* című (*A Tangled Tale*) kronológiailag következőként megjelent művében. A mesés novellafűzérbe ágyazott, szójátékokkal tűzdelt matematikai (aritmetikai, algebrai, geometriai) feladványok eredetileg 1880 és 1885 között a *The Monthly Packet* magazin rejtvény rovatában folytatásokban jelentek meg.¹⁷² A könyvkiadás előszavában Carroll szellemes szavakkal ajánlja művét az ifjú olvasók mulattatására és okulására. Minden „gubancban” (nonszensz mesében)

¹⁷¹ Lewis Carroll. „Some Popular Fallacies About Vivisection.” (1875) *The Complete Works of Lewis Carroll*. Szerk. Alexander Woolcott. New York: Random House, 1939. 1189-1201.

¹⁷² 1870 decemberében az *Aunt Judy's Magazine*-ban is jelentek meg rejtvények Carrolltól „Puzzles from Wonderland” címmel. Ezeket a többnyire szójátékos feladványokat is gyerekekbarátoknak írta.

egy néhány feladványt rejt el, „olyasféleképpen, ahogy kora gyermekkorunk édes idejében a keserű gyógyszereket leleményesen, de többnyire sikertelenül lekvárral próbálták lenyeletni velünk.”¹⁷³

A hétköznapi valóság iskoláztatási élethelyzetei keverednek a képzeletbeli különös kalandokkal. A három cselekményszálban egy Balbus nevű házitanító leckétet egy fiú testvérpárt, egy Mad Mathesis nevű nagynéni unokahúgát, Clarát teszi próbára furfangos feladványokkal, illetve egy apa-fiú kettős először lovagok majd utazók alakjában próbálnak „kikeveredni a számtani örvényből, amelybe [fejtörő] kérdéseik taszítják” egymást. A matematikai kalkulációk rációt hoznak az egzotikus idegen vidékek, az ízes nevű Kgovjni és Mhruxi tájaira, mikor madárként csicsergő bennszülöttek kincsének súlyát kell kiszámolni zordon tengerészek közt; de a hiperlogikus gondolkodás, a matematikai absztrakciós képesség a mindennapi színteret is komikus-különössé teszi, elidegenítve elbűbájolja, mikor a londoni vasútra szemfényvesztő gyorsasággal fel-le pattanó utasok arányszámát vagy a vidéken körbe-körbekerülő malacok elhelyezkedését kell kiokoskodni. A carrolli „Gubanckibogozók Klubjában” a szóvarázs a matematikamágia része. Izgalmasabb a sebességszámítás, ha a járműveket omnibusz helyett grurmsztipszeknek hívjuk; mókásabb a területszámítás, ha tudjuk, hogy az ellipszis egyszerre retorikai és mértani fogalom; és nagyobb a gyermeki hajlandóság a feladat megoldására, ha olyan nyakatekert a rejtvény miszerint, hogy „a kormányzó a lehető legszűkebb körben kíván vacsorát adni, amelyre meg akarja hívni apja sógorát, fivére apósát, apósa fivérét és sógora apját [...] találjuk ki, hány vendég ül majd az asztalnál.”¹⁷⁴

A könyv narratív struktúrája egyszerre szabályosan szerkesztett és esetlegesen kesze-kusza. A tíz novella három történetzála három-három epizód erejéig felbukkan, majd egy utolsó fejezetben összeér, azonban a mesés fejtvények gubancai tetszőleges sorrendben bogozgathatóak, és a könyv non-lineáris olvasásra invitál, hiszen a feladványok tiszta, „mese-mentes” matematikai megfogalmazásaihoz és megfejtéseihez hátra kell lapoznunk a kötet legvégére. Mitöbb, dialogikus szövegről van szó, hiszen Carroll bemutatja az olvasók által a lapnak beküldött megoldásokat is, párbeszédbe elegyedik velük, méltatja a szellemes gondolatmeneteket, illetve rámutat a hibákra, humorosan kritizálja a félrecsúsztott logikát és helytelen okoskodást.

Külön izgalmas, hogy a megfejtők jeligés álneveikkel Carroll korábbi műveinek szereplőinek bőrébe bújnak, úgyhogy mikor a szerző kiszól a szövegből a gubanc-boncolgató

¹⁷³ Lewis Carroll. *Gubancmese*. Ford. Csaba Ferenc. Ill. Arthur B Frost és Mallár Gabriella. Budapest: Typotex, 2011. 8. *A Tangled Tale*. Ill. Arthur B Frost. *The Monthly Pocket Magazine* 1880-1885.

¹⁷⁴ *Gubancmese* 18.

olvasóinak, saját fantáziateremtései, a Bolondos Kalapos, a Szívkirálynő vagy a Vigyorkandúr alteregóit leckézteti. Az intertextuális kapcsolódásokon túl proto-transzmediális történetmondásról beszélhetünk, nem csupán azért mert Arthur B Frost illusztrációi (a magyar fordításban Mallár Gabriella rajzaival kiegészítve) bővítik a szöveg jelentésrétegeit, de azért is mert szó és szám egymás mellé helyezése voltaképp a természetes nyelv és a matematika (mesterséges/absztrakt) nyelv,¹⁷⁵ a verbális és numerikus kommunikáció viszonyáról, a konszenzus valóságban kontextualizáló literális, a fiktív szövegvilágban felsejlő metaforikus, és a pusztá logikai premisszákra építő matematikai interpretáció összevetéséről, ütköztetéséről¹⁷⁶ is szól, a különböző jelrendszerek közti átjárás generálta jelentés-csúrcsavarásra is reflektál. A nyelv megregulázását és bomlasztását szimultán viszi színre a kötet elején szereplő rímes dedikáció a kedves tanítványnak. A bonyolult akrosztikus versbe azonban számtani bűvészmutatvány is vegyül: minden sor második betűjét összeolvasva sejlik fel a tételezett olvasó helyébe állított Edith Rix gyermekbarát neve.¹⁷⁷

Végső soron, ugyanaz a luddikus poétika jellemzi a Carroll védjegyévé vált nonszensz szójátékokat és a matematikai rejtvényeket is. A *Gubancmese* üzenete, hogy bármely narratív szituációból kinyerhetünk egy absztrakt adathalmazt, melyet aztán matematikai feladvánnyá konvertálhatunk. Ez, a számok nyelvére való interdiszciplináris, intermediális fordítás velejárója pedig, hogy a legfájóbb traumatikus történéseket is képes – a konszenzusvalóságtól elidegenítve – groteszk komikumká fordítani; „különös absztrakt mintázatot”¹⁷⁸ tud feltárni az élet szövetén. Az egyik gubancban például Mad Mathesis a háborús veteránok sérülései kapcsán annak a kiszámolására hív, hogy az egykori katonák vajon testük hány százalékát veszítették el összesen, „legalább hány százalékuknak hiányzik egy karja, egy lába, egy füle és egy

¹⁷⁵ Asuncion Lopez-Varela Azcarate. „Proto-Transmedial Narrative Structures: Lewis Carroll’s *A Tangled Tale*.” *International Journal of Transmedia Literacy* 5 (2019): 37-61.

¹⁷⁶ Turcsik Báborka idézi a Gémes és Szentmiklóssy szerzőpárost arra vonatkozóan, hogy míg a természetes nyelvek világában „A teremben repkedő piros krokodilok prímszámok.” állítás értelmezhetetlen nonszensz, addig a matematikai nyelvben, a matematikai logika szerint, az igaz/hamis bináris egymást kölcsönösen kizáró arisztotelészi alapelvek nyomán („miszerint egy kijelentés vagy igaz vagy hamis, és ez mindig egyértelműen eldönthető, tehát egy kijelentés nem lehet egyidejűleg igaz is és hamis is, valamint ha egy kijelentés nem igaz, akkor hamis, és ha nem hamis, akkor igaz) (Bóta 2011) elmondható, hogy mivel nem tudunk egy olyan teremben repkedő piros krokodilt sem mutatni, amelyik nem prímszám, tehát az állítás tagadása nem igaz, így maga az állítás biztosan nem hamis, ezért az igaznak tekinthető. Hasonló érveléssel belátható a „Minden piros krokodil, amelyik éppen most ebben a teremben repked, 17-nél nagyobb prímszám.” igazsága is. Turcsik Báborka. „A matematika és a nyelv viszonya.” *E-nyelv magazin*. 2019.06.10. <http://e-nyelvmagazin.hu/2019/06/10/a-matematika-es-a-nyelv-viszonya/>

¹⁷⁷ Edith Rix bátyjának, Wilfred Rixnek írja Carroll az egyik legmulatságosabb matematikai rébuszlevelet, amiben a feladott probléma megoldására ösztönözve gyerekbarátját arról ír, hogy annyira gyötri a feladvány megoldatlansága, hogy egy szemhunyasnyival sem tud többet aludni napi nyolc óránál és többet enni napi három étkezésnél. in Robin Wilson. *Lewis Carroll in Numberland*. New York: Norton, 2008.

¹⁷⁸ Blake 44.

szeme?”¹⁷⁹ A matematikai gondolkodás, a számosításból fakadó fekete humor ugyanúgy feszültségoldásra szolgál, mint a szójátékok, a nonszensz neologizmusok nyelvi invenciói (melyeket Martin Gardner a kombinatorika egyik ágának nevez¹⁸⁰) és az azok által előidézett metanyelvi töprengések. A carrolli életművet összefonódva átszövő arithmomániás és onomatomániás tendencia, a számokkal és szavakkal való kényszeres foglalatosság, a vég nélkül burjánzó problémák, rejtvények, verbális és numerikus fejtörők bővületében megrekedtség kompenzatorikus, a szorongást távortartani hivatott pótcselekvés, ahogy azt a szerző a *Pillow Problems (Párnapproblémák)* című könyve előszavában expliciten kifejti. Ugyanakkor a matematikai és mesei nyelv viláगतalakító képessége felszabadító erővel ruházza fel a szavakat és számokat melyek terapeutikus potenciálja a carrolli életműben oly meghatározó, s oly változatosan felszínre törő játéktevékenységben aktiválódik.

A szócickek, anagrammák, akrosztikus poémák, találós kérdések és versparódiák olvasásakor ugyanazon szabályok szervezte játékkal (*game*) szembesülünk, mint a bűvésztükkök, logikai paradoxonok, matematikai feladványok esetében – míg a gyerekfotóin színpadias élőképbe rendezett, ám önfelelt játszadozás (*play*) kerül megjelenítésre. A Carroll nevéhez fűződő társasjátékok közül sok – a bábuk helyett betűkkel játszandó sakk, az aritmetikai krokett, a golyókkal random geometriai formákat kirajzoló körbilliárd – ismert játékszabályok kreatív átrendezésére építve el az ismerős ismeretlenség hatását. A Gubancmese címében és feladványaiban a „gubanc” (*tangle*) nem csak a macskabölcső madzagátvevős kézügyességi játékát idézi, de intertextuálisan visszautal a csodaországbeli egér girbe-gurba farkának/meséjének (*a tangled tale/tail*) homonimikus szójátékára is. A carrolli életművet átszövő játékos élménypedagógia – mely a mesével mozgásba lendíti az álmodozó képzeletet, miközben bevezet a számok, a mértékegységek, a matematikai összefüggések világába, és racionális észérvelésre, logikai okfejtésre tanít, vagy az euklidészi matematikáról szóló művét kísértethistóriává fordítja azzal, hogy szerepelteti benne az ókori matematikus-filozófus szellemét is – tulajdonképpen nem teljesen előzmény nélküli invenció. Az edukációs tartalmat fantáziadús formában közvetítő, a viktoriánus korban népszerűsödő természettudományos ismeretterjesztés hagyományára épít. Ezt a hagyományt viszik tovább a carrolliánus Martin Gardner és Raymond Smullyan¹⁸¹ rébuszkönyveikben.

¹⁷⁹ *Gubancmese* 89.

¹⁸⁰ Martin Gardner. *The Universe in a Handkerchief. Lewis Carroll's Mathematical Recreations, Games, Puzzles, and Word Plays*. New York: Copernicus, 1996. 4.

¹⁸¹ Raymond Smullyan. *Alice Rejtvényországban*. Budapest: Typotext, 2009. Martin Gardner. *Perplexing Puzzles and Tantalising Teasers*. New York: Dover, 1989.

A *Gubancmese* matematikát és szórakoztató irodalmat keverő hibrid műfajában megmártózva újra feltámad benne a szépirodalmi ihlet. Valami merőben újszerűt akar írni, az időskor küszöbén, a hatvanas évei felé araszolva, megújulásra vágyik, de a jól bevált receptet nem hagyja hátra. Az eredetileg az *Aunt Judy's Magazine*-ban 1867-ben megjelent két meséjét („Tündér Sylvie,” „Bruno bosszúja”) kibővíti az évek során összegyűlt kósza ötletekkel, álom- és emlékfoszlányokkal, szójátékokkal, humoros versikékkal, gyerekszáj derűvel, a művelt középosztály csipkelődő csevegéseinek (*badinage*) szellemes fordulataival, valamint – az Alice regényeknél sokkal explicitebb módon megjelenő – filozófiai, teológiai, esztétikai, természettudományos és logikai spekulációkkal. A vaskos, két részes regénnyé duzzasztott szöveg *Sylvie és Bruno* (*Sylvie and Bruno*, 1889), illetve *Sylvie és Bruno. A történet vége* (*Sylvie and Bruno Concluded*, 1893)¹⁸² címen jelenik meg Harry Furniss illusztrációival, az akrosztikus keretekversekben előbb Isa Bowmant majd Enid Stevenst megszólító ajánlással.¹⁸³ Írói megújulásra vágyik, mégis az előszóban az Alice történeteit idézi meg,¹⁸⁴ és a két könyv – az álomutazás, a mágikus metamorfózis, a nyelvi játékokból sarjadó képtelenségek újrahaznosított motívumai miatt – mintha az előző regénypárosának újabb variánsa lenne; terjedelmesebb, érzelmesebb, moralizálóbb formában.

Az Alice regényekben a való világban való álombamerülés csupán a keret az álomlogika szerint működő fantasztikus kalandokhoz. Itt az álom szárnyán való elmeutazás szövegszervező elem: a szerző alteregójául szolgáló időződő úriember akárhányszor elbóbiskol vagy eltűnődik (egy zötyögő vonatút során, egy jó ebéd utáni bort kortyolgatva, vagy a nyári napmelegben sziesztázva, tücsökciripelést hallgatva) minduntalan úrrá lesz rajta valamiféle „borzongató,” manós érzület („eerie feeling”), melynek köszönhetően átvándorol egy, a földi léttel párhuzamosan létező másik világba, a címszereplő királyi gyermekek Tündérországának fiktív terébe, hogy ott szemtanúja lehessen a Sylvie és Bruno felséges atyja elleni összeesküvés fellángolásának majd elbukásának (az első kötetben), illetve álomországjárásai alatt megismerkedhessen a Kül-hon (*Outland*) különös szokásaival és eltöprengessen azon, hogy a

¹⁸² *Sylvie and Bruno*. London: Macmillan, 1889. Ill. Harry Furniss. *Sylvie and Bruno Concluded*. London: Macmillan, 1993. Ill. Harry Furniss. *Sylvie és Bruno*. Budapest: Noran, 2008. Ford. Rét Viktória és Varró Dániel. *Sylvie és Bruno. A történet vége*. Budapest: Noran, 2010. Ford. Gergely Zsuzsa és N. Kiss Zsuzsa. A szöveget gondozta és az utószót írta Bollobás Enikő.

¹⁸³ Az első kötetben Isa Bowman nevét nem csak az akrosztikus vers sorainak kezdő betűiből olvashatjuk ki, de emellett minden versszak első három betűje is (Isa-Bow-Man) a gyerekbarát nevét ismétli. A második kötetben a keretvers kezdő sorainak minden harmadik betűje írja ki Enid Stevens nevét. Hasonlóan kacifántos a *Nursery Alice* ajánlása: a keretvers minden sorának második betűjét egybeolvasva áll össze Marie Van Der Gucht neve.

¹⁸⁴ Már a keretversek is rímelnék egymásra: a *Sylvie és Bruno* ugyanazzal a költői kérdéssel indít, amivel a *Tükörország* befejeződött. Csupán néhány szó eltérés van az ismétlődő felvetés között: „Life, what is but a dream?” illetve „Is all our life, then but a dream?”

tündérvilágból idelátogatók milyen hatást fejthetnek ki a halandó emberek életére (a második részben).

Az álomgyermek tehát megkettőzve jelenik meg, a csupaszív, angyali kislány, Sylvie és mókásan rosszcsont öccse, Bruno személyében, akik hol apró tündérlényként, hol hús-vér ember gyermekeként jelennek meg, attól függően, épp melyik világban, szülőföldjük fantáziauniverzumában vagy a viktoriánus Anglia konszenzusvalóságában bukkannak-e fel. A könyvpárosban ugyanis a mendlesohni fantasy térfelfogás¹⁸⁵ cizelláltan csavaros formája jelenik meg. Míg az Alice regények portálfantáziák, ahol egy mágikus hasadékon (nyúlüreg, tükör) lép át a határsértő humán megfigyelő turistaként a kitarított emberi nézőpontból mindvégig másikként tételezett fiktív világba, addig a *Sylvie és Bruno* könyvekben oda-vissza járás van a két világ között: nem csak az elszenderülő öregúr kerül át az álmai szárnyán ismételten a másvilágba, de a fantasztikus máshol lakói is átlátogatnak a földi létbe, az intrúzió vagy egyenesen az invázó fantasy logikája szerint összezavarva valóságunk ismert rendjét. (Olyan virágcsokrot hoznak ajándékba, mely minden szála más kontinensről származik és távozásukkor köddé illan, láthatatlanná teszik a kutyát, aminek a hátán lovagolnak, egymás felé terelik a szerelmeseket – a shakespeare-i Puck figura tündéri csínytevéseire ismerhetünk ténykedéseikben.) Ráadásul a tündér Sylvie-nek van egy való világbeli hasonmása is a jólelkű, a történet románcos vetületében főszerepet játszó Lady Muriel személyében. Az, hogy álomlány és igazi lány személyei időnként egymásba mosódnak a narrátor szemében jól illusztrálja az imaginatív és realista perspektíva, az elhomályosuló képzelgő tekintet és a racionális tisztánlátás, az itt és ott, a jelen/én és a máshol/másik összeérését és viszonylagosságát. Az elbizonytalanítást tovább fokozza, hogy Tündérországból további titkos birodalmak, másvilágok nyílnak meg egy rejtélyes aranykulcsocska segítségével. Sőt a francia filozófus Baudrillard szimulákrum elméletéből ismert, Borghes közvetítésével elhíresült, a valós teret teljesen elfedő térkép, a valóság fölé kerekedő szimulákrum gondolata is felbukkan a Másik Professzor örült találmányai – az ovális kerék, a gravitáció hajtotta vonat, és a magától kószáló sétapálca – között.

Az eredetileg egybeni megjelenésre szánt, ám a terjedelmi korlátok miatt végül két kötetben kiadott *Sylvie és Bruno* történet kétségkívül túlírt szöveg. Közel 700 oldalon át csapong mesefantázia, társadalomkritika, a kortárs brit állapotokra reflektáló problémaregény,¹⁸⁶ filozófiai fejtegetés, matematikai-logikai gondolat kísérletek és melodramatikus szerelmi szál között. Míg az Alice könyvek kompakt módon, „brilliánsan

¹⁸⁵ Farah Mendlesohn. *A Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan UP, 2008.

¹⁸⁶ social problem novel, condition of England novel

excentrikus gazdaságossággal”¹⁸⁷ tömörítették egybe ezen komplex jelentésrétegeket, az olvasó fantáziájára bízva, hogy mely asszociatíván implikált értelmek (vagy értelmetlenségek) felfejtésére vállalkozik, a *Sylvie és Bruno* „terjengősen megtöbbszöröződő cselekményszálaiban” a hirtelen hangnembváltások sorozata – a *monstre* regénykorpuszt átszövő szentimentális sziruposság, a teológiai, filozófiai eszmefuttatások, az ál-matematikai axiómák, a társadalmi igazságtalanságok és politikai manipulációk megvitatása – valóságos narratív hullámvasútra ültetik fel az olykor felvillanyozó, máshol fárasztó szövegbe beleszédülő olvasót. Az, hogy Carroll előszavában a kicsinyeknek ajánlja művét jól példázza, hogy a viktoriánus gyerekirodalom (a moralizálás-mentességében innovatív új-mese irányzat) még nem húzza meg a műfaj modern definícióját meghatározó korhatáros korlátokat; nem tesz különbséget felnőtt és kiskorú befogadónak szánt szöveg között. A műveket a gyermeki kíváncsiságot és rácsodálkozást mindenkinben felébreszteni képes családi olvasmánynak szánja.¹⁸⁸

A *Sylvie és Bruno* kötetek bővelkednek a nyelvi humor legváltozatosabb formáiban. Az Alice regényekből ismert, a nyelv működését kizökkentő, a jelentésalkotásra irányuló késztetésünket kifigurázó, briliáns nonszensz szójátékok bukkanak elő a bolondos Kertész dalaiban, a Jégmadár-Királyka énekében és egyéb komikus betétversekben (előbbi vezérmotívumként újabb és újabb strófákkal töri meg a prózai narratíva sodrát a két kötet során fülbemászó eszementségekkel: „Úgy látta, hogy egy elefánt/ Megfúj egy trombitát, / Megnézte jobban, s mit talált?/ Anyósa gomblikát./ 'Az élet', mondta 'úgy tűnik,/ Felettébb komplikált.’”¹⁸⁹) Nem hiányoznak az irodalmi nonszensz jellegzetes metanyelvi bölcselkedései sem: az eltérő személyes világtapasztalatok és privát nyelvhasználatok miatti kommunikációs képtelenség tematizálásától kezdve a szellemes szópárbajokból fakadó jelentéstúlcsordulásig vagy éppen a jelentéskiüresedés változatos formáig (ilyen az amatőr filológus helytelen szakterminológia használata, a borászat kifinomult retorikájának a gyümölcslekvár degusztálására való komikus alkalmazása, a polgári szalon felszínes csevegésének, közhelyes álmaximáinak („Boldog aki kicsi, mert örvend a nagynak.”) vagy az elmélyületlen templomi igehirdetésnek semmitmondó üressége).

¹⁸⁷ Marah Gubar. „Lewis in Wonderland: The Looking Glass World of *Sylvie and Bruno*.” *Texas Studies in Literature and Language* 48. 4 (2006): 372-394.

¹⁸⁸ Bár egyetérttek a Noran kiadó gondozásában megjelent magyar kiadás fülszövegével, miszerint a *Sylvie és Brunoban* „Carroll egész személyisége megtalálható: a gyermek, a felnőtt, a filozofikus, a satirikus, a didaktikus, a romantikus, a humorista,” kétlem, hogy a szöveg *egészében* „a legkisebbek ugyanúgy örömeiket lelhetik, mint az irodalmi csemegére vágyó, igényes felnőtt olvasók.” A regénypáros érdekességét a mai olvasó számára éppen ez a „tudathasadásos” jellege adja: csapong a már-már banálisán infantilis és a kifejezetten felnőttés témák és hangnemek között.

¹⁸⁹ „He thought he saw an Elephant,/ That practised on a fife:/ He looked again, and found it was/ A letter from his wife./ 'At length I realise,' he said,/ 'The bitterness of Life!'” *Sylvie and Bruno in Complete Lewis Carroll*, 320. A magyar változat Varró Dániel fordítása. *Sylvie és Bruno* 58.

A diszkurzív diszfunkció másik formája a nyelv elsajátításának korai fázisában álló, beszédhibás gyerek nyelvi ügyetlenségeihez köthető. Ez eredményezhet szórakoztató – Carroll előszava szerint valódi gyerekszáj megnyilvánulásokban eredeztethető – nyelvi innovációt: Sylvie-t hallgatva Bruno ugrándozik, és a szavak össze-vissza pattognak a fejében, míg el nem törnek, s így lesz a pitypangból pinytpong, az inadekvátból idalekvárt, a bosszúból pedig rossz szű.¹⁹⁰ Azonban sajnos Bruno megnyilatkozásai többnyire bájosnak szánt, de kínosan túlerőltetett, negédeskedő selypegésbe fulladnak; a nyelv infantilizációja (a gyereket alacsonyabb rendű beszélőként tételezve) épp azt a hierarchizálást erősíti fel, melynek megdöntése a nonszensz elsődleges célja lenne. (Másként a nonszensz szubverzív szándék sikeresen valósul meg egyebütt a kutyakirály ugatásának halandzsájában, vagy a tündérgyerekek és az eb fajközi kommunikációs kísérleteiben.) A szójátékok anarchisztikus potenciálját ássa alá az a *Sylvie és Brunoban* megjelenő hipotézis is, mely szerint az ember száján gondolkodás nélkül, reflexből kicsúszó beszéddel Isten szava szólal meg belőlünk, vagy hasonlóképp, hogy a tündér Sylvie dalának tökéletessége nem a melódia hangzóságának, „nyelven túli” transzverbális erejében rejlik, hanem a mennyei előadás égi üzenetében, miszerint „A szeretet mindenképp felett.”

A *Sylvie és Bruno* lenyűgözően elhibázott (s épp elhibázottságában lenyűgöző) nonszensz meseregény. Fantáziadús fordulatait ellenpontozzák a moralizáló keresztényi erkölcsi tanítások. Az emberi és a tündéri világ szereplői vállvetve tesznek erőfeszítéseket az Isten törvénye szerinti élet útjára terelgetésre; igyekeznek az iszákos korhelyt jó útra téríteni, a szegény koldust megsegíteni, a gyermeki dühöt gondoskodó törődéssé fordítani (a Carroll hasonmás narrátor öregúr jótanácsára a túl sok lecke miatt bosszúsomjas Bruno nem megsemmisíti, hanem inkább újjáépíti nővére kertjét), és a felebaráti szeretet igéjét terjeszteni (Sylvie tanulsága szerint, jobb szeretni mint szeretve lenni). Az utópisztikus fantáziára hajazó gondolat kísérletek társadalomkritikai, tudományetikai éllel bírnak. Olyan kérdéseket vetnek fel, mint hogy: A pénz nélküli társadalom kiküszöbölné-e az örökölt vagyonból eredő restség bűnét? Erkölcsi hiányosság-e a munka nélküli jólét? Ha egy távoli bolygón csak egyetlen alattvaló lenne és temérdek, egymásnak ellentmondó törvényeket hozó király, miképp értelmeznék a polgári engedetlenség és koronahűség fogalmát? Okát veszti-e az orvostudomány, ha már minden betegséget meggyógyítottunk? Eljön-e a nap, mikorra megírnak már minden lehetséges könyvet, hisz a szavak száma véges? Élvezhető lenne-e az örökélet, ha már minden tudásra szert tettünk? A korlátlan sebességre felgyorsulni képes professzorok véget vethetnének-e a tehetséges diákok utáni hajszának és az egyetemek közti rivalizációnak?

¹⁹⁰ angolul: dandelions/ dindledums, disadvantages/ lizard bandages, revenge/river edge

A *Sylvie és Bruno* regénypáros narratív szerkezetében nonszensz projekt. Épp olyan, mint az August Möbius által 1858-ban leírt és számos műalkotást megihletett (vagy mélystruktúrájában fellelhető)¹⁹¹ matematikai jelenség, a Möbius szalag, ami egy olyan kétdimenziós felület, melynek paradox módon csak egy éle és egy oldala van, úgyhogy, ha a szalag egy pontjáról kiindulva folyamatos vonalat húzunk hosszanti irányba, visszajutunk a kiindulópontához. Carroll expliciten megidézi ezt a külső/belső, eleje/hátulja, kezdet/vég közti tér (és idő)-beli distinkciókat összezavaró alakzatot a Másik Professzor által Sylvie és Bruno szórakoztatására bemutatott bűvésztrükk, a Szerencse Erszénye nevezetű fejtörő (*Fortunatus' purse riddle*) jóvoltából. A carrolli szöveget mozgató intermediális játékra jó példa, hogy tk. egy komplett szabásmintát és csináld-magad (DIY) elkészítési útmutatót is kapunk a Möbius szalagot önmagába átfordítható, feneketlen zsebbé variáló bűvésztrükk kivitelezésére: az olvasók maguk is könnyen előadhatják otthon egy zsebkendő segítségével a különös mutatványt.

Ami azonban még lényegesebb, hogy e térbeli talány a carrolli nem-lineáris történetmondás lényegét sűríti magába. A nonszensz szöveg lényege annak lezárhatatlansága, a narratívából való kilépés lehetetlensége, az akciódús, fordulatos cselekmény ellenében a mozdulatlan illúziójának fenntartása (– sok beszédnek nincsen alja, magával sodor, de nem vezet és nem jut sehova). A carrolli nonszensz értelmetlenségének értelme a jelentés-elbizonytalanítás céljából való jelentésalkotás, a saját maga ellentettjének is önmagába foglalása. Akár a Möbius szalag esetében, a sztorik (mind az Alice, mind a Sylvie és Bruno regények esetében) végkifejletükben visszajutnak a kiindulópontjukhoz, melynek lényege az elszenderülés és ébrenlét határainak egybemosása, az álom az álomban (az álmodott élet és a megélt álom) végtelen tükörjáték¹⁹² lehetőségeire való ráeszmélés.¹⁹³

A kötet végén Sylvie alakja látomásként illan el a narrátor-fokalizátor idősb úriember Carroll-alterego „mohó tekintete” elől. Csak egy „angyali hang” suttogása sejlik fel a távolból, újfent elrebeve a sokat hangoztatott üzenetet: az élet értelme „a Szeretet.” A kenetteljes,

¹⁹¹ Erről lásd még: Douglas Hofstadter. (1979) *Gödel, Escher, Bach. Egybefont gondolatok birodalma*. Budapest: Typotext, 2000.

¹⁹² A végtelen tükörjáték (a tükrökben tükröződő tükrök) a fraktálok (önhasonlóságuk jellemezte) végtelenül komplex geometriai alakzatait idézi.

¹⁹³ Az *Annotált Alice*-t is jegyző matematikai ismeretterjesztő író Martin Gardner sokatmondóan a Carroll matematikai rejtvényeiről és szójátékairól szóló könyvének a sokatmondó *The Universe in a Handkerchief (Az Univerzum egy zsebkendőben)* címet adja, ezzel implikálva, hogy a Carroll által preferált könnyed szórakoztató feladványok, röpké bűvésztrükkök is bírhatnak komoly matematikai, filozófiai tanulságokkal. Martin Gardner. *The Universe in a Handkerchief. Lewis Carroll's Mathematical Recreations, Games, Puzzles, and Word Plays*. New York: Copernicus, 1996. Isa Bowman visszaemlékezéséből tudjuk, hogy Carroll ismert más zsebkendő trükköket is, például előszeretettel hajtogatott ugratható egeret gyerekkorai kedvtelésére. Ennek elkészítését John Fisher leírja *The Magic of Lewis Carroll* című, Carroll bűvészmutatóványait és rekreációs matematikai játékait elemző könyvében. John Fisher. *The Magic of Lewis Carroll*, Nelson, 1973. 1985.

keresztény konklúzió fényében meglepőnek tűnhet a második könyv előszavában megfogalmazott paratextuális magyarázat: ez fantasztikus kulcsregényként pozicionálja a művet, a paranormális jelenségeket feltáró ezoterikus teóriákat nevezve meg a fikció mögött megbúvó, a szépírást motiváló gondolati háttérként. Carrollról tudható, hogy vallását aktívan gyakorló, mélyen hívő ember létére is élénk érdeklődést tanúsított a szellemvilággal kapcsolatos ismereteket kutató okkultizmus titkos tanai iránt. Nem csak ellentmondásos személyiségét, de a 19. század-végi episztemológia válság (a valóság kiismerhetőségébe vetett hit megingása, a világunk értelmezését célzó interpretációs apparátusok megsokszorozódása és elbizonytalanodása) nyomán fokozott teret nyerő, ellentmondásos világképek paradigmaticus együttállását is jól példázza, ahogy Carroll magánkönyvtárában kiválóan megfértek egymás mellett a teológiai traktátusok, a bibliai példabeszédek, a természettudományos tanulmányok, valamint a spiritizmus, mágia, asztrológia, vagy homeopátia tematikájú kötetek is.¹⁹⁴

Mitöbb, Carroll alapító tagja volt annak az 1882-ben létrehozott tudományos társaságnak (Society for Psychical Research) is, mely a spiritizmus észérvekkel értelmezhetetlen, misztikus, természetfeletti jelenségeit igyekezett objektív, szisztematikus természettudományos vizsgálat tárgyává tenni. A társaság főbb kutatási területei közt szerepelt a gondolatátvitel, a telepátia, a hipnotizáció, a delejes erők, a médiumlét, a szeánszok, a látomások, a kísértétházak tanulmányozása; és természetesen az álom, mint a parapszichológiai érzékelési élmények kitüntetett színterének feltérképezése is.

A társaság hitvallásával összhangban a *Sylvie és Bruno. A történet vége* előszavában Carroll eltérő fizikai létélményeket előidéző tudatállapotú fokozatokat nevez meg meséje ihletőjeként. A „közönséges állapot” a Tündérek jelenlétének mindenféle érzékelése nélkül való stádium, a „borrzzongós állapot” során az ember érzékeli tulajdonképpeni környezetét, de már tudatában van a Tündérek jelenlétének is, míg a legmélyebb, „révületi állapot” szintjén látszólag alszik és nem érzékeli valós környezetét, „ám ugyanakkor [álmában] anyagtalan lényege különböző helyszínekre vándorol a való világban vagy Tündér-országban, miközben tudatában van a Tündérek jelenlétének is.”¹⁹⁵ A nem evilági entitásokkal való kommunikáció, a szellemvilággal való kapcsolatteremtés Carroll számára a Tündérvilág eseményeibe való bepillantást jelent. Az álom „anyagtalan esszenciánk valóságos átlényegülésével, amit ismerünk az Ezoterikus Buddhizmus révén” nem csupán utat nyit a kézzelfogható világon túli dimenziók

¹⁹⁴ Charlie Lovett. (1999) *Lewis Carroll Among His Books. A Descriptive Catalogue of the Private Library of Charles L Dodgson*. Jefferson: McFarland, 2005. 10.

¹⁹⁵ Előszó 334-335. Ford. Gergely Zsuzsa

megismeréséhez, de bizonyíték is a Tündérvilág jelképezte titkos, természetfeletti erők létezésére.

Akárcsak a – az álom üzenetének szintén kiemelt jelentőséget tulajdonító – szurrealisták vagy mágikus realisták nézetei szerint, a carrolli szövegvilágban a magasabb rendű, másvilági tudás, a teljesebb létállapot időnként beszüremkedik hétköznapi valónkba, a tudatosba elegyülő tudattalan állapotoknak köszönhetően. Az álmodozások köztes régiója vagy a minden létezőnek az átszellemülésre való képessége megélése, carrolli paradoxonnal, nem csak ezoterikus ráébredések, de istenbizonyítékok felsejlésének, keresztény illuminációk tere is.¹⁹⁶ Valamiféle romantikus panteisztikus pátoz is áthatja az előszó-beli szövegkommentárt: „Isten vajon nem azért teremtette meg a boldog bogarak raját, hogy táncolhassanak a napfényben egy elragadtatott hosszú órán keresztül, amivel semmilyen más elképzelhető célja nem lehetett, mint hogy felduzzassza a tudatos boldogság mennyiségét a földön?” A nonszensz poétika szerint minden mindennel összeér, a valósba beszivárog a varázslat, a hihetőbe a hihetetlen, az értelmezhetőbe az értelmezhetetlen. Nem hiába a *Sylvie és Bruno* konszenzusvalóságának színtere az Elveston nevű, tengerparti városka, mely beszédes nevével azt sugallja, hogy a mégoly banális is bizonyulhat bűbájosnak (Elves' town=Manók városa), a földi, emberi lét is bővelkedhet képzeletünket próbára tévő, mesés történetekben.

A valóságba becsordogáló varázslat része az álom mellett a történetmondás is. Ahogy a Csoda- és Tükörorszámban élő fura szerzetek is folyton mesélni szeretnének valamit Alice-nek, a *Sylvie és Bruno* könyvek is dúskálnak a mesemondói szituációkban: Herr Professor regél fantasztikus találmányairól, Arthur a hit varázslatos ígézetéről, Sylvie a jóság csodájáról, a Carroll-alterego urambácsi az emberekről a tündéreknek, a tündéreknek az emberekről anekdotázik, Bruno pedig fabula paródiájában a gyerekhang, az infantilis fantázia vérbeli nonszensz világteremtő és szétziláló erejét villantja meg. Falánk kis rókákról kanyarít egy kacskaringós történetet,¹⁹⁷ amiben a ravaszdiak mindent felfalnak, egymást, s végül magukat is, míg nem marad hátra csak a kicsi róka szája, ami csak annyit mond „Bheaucshrr!”, mire csalimesei fordulattal Bruno kirázza elébb a rókát a róka saját szájából, majd a többi kis rókát is belőle, hogy aztán móresre tanítsa őket, hogy jól viselkedjenek... -- vagy hogy kezdődjön minden előlről. A belülről kifelé, belsőből külsővé forduló, önmagát felfaló száj nem csak a Möbius szalag matematikai rejtvényét, illetve a Szerencse Erszény illuzionista türkkjét idézi fel,

¹⁹⁶ Jól illusztrálja a keresztény vallásos és az ezoterikus misztikus világkép összeérését az a naplórészlet, melyben Carroll arról számol be, hogy valamiféle telepatikus megérzéssel miképp sejtette meg előre, hogy melyik zsoltárt fogja következőként énekelni a templomi kórus. in *Diary 6 Sept 1891*. Carroll intézményesült valláshoz és szeparatista spiritizmushoz fűződő kapcsolatát az erős hinni akarás vágya, az inherens szkepticizmus és pusztá materializmus ötvözete jellemezte. in *Woolf 209*.

¹⁹⁷ *Sylvie és Bruno. A történet vége* 198.

de a köddé váló macska után szertefoszló vigyor csodaországbeli motívumát is újrahasznosítja, illetve a leírt és kimondott szó elválaszthatatlanságára is felhívja a figyelmet. Carroll előszavában regénypárosa fontos intertextusaként a legszellemesebb, legmulatságosabb gyerekcsaj idézeteket csokorba gyűjtő magángyűjteményét nevezi meg. A nyomtatott szöveg mélyén felbuzgó szóbeli forrás nem csak a hang és a betű kapcsolatiságát – a nonszensz nyelvi játékok kiindulópontjaként használt relációt – helyezi fókuszba, de a nonszensz politikai aspektusait alátámasztó, jellegzetes carrolli demokratizáló gesztussal társszerzőket is implicál a szövegben. A gyerekbarátok alkotótársaként nyernek elismerést itt is, akár a portréfotókon, melyeket a szerző neve mellett vagy helyett aláírat a kiskorú modellekkel, hogy az arcképeket girbe-burba gyerekbetűk keretezzék. A gyerekcsaj esetlenségükben is leleményes nyelvi invenciói épp úgy a jelentésen túli tartomány régió felé hívnak, mint Sylvie éteri átlényegülést idéző tündéréneke. A mesemondás konvencióinak átírása, az ismétlés és elkülönöződés játéka épp azt az *unheimlich déjà vu* érzést kelti, mely az álom sajátja.

A *Sylvie és Bruno* előszavából az is kiderül, Carroll milyen jövőbeni könyvterveket forgatott a fejében. Ötletei lajstromán szerepel a Szentírás szeretet-üzenetét közvetítő passzusokat egybegyűjtő, gazdagon illusztrált gyermek Biblia; inspiráló biblikus idézetek gyűjteménye álmatlan éjszakákra, unalmas vonatutakra, valamint a kétség és ínség idejére; memorizálható irodalmi szemelvények vallásos és világi szövegekből az elme és a lélek felüdülésére; a profán és trágár szövegrészletektől megtisztított, „bowdlerizált”¹⁹⁸ Shakespeare lányoknak. A nonszensz irodalmi életmű bővítésének szándéka nem kerül említésre. Naplóiban említést tesz a *Curiosa Mathematica* harmadik részének, a Tenniel által illusztrálendő *Alice's Puzzle Book* rekreációs matematikai kötet terveiről is.¹⁹⁹

Az 1893-ban megjelent, 72 matematikai logikai rejtvényt tartalmazó *Pillow Problems* (*Párna Problémák*) című könyvét (a *Curiosa Mathematica* második részét) 1896-ban még követi *Symbolic Logic I* (*Szimbolikus logika*) című, szórakoztatónak szánt tankönyve, mely az 1886-ban közölt *A Game of Logic* (*Logikai Játék*) című, a logikai szillogizmusok sajátosságait egy táblajáték segítségével elmagyarázó mű kibővített formája, a Snyárk illusztrátor Henry Holiday unokahúgának, a kis Climene Mary Holidaynek ajánlva. Ám a mégoly konzervatív szépirodalmi tervei megvalósítása is megghiúsulásra ítéltetett, viszonylag korai elhunytá okán. 1898 január 14.-én, nem sokkal 66. születésnapja előtt, egy influenza fertőzés szövődményeként fellépő tüdőgyulladás következtében leli halálát nővérei otthonában, gondoskodó családi

¹⁹⁸ A cenzúrába hajló ifjúsági átiratokról lásd: Szörényi László. *Delfinárium. Filológiai groteszkek*. Miskolc: Felsőmagyarország Kiadó, 1998.

¹⁹⁹ Gardner *Universe in a Handkerchief* 65.

körben. A helyi, guilfordi temetőben helyezik örök nyugalomba. A londoni Westminster Apátságban, a Költők Sarkában 1982-ben állítottak neki emlékkövet (Henry James és DH Lawrence között): a zöld márványkövön a Csodaországba vezető nyúlüreget jelképező körkörös formában fut – a szerző neve és írói álneve mellett – a *Sylvie és Brunoból* kölcsönzött édes az egész életművet meghatározó mottó: „Az egész életünk álom lenne csak?”²⁰⁰

A Carroll-recepció

Az életmű és életrajz felvázolása után a Carroll recepció rövid körvonalazására vállalkozom, hogy később ebben a megfelelő kritikai kontextusban tudjam elhelyezni saját hipotézisemet és kutatási eredményeimet. Érdekes leszögezünk, hogy bár az irodalomelméleti, kultúrkritikai trendek változásának megfelelően tapasztalhatunk elmozdulást a szerző alakjának mitizálásától a különböző olvasói nézőpontok függvényében változatosan artikulálódó értelmezésekig, majd az öndekonstruáló szöveg fogalmáig – a mai kritikai konszenzus szerint a carrolli *oeuvre* az interpretációs lehetőségeknek korlátlan szabadságot biztosító „nyitott mű”²⁰¹ iskolapéldája – ugyanakkor Carroll esetében a korpusz valamiféleképpen elválaszthatatlannak tűnik az alkotó alakjától, melyet ugyanazon ellentmondásosság határoz meg, mint a nevéhez fűződő, értelem és értelmetlenség határvonalainak elbizonytalanításával játszó, nonszensz írás/látásmódot. A nehezen alátámasztható retrospektív spekulációk fényében Carroll egyszerre sejlik fel gyermeklelkű aszexuális agglégényként (Cohen 1995), bűnös vágyait elfojtó pedofilként (Becker Lennon 1945), magasan funkcionáló autistaként (Fitzgerald 2004) és nosztalgikus melankolikus infantilis karakterként (Robson 2001).²⁰² Ugyanakkor Carroll 21. századi tudományos fogadtatását a biográfiai, recepcióesztétikai, (poszt)posztszrukturalista nyelvfilozófiai, műfajelméleti, ideológiakritikai, kultúrtörténeti, természettudományos, ludológiai elemzések és egy sereg más megközelítés együttállása határozza meg: az olvasatok diverzifikációja az életmű sokoldalúságát, a jelentések képlékenységét támasztja alá.

Carroll szépíróvá érését mindenképpen az Alice mesékhez köthetjük. Bár korabeli kritikusi körében a regénypáros nem aratott osztatlan sikert (Tenniel rajzait egyhangúan dicsérték, de a cselekményt egyes recenziók túlírt, következetlen, az álom kesze-kuszasága

²⁰⁰ „Is all our Life, then, but a dream?” *Sylvie and Bruno*, 275. „Illúzió csupán az élet?” Ford. Varró Dániel, 6.

²⁰¹ Umberto Eco. *A nyitott mű*. Ford. Szegedy-Maszák Mihály et al. Budapest: Gondolat, 1976.

²⁰² Florence Becker Lennon. *Victoria Through the Looking Glass: The Life of Lewis Carroll*. New York: Simon & Schuster, 1945. Morton Cohen. *Lewis Carroll. A Biography*. New York: Knopf, 1995. Michael Fitzgerald. *Autism and Creativity. Is there a link between autism in men and exceptional creativity?* Hove and New York: Brunner-Routledge, 2004. Catherine Robson. *Men in Wonderland. The Lost Girlhood of the Victorian Gentleman*. Princeton UP, 2001.

miatt a gyerekek számára élvezhetetlen zagyvaságnak ítélték²⁰³), ám az olvasók körében olyan nagy népszerűsége telt szert, hogy a saját költségén kiadott könyvekből származó bevétel élethosszig tartó anyagi biztonságot hozott, melynek köszönhetően Carroll kevesebb oktatási terhet vállalva is jómódban éldegélhetett oxfordi otthonában. Még Carroll életében műfajteremtő, divatos, gyermekirodalmi referenciaponttá avanzált az álomutazás történet, (és a szerző legnagyobb bosszússágára rengeteg követője, utánzója is akadt az eredeti elgondolásnak²⁰⁴). Mitöbb a nemzetközi piacot is meghódította a kíváncsi kalandor kislány mesefantáziája a gombamód szaporodó – előbb német (Antonie Zimmermann, 1869) és francia (Henri Bué, 1869), majd svéd (Emily Nonnen, 1870), olasz (Teodorica Pietrocola Rossetti, 1872) és dán (DG anon., 1875) – fordításoknak köszönhetően.

Az első lépés a kanonizáció felé posztumusz gesztus; Carroll unokaöccse, Stuart Dodgson Collingwood biográfiájához köthető. Az 1898-ban megjelent, *The Life and Letters of Lewis Carroll (Lewis Carroll élete és levelei)*²⁰⁵ című munkát Collingwood a család felkérésére írta, hogy közelebb hozza olvasóihoz a híres író, akit „ismerve, nem lehetett őt nem szeretni.”²⁰⁶ Collingwood tizenkét fejezetéből kettőt szentelt Carroll és a gyerekbarátai meghitt viszonyának, továbbá ajánlásában is a gyerekbarátokhoz szólt, így ő alapozta meg azt az erősen idealizáló mítoszt, mely a szerzőre tisztaszívű, magányos géniusként tekint, aki csak a gyerekbarátokkal való lelki közösségben és ártatlan fantáziálásban lelte megnyugvását s művészi küldetése lényegét. Collingwood Carroll gyermekek iránti rajongását pedagógia, esztétikai és spirituális okokkal magyarázta: tanárként vonzotta a határtalan befogadóképességű elme pallérozásának lehetősége, művészként lenyűgözte a természetességében korrumpálatlan, romlatlan test és szellem fizikai/pszichikai tökéletessége, követendő példaként tekintett az elfogulatlan gyermeki bizalom, kíváncsiság, rácsodálkozás és empátia erkölcsi értékeire, és áldásként a gyermekekkel való barátságra, mely a mindennapi élet nyúgei közt valóságos

²⁰³ *Aunt Judy's Magazine*, June 1866, 123: „FOURTY-TWO illustrations by Tenniel! Why there needs nothing else to sell this book one would think. But our young friends may rest assured that the exquisite illustrations only do justice to the exquisitely wild, fantastic, impossible, yet most natural history of “Alice in Wonderland”. For the author... has a secret, and he has managed his secret far better than any author who ever “tried on” a secret of the same sort before, that we would not for the world let it out...of Mr. Tenniel’s illustrations we need only say that he has entered equally into the fun and graceful sentiment of his author, and that we are as much in love with little Alice’s face in all its changes as we are amused by the elegant get up of the white rabbit in ball costume...’ *The Ath*, 16th December 1865, 844: „This is a dream-story; but who can, in cold blood, manufacture a dream, with all its loops and ties, and loose threads, and entanglements, and inconsistencies [sic], and passages which lead to nothing, at the end of which sleep’s most diligent pilgrim never arrives? Mr. Carroll has laboured hard to heap together strange adventures, and heterogeneous combinations; and we acknowledge the hard labour... We fancy that any real child might be more puzzled than enchanted by this stiff, over-wrought story.”

²⁰⁴ Ezeket ld. Carolyn Sigler, szerk. *Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books*. Kentucky: The U Press of Kentucky, 1997.

²⁰⁵ Stuart Dodgson Collingwood. (1898) *The Life and Letters of Lewis Carroll*. Charleston: BiblioBazaar, 2008. Project Gutenberg E-book. <http://www.gutenberg.org/files/11483/11483-h/11483-h.htm>,

²⁰⁶ „to know him was to love him”

mentőövként látszott felsejleni számára.²⁰⁷ Az egyszeri gyermek mint a lelki emelkedettség és mentális megújulás felé vezető mediátor-figura dicsőítése, és az újra gyermekké válni sóvárgás, a gyermekség aranykorába visszatérés nosztalgikus melankolikus vágyálma romantikus örökség;²⁰⁸ a viktoriánus hagyomány szerint az érzékeny, művelt ember tiszteletre méltó aspirációja. Így, a *London Daily Graphic* elismeréssel írhatta Carrollról gyászjelentésében, „mint oly sok agglégény, a gyerekek kedvence volt és ő is kedvelte a gyerekeket.”²⁰⁹

Természetesen a gyerekbarátok²¹⁰ visszaemlékezései is ezt, a *puer eternus* büvköre körvonalazta szerzőképet erősítették. A regény színházi adaptációjában főszerepet játszó, s magát a valódi Alice-nek tituláló Isa Bowman 1899-ben (Collingwood után csupán néhány hónappal) megjelent memoárjában a szentimentális regény fordulatait használva engedett bennfentes bepillantást a nagy professzor és a lelkes kislány „furesa párosának” bizalmas viszonyába. Arra vállalkozott, hogy őszintén feltárja a gyermekkor létélményét oly alaposan ismerő „kedves bácsi”²¹¹ különös személyiségének és képzeletvilágának kulisszatitkait, valamint a felejthetetlen közös élményeket, mint mikor kézen fogva, könnyük kicsordulva együtt csodálták egy hegytetőről a naplementét a tenger fölött.

Valamivel kevesebb pátosszal körítve, de a szerző alakjának hasonló fikcionalizálása jelent meg maga, az „ősmúza” Alice – fia által retrospektíve papírra vetett – (ön)életrajzi szkeccsjében is.²¹² A Csodaország regény eredettörténete többszörösen is idilli, mesei szituációba ágyazódik: Carroll mint „tündérkeresztapa” idéződik fel, aki valamikor, réges-régen három kislánnyal hajóra szállt, hogy a képzelet szárnyán messze repítse őket; ám az egykori fantáziautazás emlékfoszlányait Alice már mint anyává érett kislány, történetmondóvá lett olvasó/hallgatóság diktálja tollba az alkalmi krónikásként fellépő utódjának, a mese generációkat összekötő erejét, időtlen varázsát illusztrálandó. Az utókor szemében már az is spekulációra adott okott a felnőtt író és a gyermekmúza meghitt kapcsolatát illetően, hogy

²⁰⁷ Collingwood 360-364.

²⁰⁸ Az egyszerű gyermeki képzelet és tisztaság méltatása különösen markánsan jelenik meg William Wordsworth romantikus lírájában, melyet Carroll olyan alaposan ismert és szívelt, hogy parodisztikus újragondolására is vállalkozott Alice regényében.

²⁰⁹ Wolf 2010.

²¹⁰ Kérchy Anna. “Amicable Alices. Lewis Carroll and his Child Friends.” *The Politics and Poetics of Friendship*. Eds. Ewa Kowal and Robert Kusek. Krakow: Jagellonian University Press, 2017. 223-239.

²¹¹ „To have known such a man as he was is an inestimable boon. To have been for so long as a child, to have known so intimately the man who above all others has understood childhood, is indeed a memory on which to look back with thanksgiving and with tears. Now that I am no longer “his little girl,” now that he is dead and my life is so different from the quit life he led, I can yet feel the old charm, I can still be glad that he has kissed me and that we were friends. Little girl and grave professor! It is a strange combination. Grave professor and little girl! How curious it sounds.” (3) „dear uncle” in Isa Bowman. *The Story of Lewis Carroll Told for Young People by the Real Alice in Wonderland*. (1899) University Press of the Pacific, 2004.

²¹² Alice Liddell Hargreaves és Caryl Hargreaves. „Alice’s Recollections of Carrollian Day as told to her son Caryl Hargreaves” (1932) In Donald J Gray, szerk. *Alice in Wonderland*. 2nd ed. New York: Norton, 1992. 273-278.

Alice Liddell Hargreaves Carroll művésznévével azonos hangzású névre, Caryllnek keresztelte fiát. Ugyanakkor a rövid, impresszionista memoár címében „carrolli napok” („Alice visszaemlékezési a carrolli napokra”) jelzős szerkezet átvitt értelemben egy egész szellemiségre, a gyermekkor felhőtlen világának megélésére, a viktoriánus valóság kötöttségeiből kiemelő, közös álmodozás felszabadító örömeire utal.

Az 1932-ben megjelent paratextus tulajdonképpen egy ügyes promóciós fogásként is értelmezhető Caryll Hargreaves részéről. Ugyanebben az évben a nyolcvan éves Alice New Yorkba utazott Carroll születésének századik évfordulójára. Az amerikai közönség ünnepelte, mint a kedvenc mesekönyv lapjairól életre kelt fiktív figura hús-vér megtestesítőjét, a törékeny öregasszony testben rejtő örök gyermeki lelket, a régi birodalom ántvilágának hírnökét, aki majd bizton rácsodálkozik az Újvilág meglepetéseire. A Columbia Egyetemről díszdoktori címet is kapott „az angol irodalomhoz való jelentős hozzájárulásáért,” elismerésül azért, hogy „kislányos bájával felkeltette az imaginárius mennyiségekkel ismerős matematikus szellemes fantáziáját, s felderítette vele, hogy a gyermekszívek milyen alapos ismerője.”²¹³ Csodaország tehát nemzeti, sőt nemzetközi műkinccsé avanszál; és társalkotója a gyermekmúzsza, akinek vidám csacsogása – az eredeti keretvers szerint – életrehívta a történetet. A memoár így a sztárgyártó turné része, melyen az idős Alice csak vonakodva vesz részt. Az Alice-ságba belefáradva, a Csodaországot egyre markánsabban övező rivaldafénytől visszavonulva él, 1934-ben bekövetkező haláláig.

Míndeközben a könyv egyre inkább önálló életre kel, a párban mitizálódó Carroll-Alice páros aurája gyűrűjében. Felértékelődéséhez hozzájárul a szöveg mint műtárgy értékbecslésre kerülése: 1928-ban Alice rekord áron, több mint 15.000 fontért adja el az eredeti ajándékkönyv kéziratot Dr Rosenbach amerikai gyűjtőnek egy Sotheby árverésen. Bár később a kötet továbbkerül magánkézbe (Eldridge Johnson tulajdonába), 1948-ban végül újra hazatérhet: az amerikaiak a British Librarynek ajándékozzák hálából a brit nép a második világháború során tanúsított hősiességéért. A nagyon személyes szöveg tehát egy újabb, kollektív, publikus, történelmi horderejű jelentéssréteggel bővül.

A gyermeklelkű Carroll mítosza tovább cizellálódik, egyrészt Langford Reed 1932-es életrajzával (mely elülteti azt a tévképzetet miszerint a szűzies Carroll, a test bűnös csábítását megelőzendő, a pubertás beköszöntével következetesen megszakított minden kapcsolatot gyermekbarátaival),²¹⁴ másrészt az egykori ifjú ismerős, Evelyn Hatch szerkesztésében 1933-

²¹³ Paul Hond. (1932) “Alice in Columbialand.” *Columbia. The Magazine of Columbia University*. <http://www.columbia.edu/cu/alumni/Magazine/Fall2009/collegeWalk.html>

²¹⁴ Langford Reed. *The Life of Lewis Carroll*. London: W G Foyle, 1932.

ban kiadásra került Carroll gyermekbarátaival folytatott válogatott levelezésével.²¹⁵ A levelekből Alice és Isa mellett egy sereg másik gyerekbarát portréja is körvonalazódik, a magányos géniusz helyett a szellemes társasági ember alakját sejtetve a szerző autentikus énjeként. A könyvecske érdeme, hogy bár reflektálatlanul, de világosan bemutatja, milyen következetesen használja Carroll a médiumok közti átjárást szellemes nonszensz üzenetei közvetítésére. Nála a levelek sosem „csak” levelek: szerepel köztük rajzos rébusz, tükörírás, titkosírás, anagrammatikus fogalmazvány, számrejtvény, és számos szépírói bravúr, valamint sok, magára a levelezésre vonatkozó önreflexív metaszöveg, mely a kötetben is szereplő, Carrollnak a levélírás illemszabályaira és gyakorlati trükkjeire vonatkozó tanácsait egybegyűjtött esszében csúcsosodik ki. Hatch a címzettekhez kötődő képanyag, Carroll fotói és rajzai mellett az esszé eredeti, a babát malaccá változtató trükkboríték reprodukcióját is közli (*The Wonderland Stamp Case*), felvillantva az életművet átszövő ikonotextuális játéklehetőségeket és transzmediális történetmondási stratégiákat.

Az előszó lerója tiszteletét Falconer Madan és Sidney Williams *A Handbook of the Literature of the Reverend CL Dodgson* című, 1931-es²¹⁶ bibliográfiai referenciaműve előtt, mely átfogó jellegével kétségkívül a Carroll kanonizáció egyik első fontos mérföldköve. Azonban, véleményem szerint, az egykori gyerekbarát szöveggondozói tevékenységével jobban ráértett a korpusz lényegére, mint az objektív összegzésre törő tudományos munka. A dolog pikantériája, hogy a későbbiekben ugyanerről az Evelyn Hatchról készített gyerekkori fényképek előkerültével vesz 180 fokos fordulatot Carroll megítélése – a szerzői kép artikulációját az idealizáltból (Carroll, a szent) a patologizált (Carroll, a perverz) felé fordítva.

Ezt a fordulatot készítik elő Carroll szépirodalmi műveinek harmincas évekbeli recepcióját domináló pszichoanalitikus olvasatok. Természetesen az Alice regények, mint az felnövekedéssel járó identitás krízist tematizáló, a félelmekkel, vágyakkal, agresszióval való megküzdés álom történetei nem csak a szürrealista művészek sorát ihletik meg (Dalítól Ernstig, Tanningtól Magritte-ig), de tálcán kínálkoznak a tudatalatti bugyraiban megmélyülő, álmofejtő, mélylélektani teoretikus értelmezéseknek is – melyek a kezdetben sajnos többnyire a szexuális szimbólumokra helyezik a hangsúlyt. A freudi elmélet nyomán maga a gyermekség fogalma is újragondolásra kerül: ártatlan idilli nyugalom helyett a bestiálisan vad, elfojtatlan ösztönkésztetések, a primoridiális örömev és halálöszton mozgatja a „polimorf perverz”

²¹⁵ Evelyn Hatch, szerk. *A selection from the letters of Lewis Carroll (the Rev. Charles Lutwidge Dodgson) to his child-friends; together with "Eight or nine wise words about letter-writing."* London: Macmillan, 1933. <https://quod.lib.umich.edu/g/genpub/AFW4725.0001.001?view=toc>

²¹⁶ Falconer Madan és Sidney Williams *A Handbook of the Literature of the Reverend CL Dodgson*. Oxford UP, 1931.

kisembert. A gyermekkorba való visszavágyódás sem tiszta nosztalgikus ábránd már, hanem a civilizáció korlátairól való megszabadulás, a tudatalattiban megmártózás tabutörő indíttatása. Carroll korai freudiánus olvasatai – többek közt Goldschmidt, Schilder és Skinner tollából²¹⁷ – annyira egykaptafára leegyszerűsítve szexualizálják a mesei motívumokat és történeteket, hogy mai szemmel akár a pszichoanalitikus terminológia/ metodológia paródiájaként is olvashatjuk őket. Csodaországban a nyúlüregbe zuhanás szexuális behatolást szimbolizál, a kis ajtók éretlen női genitáliákat, a zsugorodó és megnövő Alice erekáló péniszt (s ugyanakkor a felnőtt férfiasságát elutasító, kislánnyá regresszáló szerző transznemű identifikációját), a könnyek tavában úszás az anyaméhből kiszakadás traumáját és az ősanával való egyesülés ödipális vágyát jelképezi, s még a malac-baba tüsszögése is autoerotikus eseményként tételeződik. Mindezek a túlmagyarázott szövegrészek hivatottak ékesen bizonyítani a szerzőn „elhatalmasodó, abnormális, tudatelőttes érzeteket”²¹⁸ – a Carrollt kínosan erotizáló, önkényesen összeollózott naplóoldalak, levélrészletek és a történelmi közegből dekontextualizálva félreolvasott biográfiai epizódok²¹⁹ spekulatív értelmezéseit alátámasztandó. Ezek a korai freudiánus interpretációk felelősek a ’Carroll mint elfojtott szexuális deviáns’ mítosz megalapozásáért,²²⁰ és ezek szolgáltatják az első példát arra is, hogyan képes egy tudományos elméleti megközelítés túlon túl rátelepedni a primér szövegtömegre, elsilányítva deformálva annak komplex jelentésrétegeit.

Sajnos Carroll fotográfiai munkásságának 1960-as évekre datálódó újrafelfedezése az életmű mediális sokszínűségének elismerése helyett azt, „a viktoriánus óvodák Casanovája”²²¹ kétes nimbuszt építette tovább, amit a pszichoanalitikus félreolvasatok megalapoztak. Helmut Gernsheim kurátor laudációja a Carroll tekintetében vibráló vitalitásukban tükröződő gyerektestekről mint a kislánymodellek és a művész közt sarjadó meghitt intimitás lenyomatairól a modern múzeumlátogatókban a huszadik századi posztfreudiánus elméletekkel és nem a tizenkilencedik századi világlátást valóban átható, poszt-romantikus imagináriussal

²¹⁷ Goldschmidt, A.M.E. (1933) “Alice in Wonderland Psychoanalyzed.” In Phillips szerk. *Aspects*, 279-283. Paul Schilder. (1938) „Psychoanalytic remarks on Alice in Wonderland and Lewis Carroll.” in Phillips szerk. 283-293. John Skinner (1947) „Lewis Carroll’s Adventures in Wonderland” in Phillips szerk. 293-308. 297.

²¹⁸ Goldschmidt 279.

²¹⁹ Egyesek a bűnös gondolatokra való homályos utalásokat és a hiányzó naplóoldalakot tartották gyanúsnak, mások azon mendemondákat firtatták, miért hordott magával Carroll állítólag a tengerparti sétái során egy játékokkal teli, nagy, fekete zsákot, hogy azzal édesgesse magához alkalmi gyermekismerőseit, és mire utal az, hogy mindig volt nála biztosítótű, hogy feltűzhesse a kislányok szoknyáit, a hullámok tajtékaitól megvédve őket. Jackie Wullschläger. “Lewis Carroll: The Child as Muse.” *Inventing Wonderland: The Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J.M. Barrie, Kenneth Grahame, and A.A. Milne*. New York: Simon and Schuster, 1995. 29-65. 36.

²²⁰ Kérchy Anna. “Alice’s Eroticized Adventures on the Other Side of the Looking-Glass.” *Tantalizing Alice. Approaches, Concepts, and Case Studies in Adaptations of a Classic*. Szerk. Sissy Helff and Nadia Butt. Trier: Wissenschaftler Verlag Trier. 2016. 59-81.

²²¹ Haughton xxvi.

való képzettársításokat hívott elő. Jól tükrözi a gyerektest vizuális ábrázolásával kapcsolatos kortárs szorongásainkat, hogy milyen szívósan tartja magát a közvélekedésben a „Carroll a kukkoló” megbélyegző prekoncepció annak ellenére, hogy kronológiai anakronizmus az Alice szerzőjét pedofilnak nevezni, hiszen a fogalom csak a század végén került bevezetésre és a viktoriánus kultúrtörténeti keretben gyakorlatilag értelmezhetetlen.²²² Arról nem is beszélve, hogy Carroll gyerekfotói korántsem feleltethetők meg az akt műfaji követelményeinek, hiszen míg medikális és muzeális tekintet nyomait könnyűszerrel fellelhetjük a képein, a maszkulin tekintet mint fokalizációs technika már bajosan lenne detektálható.

Ez a fotók kapcsán feléledő patologizálás inkább a modernizmusnak a viktorianizmust illető kritikájának tudható be. Ahogy az utókor a piedesztálról lerángatva a nagy elődöket igyekszik helyet kreálni magának, olykor megalapozatlan s ellentmondásos vádak is felszínre kerülnek. Míg az 1940-es évek derekán Florence Becker Lennon biográfiájában a neurotikus nárcisztikus deviánsnak titulált, s furcsamód ugyanakkor a későbbi gyerekirodalmi ikonhoz Pán Péterhez hasonlított²²³ Carroll pszichoszexuális fejlődési elmaradottságát a prúd viktoriánus érának és a cölibátusra kényszerítő egyházi közegnek rója fel. Már az 1990-es években, de ugyanezen a vonalon, James Kincaid a teljes viktoriánus kort a kiskorúakat kényszeresen erotizáló, bűnös gyerek-imádat századaként írja le.²²⁴ Lennon és Kincaid egyetértenek abban, hogy Carroll minden bizonnyal még csírájában elfojtotta bűnös vágyait, ám ugyanakkor fantáziája nem tudott szabadulni tőlük. (Mindketten elkövetik azt a hibát, hogy saját koruk maszkulinitás ideálját tételezik normatív referenciapontként.) Még az abszolút referenciapontként számontartott Morton Cohen életrajz (*Lewis Carroll. A Biography*, 1995)²²⁵ is tulajdonít erotikus aspektust Carroll gyerekekhez fűződő esztétikai és érzelmi viszonyának mindössze arra hivatkozva, hogy Carroll *sans habille* gyerekfotó szeánszain következetesen ragaszkodott ahhoz, hogy jelen legyen egy másik felnőtt is a műteremben. (Mindez,

²²² Richard von Krafft-Ebbing bécsi pszichiáter egy 1886-os tanulmányában nevezi meg először a *paedophilia erotica* rendellenességét, míg úttörő szexuálpatológiai kötetének, a *Psychopathia Sexualis*-nak csak a 10. kiadásába kerül be először a fogalom.

²²³ Becker Lennon nyakatekert logikája szerint Carroll gyerekek iránti aberrált vágyainak elfojtásából eredeztethető természetellenes és kompenzatórikus aszexualitása, mely egyszerre tette hasonlatossá a Pán Péter szerű *puer eternus* örök gyerekfigurához és a gondoskodó aggszűz nagynénikéhez, aki saját utódok híján mások kicsinyeihez fűződő viszonyában gyakorolta törődő gondoskodását. „Néhány képét elnézve és szövegét olvasva meg nem mondanánk, hogy az alkotó férfi volt. Arra is alig találunk bizonyítékot, hogy ő maga vajon tisztában volt-e ezzel. Versei keményen kíméletlen szatirikus hangvétele ellenére egyre inkább leányszívű hajadon nagynénihez hasonlított, aki csak számos unokaöccse és húga irányába tudta kimutatni gyengéd érzelmeit.” Florence Becker Lennon. „Escape into the Garden.” in Harold Bloom szerk. *Viva Modern Critical Interpretations of Alice in Wonderland*. New Delhi: Viva Books, 2006. 19-39. 31-32.

²²⁴ Florence Becker Lennon. *Victoria through the Looking Glass: The Life of Lewis Carroll*. New York: Simon & Schuster, 1945. James R Kincaid. *Child-Loving: The Erotic Child and Victorian. Culture*. New York: Routledge, 1992.

²²⁵ Morton N. Cohen. *Lewis Carroll. A Biography*. New York: Vintage, 1995.

véleményem szerint, sokkal evidensebbként köthető a viktoriánus illemszabályok respektálásához mint a büntudat marcangolta deviáns önkontrolljához.) E spekulatív érvelések, paradox módon, épp a kicsinyek védelmében hallgattatják el a gyerekek hangját, figyelmen kívül hagyva azokat, a gyerekbarátok visszaemlékezéseiben dokumentált pozitív tapasztalatokat, melyek szöges ellentétben állnak a visszaeső szexuális ragadozó rémképét festő retrospektív hipotézisszel.

Olvasatomban, mint azt majd később kifejtem, Carrollt gyerekfotóin nem a szexualizált anyagosság, hanem az éteri tűnékenység fényérzékeny papírra vetése, mint a reprezentáció korlátainak feszegetése izgatja. Erotikus viszony legfeljebb a nyelvhez fűzi, a képekről való beszéd, a képekben való kommunikáció, a szöveg képi ábrázolása izgatja. Ha mindenképp pszichoanalitikus terminológiával akarunk közelíteni a korpuszhoz, elmondhatjuk, hogy nonszensz irodalmi műveiben és fotografiai munkásságában is a gyereklet megörökítendő alapélménye a nyelv előttes karnális-korporeális tartományba visszazuhanás fantáziája, az érett fejjel egyszerre vonzó, veszélyes, taszító testiséggel való közvetlen kommunikáció, mely azonban elfojtás s tabuk híján valahogy ártatlanul testetlen is marad. A hierarchikus relációk carrolli elbizonytalanítására jellemző, hogy arra kérdez rá, tudunk-e a felnőtté válás referenciapontjától elvonatkoztatva, önmagában tekinteni a gyerekségre, mint autonóm, abszolút szabadságra hivatott létállapotra?

A fotók kiváltotta botrányal egy időben jelenik meg Gilles Deleuze *Logique du Sens* (*Az értelem logikája*, 1969)²²⁶ című műve, melyben a pszichoanalitikus elmélet filozófiai újraértelmezésére vállalkozva, és számos Carroll mű szövegközeli olvasatán keresztül kísérli meg kidolgozni az irodalmi nonszensz szemiozsisának működési elveit, ezzel jelentős mérföldkövet helyezve el Carroll érdemi kritikai recepciójában. Deleuze számára Alice megnyúlásai és összezsugorodásai a leendés (*devenir*) élményét testesítik meg, azt a térben és időben önmagával ellentétes mozgást, mely során egybeér előre és hátra, fel és le, múlt és jövő, túl sok és nem elég, a lázadó anyag szimultaneitásában, egy végtelen identitásfolyamba bomlik bele az én és a másik, a korlátok közé szorító és a korlátokat szenvtelenül elmosó meg újraépítő nyelv munkálkodásai, értelem és értelmetlenség, orális és inszkripció, zaj és csend közötti oszcillálás folyamánként. Deleuze asszociatív logikával deliráló, Alice körül örvénylő gondolatárama megújítja az akadémiai érvelés tudományosan elemző nyelvezetét is. Nem tör objektivitásra, kutatása tárgyával azonosulva, carrolli módra egymásban tükröződő felületeken siklik tova, nem bukik le a mélybe, csak a lebegésben merül el. Nyelve sosem csupán

²²⁶ Gilles Deleuze. *Logique du Sens*. Paris: Editions de Minuit, 1969. *Logic of Sense*. Ford. Mark Lester, Charles Stivale. Columbia UP, 1990.

kommunikációja eszköze, hanem meséje tárgya maga, nem jelentést kíván létrehozni, hanem a jel-ölés (*sens vs signification/significance*) folyamatát bemutatni. Annál is érdekesebb, hogy egy mégilyen experimentális olvasat sem szabadul az életrajzi mítosz vonzóköréből: Csodaország a balkezes, dadogós fiú fantáziájaként tételeződik a deleuze-i olvasatban.

A Deleuze által lefektett, posztstrukturalista nyelvfilozófiai Carroll-értelmezések komoly örökösökkel bírnak. Jean-Jacques Lecercle munkásságában következetesen a nyelv „sötét oldalát” tárja fel, a verbális szubverzió a nonszensz poézisben tetten érhető, a „misztikus revelációk kinyilatkoztatásaihoz, a kisgyermekes gügyögéséhez, az elmebetegek félrebeszéléséhez, vagy a logofiliás szócsépléshez” hasonlatos sajátosságait tárja fel. A *Nonszensz filozófiája. A viktoriánus nonszensz irodalom intuíciói (Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature)* című nagyívű munkájában a viktoriánus nonszensz legeklatánsabb példájaként elemzi Carroll szépirodalmi munkásságát. Szövegszervező elemeként a „szervezett káoszt,” a rendezett rendezetlenséget azonosítja – deleuze-i nyomvonalon²²⁷ – amellet érvelve, hogy a Carrolli badarság és halandzsza azáltal különül el a végzetesen széteső skizoid diszkurzustól, hogy a nyelvet tudatosan, önreflexív módon szedi szét darabjaira, hogy aztán újra össze is rakja olyan ötletes, eredeti elrendezésekben, melyek metanyelvi jelentésrétegeket aktiválnak. A kimondhatóság/leírhatóság korlátairól való elgondolkodtatás pedagógiai potenciállal is bír: mintegy a viktoriánus korban bevezetett kötelező elemi szintű közoktatás kultúrtörténeti jelentőségű, a korabeli gyermekek mindennapi életét (és a felnőtteknek az író-olvasó-számoló gyermek új jelenségéhez fűződő viszonyát!) alapjaiban megváltoztató eseményére reagál.

A hatvanas évektől elterjedő vulgáropszichológiai értelmezések, éppen Lecercle-ell ellenkezőleg, nem a tudatos szövegszervező stratégiák lokalizálására, hanem a tudattalan tartalmak leleplezésére s ezzel a szerző szenzációhajhász patologizálására törnek. Míg Deleuze-nél a nonszensz verbális invenciójával dadogásra készített nyelv metaforaként funkcionál, ezek a literalizáló biográfiai olvasatok szövegszintű szimbólumokból következtetnek az alkotó különböző mentális diszfunkcióira. A nonszensz szöveget deliráló értelmetlenségnek tekintik, nem keresik a rendezett mintázatot a rendetlenségben s ezzel szem elől tévesztik a nonszensz irodalom lényegét s velejét. E reduktív hipotézisekre néhány példa. 1. Az Alice regények kudarcos interperszonális kapcsolatokat ábrázolnak és kiemelkedő matematikai-logikai érzékről árulkodnak, ezért vélelmezhető, hogy a szerző szorongott az emberek közt és jobban érezte magát a számok társaságában, tehát Asperger szindrómás autistaként diagnosztizálható. 2. Az

²²⁷ Deleuze szerint míg a skizofrén a nyelv mélyére ás/ zuhan, Carroll a felszínen marad, Lecercle szerint a skizoid lefelé hullás helyett metaszintek felé, felfelé építkezik.

Alice regényekben a kannibalizmusba hajló kényszeres orális, az ismeretlen étek megízleléséből fakadó katasztrofális következmények, a beszélő ételek, a felfalatásról való szorongás mind arra utalnak, hogy a szerző az *anorexia nervosa* étkezési rendellenességében és testképzavarában szenvedett. 3. Az Alice regényekben a fantasztikus testi alakváltozásokat előidéző gombaevés, a vízpipázó hernyó figurája, a látomás szerűen széteső narratíva és deliráló beszédaktusok mind a szerző hallucinogén kábítószer függőségének bizonyítékai. Ez utóbbi, a hatvanas évek hippis korszakának népszerű félreolvasata különösen jól példázza, hogy a történelmi dekontextualizálás mennyire leszűkíti és elferdíti az eredeti szöveg lehetséges jelentéseit.²²⁸

Ugyanakkor ezek a szerzőt „sötét titokkal,” műveit pedig bűnjelektől – szofisztikáltabban szólva, szemiotizált szimptomáktól – hemzsegó beismerő vallomással társító, asszociatív, bulvárosított félreértelmezések robbantják be a carrolli életmű populáris kulturális karrierjét: az enigmatikus Csodaország rejtélyét újragondoló számtalan adaptációt megihletve emelik Alice karakterét pop kulturális ikonná. Csak egy példát említve, a Walt Disney 1951-es *Alice Csodaországban* rajzfilmje eredetileg szürrealista álmjelenetekre építő zenés családi mesefantázia – Salvador Dalí is közreműködött a készítésében – de az 1970-es újra forgalombahozatalakor a promóciós kampány részeként a reklámszlogent már a Jefferson Airplane rock együttes Alice feldolgozás dalsorából kölcsönzik („Go ask Alice”) a pszichedelikus értelmezés varázsára apellálva. A hippis ellenkultúra drog referenciáinak alátámasztására nyilvánvalóan sem a carrolli életműben sem a carrolli életrajzban nem találunk semmi bizonyítékot, ám az érzéki csalódások, a valóság relativizálása, az identitásválság kulcsmotívumainak látványos és aktuális megjelenítésére adtak alkalmat. Ekkorra érik be az angolszász kulturális közeg után a nemzetközi szintén közvélekedésében is az a paradox álláspont, mely szerint az *Alice* egyszerre családi klasszikus, melynek minden gyerekszoba könyvespolcán helye van, ugyanakkor botránykönyv, hiszen ma már minden „jóérzésű” szülő óvakodna attól, hogy maga a szerző olvassa fel a művet csemetéjüknek.

A Carroll recepció másik, szintén az 1960-as évekre datálható lényeges mozzanata, Martin Gardner *Annotated Alice (Annotált Alice)* kritikai kiadása több száz lábjegyzetes magyarázatban vállalkozik az Alice regényekben felmerülő viktoriánus kultúrtörténeti utalások részletes felfejtésére. A mű meghatározó kánon-revizíós mérföldkő, hiszen egyrészt a könnyed

²²⁸ A számos ilyen irányú értelmezés közül csak három példa: Thomas Fensch. „Lewis Carroll the First Acidhead.” 1968 in Angelica Carpenter: *Lewis Carroll: Through the Looking Glass*, Minneapolis: Lerner, 2003. 116., Anne Krugovoy Silver, *Victorian Literature and the Anorexic Body*, Cambridge UP, 2002., Michael Fitzgerald. *Autism and Creativity. Is there a link between autism in men and exceptional creativity?* New York: Routledge, 2004.

gyerekirodalomtól a fajsúlyosabb felnőtt olvasmány felé mozdítja az életművet (eloszlatja a maradék kételyeket is arra vonatkozóan, hogy csupán egysíkú, didaktikus és/vagy szórakoztató szövegről lenne szó), másrészt visszahelyezi a szöveget a saját 19. századi kontextusába (megszabadítja a poszt-freudíanus aggályoktól). Bár kezdetben egyetlen kiadó sem hitt egy ilyen, archeológiai mélységeiben szöveggondozott mese publikációjának piacképességében, a könyv azonnali sikert aratott, s azóta számos bővített újrakiadást²²⁹ élt meg. Gardner feltevése szerint, a Csodaország és Tükörország regények a Viktória korabeli Anglia társadalmi, politikai, filozófiai, tudományos, és vallásos vélekedéseinek és gyakorlatainak lenyomatait képezik. Szerkesztői munkája a szöveget a privát kórkép helyett a kollektív kórkép felé mozdítja. A biográfiai olvasatot történelmi-társadalmi perspektívába helyezve, és a szójátékokkal teli szövegbravúr forrásnyelvi, retorikai sajátosságaira koncentrálna cizellálja. Tüzetes széljegyzetei megkísérlik beazonosítani a fiktív figurákban és történetekben Carroll közvetlen személyes ismerőseit és saját oxfordi életének élményeit, de a sorok között/mögött detektálják a viktoriánus lét általános tapasztalatait, világnézeteit, a korabeli közéletet foglalkoztató eseményeket is (a monarchia hatalomgyakorlási szokásaitól kezdve az egyház intézményi rendjén át a technológiai-tudományos vívmányokig), illetve az adott kor nyelvhasználati szokásaira, irodalmi hagyományaira is reflektálnak (felfedve, mit jelenthetett az adott korban egy-egy kifejezés szó szerinti és metaforikus értelemben, milyen szólás-mondások hús-vér életrekelői a fiktív figurák, s milyen forrásszövegeket parodizáltak Carroll humoros versátiratai). Gardner jegyzetei objektív tényfeltárássra, historikus adatrögzítésre törek, mégis az enciklopédikus összegzés igénye – a Carroll recepcióban először – a jelentésrögzítés helyett az értelmezések szédítő sokféleségének felvillantását eredményezi. A tüzetes kommentárok nyomán az Alice regénypáros mint politikai satíra, fantasztikumba foglalt szociográfia, tudománytörténeti dokumentum, és nyelvfilozófiai, proto-pszichológiai fejtegetés körvonalazódik. A jegyzetekből a carrolli életmű – a monográfiám szempontjából is lényeges – sajátosságai felsejlenek: a nonszensz poétika mögött rejlő politikum, a bonyolult inter- és meta-textuális/mediális utalások szövevénye, a szöveg ludikus, játékos jellege. Gardner – mint előszavában leszögezi – a szimbolikus és freudíanus jelentésrétegeket nem firtatja (előbbit túlkomplikálónak, utóbbit leegyszerűsítőnek látja), azonban (foglalkozásából kifolyóan,

²²⁹ Martin Gardner, szerk. *The Annotated Alice*. ill. Peter Newell. New York: Clarkson Potter, 1960. *The More Annotated Alice*. Ill. John Tenniel. New York: Random House, 1990. *Annotated Alice: The Definitive Edition*. Ill. John Tenniel. New York: Norton, 2000. *150th Anniversary Deluxe Edition*. Szerk. Martin Gardner és Mark Burstein. New York: Norton, 2015.

tudományos népszerűsítő matematikai művek szerzőjeként²³⁰) részletes figyelmet szentel a korábban felfejtlen matematikai-logikai utalásoknak (komplett minisszében értekeznek például az élet metaforájaként is értelmezhető sakk motívumáról). Gardner talán egyik legnagyobb érdeme, hogy „nyitott műként” tekint az Alice könyvekre; a regényekkel való foglalatosság hosszú évtizedein át az olvasók által beküldött meglátásokat is beágyazta a végső szövegverzióba.

Az 1969-ben megalapított brit Lewis Carroll Society kutatókat, tanárokat, gyűjtőket, és rajongókat egybegyűjtő nemzetközi szervezete is az életmű minél sokoldalúbb vizsgálatát tűzte ki célul különféle tudományos és szórakoztató tevékenységek szervezésével, havi folyóirat közlésével és folyamatosan bővülő adatbázis építése révén. A Lewis Carroll Society of North America (LCSNA) nem sokkal később, 1974-ben jött létre, s akár a szigetország-beli társaság, a professzionális és amatőr olvasatok együttes megvitatására igyekezett alkalmat adni, „felhívva a figyelmet Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson) életének, munkásságának, korának, és hatásának jelentőségére; konferenciák, nyilvános programok, publikációk, tudományos projektek, eszmecserék révén serkentve Carroll kulturális és társadalmi kontribúcióinak globális elismerését.”²³¹

A tudományos népszerűsítő szervezetek működésének köszönhetően, lassan Carroll az akadémikus közegben is révbe ért, idővel az intézményes felsőoktatásban is kezdték belátni az életmű kutatásának relevanciáját. Az első doktori disszertációt a témában Elizabeth Sewell védte meg Cambridge-ben: Edward Lear és Lewis Carroll nonszensz irodalmi munkásságának komparatív elemzése a *The Field of Nonsense* című könyvében jelent meg 1952-ben. A tengeren túl, mikor Morton N Cohen az 1960-as évek elején Carroll tanulmányozását tűzte ki egyetemi kutatása céljául, témaválasztása még úttörő jelentőséggel bírt Amerikában. Morton sajtó alá rendezte Lewis Carroll leveleit; meghatározó köteteket szerkesztett Carrollnak a Macmillan kiadóval való kapcsolatáról, az illusztrátoraival közös együttműködéséről, a fotográfiai munkásságáról. A szerzőt érzékenyen, elfogulatlanul, és megelőzőleg feltáratlan mélységeiben bemutató Lewis Carroll életrajza a kritikai recepció meghatározó mérföldköve. Élethosszig tartó, kitartó szöveggondozói munkájának köszönhetően mára Mortont a Carroll recepció doyenjeként tartják számon.²³² A fokozódó tudományos érdeklődést jól tükrözi, hogy a

²³⁰ Gardner a *Scientific American* „Mathematical Games” rovatvezetője 1956 és 1981 között, emellett valódi polihisztor: matematikus, filozófus, bűvész, amatőr teológus, és több mint 70 könyv – köztük az *Annotated Alice*, a *The Ambidextrous Universe*, és a *Visitors from Oz* szerzője.

²³¹ A célkitűzés az amerikai társaság honlapján szerepel: <https://www.lewiscarroll.org/> A brit társaság honlapja: <https://lewiscarrollsociety.org.uk/>

²³² *The Letters of Lewis Carroll*, 2 vols., szerk. Morton Cohen és Roger Lancelyn Green. Oxford UP, 1979. *The Selected Letters of Lewis Carroll*, szerk. Morton Cohen. London: Macmillan, 1982., *Lewis Carroll and the House*

Carroll kutatásban szintén meghatározó, LCSNA alapítótag, Edward Guiliano szerkesztette Lewis Carroll annotált nemzetközi bibliográfiáját magába foglaló kötet, mely az 1960 és 1977 közt megjelent szakirodalmat összegzi már több mint 250 oldalra rúg.²³³

A következőkben a Carroll recepciót az újrakiadás, a szerzőről alkotott vélekedésünk kisebb-nagyobb mértékben való finomítása, az életmű mediális sokszínűségének feltárása, valamint a szövegtörzs (újra)értelmezésében az új irodalomelméleti, kultúrkritikai megközelítések alkalmazása jellemzi.

Újra kiadják bővített, átdolgozott formában az eredetileg, az 1930-as években Madan és Williams szerkesztésében megjelent *The Lewis Carroll Handbook*ot, előbb 1962-ben Roger Lancelyn Green majd 1979-ben Denis Crutch gondozásában.²³⁴ Emellett ismételt könyvpiaci forgalomba hoznak számos elfeledett szövegverziót: az óvodásoknak szánt Carroll átírat *Nursery Alice* először 1964-ben, az első ajándékkönyv kézirat változat, az *Alice's Adventures Underground* faksimile kiadása 1965-ben kerül kereskedelmi forgalomba.²³⁵ Új annotált kiadások derítenek fényt a carrolli szövegvilágok komplex jelentésrétegeire: a *Philosophers' Alice*-ben²³⁶ Peter Heath filozófiai és logikai összefüggéseket tár fel Alice világában, David Day *Alice in Wonderland Decoded*-ja a klasszikus műveltség leckéit dekódolja a könyvből,²³⁷ az *Annotated Hunting of the Snark*-ban pedig Martin Gardner vállalkozik újabb alapos

of Macmillan, szerk. Morton Cohen és Anita Gandolfo. Cambridge UP, 1987., *Lewis Carroll: Interviews and Recollections*, szerk. Morton Cohen. University of Iowa Press, 1989., Morton Cohen. *Lewis Carroll: A Biography*. Macmillan, 1995., Morton Cohen. *Reflections in a Looking Glass: A Centennial Celebration of Lewis Carroll, Photographer*. New York: Aperture, 1998., *Lewis Carroll & His Illustrators: Collaborations and Correspondence, 1865–1898*, szerk. Morton Cohen és Edward Wakeling. Macmillan, 2003. Morton 1996-tól 2017-ben bekövetkezett haláláig a Royal Society of British Literature tagja. Az MLA 1991 óta oszt ki Morton N Cohen Award for a Distinguished Edition of Letters díjat. Munkásságáról az LCSNA készített interjút: „Thirty years later” Morton Cohen interviewed by Edward Guiliano. The Lewis Carroll Society of North America Event. September 29, 2012 Fales Library at New York University <https://www.youtube.com/watch?v=WDA8id9IZfY&t=69s>

²³³ Edward Guiliano. *Lewis Carroll: An Annotated International Bibliography, 1960-77*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1980.

²³⁴ Herbert Williams és Falconer Madam szerk. *A Handbook of the Literature of the Rev. C.L. Dodgson (Lewis Carroll)*. Oxford University Press, 1932. átdolgozott kiadások: Roger Lancelyn Green, szerk. Oxford UP, 1962. Denis Crutch, szerk. New York: Dover, 1979.

²³⁵ *Alice's Adventures Underground*. New York: Dover Press, 1964. *The Nursery Alice*. New York: Dover, 1965.

²³⁶ Peter Heath, szerk. *The Philosopher's Alice: The Thinking Man's Guide to a Misunderstood Nursery Classic*. New York: St Martin's Press, 1974.

²³⁷ Day szerint a viktoriánus közoktatásban nem részesülő felső-középosztály-beli kislányok számára szánt könyv a klasszikus műveltség ismereteit közvetíti kódolt formában „az oktatás ajándékának” szánt műben, melyet Carroll a gyerekek nyelvén értő magántanár szerepében tetszelegve írt. A tézis azon része miszerint a fikcionalizálás a titkos/tiltott tudás észrevétlenségét szolgálná kevésbé meggyőző lévén, hogy számos carrolli versparódia éppen azért kelt humoros hatást, mert már ismert (a gyerekekkel bebifláztatott) tananyagot parodizál. David Day. *Alice in Wonderland Decoded with its Many Hidden Meanings Revealed*. Toronto: Doubleday Canada, 2015.

szövegmagyarázatra.²³⁸ A Carroll regények modern illusztrációi és médiumukon átívelő feldolgozásai is számtalan friss értelmezési lehetőséget tárnak fel.

A Morton N Cohen 1995-ben megjelent, „végérvényes Carroll biográfiaként” méltatott műve után kiadott életrajzok kisebb-nagyobb új felfedezésekkel, hozzájárulásokkal igyekeztek korábban felderítetlen szemszögből megvilágítani a szerző figuráját – életműve jelentőségét eltérő okokból hangsúlyozandó.

Karoline Leach *In the Shadow of the Dream Child: The Myth and Reality of Lewis Carroll (Az álmogyermek árnyékában: Lewis Carroll mítosza és valósága, 1999)*²³⁹ című monográfiája kísérelte meg talán a legradikálisabb mítoszrombolást: Alice Liddell műzsaszerepét megkérdőjelezve amellet érvelt, hogy Carroll a gyermekek iránti barátságát csak álcaként használta arra, hogy az ártatlanság leple alatt idősebb nőknek udvarolhasson, és büntetlenül merülhessen el a házasságon kívüli bűnös kapcsolatok sorában. A Carrollnak tulajdonított szerelmi hódítások potenciális céltábláinak sokasága (a kis Alice édesanyja, nevelőnője, és/vagy idősebb nővére is említésre kerülnek) és a hipotézis spekulatív mivolta (Leach felvetése hiányzó naplóoldalakra, a naplók bűnös gondolatokra való homályos utalásaira támaszkodik) kételyeket ébresztett a kutatókban. Így Leach olvasata nem nyert kanonizált státuszt a Carroll recepcióban. Annál is inkább mert a szerzőt ismételten a báránybőrbe bújt farkas szenzációhajhász jelmezébe öltöztette, pedofília helyett patológikus hazudozó erotomániával gyanúsítva.

A 21. századi életrajzok – Leach nyomdokában ám patológizáló szexualizálás mentesen – a szerző introvertáltsága helyett vagy mellett extrovertáltságára is koncentrálnak. Felvetésük szerint, Carroll nem csak zárkózott, mereven pedáns, beszédhibájától frusztrált, mizantróp, magányos remeteként de olykor sziporkázóan szellemes társasági lényként is láttatható. Richard Foulkes Carroll “csendes életének” mozgalmas színházi kapcsolatait térképezte fel (*Lewis Carroll and The Victorian Stage: Theatricals in a Quite Life, 2005*).²⁴⁰ Edward Wakeling Carroll mintegy 100.000 tételre rúgó levelezése nyomán rekonstruálta azt a szövevényes kapcsolati hálót, mely a viktoriánus éra prominens művészeihez, íróihoz, illusztrátoraihoz, kiadójaihoz, tudósaihoz, feltalálóihoz, zenészeihez, színészeihez fűzte.²⁴¹ Jenny Woolf pedig Carroll bankszámláit tárta fel – mint az egyedüli olyan dokumentumokat, amiket a családja utólag nem manipulálhatott egy számukra tetszetős, illendő szerző-portré kialakítása során –

²³⁸ Martin Gardner szerk. Lewis Carroll. *The Hunting of the Snark. The Annotated Snark*. London: Penguin, 1962.

²³⁹ Karoline Leach. *In the Shadow of the Dreamchild: A New Understanding of Lewis Carroll*. London: Peter Owen, 1999.

²⁴⁰ Richard Foulkes. *Lewis Carroll and The Victorian Stage: Theatricals in a Quite Life*. Aldershot: Ashgate, 2005.

²⁴¹ Edward Wakeling. *Lewis Carroll. The Man and his Circle*. London: I.B. Tauris, 2015.

hogy hiteles képet fessen Carroll társasági életéről (színházak, könyvkereskedők, művészek, tudományos társaságok irányába történő kiadásai nyomán) valamint társadalmi érzékenységről és sokrétű felelősségvállalásáról. (A kizsákmányoltak és elhagyatottak megsegítését célzó adományai közt szerepeltek leányanyák, árva gyerekek, kóbor kutyák javára történő juttatások is; s az, hogy a gyermekprostitúció ellen küzdő szervezetek munkáját is támogatta érvként szolgálhat a pedofília megalapozatlan vádja ellen.)²⁴² Robert Douglas Fairhurst még mindig rejtve maradt jelentéstartalmak feltárását ígéri, sejtelmes „Lewis Carroll és Csodaország titkos krónikája” (*The Story of Alice. Lewis Carroll and the Secret History of Wonderland*) alcímű munkájában, melyben a szerző életrajzát párhuzamosan tárgyalja a múzsa Alice Liddellével, összeolvasva a valós személyek és a fikcionális alteregóik történeteit. Kötete egyre terjedelmesebbre növvő fejezeteivel önreflektíven utal a mesebeli metamorfózisra, az Alice-mítosz kimeríthetlenségére és a Carroll rejtély megfejthetlenségére.²⁴³

A kortárs Carroll biográfiák egy másik csoportját képezik a szerző szépírói munkásságán túlmutató, az életmű mediális sokszínűségére kitekintő művek. Ezek Carrollt mint matematikust, rejtvénytérvezőt és bűvészt, mint úttörő fotográfust, könyvdizájnner művészeti vezetőt és amatőr természettudóst fedezik fel újra a nagyközönség számára.

Carrollnak a számok világában folytatott kalandjait elsőként a matematikus hivatású Carroll kutatók és gyűjtők kezdték el feltérképezni. Edward Wakeling és Martin Gardner kötetekben²⁴⁴ Carroll szórakoztató matematikai, logikai feladványait a szójátékai, nyelvi fejtörői, találókérdései mellé rendezve jelentették meg. Az absztrakt matematikai és nyelvi gondolkodás leleményeit, a szavakkal és számokkal való zsonglórködést John Fisher Carroll való életben előszeretettel előadott és műveiben is változatos módon megjelenített bűvészműtávjányaival egészítette ki (a gyűszűvarázs Csodaországban, a feje tetejére állított tojás Tükörországból, a Szerencse Erszénye a *Sylvie és Brunoban* bukkan fel).²⁴⁵ Robin Wilson a művész „fantasztikus matematikai logikai életét”²⁴⁶ összegezve veszi lajstromba a regényeiben felbukkanó matematikai motívumokat (Csodaország szójátékos számtani műveleteiben kivonás helyett kikapcsolódást (deduction/distraction) tanulnak és a késsel

²⁴² Jenny Woolf. *Lewis Carroll and his Own Accounts*. London: Jabberwock Press, 2005. Jenny Woolf. *The Mystery of Lewis Carroll: Discovering the Whimsical, Thoughtful, and Sometimes Lonely Man Who Created Alice in Wonderland*. New York: St Martin's Press, 2010.

²⁴³ Douglas-Fairhurst, Robert. *The Story of Alice. Lewis Carroll and the Secret History of Wonderland*. Cambridge: Harvard UP, Belknap Press, 2015

²⁴⁴ Martin Gardner. *The Universe in a Handkerchief. Lewis Carroll's Mathematical Recreations, Games, Puzzles, and Word Plays*. New York: Springer-Copernicus, 1996. Edward Wakeling: *Lewis Carroll's Games and Puzzles*. New York: Dover, 1992. *Rediscovered Lewis Carroll Puzzles*, New York: Dover, 1995.

²⁴⁵ John Fisher. *The Magic of Lewis Carroll*. New York: Simon & Schuster, 1973.

²⁴⁶ Robin Wilson. *Lewis Carroll in Numberland. His Fantastical Mathematical Logical Life*. New York: Norton, 2008.

elosztott vekni vajaskenyeret eredményez) illetve a matematika tankönyveibe beszüremkedő játékos nonszensz narratív struktúrát (az euklidészi geometriáról szóló könyvét négy felvonásos fantasztikus dráma formájában írja meg, melyben a hellenisztikus filozófus-matematikus különös kísértetként jelenik meg).

Carrollt természettudományos érdeklődésén keresztül mutatja be Laura White és Rose Lovell Smith. A darwinizmus kulcsfogalmainak (természetes szelekció, adaptáció, mutáció) fikcionalizált manifesztációit azonosítja regényeiben, az irrealisztikus mesefantáziák biológiai ismeretterjesztő jelentésrétegeit felfedve.²⁴⁷ Ha a fent említett tanulmányok mellé tesszük Josephine Gabelman kötetét,²⁴⁸ mely Carroll anglikán paptanár mivoltára és a nonszensz teológiájára fókuszál, beláthatjuk, hogy a viktoriánus éra episztemológiai válságának szerves részét képező ember-állat viszony újragondolása során Carroll elevenébe vág az evolúciós elmélet harc metaforája. (A mesefantáziái groteszk gótikus tónusait értelmezhetjük az erőszak elkerülhetetlenségének felismerésével járó trauma szublimatorikus feldolgozásaiként is.) Ugyanakkor, épp az ilyen eltérő szemszögű elemzések szimultán olvasata döbbsenhet rá, hogy bár belátja a „homo conflictus” genetikai kódoltságának fatalitását, Carroll keresztény hitbéli meggyőződése szerint, az állatvédelmi pamfletjeiben is megfogalmazott, szimbiotikus együttélés szükségessége mellett teszi le a voksát, még ha racionálisan be is látja annak civilizációnk indukálta buktatóit. Sőt, ahogy Zoe Jaques írja, a műveiben implicite fellelhető antropocentrizmus-kritika miatt akár a poszthumán etika, környezetfilozófia előfutáraként is tekinthető.²⁴⁹

Sok munka foglalkozik a Carroll által negyed évszázadon át űzött, mesteri szintre emelt amatőr hobbi tevékenység, a fotográfia életműben betöltött szerepével. Helmut Gernsheim 1969-ben, carrolli nonszensz verssorokat idézve, humorosan számol be a szerző fényképezési munkásságát feltáró, fantasztikus felfedezését megelőző nyomozói erőfeszítéseiről: „kerestem gyűszűkkel, kerestem erénnyel, kerestem villákkal és reménnyel, de a fotós Dodgson kicsúszott kezeim közül, mint a legendás Snyárk maga.”²⁵⁰ Carrollt kiváló képírói teljesítményének szem elől téveszthetősége teszi titokzatos mesebeli szörnyhöz hasonlatossá. Még Morton N Cohen 1978-ban a gyermekfotós Carroll négy ismeretlen akt tanulmányának nagyközönség elé

²⁴⁷ Laura White. *The Alice Books and the Contested Ground of the Natural World*. New York: Routledge, 2017. Lovell-Smith tanulmányai nem monográfia terjedelműek, de tíz évvel megelőzik White könyvét. Ld. pl. Rose Lovell-Smith. „Eggs and Serpents: Natural History References in Lewis Carroll’s Scene of Alice and the Pigeon.” *Children’s Literature* 35 (2007): 27-53.

²⁴⁸ Josephine Gabelman. *A Theology of Nonsense*. Cambridge: The Lutterworth Press, 2017.

²⁴⁹ Zoe Jaques. *Children’s Literature and the Posthuman*. New York: Routledge, 2018.

²⁵⁰ “I sought it with thimbles, I sought it with care, I pursued it with forks and hope, but Dodgson’s name and his pseudonym remained as elusive as the Snark.” Helmut Gernsheim. *Lewis Carroll, Photographer*. New York: Dover Publications, 1969.

tárásával borzolja a kedélyeket, az általa szerkesztett, a Carroll halálának századik évfordulójára szervezett vándorkiállítást kísérő kiadvány már kiegyensúlyozottabb képet ad Carroll képalkotói munkájáról a University of Texas Harry Ransom Center fotógyűjteményében fellelhető darabok bemutatásával.²⁵¹ Még nagyobb volumenű összegzésre vállalkoznak a 2000-es évek elején a Douglas R Nickel illetve a Roger Taylor és Edward Wakeling gondozta könyvek: utóbbi a Princeton University fotóarchívumának több mint 450 Carroll fotójának ismertetésére vállalkozik.²⁵² Lindsay Smith monográfiája Carroll fotóit a mozgáshoz – levelezéséhez, utazásaihoz, a rajongott színpadon életre keltett képekhez, az idő múlásával ellenszegüléshez – köti, míg Diane Waggoner a gyermekkorról alkotott modern vélekedések leképeződéseiként értelmezi.²⁵³

Mások Carroll képzőművészeti együttműködései nyomába eredve méltatják vizuális kulturális affinitását. Bár az ős-Alice-hez készített illusztrációi, rébuszlevelei ötletes rajzai és számos karikaturisztikus szkecsje is tüzetes vizsgálatot érdemelne, ezekről ezidáig nem született monográfia terjedelmű tanulmány. Ellenben fontos munkák keletkeztek a szépírási képi anyagának elkészítésében való közreműködéseiről: illusztrátoraival való levelezését Cohen és Wakeling rendezte sajtó alá, Michael Hancher majd Frankie Morris John Tenniel életművére koncentrálna tárta fel, hogy metszetei milyen ihletéssel bírtak, milyen interpiktoriális utalásokat hoztak játékba, és milyen jelentésekkel gazdagították az Alice szövegeket.²⁵⁴ Zoe Jaques és Eugene Giddens a Csodaország és Tükörország könyvek kiadástörténetét felgöngyölítve veszi lajtsromba a különböző (kép)szövegverziók alakváltozásait; Amanda Lastoria pedig arra mutat rá, hogy Carroll milyen tudatos művészeti vezetőként tervezte meg részletekbe menően könyvdizájnait és promóciós stratégiáit.²⁵⁵

Carroll filológiai érdeklődését hangsúlyozzák azok a szövegek közötti kapcsolatokat vizsgáló megközelítések, melyek szépírási irodalmi-, bölcséleti- hagyományokkal való

²⁵¹ Morton N. Cohen. *Lewis Carroll, Photographer of Children: Four Nude Studies*. New York: Clarkson N Potter, 1978. Morton N. Cohen. *Reflections in a Looking Glass. A Centenary Celebration of Lewis Carroll, Photographer*. New York: Aperture, 1998. Roy Flukinger utószavával

²⁵² Douglas R. Nickel and Lewis Carroll. *Dreaming in Pictures. The Photography of Lewis Carroll*. New Haven: Yale UP, 2002. Roger Taylor és Edward Wakeling, szerk. *Lewis Carroll Photographer*. The Princeton University Literary Albums. Princeton: Princeton UP, 2002.

²⁵³ Lindsay Smith. *Lewis Carroll: Photography on the Move*. Islington: Reaktion Books, 2016., Diane Waggoner. *Lewis Carroll's Photography and Modern Childhood*. Princeton: Princeton University Press, 2020.

²⁵⁴ Morton Cohen és Edward Wakeling, szerk. *Lewis Carroll and His Illustrators. Collaborations and Correspondence, 1865-1898*. London: Macmillan, 2003., Michael Hancher. *The Tenniel Illustrations to the "Alice" Books*. Columbus: Ohio State University Press, 1985., Frankie Morris. *Artist of Wonderland: the Life, Political Cartoons and Illustrations of Tenniel*. Cambridge: Lutterworth Press, 2005.

²⁵⁵ Zoe Jaques és Eugene Giddens. *Lewis Carroll's Alice in Wonderland and Through the Looking-Glass: A Publishing History*. Farnham: Ashgate, 2013., Amanda Lastoria *The Material Evolution of Alice's Adventures in Wonderland: How Book Design and Production Values Impact the Markets for and the Meanings of the Text* PhD Dissertation, Simon Fraser University, 2019.

összefonódásait elemzik. Susan Stewart a viktoriánus nonszensszel és nemzeti folklórral, UC Knoepflmacher a 19. századi mesefantáziákkal, Melanie Keene a korabeli természet-tudományos tündérmesékkal, Laura Tosi a kópéregénnyel, Celia Brown pedig a klasszikus antikvitás műveltségével való intertextuális rokonságot veszi górcső alá.²⁵⁶ Természetesen sok a Carrollt a gyermekirodalmi kánonban elhelyezni megkísérlő tanulmány: Juliet Dusinberre, ahogy Kimberley Reynolds is radikális experimentalitását és futurista esztétikáját élteni, Björn Sundmark a szóbeli mesemondás oralitását tételezi az írott szöveg mozgatóerejeként, Jan Susina a felnőtt- és gyerekirodalom között átmenetet képező, agyafűrt alkotásokként értelmezi a műveket.²⁵⁷

A 21. századi Carroll recepció a legújabb irodalomelméleti, kultúrkritikai irányzatok tükrében igyekszik újabb jelentéseket tulajdonítani a sokat tanulmányozott szövegeknek. Virginie Iché – Kathleen Blake a csodaországbeli játékokat, játszmákat és sportokat elemző könyvét továbbgondolva – az Alice regények játékesztétikájának ludológiai interpretációjára vállalkozik a szervezett és szabad játék (ludus/paidia) különbségeire koncentrálna.²⁵⁸ Kiera Vaclavik a kritikai divattudomány metodológiai eszköztárát nem csak szövegelemzéseiben, de kurátorként egy, a Victoria & Albert Múzeumban rendezett, Alice divatikonságára fókuszáló kiállításon is kamatoztatta.²⁵⁹ Francesca Arnavas a viktoriánus álomtudomány Carroll szépírást átszövő téziseit a kognitív narratológia nézőpontjából gondolja újra,²⁶⁰ míg Karen Coats a lacani pszichoanalízis teoretizálta vágyműködés és szubjektumformáció jellegzetességeit,²⁶¹ Catherine Robson gender tudományos olvasata pedig a kislányfantázia, a gyereklánysággal való fiktív azonosulás nyomait követi nyomon a carrolli nonszenszben.²⁶² Gillian Beer nagyívű monográfiája a viktoriánus és kortárs térelméletek és időfilozófiák tükrében olvassa az Alice regényeket, amellet érvelve, hogy a hierarchizálást elutasító carrolli nonszensz nem annyira

²⁵⁶ Susan Stewart. *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore: John Hopkins UP, 1989. U.C. Knoepflmacher. *Ventures into Childland: Victorians, Fairy Tales and Femininity*. Chicago: Chicago UP, 1998. Melanie Keene. *Science in Wonderland. The Scientific Fairy Tales of Victorian Britain*. Oxford UP, 2015. Laura Tosi and Peter Hunt. *The Fabulous Journeys of Alice and Pinocchio*. Jefferson: McFarland, 2018. Celia Brown. *Alice Hinter den Mythen. Der Sinn in Carroll's Nonsense*. Leiden: Brill Verlag Wilhelm Fink, 2015

²⁵⁷ Juliet Dusinberre. *Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Art*. Basingstoke and London: Macmillan, 1999. Kimberley Reynolds. *Radical Children's Literature: Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2007. Björn Sundmark. *Alice in the Oral-Literary Continuum*. Lund Studies in English 97. Lund: Lund University Press, 1999. Jan Susina. *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*. New York: Routledge, 2010.

²⁵⁸ Kathleen Blake. *Play, Games, and Sport, The Literary Works of Lewis Carroll*. Ithaca: Cornell UP, 1974. Virginie Iché. *L'Esthétique du Jeu dans les Alice de Lewis Carroll*. Paris: L'Harmattan, 2015.

²⁵⁹ Kiera Vaclavik. *Fashioning Alice. The Career of Lewis Carroll's Icon, 1860-1901*. New York: Bloomsbury Academic, 2019. *The Alice Look Exhibition*. Victoria & Albert Museum of Childhood. London. 2015. May-Sept.

²⁶⁰ Francesca Arnavas. *Lewis Carroll's "Alice" and Cognitive Narratology*. New York: De Gruyter, 2021.

²⁶¹ Karen Coats. *Looking Glasses and Neverlands. Lacan, Desire, and Subjectivity in Children's Literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 2004.

²⁶² Catherine Robson. *Men in Wonderland. The Lost Girlhood of the Victorian Gentleman*. Princeton UP, 2001

feje tetejére állított, mint inkább horizontalitásában oldalra billentett, zűrzavarodottságában is egalitáriánus világrendet sejtet, ahol a virágoktól kezdve az osztrigákon át a kislányokig mindenki elmondhatja a maga badarságát, a demokratikus dialogizmus jegyezte sosehol terében.²⁶³ Kérchy Anna Carrollt a transzmediális történetmondás előfutáraként tételezve 21. századi újmediális Alice adaptációk elemzésével bővíti tovább Will Brooker Csodaország populáris kulturális utóéletét feltáró projektjét.²⁶⁴ A Carroll munkásságának mediális sokszínűségét és intellektuális komplexitását feltáró antológiák az értelmezések még szélesebb spektrumával ismertetik meg olvasóik: Richard Brian Davis populárfilozófia, Fordyce és Marello szemiotikai, nyelvészeti, Christopher Hollingsworth képelméleti tanulmányokat közölnek, Harold Bloom válogatása a mitopoétikától a feminizmusig ível.²⁶⁵

Számos kiváló tanulmányt köszönhetünk a tudományos társaságoknak. A Lewis Carroll Society bővülő tevékenységi körébe tartozik, hogy *Jabberwocky* címen 1969 és 1997 közt megjelent szaklapja mára három időszakos kiadványra bővült: a *Bandersnatch* eseménynaptár, a *Lewis Carroll Review* recenziókat oszt meg, a *The Carrollian* tudományos periodikaként funkcionál. A Lewis Carroll Society of North America jelentős szöveggondozói munkája keretében jelentette meg Carroll hat vaskos kötetnyire rúgó pamfletjeit, félévente adja ki a tudományos és ismeretterjesztő írásokat is közlő *Knight's Letter* folyóiratát, de a közelmúltbeli publikációik közt már kánonépítők felé főhajtást is találunk (-- a carrolliánus Martin Gardner tiszteletére jelent meg az *A Bouquet for the Gardener*²⁶⁶ című emlékkötet). A tudományos társaságok kezdetben analóg adatbázisai online felületekre költözésével a digitalizált hiperlinkelt szövegek még szembetűnőbbé teszik Carroll intertextuális játékait, pluridisziplináris allúziókban, kulturális referenciákban való bővelkedését.

A Carroll kutatás mérföldköveként kell megemlítenünk a *Csodaország* első Macmillan kiadásának 150. évfordulójára rendezett ünnepi eseményeket, köztük a Maria Nikolajeva és Zoe Jaques gyermekirodalomkutatók által a Cambridge-i Tudományegyetemen szervezett *Alice through the Ages* konferenciát (Beer, Susina és Vaclavik plenárisaival),²⁶⁷ vagy a Jon Lindseth

²⁶³ Gillian Beer. *Alice in Space*. The University of Chicago Press, 2016.

²⁶⁴ Will Brooker. *Alice's Adventures. Lewis Carroll in Popular Culture*. New York-London: Continuum, 2005. Kérchy Anna. *Alice in Transmedia Wonderland. Curiouser and Curiouser New Forms of a Children's Classic*. Jefferson: McFarland, 2016.

²⁶⁵ Rachel Fordyce és Carla Marello, szerk. *Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds*. New York: De Gruyter, 1994., Harold Bloom szerk. *Viva Modern Critical Interpretations of Alice in Wonderland*. New Delhi: Viva Books, 2006., Christopher Hollingsworth, szerk. *Alice Beyond Wonderland. Essays for the Twenty-First Century*. Iowa City: University of Iowa Press, 2009., Richard Brian Davis, szerk. *Alice in Wonderland and Philosophy: Curiouser and Curiouser*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2010.

²⁶⁶ Mark Burstein et al, szerk. *A Bouquet for the Gardener. Remembering Martin Gardner*. New York: LCSNA, 2011.

²⁶⁷ *Alice through the Ages: The 150th Anniversary of Alice's Adventures in Wonderland conference*. 2015 sept 15-17. <https://www.educ.cam.ac.uk/events/conferences/alice/>

és Alan Tannenbaum koordinálta nemzetközi műfordítói projektet, ami 150 nyelv fordításaiból fordította vissza angolra a „Bolondos teadélután” fejezetet, a szójátékok kreatív megoldásait annotációkban magyarázva, és rövid esszéikben tekintve át a regény egyes nyelvekre való adaptációinak fordítástörténetét.²⁶⁸ A Tükörország első kiadásának másfél évszázados évfordulójára való megemlékezésékként 2021-ben Franziska Kohlt rendezett Yorkban konferenciát,²⁶⁹ és 2022-ben megjelenés alatt áll a kötet leghíresebb, a műfordítók legnagyobb kihívásaként, Szent Gráljaként²⁷⁰ számontartott „Jabberwocky” halandsavers 50 nyelvre történő fordításait, illusztrációit elemző, nemzetközi tanulmánykötet Sundmark, Kelen, Kérchy és Everson szerkesztésében.²⁷¹

²⁶⁸ Jon A Lindseth and Allan Tannenbaum, eds. *Alice in a World of Wonderlands. The Translations of Lewis Carroll's Masterpiece*. New Castle: Oak Knoll Press, 2015.

²⁶⁹ *Through the Looking Glass. Sesquicentenary Conference*, University of York, 2021 Nov 4-5. <https://throughthelookingglasssesquicentenary.wordpress.com/>

²⁷⁰ Heyman „Introduction”, 5.

²⁷¹ Björn Sundmark, Kit Kelen, Anna Kérchy, Michael Everson, szerk. *Jabberwocky in Translation*. Cathair na Mart: Evertype, 2022. (megjelenés alatt)

CARROLL, A MATEMATIKUS NYELVFILOZÓFUS:**A NONSZENZ IRODALOM IL/LOGIKÁJA, POÉTIKÁJA ÉS POLITIKÁJA: A FÉLREÉRTELMEZÉS METANARRATÍVÁI, INTERDISZCIPLINÁRIS JÁTÉK ÉS A RÁCSODÁLKOZÁS ETIKÁJA****Viaskodás a Gruffacsórral**

Nézsonra járt, nyalkás brigyók
turboltak, purrtak a zepén,
nyamlongott mind a pirtyók,
bröftözt a mamsi plény.

„Kerüld a Gruffacsórt, fiam,
a foga tép, a karma metsz!
Ne járj, hol grémmadár csuhan
s a böszhedt Gyilkanyessz!”²⁷²

E részlet – Tótfalusi István fordításában – Lewis Carroll viktoriánus meseregénye, az *Alice kalandjai Csodaországban*²⁷³ folytatásaként napvilágot látott *Alice Tükörországban*²⁷⁴ című műben szereplő versbetét, a világirodalom talán egyik legismertebb nonszensz alkotása, mely pontosan felmondja a műfaj legalapvetőbb jellegzetességeit, kiválón szemléltetve az enciklopédiai meghatározást.²⁷⁵ Műfaji definíciója szerint a lírai nonszensz, más néven halandzsavers, szellemes, fantáziadús hóbortos költemény, mely ellenáll az ésszerű vagy allegorikus értelmezésnek, míg az általa bevezetett, kitalált, értelmetlen, feltűnő hangzású szavaknak látszólagos közlési szándékot tulajdonít.²⁷⁶ A *Jabberwocky* (Tótfalusi Istvánnál Gruffacsór, a magyar nonszensz nagymestere, Weöres Sándor fordításában Szajkóhukky, Varró Dánielnél Hergenyörciád, Jónai Balázs szerint pedig Vartarjú)²⁷⁷ vers nonszensz sajátossága még, hogy óangol hősköltemények és germán balladák fennkölt hangnemét mímelve látszik elregélni egy heroikus viadalt egy meghatározhatatlan mitikus lény felett. A teremtmény egyértelmű leképezését John Tenniel híres illusztrációja sem könnyíti meg, hiszen a különféle képzelt és valós állatok – a sárkány, a griffmadár, a rovar, a féreg, a

²⁷² „Twas brillig, and the slithy toves/ Did gyre and gimble in the wabe;/ All mimsy were the borogoves,/ And the mome raths outgrabe. // ‘Beware the Jabberwock, my son!/ The jaws that bite, the claws that catch!/ Beware the Jubjub bird, and shun/ The frumious Bandersnatch!’” Lewis Carroll. *Alice Tükörországban*. Ford. Révbíró Tamás, Tótfalusi István. Budapest: Móra, 1980. 15.

²⁷³ Lewis Carroll. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Macmillan, 1865.

²⁷⁴ Lewis Carroll. *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. London: Macmillan, 1871.

²⁷⁵ A fejezet egy korábbi változata: Kérchy Anna. „A nonszensz poétikája és politikája.” *Studia Litteraria*. ¾ (2016): 76-90.

²⁷⁶ „Nonszensz vers,” *Britannica Hungarica*, XIII. kötet. Budapest: Magyar Világ, 1998. 645.

²⁷⁷ Lewis Carroll. *Alice Tükörországban, i. m.*; Uő., *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*, Ford. Varró Zsuzsa, Varró Dániel. Budapest: Sziget, 2009. 139; Uő., „Szajkóhukky,” *Egybegyűjtött műfordítások*. Ford. Weöres Sándor, II, Budapest: Magvető, 1976. 842. Uő., *Sznark vadászat*. Ford. Jónai Zs. Balázs. Magyar Elektronikus Könyvtár. <https://mek.oszk.hu/10200/10242/10242.htm>

rágcsáló – küllemét vegyítő, ráadásul takaros pepita dandy mellénykébe öltöztetett hibrid kreatúra mintegy a verbális képtelenségek, neologikus szövegyülések vizuális megfelelőjét körvonalazza.²⁷⁸ A referenciális olvasat szerint a lény ihletője éppúgy lehetett a privátmitológiai jelentőséggel bíró, kesze-kusza ágaival legendás szörnyet idéző, oxfordi faóriás, mely alatt Carroll több évtizedes helyi matematikatanítói tevékenysége alatt elmélkedett, mint a korabeli viktoriánus természetbúvárokat lázba hozó dinoszaurusz-fossziliákat megelevenítő, rejtett kultúrtörténeti utalás.²⁷⁹ Míg a metaforikus olvasat az álommunkára jellemző szimbolikát, a vallásos és tudományos világnézet egymásnak feszülését, vagy a szerző kislánybarátokhoz fűződő érzelmei keltette lelki tusáját véli felfedezni a versben, a legmeggyőzőbbnek mégis azok a retorikai olvasatok bizonyulnak, melyek szerint a szöveg voltaképp a félre/értelmezői folyamatról szóló metanarratíva, s a szörnyel birokra kelő ifjú harcos a nonszensz jelentésgubancainak kioldásával küzdő nyájas olvasó.²⁸⁰

A Gruffacsór a fikcionális univerzum legendáriumához tartozó *textuális* kreatúra. Alice kalandjai második kötetében, a tükör túoldalára lépve, először tükörversként találkozik vele, a szavak képi aspektusával szembesülve, majd kalandjai során, ismételt értelmezői nekirugaszkodások során igyekszik felfejteni jelentését, míg Undi Dundi,²⁸¹ a tojásemberke komikusan öntelt filológiai magyarázatai²⁸² ráébresztik a denotatív értelem reduktív mivoltára, az asszociativitás elkerülhetetlenségére és a nyelv inherens metaforicitására. Ezt az interpretációt támasztja alá, hogy Tenniel rajzán a sárkányölő hős Alice alakját ölti magára, s annak tudatában, hogy a kislány a könyv tételezett olvasója, a kaland tétje tulajdonképpen a defamiliarizált diszkurzus, a mindennapos működéséből kizökkentett nyelv(használat) kreatív újrafelfedezése.

A vers több okból is kitüntetett helyet foglal el az Alice univerzum diegetikus világában. A megálmodott csodalények számtalan szóbeli megnyilatkozása, versmondása, és

²⁷⁸ Tenniel illusztrációiról lásd még Michael Hancher. *The Tenniel Illustrations to the "Alice" Books*. Columbus: Ohio State University Press, 1985. Jelen könyv második fejezete részletesen foglalkozik ezzel a témával.

²⁷⁹ Murray Roston a pterodaktulusz szárnyait és a sauropodusz farkát véli felfedezni a pikkelyes őslény Carroll útmutatásai alapján készült Tenniel-féle illusztrációján. Murray Roston. *Victorian Contexts: Literature and the Visual Arts*. London: Macmillan, 1996, 5.

²⁸⁰ A különböző olvasattípusokról bővebben: Kérchy Anna. „Ambiguous Alice. Making Sense of Lewis Carroll’s Nonsense Fantasies.” *Does It Really Mean That? Interpreting the Literary Ambiguous*. Szerk. Janka Kaščáková és Kathleen Dubbs. Newcastle Upon Thyme: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 104-121.

²⁸¹ Humpty Dumpty, a Tojásemberke a *Through the Looking-Glass* egyik szereplője: Varró Zsuzsa és Varró Dániel fordításában Undi Dundi, Révbíró Tamás és Tótfalusi István magyar változatában Dingidungi, Mann Lajosnál Monydi Bandi, míg Jónai Zs. Balázs Bendő Bandinak nevezi.

²⁸² „Meg tudok magyarázni minden verset, amit csak megírtak, és jó néhányat azok közül is, amiket még nem írtak meg.” Carroll, *Alice Tükörországban*. Ford. Révbíró-Tótfalusi, 62. „I can explain all the poems that ever were invented—and a good many that haven’t been invented just yet.” *Annotated Alice TLG*, 225.

dalolása közepette *írott* szövegről van szó, melyet többszörös *mediális váltások* során igyekszik magának lefordítani Alice (képből szöveggé, írottól szóbelivé, jelnyomból mentális képpé majd metaimaginatív reflexióvá konvertálja), miközben újabb és újabb *metanyelvi és meta-metanyelvi* kommentárok rétegei rakódnak rá a többértelműség és értelmetlenség közt billegtetett textusra – a mindenkori befogadót kreatív, fantáziadús olvasatokra inspirálva.²⁸³ Mindezek a tényezők magukba sűrítik Carroll meseregényeibe épített nyelvfilozófiai programjának lényegét a ráció és a badarság (hierarchikus viszonyrendszereket lebontó) összefonódására, a jelentésképzés lezárhatatlanságára és inherens intermedialis dinamikájára vonatkozóan.

Sokatmondó, ahogy Alice első, spontán befogadói reakciója a Gruffacsóra tükrözi azt az olvasóként átélt tanácstalanságot, amit a sarkaiból kifordított világrend élményébe beavató nonszensz irodalom kelt. „Szép, szép – mondta, mikor a végére ért –, csak egy *picit* nehéz megérteni! – Még magának se szívesen vallotta be, hogy egy árva szót sem értett belőle. – Valahogy mindenfélével teli lesz tőle a fejem, csak épp azt nem tudom, hogy mivel. Annyi mindenestire biztos, hogy *valaki* legyőzött *valamit*...”²⁸⁴ A nonszensz során tehát a grammatikailag szabályos nyelvhasználat olyan rendellenes jelentést hoz létre, mely furcsamód egyszerre tűnik értelmetlennek és rejtett, mögöttes jelentésektől terhesnek. A legfontosabb azonban, hogy az olvasó felismeri aktív, kooperatív szerepét, játékerét és felelősségét a jelentésalkotási folyamatban. Számos teoretikus épp az önnön olvasó mivoltával szembesített, „beavatott” olvasó megszólítását tartja a nonszensz alapismérvének, olyan stílusjegyek mellett, mint a szabályszerű és szabálytalan képek, szövegek ötvözése, a képzelet és valóság közti csúsztatások, az emelkedett filozófiai gondolatiság és az alantas hétköznapióság/testiség összekötése, vagy a paródia mint intertextuális kapocs.²⁸⁵ Illetve a sajátos retorikai alakzatok alapján, mint a paralipszis, a hiperbola, a katakrézis, az alliteráció, vagy a ritmikusság látszólagos jelentésképzőként való használata, és legfőképp a minderre vonatkozó metanyelvi elmélkedés.²⁸⁶

²⁸³ „Szóbeli előadásban, a szöveg/jelentés megvalósítását és értelmezését közösen viszi véghez a mesemondó és hallgatósága, míg az írott szövegiség óhatatlan velejárója az üzenet feladójának és címzettjének fizikai szeparációja: a könyvoldal papírlapja (vagy a tükör üveglapja) metaforikus értelemben elválasztja egymástól a szerzőt és az olvasót, és mediális rekódolást tesz szükségessé.” A mediális váltások eredményezte jelentéscsúszások és félreolvasások sora arra ösztönzi a befogadót, hogy bátran vesse latba képzelőerijét a szövegértelmezés során („to read imaginatively”) in Björn Sundmark, *Alice in the Oral-Literary Continuum*. Lund: Lund University Press, 1999. 182-183.

²⁸⁴ „It seems very pretty,’ she said when she had finished it, ‘but it’s *rather* hard to understand!’ (You see she didn’t like to confess, ever to herself, that she couldn’t make it out at all.) ‘Somehow it seems to fill my head with ideas—only I don’t exactly know what they are! However, *somebody* killed *something*: that’s clear, at any rate—” Carroll, *Alice Tükörszországban*, 1980, 16. (kiemelés az eredetiben)

²⁸⁵ Susan Stewart. *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. John Hopkins UP, 1989.

²⁸⁶ Reynolds 58.

Alice a halandzsa versről formált fenti véleménye egyszerre esztétikai értékítélet („szép, szép”), a logikus jelentésadás korlátainak, a kognitív automatizmusok buktatóinak felismerése („nehéz megérteni”), az értelmezés affektív, korporeális élményét verbalizáló recepcióelméleti önreflexió („teli lesz tőle a fejem”), a történetiátusokkal is szembenéző, azokat narratívaképző komponensként tételező, referenciális tartalmi összefoglaló („valaki legyőzött valamit”), valamint a fantáziatévékenység és a nyelvműködés(képtelenség) összefüggéseiről adott, elgondolkodtató metaimaginárius kommentár. A tükörversben a Gruffacsórral viaskodás a nonszensz-olvasó (félre)értelmező erőfeszítéseinek metaforája; a verset olvasó Alice reflektál saját jelentésadási fiaskójára, arra, hogy vélhetőleg félreolvassa a félreolvasásról szóló verset; s ráadásként a mindentudó narrátor hangja is állást foglal a szemiózis elbizonytalanodását illetően, potenciálisan félreolvasva a kislány félreolvasatát. Lévén, hogy az Alice regényekben a *mise-en-abyme* meghatározó strukturális szervezőelv – az álom az álomban az álomban, a tükör a tükörben, a történet a történetben és a történetolvasás története szédítő szórakoztatóan körvonalazzák újra egymást – a soron következő logikus lépés, hogy az olvasón a sor, hogy félreolvassa a félreolvasások félreolvasásának félreolvasását.²⁸⁷ A befogadó tehát nem kisebb feladattal áll szemben, minthogy bátran szembenézzon a nonszensz kreatív nyelvi kihívásaival, eligazodjon az egymásnak olykor ellentmondó, s így a jelentésképzést tovább bonyolító metanyelvi kommentárok sűrűjében (a Gruffacsór szókreálmányai feloldását egyaránt megkísérlik, többféle megoldást generálva, a Tojásemberke túlmagyarázásai, Carroll utólagosan hozzáadott glosszáriuma, illetve az annotált kiadások lábjegyzetes megjegyzései is (többek közt lásd a Martin Gardner, Peter Heath, Mark Burstein szerkesztette köteteket)), s végül ne késlekedjen előállni saját innovatív, a konvencionális értelme(zés)t kikezdő „ellenolvasatával.”

Kreatív szemiózis metareprezentációs implikációkkal

Olvasatomban nonszensznek – Varró Dániel szép magyarításában badarságnak – minősül minden olyan szimbolizációs aktus, melyet bár értelmet közvetítő kommunikációs gesztusként azonosítunk, egyfajta (tágabb értelemben vett) nyelvi közlésként vélünk

²⁸⁷ A szemiózis során a jelölőláncban tovamozduló jelölő és jelölt lerögzíthetetlenségének, az interpretációs folyamat befejezetlenségének, a metanyelvről képzett metanyelvek *mise-en-abyme* jellegének leghíresebb elméleti olvasatát adja a francia pszichoanalitikus Jacques Lacan E.A. Poe „Ellopott levél” című novellája elemzése során. Lacan elemzéséről aztán Derrida ír elemzést, Derridáról Barbara Johnson. Ld. Jacques Lacan, „Szeminárium az ellopott levélről.” *Testes könyv II.* Ford. Gángó Gábor. Szerk. Kiss Attila, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc. Szeged: Ictus/Jate Irodalomelmélet Csoport, 1997. 7-39. Jacques Derrida, „Az igazság postása.” *Testes könyv II.* Ford. Gyimesi Timea, 41-140. Barbara Johnson, „A vonatkoztatási rendszer: Poe, Lacan, Derrida.” *Testes könyv II.* Ford. Kovács Sándor s.k. 141-192. Minderről ld még: Kalmár György, „Az ellopásban élő levél.” *Vulgo* 1 (1991): 181-190.

felismerni, azonban a rendelkezésünre álló, hagyományosan használt reprezentációs modellek, keretek, értelmezői stratégiák és kulturális kódrendszerek elégtelennek bizonyulnak egy egyezményes, egyértelmű jelentés létrehozásához. Korántsem csupán jelentésvesztésről, hanem épp ellenkezőleg, jelentéstúlburjánzásról is van szó.²⁸⁸ Szórakoztató, zavarba ejtő vagy bosszantóként megélt elbizonytalanodásunkat épp az okozza, hogy a konvencionális, konszenzuális jelrendszertől, jelölési gyakorlattól való eltérés, az egy-értelműség aláásása egyszerre túl sokféle jelentést idézhet elő a szövegben. Az irodalmi nonszensz lényege a ráció és a halandzsza, az értelem és értelmetlenség ütköztetéséből, feloldás/feloldozás nélküli ambivalenciájából, taktikus egymásraolvasásából fakadó szövegöröm nem a „tárgyi tények elfogadásának vagy elutasításának” kérdése. Ahogy Elizabeth Sewell rámutat, sokkal inkább közösségileg elfogadott, jól bevált mintázatok kizökkenéséről, a nyelvtani szabályosságok, a logikus kauzalitás, a természet rendje szervezte „összefüggésrendszerek felfüggesztését” célzó szisztematikus játéktevékenységről van szó.²⁸⁹ Wim Tigges *The Anatomy of Nonsense (A nonszensz anatómiája)* című meghatározó munkájában a műfajt „a többértelműség és az értelem nélkülség között egyensúlyozó narratív formaként”²⁹⁰ írja le, mely szabad teret enged a feloldatlan konfliktusból fakadó, érzelem- és didaxis- mentes, verbális kísérletezésnek, a szabad játék-szerű reprezentációknak s tűnékeny prezencia érzeteknek. S valóban, a játéktevékenységet szövegszervező elemként tételező Carroll számára a nonszensz irodalom jelentés(de)konstrukciós manőverei a kötéltánc, a zsonglörködés, vagy a libikóka egyensúlyjátékaihoz hasonlatosak, de felidézhetk bennünk a Viktoriánus szalonokban népszerű, barkochba-szerű szójátékokat is.

A sok szinten olvasható, több korosztályú célközönséget megszólító nonszensz önellentmondásosságának sajátossága éppen abban rejlik, hogy a gyerekszáj gondatlanságát idéző, játszi könnyed humor súlyos nyelvfilozófiai tétellel bír. Winfried Nöth joggal méltatja az Alice regények „implicit metaszemiotikai programját,” amely egy konkrét jelelméleti teória kidolgozása helyett „költői illusztrációját” adja a szemiózis jelentés-rögzítési és -kibillentési folyamatainak.²⁹¹ A megannyi látványos metamorfózis és *hangzatos* badar beszéd intermediális fúziója egyszerre képezi le a szubjektumképződés és a jelölési aktus kohéziós

²⁸⁸ Walter de la Mare írja Carroll kapcsán, a műfaj értelmezését meghatározó egyik korai kritikai recepciójában a nonszenszről: „légüres teret hoz létre az értelem (*sense*) helyén, hogy az úrt aztán jelentések (*meanings*) sokaságával töltsse meg.” Walter de la Mare. „Lewis Carroll.” *The Eighteen Eighties. Essays by the Fellows of the Royal Society of Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1930. 224.

²⁸⁹ Elizabeth Sewell. *The Field of Nonsense*. London: Chattus and Windus, 1952.

²⁹⁰ Wim Tigges. *The Anatomy of Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988. 47.

²⁹¹ Winfried Nöth. „Alice’s Adventures in Semiosis.” *Semiotics and Linguistics in Alice’s Worlds*. Szerk. Rachel Fordyce és Carla Marelo. New York, Berlin: De Gruyter, 1994. 11-26. 12-13.

integrációs vágyát és szükségszerű (szomatikus, diszkurzív, kognitív) széttöredezetttségét.²⁹² A nöthi érvelést továbbgondolva, a jelölőláncban tovahullámzó jelentés képlékenységének, az asszociatív konnotációkat lendületbe hozó dekódolása során mindig más alakot öltő jelöltnek a poétikus megfelelője, a carrolli nonszensz univerzumban lehetne a tükörországbeli Birka boltjában polcra polcra vándorló, furcsa tárgy. Ez a „nagy, fényes valami, amit [Alice] hol babának, hol varrodobozak vélt, és bárhová nézett mindig a szomszédos polcon állt,” mert „az a polc, amelyiket éppen szemügyre vett, mindig üresen állt, bár körülötte a többi roskadásig tele volt.”²⁹³ A jelölt nyelvi megragadhatatlansága egyszerre idéz elő verbális hiátust (a csupasz polc jelképezte jelentésüresedést) és verbális fölösleget (a hol baba, hol varrodoboz, hol tojás szerű fényes dolog jelképezte jelentéstúlcsordulást).

Az értelemelbizonytalanodás élményének ezen szélsőséges tapasztalatai ráadásul tetten érhetők a két Alice regényben is. A Csodaországban átélt, énkereső identitásválságai során a tételezett olvasóval azonosított kislány úgy érzi, mintha kiürült volna a feje, és elillant volna belőle minden értelem, hiszen folyton elfelejti kicsoda és tévesen idézi fel, amit korábban tudott. A tükörországi kalandja során meg éppen mintha a túl sok gondolat feszítené szét a fejét, ahogy nem tud dűlőre jutni azt illetően, hogy a halandzsa versek, szójátékok és fejtörők számtalan lehetséges olvasata szerint melyik lehet a helyes.²⁹⁴ Jellegzetes carrolli invencióval, a fejtelenség rémképe ráadásul a diegézis során nem csak mentális de fizikális veszélyforrásként is megjelenik, a vele egyet nem értő alattvalóit lefejezéssel fenyegető Szívkirálynő (s a kivitelezetlensége miatt abszurdan komikussá forduló) verbális megfélemlítésének köszönhetően.

Nöth szerint a carrolli költői lelemény meghatározó motívumai a „félrevezető szemiózis” és a „kreatív szemiózis.” Előbbi, mint a jelentéshiánnyal való játék, elvárásokat ébreszt az olvasóban, majd kielégítetlenül hagyja azokat. (A csodaországbeli tárgyaláson felolvasott perdöntő bizonyíték abszurduma abból fakad, hogy fogalmunk sincs, hogy a halmozott személyes névmások kire vonatkoznak benne: „Úgy hallom, járt ön nála még,/ s beszéltek rólam ott,/ azt mondta kedvelt voltaképp,/ bár úszni nem tudok.”²⁹⁵). Utóbbi a jelentéstöbblettel játszva, meglévő kódok szokatlan potencialitásait tárja fel vagy váratlan új

²⁹² Lásd Julia Kristeva *suje-t-en-proces*, perbe fogott, próbára tett, folyamatában leendő szubjektum/jelentés fogalmát, illetve Jacques Derrida ön-dekonstruáló szöveg és jelentés disszemináció elméleteit.

²⁹³ „[s]he had spent a minute or so in vainly pursuing a large bright thing, that looked sometimes like a doll and sometimes like a work-box, and was always in the shelf next above the one she was looking at.” „but the oddest part of it all was, that whenever she looked hard at any shelf, to make out exactly what it had on it, that particular shelf was always quite empty: though the others round it were crowded as full as they could hold.” *Annotated Alice TLG*, 211.

²⁹⁴ Maurizio Del Ninno. „Naked, Raw Alice.” *Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds*. 35-42, 36.

²⁹⁵ “They told me you had been to her,/ And mentioned me to him:/ She gave me a good character,/ But said I could not swim.” *Annotated Alice AWL*, 127.

kódokat vezet be. (Lásd a tükörrovarok, a hintalódarázs, a tűzkőrishogár és a zsemlepike²⁹⁶ áletimológizálást generáló, „mágikus pszeudo-remetaforizációit.”²⁹⁷) A végső jelentés elérhetetlenségének, az interpretáció lezárhatatlanságának metareprezentációs kitakarása egyszerre viszi színre az értelemkeresés kudarcának melankóliáját és a termékeny olvasatok végeláthatatlan burjánzásának szövegmámorát.

A carrolli nonszensz tipológiája

Az ezerarcú nonszensz talán legismertebb alakzatai a közmegegyezést célzó nyelvhasználatból deviáló többértelmű szójátékok. Felsorolásszerűen a következő változatokat különíthetjük el egyfajta nonszensz tipológiát lajstromba véve, a teljesség igénye nélkül, a Carrollnál leggyakrabban előforduló nyelvi leleményre összpontosítva.

– az angolszász nyelvi közegben Carroll kreatív szerzői invenciózusságának védjegyeként számotartott *portmanteau* mozaikszó, a szóösszerántásra vagy alakvegyülésre építő, a nyelvújítást kifigurázó, általában humoros egyedi szóalkotások hibrid kreálmányai (a „nyalkás brigyók” ahol a „nyalkás azt jelenti nyalka és nyálkás [...], a brigyó kicsit olyan, mint a borz, kicsit olyan, mint a gyík, és kicsit olyan, mint a dugóhúzó”²⁹⁸);

– a halandzsa jelölt nélküli jelölése (a Gruffacsór, a Snyárk vagy a Búcsam²⁹⁹ szókreálmányoknak nincs referenciális olvasatuk: szörnyetegségük ereje s veleje abban áll, hogy valójában nem is létezik olyan lény, amire [látszólag] utalnak, a különösen csengő nevek mögöttes dolgok nélkül valók (*names without a thing*)); illetve a hiányos szemiózis másik véglete, a jelölővesztés, a nevüket vesztett dolgok kimondhatatlanságának tematizálása (*things without a name*, ld. a névtelen dolgok erdeje Tükörországban);

– a megválaszolhatatlan képtelen feladványok („Mi a közös a hollóban és az íróasztalban?”³⁰⁰) és abszurd feltevések (mint a születéstelen nap, az agyonüthető Idő vagy az előre emlékezés);

– a szó szerinti és átvitt értelem keverése; a literalizált metaforák, a szólás-mondásokat szó szerint megelevenítő figurák (a Bolondos Kalapos és a Márciusi Nyúl az eszementség szóképeit keltik életre („mad as Hatter,” „mad as a March Hare”), akár a „bazsalyog mint a

²⁹⁶ Rocking-horse-fly, Snap-dragon-fly, Bread-and-butterfly, *Annotated Alice TLG*, 182-4.

²⁹⁷ Nöth 18.

²⁹⁸ „Well, *slithy*” means “lithe and slimy.” [...] “*toves*” are something like badgers—they’re something like lizards—and they’re something like corkscrews.” Carroll, *Alice Tükörországban*, Ford. Révbíró-Tótfalusi, 63. *Annotated Alice TLG*, 226.

²⁹⁹ Jabberwock, Snark, Boojum

³⁰⁰ „Why is a raven like a writing desk?” Carroll, *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*, 2009, 66. *Annotated Alice AWL*, 73.

cheshire megyei macska” idiómát megtestesítő furcsa kandúr figura, aki időnként köddé válik, csak vigyorát hagyva hátra (Kosztolányi fordításában, a magyar képes beszéd formulára hajazva, vigyorgó Fakutya bukkan elő a szövegben)³⁰¹)

– a homonimia, antonimia, vagy homofónia szinonimába fordítása (a hegyek völgyek, számtan helyett másztant, olvasás helyett olvadást, angol helyett angolnraul tanulnak³⁰²);

– a szintaktikai, szemantikai szabályok keréketörése, és a csalimesékre jellemző logikai bukfenek, kategóriatévesztések, az ok-okozati viszonyok keverése (az ítélet megelőzi a tárgyalást; a Hercegnőnek a sok borstól borsos a hangulata; Aliz tojást eszik, tehát a galamb szerint kígyó; a tér- és idő-tapasztalat mértékegységeinek összevetése olyan feloldhatatlan dilemmákban, mint, hogy „Melyik a hosszabb egy méter vagy egy perc?”) vagy épp az oktalanság burjánzása (az Ál-Teknőc azért sír, mert nincs semmi baja);

– a transzverbális hangzóságnak a verbális jelentés elé helyezése, a kifejezés módjának a mondanivaló fölé kerekedése; a monoton ismétlődésük révén a szavak értelmének megkopása, fonikus, akusztikus kvalitásainak felerősödése (a nyúlüregbe zuhanó Alice mintha álmában beszélne: „Kell a macskának halacska? Kell a halacsának macska?”³⁰³, a lepénylopási per döntő tárgyalásán pedig a koronatanú „Király magában halkán ismételtette, ’Fontos, nem fontos, fontos, nem fontos.’ Mintha próbálgatná, melyik *hangzik* jobban.”³⁰⁴);

– a nyelv performativitásának és materialitásának kitakarása, szómágia, a szavak teremtő ereje (ha egy pólyást disznónak hívunk, vagy ha eljátszuk, hogy egy nyeles lábas lovagi sisak, azzá is változik; az Aliz név Alizságot is jelöl; a köznevek nagybetűsítve rendre karakterképző személynévvé avanzálnak (Mormota, Hernyó, Kalapos); a zsemlepke szárnyra kel a szövegben, az egér farkincája a mesélése révén betűképpé kunkorodik);

– a forma és tartalom ironikus ütköztetése: komoly beszéd komolytalan témáról vagy fordítva; fennkölt poémák parodisztikus átírata, klasszikus életbölcsesek kiforgatása (Csodaországban a vén Ál-Teknőc bölcselkedése – „Nem beszél a Kecsege, de aki bölcs fecseg-e?”³⁰⁵ – vagy Tükörországban, Robert Southey versének komikus átíratában a sokat

³⁰¹ Lewis Carroll. *Évike Tündérorságban*. Ford. Kosztolányi Dezső. Budapest: Napkút, 2013 [1935], 50. Uő., *Alice Csodaországban*. Ford. Kosztolányi Dezső, Révbíró Tamás. Budapest: Móra, 1974. 47.

³⁰² Angolul a kifigurázott tantárgyak nevei: „the different branches of Arithmetic – Ambition, Distraction, Uglification, and Derision,” „Drawling, Stretching, and Fainting in Coils” *Annotated Alice*, AWL, 102.

³⁰³ “Do cats eat bats? Do bats eat cats?” Carroll, *Alice Tükörországban*, Ford. Révbíró-Tótfalusi, 1980, 9. *Annotated Alice* AWL, 14.

³⁰⁴ „Unimportant, of course, I meant,” the King hastily said, and went on to himself in an undertone, “important—unimportant—unimportant—important—” as if he were trying which word sounded best.” *Annotated Alice* AWL, 125.

³⁰⁵ Az aforizma Kosztolányi Dezső/Szobotka Tibor kreatív fordításának nyelvi leleménye. Carroll eredetijében csupán az Ál-teknőc ünnepeles hangja utal tanítása magasztosságára. A beszélő kommunikációs szándéka ellentétben áll az olvasó által dekódolt favicc kelekótyaságával. A tőkehal és a fehérités (whiting) ill a

tapasztalt öregapó életfilozófiája – „Néha kiflit kutatva árok, vagy zabot hegyezek, lépve szővel rákot vadászok, sóval vörösbegyét”³⁰⁶ – nem szolgál semmiféle tanulsággal.)

– mindez kiegészítve álkomoly nyelvfilozófiai fejtegetésekkel és identitáspolitikai bölcselkedéssel (előbbi a szavakról, amik bármit jelenthetnek, amit csak parancsolunk nekik, ahogy azt a filológus tojásemberke Dingidungi sugallja („Ha én használok egy szót... akkor az azt jelenti, amit én akarok, sem többet, sem kevesebbet.”³⁰⁷; utóbbi a Borsos Hercegnő leckéje szerint: „Ne akarj másnak látszani, mint aminek látszol, mert ha nem annak akarsz látszani, aminek látszol, akkor nem annak látszol, aminek látszani akarnál.”³⁰⁸);

– és a verbális nonszensz vizuális megfelelőivel is (mint a *tail/tale* homonimára játszó képvers az egér farkincájáról/meséjéről; a fordított világ tükörírásának optikai élménye; vagy a rettentő Snyárk lelőhelyét jegyző üres térkép versbe ékelt képmeglepetése).

– A szó szerinti és az átvitt értelem, konkrétum és absztrakció, jelentéstöbblet és jelentéshiátus, nyelvi ötletesség és vizuális impresszió mezsgyéi közt ingázás folytonosan nézőpontja revideálására és metanyelvi spekulációra készíti az olvasót. („A bolond kertész dala” a *Sylvie és Brunoban* a fizikai-érzéki észlelés és a szimbolikus fogalomtípusok által előidézett különböző felfogásmódok közti váltani képes értelmezői játéktevékenységet modellálja listázó struktúrában: „Azt hitte, hogy lát egy ... újra megnézte, és rájött, hogy az egy...”³⁰⁹)

A jelentésnélküliség lehetetlensége és a félreértés elkerülhetetlensége

A nonszensz fenti variánsaiban a reális aktualitás (egyértelműség, egy életre hívott jelentés) mezsgyéjéből a fikcionális potencialitás (egymásba csúszó, egymást felülíró jelentések halmaza) játékterébe vonódunk. Az eldönthetetlen kétértelműség kognitív disszonanciát és ugyanakkor transzverbális, testi-fizikális örömrézetet provokál, valamint magára a nyelv működésére, működésképtelenségére vonatkozó metanyelvi felismerések

cipőpucolás és feketítés (blacking) szavak homonimiájára építő szójáték szerint, a nyelvi humorral kreált fiktív univerzumban, a víz alatti tükrözött/fordított világban a lábbelik tisztítását épp a lábatlan halak végzik. “Do you know why it’s called a whiting?”/ “I never thought about it,” said Alice. “Why?”/ „*It does the boots and shoes,*” the Gryphon replied very solemnly. ... “Why, what are *your* shoes done with?” said the Gryphon. “I mean, what makes them so shiny?” Alice looked down at them, and considered a little before she gave her answer. “They’re done with blacking, I believe.” “Boots and shoes under the sea,” the Gryphon went on in a deep voice, “are done with a whiting. Now you know.” *Annotated Alice AWL*, 107.

³⁰⁶ „I sometimes dig for buttered rolls,/ Or set limed twigs for crabs;/ I sometimes search the grassy knolls/ For wheels of Hansom-cabs.” *Annotated Alice TLG*, 258.

³⁰⁷ ‘When I use a word,’ Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, ‘it means just what I choose it to mean—neither more nor less.’ *Annotated Alice TLG*, 224.

³⁰⁸ „Never imagine yourself not to be otherwise than what it might appear to others that what you were or might have been was not otherwise than what you had been would have appeared to them to be otherwise.” *Annotated Alice AWL*, 96.

³⁰⁹ „He thought he saw... he looked again, and found it was...”

előidézte ideológiakritikai, etikai állásfoglalásokra késztet. A denotációk helyett konnotációkat és asszociációs láncolatokat aktiválva a kreatív fantáziánk működésbe léptetésére ösztönöz. Leleményességünket teszi próbára azáltal, hogy arra sarkall: vizsgáljuk felül előfeltevéseink, elsődleges olvasataink s magát az olvasás/értelmezés folyamatát – mindezt annak tudatában, hogy nem feltétlenül vár ránk az interpretációs cselekmény végén jutalomként egy bizonyos helyes olvasat.

A nonszensz talapzata a jelentésnélküliség lehetetlenségének és a félreértés elkerülhetetlenségének ötvözete.³¹⁰ A paradoxon, hogy egyrészt az ember kényszeres értelmező-gépezet: a kognitív pszichológia kutatásai szerint a minta-keresés, -felismerés, -memorizálás evolúciós szükségszerűség. A világot szüntelenül történetekbe foglaló *homo narrans* képtelen szembenézni a jelentésnélküliséggel, mert a Semmi mentális leképezése az elmeműködést felfüggesztő meditatív állapot felé vezet, ahol a gondolkodás megszűnne. A képtelennek és az elképzelhetetlennek is arcot adunk – a felhőben bárányt, a halál helyén örök álmod vizionálunk – így, folytonos értelmezésünknek, jelentésalkotói tevékenységünknek köszönhetően a nonszensz (*non-sense*) soha nem azonos az értelmetlenséggel (*meaninglessness*).

Másrészt, a posztstrukturalista szubjektumelméletek nyelvfilozófiai következtetései szerint a kommunikációnk mindig közvetett, a prezencia csak olyan reprezentációk révén megközelíthető, melyek szükségszerűen félreértésre kerülnek az elkerülhetetlen jelentéseltolás-elillanás következményeként. A valóságot csak közvetett formában érem el, szubjektív személyes tapasztalatomon át, melyet csak közvetetten, a nyelv korlátozott médiumán át tolmácsolhatok. Egyezményes jelrendszerről lévén szó, soha nem tudom pontosan azt mondani, amit én érzek. S még ha tudnám is, üzenetem nem érne célba, hiszen hallgatóságom más, enyémtől eltérő szubjektív élettapasztalattal rendelkezik, melyen át szűrve, ismét csak közvetetten hallja meg mondanivalóm.

Wittgenstein elmés megfogalmazásában: „Ha egy oroszlan beszélni is tudna, nem lennénk képesek megérteni mondanivalóját.”³¹¹ Oroszlan és ember nem osztozhat a nyelvben, nyelven, mert nem osztozik életformában sem.³¹² Pontosan ezt a dilemmát ülteti fikcionális formába az a carrolli jelenet, mikor Alice, minden empátiája dacára, hasztalan próbál meg kapcsolatot teremteni egy a balsorsában osztozó, csodaországbeli bennszülöttel, a Könnytóban mellette evickéló egérkével. Ugyan felismeri, hogy a megszólított egy más faj,

³¹⁰ the impossibility of meaninglessness & the necessity of misunderstanding

³¹¹ Ludwig Wittgenstein. *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin. Budapest: Atlantisz, 1998 [1953]. 241.

³¹² Nyíri Kristóf. „Wittgenstein videón.” *Metropolis* 3 (1997)
<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9703/nyiri.htm>

sőt egy másik világ teremtménye, és így, a sikeres kommunikáció reményében nyelvi kódot vált, franciául kezd el beszélni az egérhez, azonban társalgás kezdeményezése mégis kudarcba fullad, mert a macskájáról kezd el csevegni („Où est ma chatte?”), megfélekedve arról, hogy egérszempontról ez egy traumatikus tabutéma. Ugyan Alice és az Egér kikászálódnak a vízből, beszélgetésük kudarcba fullad. Mindemellett persze ember és ember sem értheti meg teljesen egymást, mert nem látunk be egymás fejébe, és nem tudjuk, mire gondol a másik, miközben mond valamit. A nonszensz épp e (szavak) mögöttes gondolat változó lehetőségeinek sokrétűségét, maga a gondolat(iság) elgondolhatóságát vagy elgondolhatatlanságát hozza játékba, miközben felfedi a jelentés nélküli értelmetlenség lehetetlenségét és a félreértés, a jelentéstúlburjánzás elkerülhetetlenségét.

Metanyelvi önreflexió és preverbális szövegöröm

A francia nyelvfilozófus Jean-Jacques Lecercle szerint a nonszensz lényege a metatextuális önreflexió gerjesztése: a nyelvi jelrendszer hiátusaira, transzgresszív kapacitásaira, a rendellenes nyelvműködtetés performativitásából fakadó, alternatív jelentésgeneráló disz/funkciókra való ráébresztés; szembesítés azzal, hogy a játékos többértelműség nemcsak a költői kifejezőmód sajátja, hanem a köznapi kommunikációkban is ott lappang, aktiválásra várva, felszabadító potenciállal bírva. A kérdést kultúrtörténeti kontextusba helyezve Lecercle úgy véli, hogy az általa a műfaj csúcsaként számon tartott, angol nyelvű viktoriánus nonszensz gyerekversek és mesefantáziák (köztük Lewis Carroll, Edward Lear, Christina Rossetti, vagy Jean Ingelow alkotásai) a 19. század végén bevezetett iskolarendszer szigorú fegyelmezői mechanizmusaira érkező ellenreakcióként is értelmezhetők. A moralizálásmentes, bolondos írások gyakran épp a kötelezőn oktatott tananyagban szereplő didaktikus versikék paródiái voltak, s persze ugyanakkor kifigurázták a tiszta gyerekirodalommal kapcsolatos társadalmi elvárásokat, éppúgy, mint a korabeli burzsoázia – a polgári réteg mint normativitást diktáló értelmezői közösség – illemszabályait és a monarchia önkényuralmát. Sőt, maga a nyelv is úgy került felforgatásra, mint az egyént szabadságjogaitól megfosztó intézményesített elnyomó rendszer, melyet belülről, saját eszközeivel igyekeztek kikezdeni, izgalmas ellen-narratívákat produkálva.³¹³

Azonban Lecercle a nonszenszt csupán intellektuális tapasztalatként tételező olvasata figyelmen kívül hagyja az értelmezés testi aspektusait annak ellenére, hogy a racionális, józan ész diktálta jelentés (*common sense*) kikezdését nemcsak a nyelv felszíni rétegeiben

³¹³ Lásd Jean-Jacques Lecercle. *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. New York: Routledge, 1994. 1-5.

lokalizálhatjuk, hanem annak transzverbális mélystruktúráiban is. Julia Kristeva psichoanalízisre támaszkodó, korporeális narratológiai orientációjú szemanalízise a poézis forradalmi felforgató erejének tulajdonítja azt a jelrobbanást, amelyet a költői nyelv szavakat meghaladó, vokális, kinetikus ritmusossága, zeneisége, és az ezek előidézte mozdulatok, gesztusok, és hangzóság fizikális élményeinek áradata magában hordoz, s melyet a nonszensz hangköltészeti aspektusa csúcsra járat.³¹⁴ A művészi megszólalás – programszerűen – „szemiotikai mozgékonyt” idéz elő, felfeji a konvencionális szimbolizációt, a mimetikus reprezentációt, az elfojtásra és szubsztitúcióra építő Apai Nyelv szövetét. Heterogeneitásával „folytonossághiányokat, rejtett összefüggésérzéseket”, egyidejű jelentésbomlásokat és jelentéstúlcsordulásokat teremt. Közben az anyai testtel való egység preverbális, primordiális őselményéhez, a kisgyermek nyelv-előtti „nyelvhasználatához,” az első mondatokat megelőző ritmusok, intonációk, érintések impulzív, ösztön-diktálta közléseihez vezet vissza úgy, hogy ezt az érthetlenség materiális megtapasztalásában tobzódó, úgynevezett szemiotikus modalitást mintegy beleoltja a jelentőség szimbolikus mezsgyéjébe.³¹⁵ A jelölés (*signifiance*), Kristeva olvasatában, szemiotikus és szimbolikus, *sensus*/értelem és nonszensz/értelmetlenség,³¹⁶ összeolvadás és szeparáció közt váltakozó dinamikus hullámmozgás, mely a liminális peremvidékre vezetve alapjaiban rázza meg/fel a folyamatba helyezett, perbe fogott, kockára tett szubjektum (*sujet en procès*) pozicionalitását, testhez és elméhez való viszonyát. A Kristeva által vizsgált, 19. század végi -20. század eleji modernisták (Lautrémont, Mallarmé, Joyce, vagy Artaud) a nonszenszre jellemző ritmikusság és hangmintázatokon keresztül férköztek közel a jelentés primér mélyrétegeihez, írásaikban közvetlenül megjelenítve a – Bókay Antal szavaival élve – „rejtett, de mégis aktív *lelkitesti* birodalmat”.³¹⁷ Mint ahogy arra Kiss Attila Atilla Kristeva nyomán rámutat, ezek, a szubjektum abjekt biologikumának mélyrétegébe való nyelvi lehatolási kísérletek, mint

³¹⁴ Julia Kristeva. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974. Angolul: *Revolution in Poetic Language*. Ford. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.

³¹⁵ A magyar terminológiához lásd Julia Kristeva. „A költői nyelv forradalma (Részletek).” *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Ford. Horváth Krisztina. Budapest: Osiris, 2002. 106–126.

³¹⁶ Kristeva így összegzi a költői nyelvben a szimbolikus meghaladó szemiotikus modalitás jellegzetességeit: „van (...) az egész nyelvben valami, ami a jelöléshez képest heterogén. Ezt a heterogenitást genetikailag a gyerekek első mondataiban mutatjuk ki mint az első fonémákat, morféimákat, lexémákat, illetve mondatokat megelőző ritmusokat, intonációkat; ezt a heterogenitást, melyet ritmusként, intonációként, glosszólíaként találjuk meg a pszichotikus beszédben mint a beszélő szubjektum legvégső támasza, melyet a jelölő funkció összeomlása fenyeget; ez a jelöléshez képest heterogén a jelentésen keresztül, ennek ellenére és rajta túlmutatva működik, hogy a poétikus nyelvben úgymond zenei és értelmetlen (nonszensz) hatásokat hozzon létre, melyek nemesak a hitet és a kapott jelöléseket, hanem a radikális kísérletekben magát a szintaxist is lerombolják, azt a szintaxist, amely a tétikus tudat (a jelölő tárgy és az ego) garanciája.” Julia Kristeva. „Egyik identitásból a Másik(ba).” Ford. Farkas Anikó. *Helikon* 1-2 (1995): 62-79. 68-69.

³¹⁷ Bókay Antal. *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest: Osiris, 2006. 114. (saját kiemelés)

reprezentációs technikák, szükségszerűen mindig a szimbolikusan, tehát „ideologikus kódoltságon belül maradnak, soha nem lehetnek teljesen szubverzívek, kilökhetik azonban a szubjektumot az automatikus nyelvhasználat, a fogyasztói árucikké tett szubjektivitás burkából.”³¹⁸

Nyelvi automatizmus és invenció, a verbális kontroll és reprezentációs krízis, a szimbolikus jelentésrögzítés és a szemiotikusban megmarzó jelentésszétzilálás élményei gyorsan váltakoznak, olykor kaleidoszkopikusan egymásba tűnve az egyes műveken belül. Ez köszönhető a szemiotika iránt érdeklődő szerző tudatos narratív stratégiájának, s ugyanakkor lehet befogadói attitűd, értelmezői hozzáállás függvénye is. Michael Heyman a nonszensz irodalom kritikán belül megkülönbözteti a „jelentés iskolát” és az „értelmetlenség iskolát,”³¹⁹ annak megfelelően, hogy mennyiben kardoskodnak az irodalomtudósok a műfaj koherens interpretálhatósága mellett. A nonszensznek célt, üzenetet, rendezett mintázatot tulajdonító lecercle-i metanyelvi olvasat az előző, a szó költői zeneiségére, karnális impresszióira koncentráló kristevai olvasat az utóbbi megközelítéssel feleltethető meg. Természetesen a nonszensz irodalom lényege éppen az, hogy a jelentésüresedés és a többértelműség nem állnak távol egymástól, ahogy a műfaj legfőbb jellegzetessége pont a preverbalitás és a metanarrativitás közti vibrálás lehet. Mind a két olvasói tapasztalatra találunk önreflexív példát az Alice-regényekben is. Egyrészt a szavak erőviszonyok mentén való artikulálódását és a meta-aspektus elkerülhetetlenségét ábrázolja, ahogy a Fehér Király sakkfigura hiába akarja feljegyezni aktuális érzéseit egy jegyzetfüzetbe, nehogy elfeledje azokat, képtelen azt leírni, amit valójában gondol, mert más ír helyette, az olvasót megszemélyesítő Alice fogja a ceruzája végét. Másrészt a bolondos uzsonnán a mormota anekdotájában felemlegetett kislányok az alliteráció korporeális élményét testesítik meg, amint mindent mernek merni a málnaszörp kútból, ami csak M betűvel kezdődik, úgy, mint „mézet, mákot, mulatságot.”³²⁰ A carrolli szöveg öndekonstruáló cselességét kiválóan példázza, hogy akár egy szereplő egy konkrét megszólalásán belül is váltakozhat a két értelmezői attitűd, mint a csodaországbeli bírósági tárgyaláson a Szív Felső badar vallomását silabizáló Király szavaiból kitűnik: „Ha nincs semmi értelme, annál jobb, legalább nem kell törni rajta a fejünket. De mintha mégis volna valami értelme – folytatta a Király, a térdére teregetve a verset, és fél szemmel

³¹⁸ Kiss Attila Atilla, Hódosy Annamária. *Remix*. Szeged: ICTUS – JATE deKON-csoport, 1996. 21.

³¹⁹ Michael Heyman. „Introduction to Nonsense Special Issue.” *Bookbird* 53 (2015): 5-8.

³²⁰ „they drew all manner of things—everything that begins with an M—” [...] such as mouse-traps, and the moon, and memory, and muchness—you know you say things are “much of a muchness”” Carroll, *Alice Tükörországban*, Ford. Révbíró-Tótfalusi, 61. *Annotated Alice*, AWL, 80.

rásandítva.”³²¹ A nonszensz szövegöröme talán épp ez a 'fél szemmel rásandító olvasás,' a görcsös koncentrációt nélkülöző elkalandozó figyelem, a többértelműséget lebegtető jelentésbizonytalanítás játéktereiből fakad.

A nonszensz (félre)olvasói

A nonszensz fenti két, látszólag egymásnak ellentmondó aspektusa – a lecercle-i metanyelvi önreflexió és a kristevai preverbalitás korporeális élménye – cseng vissza abban a duális értelmezői attitűd modellben, mellyel Hugh Haughton a nonszensz irodalom recepciójának lehetőségeit jellemzi. Találékonyan az *Alice Csodaországban* két szereplőjével társítja az általa megkülönböztetett olvasói magatartásokat: míg a Királynők szerint humánus-morális kötelezettségünk mindenben értelmet keresnünk, és még a viccek is magyarázatra szorulnak, különösen, ha gyerekekről van szó, a Griffmadarak rögtön nekivágnak a kalandnak, szó nélkül megmártóznak a lét sűrűjében, s mellőzik a rémesen hosszadalmas magyarázkodást.³²²

Lecercle szerint a nonszensz ideális olvasója a „logofiliás irodalmi bolond” (*logophiliac fou littéraire*),³²³ a tudós műkritikus távolságtartását és a rajongó elfogultságát ötvöző „lassú olvasó.” Felváltva etimologizál, történelmi-történeti hátterezést végez, ideológiai jelentéstölteteket dekódol, pszichés mélyrétegekbe ás, és szoros olvasataival apránként dekonstruálja a szöveget, miközben értelmezése során – akár Dingi Dungi, a tojásemberke – szükségszerűen csal, néha fejfelé tartja a könyvet, hogy mindazt jelentsék a szavak, amit csak ő szeretne. Azért gondolkodik, hogy bármi lehessen, amit kíván, hogy a mimetikusságától megfosztott fiktív világba projektálhassa lét- és nemlét-élményeinek, énképeinek, másállapotainak és lehetséges valóinak halmazát. Egy helyes olvasat helyett egyszerre termel túl sok és túl kevés jelentést, a királynői túlértelmezés és a griffmadári elértelmetlenítés során.

Izgalmasan cseng össze ez az olvasási modell a populáris médiakutató Henry Jenkins *acafan* fogalmával³²⁴ (az *academic* és a *fan*, a tudós és a rajongó szavak ötvözetéből

³²¹ “If there’s no meaning in it,” said the King, “that saves a world of trouble, you know, as we needn’t try to find any. And yet I don’t know,” he went on, spreading out the verses on his knee, and looking at them with one eye; “I seem to see some meaning in them, after all. “—said I could not swim—” you can’t swim, can you?” he added, turning to the Knave. *Annotated Alice*, AWL, 128.

³²² “Explain all that,” said the Mock Turtle. “No, no! The adventures first,” said the Gryphon in an impatient tone: “explanations take such a dreadful time.” Hugh Haughton, “Introduction.” *The Centenary Edition of Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. London: Penguin, 1998. ix-lxvi, xi. *Annotated Alice* AWL, 109.

³²³ Lecercle *i. m.*, 3.

³²⁴ Henry Jenkins. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Taylor & Francis, 1992.

létrehozott carrolli portmanteau), mely amellet érvel, hogy a tudós és a rajongó identitása szükségszerűen összemosódik egy-egy mélyrétegeiben megolvasott szöveg, kulturális produktum értelmezése során. Az elfogult, érzelmekkel átítatott, észérveket vagy esztétikai normákat negligáló, s voltaképp értékítéletében megbízhatatlan, rajongói befogadói nézőpont, a fiktív világgal való extatikus egyesülés és a tudományos olvasat feltételeként számon tartott kritikai távolságtartás felváltva kerülnek előtérbe, felülírva, kiegészítve egymást. Meglátásom szerint leszögezhetjük, hogy az olyan ikonikus klasszikusok esetében, mint Carroll Alice történetei hangsúlyozottan érvényes, hogy a szöveg kultusz státuszba avanzsálása egyformán betudható a számtalan médiumon átívelő adaptációk sorának — s köztük a különösen nagy olvasói táborral bíró, a történetet miriád módon újragondoló, rajongói átiratoknak (*fanfiction*) – mint a szöveg gazdag jelentéstartományait szétszálazó tudományos kutatásnak.³²⁵

Míg Lecercle-nél a nonszensz nyelvi defamiliarizációja a művelt, olvasott ember tudatos, bölcséleti projektjének, komplex énfeltáró interpretációs stratégiájának része, Gergely Ágnes szerint a nonszensz – a *sensus*, az ész, a gondolat, a jelentés tagadása – a fejtetőre állított, álomba vitt világ kifejezetten a gyerekek, vagy a gyerekkorukhoz hűséges, szabadon fantáziáló felnőttek számára leginkább elérhető, szemben az abszurd vagy a groteszk érett műfajaival. A nonszensz kvintesszenciáit képező mondókák, kiszámolók, nyelvtörők, játékdalok, a gyerekirodalom szóbeli, performatív, luddikus produktumai egyszerre hivatottak elősegíteni az anyanyelv elsajátítását, miközben fel is forgatják azt. Verbalításukat gyakran telítik testi interakciók tényezői (ölben ringatók, sorjátékok, dallam vagy taps kíséretű rigmusok), míg a nonszensz etimológiai szótár szerinti ‘rút képtelenségét’ nem kíséri értetlenség a befogadók és előadók részéről. Gergely Ágnes költői megfogalmazásában: „A gyerekek a homlokukat ráncolják. Miért volna rút, ami képtelen? Andersen rút kiskacsája mindenre képes. És nem is rút. Maga a mindenre elszánt, hattyúforma emberi lélek.”³²⁶ A gyerek nem rendelkezik még olyan merev kategóriák szervezete, rögzült világgéppel, mint az „igaz/hamis,” „helyes/helytelen,” „értelmes/értelmetlen” bináris logikájában gondolkodó felnőtt. A gyermeki nézőpontot kíváncsiság, rácsodálkozás, empátikus elfogadás jellemzi. A kicsinyeknek a valóság a képlékeny lehetőségek kincsesládája, meglepetésekkel teli kaland, ahol a fantasztikum és a realitás könnyen összemosódik a világról korlátozott tudással bíró befogadó számára: az orrszarvú épp olyan különös teremtmény, mint az egyszarvú egy olyan

³²⁵ Betekintést nyerve a Lewis Carroll Society munkájába vagy az olyan nagyívű nemzetközi fordítóprojektek együttműködéseibe, mint az *Alice in 150 Languages*, elmondhatjuk, hogy a kiemelkedő komoly Carrollianus kutatók többsége egyszerre megszállott rajongó és gyűjtő is; s a tudományos szervezetek a hagyományos szakmai fórumokon túl igen aktívak az online közösségi média különböző interaktív, újmediális platformjain is.

³²⁶ Gergely Ágnes. „Pompóné, avagy a nonszensz költészet, avagy egy interdiszciplináris képződmény, mint a létstruktúra metadiegetikus paradigmája.” *Nagyvilág* 3-4 (1998): 257–269.

szemlélő szemében, aki sosem látta még egyiküket sem. Az elfojtás előtti gyermek értelmezőben tehát – relatív konszenzusvalóságképehez mérten – spontán hivatott fellépni az a kettős látás, az ambivalencia keltette öröme, amit a felnőtt értelmező tudatosan kreál meg a szimbolizáció-szocializáció idézte határvonalak programszerű lebontásával.

Azonban, épp mivel a nonszensz lényege a meghökkentőn szellemes, belső ellentmondás értelem és értelmetlenség közt, nem érdemes szétválasztanunk a látszólag szembenálló befogadói pozíciókat. Hasonlóan hiábavalónak tűnik az egyes kritikusok³²⁷ által alkalmazott „negatív” versus „pozitív nonszensz” megkülönböztetés. Joseph Shipley bináris felosztása szerint az előbbi kategóriába az értelmet keréketörő hangzaskísérletek (Gertrude Stein modernista „tisztaversei”), és a vizuális hatást hangsúlyozó tipográfiai játékok (neoavantgárd képversek) tartoznak. Az utóbbi kategória elemeit a határozott „üzenettel” bíró szövegek, az „egy adott abszurdumra logikus rendben építő”, „őszintén komoly nonszensz” (Beckett filozofikus színháza, Carroll regényes fejtörői), valamint a logikájában nem mindig követhető, mégis következetesen „furcsamód otthonos világot kínáló,”³²⁸ váratlan meglepetéseivel az ésszerűség helyett az affektivitás régiójába vonó „játékos nonszensz” (az angolszász hagyományban népszerű, abszurd, obszcén limerick versikék vagy az amerikai Dr Seuss nyelvtörői) alkotják.³²⁹ Negatív és pozitív, játékos és komoly nonszensz váltakozhatnak az egyes műveken belül, de a két típus, ahogy már fent vázoltuk, nagyban értelmezői hozzáállás függvénye is.

A logikai nonszensz identitáspolitikai tétjei, a rácsodálkozás morális felelőssége

George A. Dunn és Brian McDonald *Alice Csodaországban és a Filozófia*³³⁰ című tanulmánykötetében megkülönbözteti az „elviselhető, szokványos, közönséges nonszenszet” és a „tűrhetetlen, logikai nonszenszet.”³³¹ A szokványos, közönséges nonszensz fejtetőre állított világrendje és kifordított természeti törvényei megdöbbennek, de egy kis gyakorlással kiismerhetők, amennyiben felfüggesztjük konszenzusos valóságunkkal kapcsolatos, empirikus tapasztalatainkra, és a kötelező társadalmi forgatókönyvek

³²⁷ Joseph Shipley. „Nonsense.” *Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Techniques*. New York: Philosophical Library, 1943. 282.

³²⁸ Gergely, *i. m.*, 257.

³²⁹ A merev tipologizálás aláadására kiváló példa a totális „negatív” jelentésrobbanást előidéző, ám „pozitív” háborúellenes üzenetet közvetítő, és a művészet formanyelvét megcsúfolva a polgári társadalom örületének tükörcsüvét vázoló, dadaista nyelvi lelemény.

³³⁰ George A. Dunn, Brian McDonald. “Six Impossible Things Before Breakfast.” *Alice in Wonderland and Philosophy: Curiouser and Curiouser*. Szerk. Richard Brian Davis. New Jersey: John Wiley & Sons, 2010. 61–79.

³³¹ a terminusok: *tolerable, ordinary nonsense* vs. *intolerable, logical nonsense*

kiszámíthatóságára támaszkodó elvárásainkat, és eljátszunk más lehetséges világok, alternatív univerzumok eltérő működési módozatainak eshetőségeivel. Ami elképzelhetetlen a mi valóságunkban, korántsem biztos, hogy ne lenne lehetséges máshol, a párhuzamos potencialitások valamelyikében. Ezzel szemben a logikai nonszensz általában a tényszerűség helyett az absztrakt gondolatiság szintjén jelentkezik, hogy legyőzhetetlen akadályt gördítsen képzelőerőnk elé. Nem csupán a fenomenológiai megtapasztalásban beálló változásról van szó a fantasztikussá fordult, de potencialitásukban elgondolható létkörülmények közt, hanem mentálisan leképezhetetlen lehetlenségekről. Nem tudunk elképzelni olyan lehetséges világot, ahol $2+2$ ne 4 lenne, ahol létezhetne szögletes kör, házasság, vagy olyan önmagába zárt, önkényes jelrendszer, amely semmiféle viszonyban sincs a jelölendő valósággal, s a beszélő kénye-kedvére, a való világtól függetlenül lenne működtethető.

Dunn és McDonald Alice „makacs józan esztét”, kényszeresen értelmező karakterét szembeállítja Csodaország teremtményeinek „brillians eszementségével,”³³² a logikai és szokványos nonszensz ellentétes formáival. Érvelésük azonban figyelmen kívül hagy számos jelentős tényezőt. Például, hogy az Alice álmában életre hívott különös világ fő jellegzetessége éppen az, hogy egymásba gabalyítva keveri a közönséges és a logikai nonszensz síkjait. Robert Douglas Fairhurst találó megfogalmazásában „Csodaország az a világ, ahol $2+2$ néha 3 , néha 5 , néha semmi, néha meg egy vigyorgó macska.”³³³ A kislány főhős, valamint a vele azonosuló olvasó, számára a fő kihívás, hogy felnőjön a lehetetlenbe hajló gondolatkísérlet képezte kihíváshoz.

Véleményem szerint, Dunn és McDonald megfelelnek arról a fontos tényezőről is, hogy valójában Alice-t mint a nonszensz ideális befogadját pozícionálhatjuk. A tételezett olvasó a Carrolli nonszenszben azzal foglalja el a szövegvilág szuggerálta/körvonalazta (félre/újra)értelmezői (disz)lokációját, hogy a Judith Fetterley értelmében vett „ellenálló olvasó”³³⁴ pozíciójába helyeződik, mely a kanonizált, rögzített, konszenzuális jelentéssel szembenfordulás lehetőségét, az „egy domináns olvasat” elsőbrendűségének megkérdőjelezését, a metafikcionális, metaimaginárius önreflexiót, a perspektíva-újragondolásra való hajlandóságot is magába foglalja. Ez a felismerés azért lényeges, mert az olvasót a nézőpontváltás lehetőségeire invitálva a nonszensz etikai, politikai aspektusai is előtérbe kerülnek. Alice jelentésalkotó stratégiájának elemi mozgatórugói a kíváncsiság és az

³³² Dunn és McDonald 61.

³³³ Bridget Kendall talks to Angelika Zirker, Virginie Iché, and Robert Douglas-Fairhurst. „Lewis Carroll’s *Alice in Wonderland*.” *BBC’s The Forum*. 26 April 2017. 41 min. <https://www.bbc.co.uk/programmes/p0504r05>

³³⁴ Judith Fetterley. *Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1978.

empátia: kizárólagos értelem és objektív igazságok keresése helyett a lét sokszínűségének, kiismerhetetlenségének, irracionálisának megértése, elismerése jellemzi. Voltaképp a kooperatív, nyitott értelmező iskolapéldája Alice, aki lassan beletanul Csodaország nyakatekert szabálytalan szabályaiba – miszerint a gomba egyik fele megnöveszt, a másik összezsugorít; vagy visszafelé kell menned, hogy célba érh; és ha udvariasan szólsz az állatokhoz, vélhetőleg felelnek majd –, s ráébred, hogy mindez, a maga kacifántos különösségében, voltaképpen lenyűgöző.

Chesterton „The Ethics of Elfland” (“Tündeország etikája”) című, 1908-as tanulmányában a mese mélystrukturális gyökerét látja a sajátosan gyermekinek titulált, érzékeny, rugalmas, empatikus, másságra nyitott látásmódban, mely képes ráébredni a megvalósulatlan lehetőségekre, a képtelennek tűnő alternatívákra. Az elnyomott, elfojtott perspektívákat is felfedve, a konszenzus valóságunk realitásai mögött, képes együttérzőn, mitöbb csodálattal viszonyulni a többségi normától különböző, konvencionálisan kirekesztett *mátság* marginális létformái felé. A rációval szemben megbélyegzett eszemenység a váratlan varázslat lehetséges forrásaként sejlik fel.³³⁵ Ily módon tehát a mese ötvözi a “rácsoáalkozás etikáját”³³⁶ és a „bizonytalanság episztemológiáját.”³³⁷ a történet tanulsága sokszor annyi, hogy semmit nem tudhatunk biztosan, hogy érdemes nyitottnak maradnunk a különféle, akár miénktől radikálisan eltérő szemléletmódoknak, hogy a másikkal való találkozás lehet a leg-én-gazdagítóbb tapasztalat.

A többértelműségre, jelentésmegingásra, befejezetlenségre (*open-endedness*) való nyitottság Carrollnál következetesen etikai töltettel bír. A mátság egyenlőként való befogadása, a töredezett tudások kapcsolatisága, a marginális perspektívák pluralitásának felkarolása, a nem-tudást a tudás, a csöndet a szó, a testet az ész talapzataként számon tartó „radikális bizonytalanság” episztemológiája mellett az „esendőség queer művészete”,³³⁸ a törődés etikája,³³⁹ a nem-hierarchizáló relacionális identitáspolitika³⁴⁰ posztmodern teóriái előlegeződnek meg abban, ahogy Alice fenntartás nélkül csatlakozik Csodaország lakóinak furcsa cselekvéseihez. Körbefogócskázik, francia négyest jár az ál-teknőccel, egy bolondos teaszertartáson asszisztál, flamingó ütőkkel és sünlabdákkal királyi krokettezik – mind annak tudatában, hogy e játéktevékenységek egyetlen szabálya az, helyi szokás szerint, hogy

³³⁵ G.K. Chesterton. *The Ethics of Elfland*. G.K.C., *Orthodoxy*. Rockville: Serenity, 2008 (1908). 40-56.

³³⁶ Ethics of wonder: Marguerite La Caze. *Wonder and Generosity: Their Role in Ethics and Politics*. Albany: State University of New York Press, 2013.

³³⁷ Judith Butler. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005. 105.

³³⁸ Jack Judith Halberstam. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011. 87.

³³⁹ Carol Gilligan. *In A Different Voice*. Cambridge: Harvard University Press, 1982. 105.

³⁴⁰ Allison Weir. *Sacrificial Logics, Feminist Theory & the Critique of Identity*. New York: Routledge, 1995. 44.

nincsenek szabályok, hisz, ahogy azt a Vigyor Kandúr³⁴¹ véli, „itt mindenki bolond, és Alice is bolond, különben nem jött volna ide.”³⁴²

Ahogy Leila S. May filozófiai értekezése rámutat, ezért is nehéz a „lehetséges világok elméletei” mentén olvasni Csodaországot, mert az egész fikcionális univerzum inherensen a szabályszerűség, a következetesség *felfüggesztésére* épül, miközben paradox módon nagyon is konzisztens módon követ más logikai strukturáló elveket, például a kártya és a sakkjáték szabályait, melyet a regényvilág, különösen a második kötet Tükörországának sakk-lépéseiben precízen véghez is visz.³⁴³

A carrolli fantáziavilágok konstitutív paradigmája, hogy bőbeszédű őslakosaik észjárása szerint vitathatlanul logikus, szinte a matematikai képlet objektivitására hajazó érvelések vezetnek nonszenszül eszement következtetésekhez. A túljátszott hiperlogika illogikába fordul. Az álomvilágok teremtményeinek retorikája az arisztotelészi filozófiában is alkalmazott szillogizmusokra épít: ezen érvelés logikai modellje két premisszából jut egy univerzális állítást megfogalmazó konklúzióhoz. A klasszikus szillogizmus deduktív logikája szerint, „Ha minden ember halandó, és minden görög ember, akkor minden görög halandó.” Carrollnál azonban ez a logika kisiklik, rendre megkérdőjelezve Alice kilétét. A galamb okoskodása alapján, „Minden kígyó tojást eszik, és Alice is fogyaszt tojást, így Alice kétségkívül kígyó.” A beszélő virágok szerint, „A kertben virág és gyom nő, és mivel Alice nem virág, ezért csakis gyom lehet.” Még saját önreflexív tűnődése során is elköveti a kislány ezt az ok-okozati viszony-beli megbicsaklást, mikor azon mereng, hogy „Alice jól fűjja a verseket, de itt és most nem emlékszik jól a felmondandó költeményre, így ő lehet, hogy már nem is Alice, hanem a memoriterekkel hadilábon álló barátnője, a szegény, ostobácska Mabel.”

Ha jobban belegondolunk, ez a logikátlanságban kulmináló logika kiváltotta komikusan kényelmetlen identitásválság politikai téttel bír. Fényt vet arra, hogy mennyire esetleges és hibás a mindenkori társadalmi kirekesztés háttérében álló előítéletes érvelésünk, mely egy-egy kisebbségi csoportnak általánosságban tulajdonít negatív sajátosságokat, azokat esszenciális jellegzetességükként tudva be a másság képzés ideológiai tevékenysége során. A nonszensz nyelvjáték is a hatalmi viszonyok uralhatóságát és felforgathatóságát firtatja azon meghatározó – a tükörországbeli Tojásember alakjával társított – dilemma révén, miszerint

³⁴¹ Vigyor Kandúr a Cheshire Cat nevének fordítása Walt Disney 1951-ben bemutatott *Alice Csodaországban* mesefilmjének szinkronjában.

³⁴² „Honnan gondolja, hogy én bolond vagyok? – kérdezte Alice. – Ha nem volnál bolond – válaszolt a Fakutya –, nem jöttél volna ide.” Carroll, *Alice Tükörországban*, 1980, 52.

³⁴³ Leila S. May. „Wittgenstein's *Reflection in Lewis Carroll's Looking Glass.*” *Philosophy and Literature* 31 (2007): 79–94.

„Vajon rávehetjük-e a szavakat arra, hogy azt jelentsék, amit mi akarunk?” Ugyanígy, az Alice kilétére való sorozatos rákérdés is a nyelv valóságformáló erejét a megnevezés(té)vesztés énelbizonytalanító szerepét, a jelölők és a társadalom rendjéből való kilökődésünk nyomán fellépő hatalomfosztás, elerőtlenedés élményét tematizálja. Az Alice személyét félreolvasó teremtmények következetesen a megvetendő másik helyébe sorolják a kislányt. Királynő vágyik lenni, s helyette szörnynek, tűzhányónak, gyomnak, kígyónak, szolgának titulálják a két kötet kalandjai során. Ő pedig megszólítva érzi magát, újra és újra beleéli magát a nyelvileg megidézett másik helyzetébe, eltöpreng azon, hogy mit is tenne ilyen vagy olyan marginalizált státuszban leledzeni. Bár Alice valahogy mindig visszatalál önmagához, megannyi különbözőségről képzelegve, empátiára, az identitás képlékenységére, az én és a másik kölcsönös összefonódására, egymásrautaltságára tanít – minden didakticizmus és szentimentális pátosz nélkül, sőt épp az eszement logika útját követve.

Brendan Shea szerint Alice filozófikus fejlődésregényének fontos tényezője, hogy a kalandor kislánynak sikerül túljutnia a viktoriánusok szemében a józan ésszerűséggel azonosított deduktív érvelés önmagába visszakanyarodó zsákutca szerű logikáján. Míg a fenti szillogizmusokban valójában semmi újat nem mondtunk, csupán két igaznak vélt állítást összegeztünk egy harmadik evidenciában, az induktív érvelés a meglévő, olykor megbízhatatlan empirikus tapasztalatainkra építve von le következtetéseket, a múlt szubjektív élményére építve igyekszik a jövőre vonatkozó jóslásokba bocsátkozni. Lényege, hogy bátran túllép az ismert tartományon, hibalehetőséget is felvállalva vállalkozik a nagyvilág olykor illogikus működésének logikus felderítésére.³⁴⁴

Nonszensz és humor

A kerékvágásából kizökkent érvelés eredményezte sajátos humor sohasem kirekesztő jellegű. Az olvasók és az álomvilágok antropomorfikus lényei nem Alice rovására nevetnek, nem *kinevetik* a furcsa közegben csetlő-botló kislányt, hanem inkább együttesen örömködnék³⁴⁵ azon, hogy a társadalmi rend talapzatául is szolgáló egyezményesen elfogadott nyelvi jelrendszerünk milyen furmányosan sikerült sarkaiból kiforgatnunk. A hagyományosan ellenpontokként szituált „én” és „másik” kategóriákat egymás tükörképeivé fordító, trükkös komédia – ahol a fokalizátor Alice fő dilemmája, hogy hogy lehet ő egyszerre önmaga és mégis minden pillanatban valaki más – közelebb áll a bahtyini középkori karneváli

³⁴⁴ Brendan Shea. „Three ways of getting it wrong: Induction in Wonderland.” *Alice in Wonderland and Philosophy*. Szerk. Richard Brian Davies. Hoboken: John Wiley, 2010. 93-104, 94-95.

³⁴⁵ Angolul a különbség: *laughing at* vs *laughing with*.

vigadalom,³⁴⁶ az úrból szolgát, a vénből a gyermeket, a fenékből fejet csináló, felszabadító, életigenlő, demokratikus közösségi kacajához, mint a valamely (többszire kisebbségi, másikként, idegenként tételezett) embercsoport vélt fogyatékossságain élcelődő, modern freudi „tendenciózus vice” működéséhez.³⁴⁷

A Carroll korabeli irodalomkritikus, Edward Stratchey esszéjében a nonszensz műfajt „a képzelet diadalként,” „a humor és a szellemesség tökéletessé érett virágaként s gyümölcsként” élte. Szerinte a nonszensz humor sohasem ízléstelen: játékos elnézéssel tekint a halandó mivoltunkból fakadó visszasságokra, s ugyanakkor az élet valami mélyebb harmóniáját is a felszínre hozza az ellentmondások megvilágításával.³⁴⁸ Bár a carrolli nonszensz a népi mondókák és gyermekdalok parodisztikus átirataival valamint a mesemondás szóbeli performatív aktusának reiterálásával megidézi a népi folklór szájhagyományát, teljességgel hiányzik belőle a paraszti humor féktelen vulgaritása. A szerző a brit felsőközéposztály-beli értelmiségi kimért pedantériájával gyomlálta ki a kompromittáló szélsőségeket³⁴⁹ a szövegéből: a voltaképp nagyon is ’szalonképes örület’ víziójának színrevitele során, a romantikusoktól örökölt, idealizált gyermekkép jegyében, szentül hitte, hogy ahhoz, hogy ifjú olvasóit boldoggá tegye, nincs szükség a mások kárán való viccelődésre. A nonszensz kettőslátása nyomán azonban a carrolli humor korántsem csupán gyerekjáték, hanem éppúgy a felnőttek szánt szellemi menedék, a szocializálódásunk során kialakult gondolkodásunk automatizmusát kikökkentő, az elfojtáshoz szükséges pszichés energiákat elengedő, felszabadító gesztus. A másik brit nonszensz nagymesterrel, Edward Learrel ellentétben Carroll humora az Alice regényekben nem épít a gyermekszáj csacska

³⁴⁶ Mihail Bahtyin. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba és Raincsák Réka. Budapest: Osiris, 2002. Michael Heyman és Kevin Shortsleeves is a bahtyini karnevál felszabadító hatásmechanizmusával társítják a nonszensz irodalom műfaját. Michael Heyman és Kevin Shortsleeve. „Nonsense.” *Keywords for Children’s Literature*. Szerk. Philip Nel és Lissa Paul. New York: New York University Press, 2011. 165-169. Jómagam a nonszensz és a karneváli humor elkülönböződése mellett érvelek: „A grin without a cat. (Anti)humour in literary nonsense.” *15th HUSSE The Hungarian Society for the Study of English Conference*. KRE BTK, 2022 Jan 27-29.

³⁴⁷ Sigmund Freud. „A vice és viszonya a tudattalanhoz.” (1905) Ford. Bart István. *Esszék*. Budapest: Gondolat, 1982.

³⁴⁸ Edward Strachey. „Nonsense as a Fine Art.” *The Quarterly Review* 167 (1888): 335-365. „nonsense is not bad sense,” „nonsense may be described as the flower and fruit of wit and humour when these have reached the final stage of their growth and perfection,” „it looks with kindly and playful forgiveness on all those frailties, incongruities, and absurd contradictions of mortal life,” „not a mere putting forward of incongruities and absurdities, but the bringing out a new and deeper harmony of life in and through its contradictions.” 335, 336.

³⁴⁹ Carroll decensségére gyakran emlegetett példa, hogy a Beszélő Virágok kertje epizódban az első változatban szereplő Golgotavirágot (Passion Flower) Tigrisliliomra (Tiger Lily) cseréli, nehogy a Krisztus szenvedéstörténetével való képzetársítás (Gardner 200, 1. jegyzet), vagy netán esetleg az olvasottabbak számára Tennyson „Maud” című, a kertet a felhevült szerelmek találkahelyeként lefestő, érzéki költeménye intertextuális megidézése illetlen konnotációkkal szennyezze be a tiszta gyermekirodalmi szövegét. in Donald Rackin. „Mind over Matter: Sexuality and „where the body happens to be” in the *Alice* books.” *Textual Bodies: Changing Boundaries of Literary Representation*. Szerk. Lori Hope Lefkowitz. New York: SUNY Press, 1993. 161-184, 162.

banalitásaira.³⁵⁰ Logikai bukfencei több rokonságot mutatnak a faviccel, mely magát a viccet mint műfajt teszi meg a vicc tárgyául, s így metaviccként funkcionál. A Bolondos Teadélutánon a Kalapos által felvetett fejtörőt („Miért olyan a holló mint az íróasztal?”) ugyanaz a nyelvműködést kikezdő metareprezentációs játék járja át, mint a klasszikus faviccet („Mi a különbség egy papagáj közt? Mint tudjuk, teljesen egyforma, de különösen a bal.”)³⁵¹

Ferenczi Sándor pszichoanalitikus, Freud viccelméletét továbbgondolva különbséget tesz a vicc és a tréfa között. Az utóbbira „Az Újság” vasárnapi gyermekmellékletének egy tréfás meséjét hozza például, mely temérdek rokonságot mutat a carrolli nonszensz fantáziavilággal: „A meseíró valami csodálatos országról beszél ott, amelyben furcsa állatok lakoznak: *macskanári* repül a levegőben, *denevéreb* örködik a kapunál, és *pávakandok* teregeti a szárnyait; még jó, hogy nem terem *tigriskása* a mezőn.” Ferenczi szerint ezek az akusztikus asszociáció nyelvi leleményével élő szósűrítések ugyan távoli fogalmakat vonnak egybe, s „kellemesen felderítő hangulatot ébresztenek bennünk,” de nem tartalmaznak semmiféle mélyebb gondolati összefüggést az összeragasztott fogalmak között, „úgyhogy az ilyen összeragasztás tréfának talán nem rossz, de viccnek gyenge.” Ferenczi szavait a a szótréfák humormechanizmusát illetően könnyen vonatkoztathatjuk az Alice regényekre is: „egy percre elfeledkeztünk magunkról, és megtakarítva a komoly, céltudatos eszmetársítás követelte gátlást, ugyanúgy ’játszottunk’ a szavakkal, ahogy azt valamikor gyermekkorunkban szoktuk volt tenni,” „a tudattalanunkban lappangó gyermek ... jót nevet[...] azon, hogy a logikát, ezt a túlságos súllyal kedélyünkre nehezedő ellenőrt sikerült a szó szoros értelmében ’kijátszania.’” Míg a Ferenczi értelmében vett igazi vicc élcelődése elemi erővel kitörő, harsány jókedv kisülésében, a fix én és jelentés afirmációjában kulminálódik,³⁵² a Carroll-féle nonszensz tréfálkozás inkább az ésszerűség és ezementség közti határvonalat elmismásoló, lebegtetett, álomszerű kedvderítés, csattanó nélküli megmosolyogtatás, annak a melankolikus elismerése, hogy túljártak az eszünkön, hogy próbára tették képzeletünk korlátait.

³⁵⁰ Carroll *Sylvie és Bruno* kései meseregénypárosa épp azért nem aratott olyan osztatlan és időt álló sikert, mint az Alice történetek, mert a szerző a nonszenszt didaxissal, moralizálással, és selypegős gyermeki bájjal higitotta.

³⁵¹ Kálmán László. „Mi a különbség egy papagáj közt?” *Nyelv és Tudomány* 2014 július 4, <https://m.nyest.hu/hirek/mi-a-kulonbseg-egy-papagaj-kozott>

³⁵² Ferenczi Sándor. „Az élc és a komikum lélektana.” *Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében. Válogatás Ferenczi Sándor tanulmányaiból.* Szerk. Linczenyi Adorján. Budapest: Magvető, 1982. 76-96. <https://vmek.oszk.hu/04900/04934/html/ferenczi0103/ferenczi0103.html>

Képzleti ellenállás, etikai nonszensz

Ahogy már utaltunk rá, az Alice-könyvekben a logikai nonszensznek legtöbbször vajmi kevés köze van fiktív világok empirikusan megtapasztalható tényszerű valóságához, hiszen ezek a Dunn és McDonald szerint túrhetetlen képtelenségek csupán Csodaország lakóinak fantáziájában léteznek. Alice is csak elmegyakorlatok, logikai játékok, hipotetikus feltevések formájában szembesül velük, mikor saját képzelőerejét teszi próbára azzal, hogy eljátszik a gondolattal, lehet-e zuhanni földet érés nélkül, lehet-e még több teát inni, mikor még egy kortyot sem ivott az ember, vagy meg lehet-e parancsolni a szavaknak, mit jelentsenek. Az önreflexív metafantázia mellett más gondolatainak elgondolása, a más ábrándjairól való ábrándozás a metakognitív leleményességhez metaaffektív empátiát társít: a másik nézőpontjának mérlegelésére való készséget, ahonnan – a párhuzamosan létező fantáziavilágok keresztmetszetében – megvilágosodik a tények és vágyálmok szubjektív mivolta, és megkérdőjelezhetővé válik a normativizálón előírt, az önnön ideológiai elfogultságát elleplező és az objektivitás köntösében tetszelgő, a pártatlan és megkérdőjelezhetetlen, univerzálisként tételezett Igazság nagy mesternarratívája is. Jack Zipes mesekutató szerint az Alice-történetek legfőbb erénye, hogy megszabadítják a tündérmesét a moralizálástól és önálló gondolkodásra bátorítják az ifjú olvasókat, arra ösztönözve őket, hogy merjék kétségbe vonni a felnőtt világ betokosodott törvényeit, értékeit, erkölcsseit.³⁵³ A fantázia politikai töltettel rendelkezik: képzelgéseink során fogalmazzuk meg és akár rajzoljuk újra fogalmi és értékrendszereinket, melyek aztán befolyásolják mindennapi, valós életbeli döntéseinket.³⁵⁴ A kíváncsiság és elfogadás jegyében artikulálódó alice-i epiztemológia alapfeltevése, hogy „annyi szokatlan dolog történ[ik], hogy kezd[jük] azt gondolni, igazából csak nagyon kevés dolog valóban lehetetlen”.³⁵⁵ Bár Csoda- és Tükörországból történnek a tündérmesékből ismerős, valóban varázslatos események is – a gombaevés megnöveszt vagy összezsugorít, egy pólyásbaba kismalaccá változik, a macska eltűnik csak vigyorát hagyva hátra – de mégis a szómágia teszi emlékezetessé ezeket a fantáziavilágokat. Nyakatekert okoskodásuk révén az emberi nyelven érvelő csodabogarak saját, egyéneenként változó torz tükrén keresztül szemlélhetjük a korábban magától értetődőnek vélt valóságot. Az már csak további csavar és a metafantázia végső diadala, hogy Alice siet leszögezni: a különös események tútesznek minden valaha hallott tündérmesén,

³⁵³ Jack Zipes. *Victorian Fairy Tales: The Revolt of the Fairies and Elves*. New York: Methuen, 1987. 73.

³⁵⁴ Tamar Szabó Gendler. “Imaginative resistance revisited.” *The Architecture of the Imagination*. Szerk. Shaun Nichols. Oxford: Oxford University Press, 2006. 149–173, főként 151.

³⁵⁵ Carroll, *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*. Ford. Varró és Varró, 16.

páratlanok, hiszen ő álmodta meg őket, s felébredve, ő fogja papírra vetni őket az örökkévalóságnak.³⁵⁶

Recepcióesztétikai szempontból izgalmas, ahogy a nonszenszt irritálónak találó olvasók számára többnyire a világ furcsaságainak feltétel nélküli elfogadása a naivitás, a sérülékenység és kiszolgáltatottság képzeteivel társul a konstans szülői-felnőtt védelemre és felügyeletre szoruló és a Csodaország irracionális működése által fatálisan veszélyeztetett gyermek alakjában testet öltve. Innen nézve az elképzelhető és a lehetséges közti egyenlőségjel vonása már nemcsak felszabadító, hanem nyomasztó potenciállal is telítődik. Az életre kelt Szívkirálynő-kártyalap monomániás kántálása („Üssétek le a fejét!”) nem „kétkrajcáros komédia”,³⁵⁷ ahogy azt a Griff nevezi, hanem verbális abúzus, amely erkölcsi értékítélet hiányában kellemetlen érzéseket – pszichológiai feldolgozatlansági zavart – kelt a befogadóban, aki vonakodik az általánosan elfogadott emberi értékek, jogok, morális szabályok megsértését jóváhagyó, vagy legalábbis problematizálatlanul hagyó, fikcionális univerzumba belemerülni, legyen szó mégoly fantasztikus művészi reprezentációról.³⁵⁸ (Még hangsúlyosabban jelentkezik ez a reakció a Csodaországot realista közegbe helyező kortárs Alice adaptációk esetében, mint Mitch Cullin *Dagályország*³⁵⁹ című, meghökkentő műfajú szegény-leány regényében [*poor girl fiction*], illetve Terry Gilliam azonos című poétikus horror fantázia filmfeldolgozásában.³⁶⁰ A vízipipázó, beszélő hernyó helyett kábítószerfüggő apa, Szívkirálynő helyett szívtelen anya, Bolondos Kalapos helyett szellemi fogyatékos szomszédfiú, a gondtalanul álmodozó Alice helyett meg a szülők droghasználata miatt potenciálisan mentálisan sérült, de halmozottan hátrányos helyzetére fantáziálásai révén folytonosan örömtelien rácsodálkozó, megbízhatatlan narrátor kislány kerül a történetbe.³⁶¹) Az elképzelhetőség határainak ezen referenciális, moralizáló (önszabályozó) alapon való kijelölését Walton és Szabó Gendler a „képzeleti ellenállás” (*imaginative resistance*) értelmezői attitűdjével és a „nem helyénvaló, illetlen képzelgés” problematikájával (*problem of imaginative impropriety*) azonosítja.³⁶² Azonban, véleményem szerint, azt, hogy a káosz

³⁵⁶ „I do wonder what *can* have happened to me! When I used to read fairy-tales, I fancied that kind of thing never happened, and now here I am in the middle of one! There ought to be a book written about me, that there ought! And when I grow up, I'll write one.” *Annotated Alice AWL*, 40.

³⁵⁷ Carroll. *Alice Tükörországban*, Ford. Révbíró-Tótfalusi, 74.

³⁵⁸ Kendall Walton. „On the (So-called) Puzzle of Imaginative Resistance.” *The Architecture of the Imagination: New Essays on Pretence, Possibility, and Fiction*. Szerk. Shaun Nichols. Oxford: Oxford UP, 2006. 137–148.

³⁵⁹ Mitch Cullin. *Tideland*. Chester Springs, PA: Dufour Editions, 2000.

³⁶⁰ Terry Gilliam, rend. *Tideland*. Recorded Picture Company, 2005.

³⁶¹ Kérchy Anna. „Csalóka Csodaország. A képzelet korlátai és a gyermeki fantázia metafantáziája Terry Gilliam *Dagályország* című fantasy filmjében.” *Apertúra. Film-Vizualitás-Elmélet E-folyóirat*. Fantasztikum különszám. Szerk. Bencsik Vera. 2015. tavasz-nyár.

³⁶² Szabó Gendler *i. m.* 168.

közepette boldog kislány világa sokak számára nem „lehetséges világ”, akár az „etikai nonszensz” kategóriájával is jellemezhetnénk.

Szabó Gendler megkülönbözteti a konceptuálisan lehetetlen, ténybeli hibás, mégis elképzelhető valótlanságokat és a morálisan megkérdőjelezhető, értékítéletileg hibás valótlanságokat, melyeket bár elméletileg el tudnánk képzelni, de a gyakorlatban lehet, hogy mégsem vagyunk hajlandóak. Az előbbi kategóriába tartoznak a mese-fantasy műfaj fantasztikus jellegzetességei, a beszélő állatok, az életre kelt játékok, az álmovilágban való időutazás vagy a varázslatos alakváltások, melyeket fenntartás nélkül fogadunk el egy alternatív univerzum fiktív építőköveiként. Szemben a második kategória erkölcsi viszolygást keltő fiktív feltevéseivel, miszerint mondjuk a gyermekbántalmazás büntetlenül és észrevétlenül marad, elfogadható cselekedet – mint a Gilliam-film diegetikus univerzumában, melyre vonakodunk bármiféle magyarázatot találni, hiszen a megértés felmentéssel lenne egyenlő. A kétféle valótlanság ütköztetése egy művön belül különösen zavarba ejtő lehet. Az etikai nonszensz által a nézőben kiváltott képzeleti ellenállás metaimaginatív szintjén nehezünkre eshet elmerülni egy ártatlan kislányra megpróbáltatásokat rozó, a visszaélések felett következetesen elsikló fiktív univerzumban, de még inkább furcsa kihívás empátiákkal viszonyulni a hősnőnek az (általunk igazságtalannak, érthetetlennek, elfogadhatatlannak ítélt) illogikával való azonosulásához. Paradox módon tehát vonakodhatunk empátiát mutatni egy túlon túl empátiás szereplő irányába, csupán ezért mert nehéz összeegyeztetni, ahogy a mindennapi életben átélt krízishelyzet – legyen szó a karkai abszurdban tematizált személytelen bürokráciáról, a váratlanságával fenyegető terrorcselekményről, vagy a feldolgozhatatlan elmúlás-halandóság gondolatáról – a kiszámíthatatlan, könyörtelen valóság ismérveként „tragikus nonszenszként” kódolódik. Megrázó értelmetlensége a traumatikus elmondhatatlanság régiójába rekesztődik ki, illetve, ahogy a képzeletben életre hívott „fantazmagórikus nonszensz”, szublimációs stratégiaként, a kényszeres túlbeszélés túlélési eszközeként lép életbe, a tényszerűn megélt valóság permanens elviselhetetlensége ellenében a „terapeutikus fantasztifikáció”³⁶³ nyújtotta átmeneti megváltással kecsegtetve. A nonszensz tehát az elbeszélhetetlenséget és a túlbeszélést ötvözve azt a prekoncepciókat teszi próbára, miszerint a megértetlenség és értelmetlenség közepette elképzelhetetlen lenne az emberi boldogság. Alice bizodalma a képzelet világmegváltó erejében elnyeri méltó jutalmát, a regény végére Tükörország királynője lehet, titkos történetíró, a furcsaságok megálmodója, aki felébredve sem felejt, hogy

³⁶³ Erről lásd Slavoj Žižek. *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. London: Verso, 2002. 18-20.

a megzabolázhatatlan gyermeki fantázia a szabadság és a teremtés csodájába vetett hit záloga. Azon felismerésre való képességünk, hogy – Chesterton szavaival élve – a fa lombja nemcsak zsiráfeleség, hanem az eleven földből az ég felé ok nélkül sarjadó káprázatos sodrású hullám, hogy a madárka a növény szár béklyójából szabadult friss bimbó, és a ház gigászi kalap, ami megvédi lakóját a nap tüzétől,³⁶⁴ a nonszenszt spirituális lelki-szellemi tartalommal is telíti.

A nonszensz teológiai vetületei

A nonszensz az Alice regények szerzőjének világában furcsa módon egyaránt összefonódik az irracionalitást leképező képzelőerővel, az empirikus tapasztalatra és tiszta rációra apelláló természettudományos, matematikai gondolkodásmóddal, valamint a természetfeletti felé mozduló hittel, spiritualitással is. A mélyen vallásos Carroll számára a nonszensz narratívákban a lehetetlenség lehetőségeinek, az elképzelhetőség határtalanságának leképezése – a SakkKirálynő amelletts való kardoskodása, hogy igenis lehet reggeli előtt akár hat lehetetlen dolgot is elhinni³⁶⁵ – tulajdonképpen az „Istennel minden lehetséges” krisztusi tanítását (Máté 19: 26) fogalmazza újra körmönfont, abszurd formában. A keresztény apologetikusokhoz hasonlóan, a logika és a filozófia segítségével igyekszik alátámasztani az észérvekkel felérhetetlen, csupán a tiszta képzelőerő, a hit-béli meggyőződés révén életre hívható gondolatokat. A Carrollt lenyűgöző, különös csoda, a hit megfejthetetlen szent titka az, hogy a keresztény képzelet alapja tulajdonképpen a paradoxon, ’az ellentmondás, mint az igazság maga:’ Jézus egyszerre megváltó és áldozat, emberi testbe költözött Isteni lényeg, örökkévaló és mindig leendő, mindenütt ott van és még nincs itt, hiszen várjuk eljövételét. Hasonló paradoxonok szervezik tér, idő, test/szellem és nyelv vonatkozásában a carrolli fantazmagóriák másvilágát, ahol egy nyúlüreg helyet adhat könnytónak és királyi krocketpályának is, ahol lehet az Időt agyonütve előre emlékezni és mindig majd csak holnap dzsemet enni, ahol minden és minden ellentettje is igaz lehet, és ahol a főhős Alice egyszerre

³⁶⁴ „Nem csodálkozhatunk rá egy fa valódi mibenlétére, ha magától értetődő dolognak tekintjük, melynek az természetes és ésszerű rendeltetése, hogy zsiráfeledele legyen belőle. Csak akkor emeljük meg előtte a kalapunk, a parkőr legnagyobb megrökönyödésére, ha meglátjuk benne az eleven földből az ég felé, ok nélkül, sarjadó káprázatos sodrású hullámot. Mindennek van egy másik oldala is, akár a holdnak, a nonszensz védnökasszonyának. Erről a másik oldalról nézve a madárka a növény szár béklyójából szabadult friss bimbó, az ember a hátsó lábain tengődő négy lábú, a ház gigászi kalap, ami megvédi lakóját a nap tüzétől, a szék fából eskábált négy lába meg a csak kettővel bíró nyomorék támasztéka.” (saját fordítás) G. K. Chesterton. “A Defence of Nonsense.” *The Defendant*. London: Brimley Johnson, 1901. Project Gutenberg Australia, <http://gutenberg.net.au/ebooks13/1301311h.html#ch7>

³⁶⁵ „Én a te korodban naponta félórán át csak ezt gyakoroltam. Volt úgy, hogy már reggeli előtt hat lehetetlen dolgot elhitem.” – mondja a Királynő Alice-nak Tükörországbán. Ford. Révbíró-Tótfalusi 50, „I daresay you haven’t had much practice, said the Queen. When I was your age, I always did it for half-an-hour a day. Why, sometimes I’ve believed as many as six impossible things before breakfast...” *Annotated Alice TLG*, 210.

gyalog és királynő, „Csodaország mindenható megalkotója, elpusztítója és kiszolgáltatott áldozata,”³⁶⁶ kicsi és nagy, álmodó és álmodott.

A paradoxon, az ellentmondások elgondolhatóságának problematizálása a 19. század végi korszellem és a carrolli privátmitológia sajátja. A Viktoriánus episztemológiai válság és kételkedés korában egymásnak feszül a darwini tudományos forradalom új, szkeptikus világlátása és a diverzifikálódó vallási felekezetekben reneszánszát élő intenzív hitélet hagyományos varázsa. Individuális biográfiai szinten konfliktust képez Carroll belső vívódása az Isten akarata előtti feltétlen meghajlás és a pappá szentelése elutasítása közt. Továbbá a természetfeletti erő megszólításának vágya és kimondhatatlanságának felismerése köszön vissza szekularizált formában a Carroll művészeti munkásságát meghatározó paradoxonban: a nyelv korlátainak, a jelentés hiátusainak, a szótlanság üzenetének grafomán túlbeszéléseiben.

Stiláris értelemben, a Carroll által is jól ismert bibliai példabeszédek dúskálnak a nonszensz irodalom nyelviségéhez hasonlatos retorikai fordulatokban: a paradoxonok poétikai trópusaiban, a metaforikus képes beszédben, a túlzásban, a fordított fokozásban, vagy a hangzósság zeneiségében. Az evangelisták lejegyezte példabeszédek beavatottaknak szánt titkos tudást közvetítenek, dekódolásuk intellektuális erőfeszítést igényel, a jelentéshézagokat a hit és képzelet kettőse hivatott kitölteni. Jézus talányos szavai akár az olvasónként a betűvetésből más-más jelentést s további történetek sorát generáló, értelmezői folyamatra is vonatkoztathatóak, s furcsán egybecsengenek a nonszensz végső megoldást nélkülöző talányos logikai fejtörőivel: „Akinek van füle a hallásra, hallja meg!” „Akikben jó földre hullik,” azokban kicsírázik és szárba szökken az elvetett mag, „azok meghallják a tanítást, magukévá is teszik, és az egyik harminc-, a másik hatvan-, a harmadik százszoros termést hoz.” (Márk 4.1) Carroll tételezett olvasója, Alice a keresztény erények megtestesítője: karakterén keresztül az egyszerűség, a bizalom, a felebaráti szeretet, és a hétköznapi valóság rácsodálkozás mellett a logikát meghaladó lehetlenségek elképzelésére való képesség is érdeként tételeződik.

Josephine Gabelman azonos című monográfiájában³⁶⁷ vezeti be a *nonszensz teológiája* fogalmát, a kognitív flexibilitást – a betokosodott észérveket anarchikusan felforgató, a feloldatlan paradoxonok és empatikus egymásranyitottság mentén világ-re-vizionáló mentális modellálást (és az ebből eredő kreatív nyelvi szubverzivitást) – azonosítva a keresztény képzelet, a gyermeki képzelet, és nonszensz képzelet közös nevezőjeként. Carrollt olyan

³⁶⁶ Nina Auerbach. „Falling Alice, Fallen Women, and Victorian Dream Children.” *Romantic Imprisonment: Women and Other Glorified Outcasts*. New York: Columbia UP, 1986. 149-168.

³⁶⁷ Josephine Gabelman. *A Theology of Nonsense*. Cambridge: The Lutterworth Press, 2017.

vallásos (többnyire gyermekirodalmi) fantasy szerzők közé sorolja, mint George MacDonald, GK Chesterton, CS Lewis, vagy RRL Tolkien, akik a gyermeki rácsodálkozás élményét tekintik a keresztény hit és a nonszensz irodalom közös mozgatórugójaként. A romantikus költők és különösen Wordsworth poétikája nyomán, ezeknél, a Carrollal szellemi közösséget vállaló írónál, a gyermekké válás az istenivel való egyesülés, az üdvözülés feltétele: a tudatlanság a legigazabb tudás letéteményese, az értelemvesztés megvilágosodáshoz vezet. A paradoxonokban könnyen felismerhetjük a nonszensz nyakatekert logikáját, melyet a műfaj teoretikusai –Wim Tiggestől Susan Stewartig – a szellemi reveláció kiváltójaként tartanak számon. Ahogy a nonszensz egyik korai irodalomkritikusa, Sir Edward Strachey írja „A nonszensz mint szépművészet” című esszéjében, az abszurd ellentmondások az „élet új és mélyebb harmóniáit” tárják lelkünk elé, a rend lebontása nem önmagáért való, hiszen célja maga az „illumináció.”³⁶⁸

A paradoxonok előidézte döbbszerű ámulat tehát a fantáziát lendületbe hozva kizökkenti a sarkából a konszenzus valóságképet és a realista narratívát: a közönséges nyúlüregből álmvilágba vezető varázslatos átjárót kreál. Másrészt, éppen mert „minden egyre különösebb és különösebb,” nem csak a köznapi válik csodássá, de a csodás is köznapi lesz,³⁶⁹ a fantasztifikáció-familiarizáció megduplázott játéka során. Alice kíváncsin rácsodálkozó nonszensz világlátására jellemző, hogy nem csak a beszélő sakkfigurák vagy a zsebórák nyúl lepik meg, de az olyan mindennapi események is ámulattal töltik el, ahogy a macskája mosdik, a hó beborítja a fákat, ahogy az álomból felébredünk, vagy a játék során másnak képzelhetjük magunkat. A leglényegzőbb pedig az a – szociál- és ego-pszichológia szempontból is tanulságos – felismeréspáros, hogy a fantázia, hit, és bizalom gyümölcsözőn összefonódhat interperszonális kapcsolatainkban, mint Alice és az Egyszarvú luddikus paktumában, mely szerint „Ha hiszel bennem, én is hiszek benned!”, hogy végül a gyermeki képzelgő éntudatra ébredéséhez, ön-bizalom nyereséhez, az önmagába vetett hit kreatív felfedezéséhez vezessen. Lényeges, hogy a Carroll szépírásaiban manifesztálódó hit tehát nem a racionális, morális kontroll eszköze, hanem sokkal inkább iránytű rejtett álmainkhoz. Gabelman teológiai nonszensz olvasatának biblikus párhuzamai tovább bővítik a

³⁶⁸ Sir Edward Strachey. „Nonsense as Fine Art.” *The Quarterly Review* 167 (1888): 335-365.

³⁶⁹ Chesterton szerint a keresztény képzelet feladata nem az, hogy a csodát tényként, hanem hogy a tényt csodásként tüntesse fel. Ahogy „A nonszensz védelmében” című esszéjében írja, az ateisták számára is elérhető vallásos, spirituális élmény, „a hit és a nonszensz közös alapja, az az egyszerű csodaérzet, ami akkor fog el, amikor előtűnik a dolgok formája, és ráébredünk, hogy a dolgok milyen túlaradóan függetlenek intellektuális elvárásainktól és közönséges címkéinktől.” A Carrollt a *Csodaország* kiadására rábeszélő George MacDonald elképzelésében, akár a Tündérországba utazó, a gyermek a „krónikus rácsodálkozás” állapotában leledzik, így valójában semmin nem csodálkozik. („in a chronic condition of wonder, is surprised at nothing”) *Phantastes* in Gabelman 148.

fantáziavilágok-beli rácsodálkozások katalógusát: azzal, hogy az Egyszarvú „mesebeli szörnyetegnek” nevezi Alice-t, fejet hajt a teremtés csodája előtt (ld. 8. Zsoltár); a fekete humorú akasztófaviccek voltaképp feltámadás viccek, hiszen önmagaságát veszélyeztető alakváltozásai, identitáskrizisei után Alice végül mindig magához tér, újjászületik; a Körbefogócska a könyörület, részvét és szolidaritás érzeteit mozgósítja a veszteseket és nyerteseket nélkülöző társas játszma; a szóviccek a „megváltó/üdvözítő extravagancia” retorikai eszközeiként funkcionálnak; a hit és képzelet lényege pedig, hogy úgy teszünk, mintha a láthatatlant megláthatnánk – miközben igyekszünk összerendezni metafizikai, teológiai, logikai, affektív, egzisztenciális lét és nemlét értelmezéseink.

Nonszensz és matematika: logika, képzelet, hit

Carroll szerint a nonszensz a szellemi agytornának köszönhető spirituális gyakorlat: illogikáját csak az tudja értékelni, aki képes a logikus gondolkodásra is. Ráció és irracionalitás közt billegő képzelete – a matematikát, a nyelvfilozófiával és teológiával ötvözve –, a bibliai számmisztikából is nyerhetetett ihletet, mikor az absztrakt számfogalmakat is a hihetőség/hihetetlenség képzeleteivel társítja Alice kalandjai során. Az Anglikán vallás alap hittétele arra vonatkozóan, hogy Isten egy s ugyanakkor három (a Szentháromságban) épp olyan képzeleti kihívás, mint annak konceptualizálása, hogy lehet *semmit* látni, *mindent* odaadni mégis valamit megtartani, hogy miért üdvös éppen *hat* lehetetlen dolgot elgondolni éhgyomorral reggeli előtt, vagy, hogy lehet, hogy *egy* ember sem képes megállítani az időt, de *kettő* talán már igen. Nem véletlen, hogy mikor a Sakk királynő valami igazán elképzeltetlent akar elképzeltetni Alice-szel, arra kéri, hunyja be a szemét, tartsa vissza a lélegzetét, és gondolja el, hogy felséges személye épp százegy éves, öt hónapos és egy napos – nem könnyű feladat, de kellő gyakorlással kivitelezhető,³⁷⁰ akár Carroll számtalan mentális rekreációja és logikai matematikai feladványai.

Fontos megemlítenünk, hogy Carroll elsősorban matematikaprofesszornak vallotta magát, aki ifjú tanítványai szórakoztatására olykor szépirodalmat alkot, s nem szépíróként, akinek mellel a matematikatanárság a polgári foglalkozása.³⁷¹ Több matematikatanakönyvet írt, mint mesét, s bár ez előbbiek jobbára feledésbe merültek, a laikus olvasók is könnyen

³⁷⁰ „Most pedig én mondom neked valami elhinnivalót: én épp most vagyok százegy éves, öt hónapos és egy napos. – Ezt nem hiszem! – mondta Alice. – Nem? – szánakozott a Királynő. –Próbáld meg elhinni, végy mély lélegzetet és hunyd be a szemed! Alice nevetett. – Nincs értelme –mondta, -- a lehetetlent nem hiheti el az ember! – Szerintem nincs elég gyakorlatod, mondta a Királynő. –Én a te korodban naponta félórán át csak ezt gyakoroltam. Volt úgy, hogy már reggeli előtt hat lehetetlen dolgot elhittem.” *Tükörország*, Ford. Révbiro-Tótfalusi 50. *Annotated Alice TLG*, 210.

³⁷¹ Jan Susina. „Lewis Carroll by the Numbers.” *Children's Literature* 40 (2012): 256-259.

belátják, hogy a matematikai logikai rendszerek gondolatkísérletei mentén struktúrálnak gyermekirodalmi klasszikussá kanonizálódott regényvilágai is, a számtani logikai és a nyelvtani játék határmezsgyéjén kalandozva.

Az Alice regényeket a természettudományok felől olvasó kritikusok számára Csodaországban a bolondos teadélután résztvevőinek gyors székcsereje a háromdimenziós térbeli mozgást modellálja; a malaccá változó baba a változó geometriai mintázatok konstans jegyeire szépirodalmi metafora; a nyelvjátékok szemantikai zsonglörködése arról, hogy ugyanazt jelenti-e, hogy „azt gondolom, amit mondom” és az „azt mondom, amit gondolok” a halmazelmélet struktúrái közt hasonló műveleti tulajdonságok definiálásának feleltethető meg; az álomországokban kalandozó kislány metamorfózisai pedig az algebra szó (régies nevén betűszám!) etimológiájára vezethető vissza (“al jebr e al mokabala” = “restauráció és redukció”³⁷²). Egy érdekes jelenetben az önmagában kételkedő Alice azzal szándékszik leellenőrizni, hogy ugyanaz-e mint utazásai előtt, hogy megkísérli felmondani a szorzótáblát. Azonban az iskolában bebiflázott helyes összegek a világért sem jutnak az eszébe. A hibás számeredmények a matematikai humor nyelvére fordított megfelelői a közismert költemények rossz felidőzéséből származó versparódiáknak: az olvasói káröröm a helyes eredeti ismeretében s az attól való eltérés felismerésében lép működésbe. A számok és szavak nyelve nonszensz módra összevethetőnek bizonyul, hiszen az önmaga tesztjén elbukó, suta matematikustanonc Alice végül arra a következtetésre jut, hogy „A szorzótábla nem jelent semmit.”³⁷³ – abban az értelemben, hogy nem kielégítő, mint az identitáskontroll eszköze, de olyan értelemben is, hogy Csodaországban minden egyezményes jelrendszer és kommunikációs eszköz megbicsaklani látszik, s így a vitathatatlanok vélt számok sem képesek talán már egyértelműen leképezni a körülöttünk lévő világ valóságait. Különösen izgalmas ez a számfogalom elbizonytalanodás annak fényében, hogy a 19. században került bevezetésre az ún. képzetes számok avagy imaginárius egység fogalma, mely a valós számok halmazát kiterjesztette az olyan (i (görög *ióta*) betűvel jelölt) komplex számok halmazára, melyek négyzete -1 . Míg a konzervatív Carroll szkepszissel viseltetett e számelméleti változások irányába, másutt forradalmin formabontó interdiszciplinaritás jellemzi azt a gesztusát, ahogy egyszerre veszi terítékre a matematikai és verbális reprezentáció dilemmáit. Elgondolkodtató képszővegrejtvény, ahogy a *Tükörország* első oldalán a regény narratív struktúráját sakkjáték lépések szimbólumnyelvévé absztrahálja. S nem véletlen, hogy a Tojásemberke a szavak jelentésének uralhatóságáról való fejtegetéseibe logikusnak látszó ám

³⁷² Melanie Bayley. „Alice’s Adventures in Algebra: Wonderland Solved.” *Physics*, 16 December 2009.

³⁷³ „The multiplication table does not signify.” *Annotated Alice AWL* 23.

képtelen konklúzára vezető matematikai számításokat is belecsempész, például arról, hogy az ember évente 364 születésnapot ünnepelhet. Nem csak szépirodalmi szövegeiben szerepelnek matematikai motívumok, de az aritmetika, az algebra, a geometria, a trigonometria, és a differenciálszámítás alapjaira építő, szórakoztató logikai fejtörői is közeli rokonságot mutatnak nonszensz irodalmi munkásságával.

Az 1888-ban megjelent, *Párna Problémák: Álmatlan éjszakák gondolatai*³⁷⁴ című matematikai rejtvenykönyvének előszavában például beszámol a problémák lejegyzésének látszólagos illogikus folyamatáról, és érdekességként megemlíti, hogy először mindig a választ írta le, és csak utána a kérdést (xiii). Ez kétségkívül felidéri bennünk a csodaországi bírósági per visszajára fordított eljárásrendjét, ahol először hirdetnek ítéletet, s csak utána kerül sor a tárgyalásra (– s ahol a megoldások többnyire ráadásul nem helyesek, hanem eredetiek).

*Szimbolikus Logikája*³⁷⁵ első kötetében az Alice-ból ismert impresszív képekben gondolkodó, vizuális történetmondóként jelenik meg: a Venn-diagramok száraz halmazábráit elutasítva, ötletesebb szemléltetési eszközökhöz folyamodik; „elmés szillogizmusokat ötvöz képi módszerekkel logikai feladványaiban,” „szellemük szórakoztató pallérozására”³⁷⁶ invitálva olvasóit. Ahogy egy levelében érvel, a szimbolikus logika „lenyűgöző művészete” tiszta elmét, rendezett gondolatokat, és olyan csavaros észjárást biztosít, amivel könnyűszerrel ízeire szedhetjük azokat a gyatra, illogikus érveket, melyek valósággal hemzsegek a könyvekben, hírlapokban, politikai beszédekben, de még a prédikációkban is, s oly könnyen félrevezetik a szimbólumnyelv és a gondolkodásmintázatok értelmezésében kevésbé járatos embereket.³⁷⁷

A matematikakönyvei előszavában rendre reflektál az irodalmi nonszenszben is visszatérő elgondolhatóság-elgondolhatatlanság dilemmára. Leszögezi, hogy azt nem tudjuk befolyásolni, hogy mire *ne* gondoljunk (például, ha egy gyereket arra kérünk, hogy egy percig *ne* gondoljon az eperdzsemre, biztos elbukik³⁷⁸), de afelett van uralmunk, hogy mire

³⁷⁴ Lewis Carroll. *Pillow Problems: Thought out During Sleepless Nights*. London: Macmillan, 1893. in *The Mathematical Recreations of Lewis Carroll*. New York: Dover, 2003.

³⁷⁵ Lewis Carroll. *Symbolic Logic*. London: Macmillan, 1897.

³⁷⁶ Robin Wilson. *Lewis Carroll in Numberland: His Fantastical Mathematical Logical Life, An Agony in Eight Fits*. New York: Norton, 2008. 185.

³⁷⁷ „It will give you clearness of thought—the ability to see your way through a puzzle—the habit of arranging your ideas in an orderly and get-at-able form—and, more valuable than all, the power to detect fallacies (...) master this fascinating Art. Try it. That is all I ask of you!” L. C. 29, Bedford Street, Strand. Febr 21, 1896.

³⁷⁸ Baudrillard a csábítás ellenállhatatlanságára adott gondolat kísérleti példázatában egy fiúnak a jótündér akkor váltja valóra kívánságát, amennyiben képes *nem gondolni* a róka farkának vörösére. Itt, a róka farkának vörösére a jelentéstelen jelölő (*insignificant signifier*), az üres referens, mely épp az üresség, a semmi vonzereje révén fejt ki mágikus hatását, a nonszensz értelmetlensége csáberejét. „the void exercises the passionate attraction of nonsense.” Jean Baudrillard. *Seduction*. Montréal: New World Perspectives, 1990. 74.

gondolunk. S így jutunk el a nonszensz (il)logikai játék etikai, politikai tétjét illetően a leglényegesebb ponthoz: a logikus érvelés Carroll számára erkölcsi irányítúként működik.

A logikáról (s következésképp a logikával összefonódó illogikáról) való töprengés lelki megnyugvást, valóságos spirituális megtisztulást hoz. Carroll ékesszóló költőiséggel állítja, hogy a matematikai fejtörők által aktivált „tisztaságra törő képzelet” igazi gyógyír a „rest elmét dúló kétkedésre, az undok jelenlétükkel gyötrő istentelen gondolatokra, melyek a legmegingathatatlanabb hitet is kikezdi, s a legájtatosabb lélekbe is fullánkjuk döfik.” A szellemi munka a leghatékonyabb védőpajzs a zaklató gondolatok, a tudattalanból előtüremkedő, kínzó vágyainkkal szemben.³⁷⁹ Ha sikerül ötvöznünk a logika művészetét a retorika művészetével, s meg tudjuk beszélni, akár magunkkal párbeszédbe állva³⁸⁰ a lehetetlennek tűnő ellentmondásokat, s a beszélt nyelv verbális formájába tudjuk önteni az absztrakt matematikai talányokat, könnyebben eligazodunk az élet paradoxonokkal teli labirintusában.

Carroll nem mutat kiutat az útvesztőből, csupán annyit ígér, hogy a nonszenszre jellemző logikai játékokat elsajátítva derűsebb lesz benne az utunk. Hogy számára a logika mennyire nem száraz érvelés tudománya, hanem sokkal inkább szubverzív humorforrás és az elgondolhatóság határain túlhágó kaland, jól példázza a tükörországi ikrek eszement eszmefuttatása: „- Tudom, mire gondolsz - mondta Subidam -, de ez nincs így, semmiképp. - Ellenkezőleg viszont - folytatta Subidu - ha így volna, akkor így lehetne, ha így lenne, akkor így lehetett volna, de mivel nincs így, hát nem így van. Ez logikus.”³⁸¹ Carroll világában ugyanezen, a képzelet játékát lázba hozó, paradox logika határozza meg a nonszensz irodalmi szójátékokat (a nyelv, a tapasztalat, a valóság kapcsolatának pedzegetése), a teológiai okfejtéseket (a bűnbeesett és megváltott ember a földi siralomvölgyből képes lehet a tisztánlátásra) és a matematikai ismeretrendszeresítést (a végtelen, a körnégyesítés, az irracionális számok elgondolhatósága) is.

A kritikusok véleménye megoszlik a logikára építő nonszensz és a hit/képzelet kapcsolatáról. Chesterton szerint a Carroll és Lear -féle nonszensz messze meghaladja a fantasztá esztétikát vagy bravúros stílusgyakorlatot, az egész világegyetemet gondol(tat)ja

³⁷⁹ Carroll, *Symbolic Logic*, xv-xvii. saját fordítás

³⁸⁰ „If possible, find some genial friend, who will read the book along with you, and will talk over the difficulties with you. Talking is a wonderful smoother-over of difficulties. When I come upon anything—in Logic or in any other hard subject—that entirely puzzles me, I find it a capital plan to talk it over, aloud, even when I am all alone. One can explain things so clearly to one’s self! And then, you know, one is so patient with one’s self: one never gets irritated at one’s own stupidity!” Carroll, *Symbolic Logic*, xii. Az önmagával való párbeszéd, az én-mint-másik szerepjátéka révén dialógussá fordult monológ Alice jellegetes beszédaktusa.

³⁸¹ „‘I know what you’re thinking about,’ said Tweedledum: ‘but it isn’t so, nohow.’ ‘Contrariwise,’ continued Tweedledee, ‘if it was so, it might be; and if it were so, it would be; but as it isn’t, it ain’t. That’s logic.’” Carroll, *Alice Tükörországbán*, Ford. Révbíró-Tótfalusi, 35.

velünk újra tragikus-komikus, misztikus-banális, hihetlenségben hemzsegő ellentmondásosságában. A „nonszensz, egész meglepő módon, a spirituális látásmód megalapozója,” „a dolgok valódi csodálatosságát érzékelésükön túl fedezhetjük fel,” ez a csoda, a kogníciónkon túli, a felfoghatóság határát meghaladó világra való rádöbbenés képezi a spiritualitás és a nonszensz alapját.³⁸² Míg Elisabeth Sewell szerint a nonszensz absztrakt redukcionizmusában nincs semmi mágikus, Kevin Shortsleeve az ezoterikus, okkult, természetfeletti jelenségek kifürkészésének vágyát fedezi fel a jelentéseken túli értelmetlenséggel való nyelvi játékban. Michael Heyman indiai nonszensz líra antológia bevezetőjében állapítja meg, hogy a középkori szentemberek költőin misztikus szövegeinek repetitív, ritmikus, non-lineárisan szerteágazó, „mániákusan áradó” jellege meditatív elmélyülést azzal kíván előidézni, hogy kibillent a két dimenziós, bináris gondolkodásunkból, a rejtelmek, a megsokszorozódó párhuzamos valóságok/igazságok, a misztikum elfogadására ösztönöz.³⁸³ Ahogy Shortsleeve írja, „azokon a lehetetlen helyeken, ahol a nonszensz honos, a spirituálissal és a természetfelettiel való meghitt, ősi kapcsolat visszhangjai konganak.”³⁸⁴

A nonszensz intermediális aspektusai: ikonotextuális non-reprezentáció és metaforikus képes beszéd

A referencialitás helyébe lépő metaforicitás, a sűrített költői képek, a szokatlan stiláris vagy szerkezeti megoldások és a zeneiség eszközei főként a lírának tulajdonított jegyek, s ennek megfelelően a nonszenszt elsősorban szépirodalmi írásmódként, költői műfajként tartják számon. Bár ez idáig én is jobbra szövegek rendellenes működésére koncentráltam, de fontos röviden megjegyeznünk, hogy a nonszenszre jellemző jelentésmegbicsaklás alakzatait fellelhetjük számos más médiában is. Ezek közül most csak néhányat említek, művészettörténeti térben és időben olykor eltávolodva Carroll szövegétől, azzal a céllal, hogy a nonszensz társművészeti közlésmódok példáján keresztül, a panoramikus perspektívához közelítve világítsak rá a Carroll irodalmi munkásságát átszövő intermediális játékosságra, mely gyakran forradalmi művészeti törekvések és szemiotikai programok előfutáraként értelmezhető. A carrolli nonszensz proto-posztmodern jellegéről már szó esett az előszóban, a következőkben többek közt a szuprematista absztrakt festészettel, a pszichogeográfia megtestesült térélményével és a *free jazz*el való rokonságát igyekszem felvillantani.

³⁸² “a thing cannot be completely wonderfully long as it remains sensible... This simple sense of wonder... is the basis of spirituality as it is the basis of nonsense” Chesterton *Defendant* 69-70, Tigges 8.

³⁸³ Michael Heyman. „Introduction.” *The Tenth Rasa: An Anthology of Indian Nonsense*. India: Penguin Books India, 2007. xxxii.

³⁸⁴ Kevin Shortsleeve. „Nonsense, Magic, Religion, and Superstition” *Bookbird* 53.3 (2015): 28-36. 35.

A vizuális nonszensz eklatáns példája a lengyel származású orosz művész, Kazimir Szeverinovics Malevics *Fekete négyzet* című festménye (1915). A festészet nullfokaként kanonizált, minden figurativitást és valóság-hű tárgyi vonatkozást elvető geometriai absztrakció, a kubista formanyelvet is meghaladó szuprematizmus célja a tiszta művészi létélmény érzékeltetése a fekete négyzettel, mely az ortodox ikonok helyébe lépve mintegy spirituálisan megidézi az új korszellemet. Bár a fekete a semmi, a tagadás színe, a négyszög korántsem „üres” – ahogy a nonszensz is messze túllép az értelmetlenségen –; inkább a nem-objektív érzékenység kikristályosodott formája és közvetlen valósága. „Mindenségében” nem jelöl semmit: nem több mint csupán a vászonra kent festék, ami nem reprezentál, hanem prezenciaként a dolog maga.³⁸⁵ A komplex jelentésrétegeket árnyalando friss, 2015 őszi művészettörténeti kutatások felfedezése szerint a fekete festék alatt eredetileg szerepel egy cím is (*Négerek csatáznak éjszaka egy barlangban*), mely nem egyszerűen csak a szimpla figuratív denotáció irányába tolja el a nonszensz többértelműséget, hanem a humoros önelbizonytalanítás eszközeivel él, az újírás-újraolvasás eshetőségeit sürgeti, mi több, intertextuális jelentésmezőbe ágyazva (Alphonse Allais 1897-es képének címét idézve) játszik el az ábrázolhatóság korlátaival. A referenciális cím nemhogy feloldaná az értelmetlenséget, hanem épphogy maga az értelmetlenség tematizálását helyezi előtérbe. WJT Mitchell szerint a Malevics-féle szuprematista absztrakt képiség nem azért ejti gond(olkodó)ba értelmezőjét, „mert semmi mondanivalónk nincs róla, vagy semmit nem mond nekünk, hanem éppenséggel azért, mert valósággal lehengerel mindaz az a rengeteg féle jelentés, amelyet közvetíthet,” pontosan a konvencionális reprezentációt meghaladó, felülíró „nyelvi játékanak” köszönhetően, mert egyszerre szólít elcsendesülésre és provokál túlbeszélést.³⁸⁶ Mindez kísértetiesen hasonlít az eddig elemzett nonszensz irodalmi közlésmódról megállapítottakhoz.

Malevics festészete csúcspontjaként *Fehér alapon fehér négyzetet* tekintette, melyet – ikerképével, a *Fekete négyzettel* együtt – érdekes párhuzamba állíthatunk Carroll a *Snyárk vadászat* (1874)³⁸⁷ című nonszensz lírai eposzában felbukkanó üres tér-képével. A verses mesében egy képtelen legénység – csupa B betűvel kezdődő nevű csodabogár – hajóra szállva, elszánt küldetésre indul egy újabb, nonszensz neologizmusból felszerkenő, elképzelhetetlen tengeri szörny (cápa és kígyó göcsörtös, vicsorgó kiméra-egyvelege [snake+shark+snarl+gnarl=snark]) nyomában. Kritikusai a boldogság, az élet értelmének

³⁸⁵ A szuprematista „non-reprezentációról” lásd még Kérchy Anna. „Átlátszó helyek: A láttatott láthatatlan mint női térélmény Drozdik Orsolya konceptuális művészetében.” *Balkon* 11-12 (2016): 22–30.

³⁸⁶ WJT Mitchell. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago Press, 1995. 223.

³⁸⁷ Lewis Carroll. *The Hunting of the Snark. The Annotated Snark*. Szerk. Martin Gardner. London: Penguin, 1972.

keresése és a kutatás potenciális kudarca, a jelentésvesztés, a halandóság értelmetlensége keltette szorongás allegóriájaként értelmezték. Carroll a kíváncsiskodóknak rendre csak azt erősítette meg, hogy fogalma sincs, miről szól a műve, de minden bizonnyal jelentheti mindazt, amit az értelmezői beleláltak, bár neki esze ágában sem állt közvetíteni mást, mint puszta képtelenséget.³⁸⁸

Az expedíció második „rohama” során előkerül egy térkép, mely egy teljesen üres, fehér papírlap: „[...]tenger tükre rajt, egy csepp föld sem zavarta a vizet/ Örült a nép, hogy sehol semmi part... térítők, égövek, délkörök, mind minek?... Azok elcsépett, vén jelek!/ Kutyának kellene! Az a sok fok, sziget!... egészen tiszta, sőt totál és abszolút üres!”³⁸⁹ A proto-szuprematista reprezentációs nullfok ráadásul, a jelölés hiányát négyzetre emelve, a verbális mellett vizuális formát is ölt, Henry Holiday illusztrációjának köszönhetően. A vakítóan fehér négyszöget a fehér háttértől csak a látszólag véletlenszerűen odavetett, jelentésükben kiüresedett földrajzi fogalmak szimmetrikusan széljegyzetté elrendezett sormintázata keretezi: a négyszög alakban körbefutó „Nadír,” „Észak,” „Zenit,” „Meridián” szavak mintha megszűnnének szavakként létezni, s inkább a fehér űr vagy fekete lyuk körül keringő, zsongó varázsigéknek tűnnek. Maga az üres térkép lényege, hogy radikálisan különbözik a hagyományos térképek útmutatásaitól: semmi szokványos irányjelzés nem szerepel rajta, mégis – a nonszensz logikája szerint – a hajó összes utasa érteni véli, hiszen nem jelent semmit, vagyishogy épp a Semmit jelenti. Mindenki számára világosnak tűnik, hogy elvezethet a mitikus monstrumhoz, egyrészt mert azzal, hogy megtagadja az ábrázolást, minden lehetséges térképet és útirányt magába foglal, másrészt pedig mert pontosan a Snyárk rettenetes mivoltának lényegét ragadja meg, miszerint nem csak, hogy jobbára láthatatlan, de ha a Snyárkodról kiderül, hogy Búdzsam, hirtelen köddé válsz, s eltűnsz a semmibe.³⁹⁰ A nem-létünk elgondolhatatlan s elkerülhetetlen enigmáját képesíti nem a reprezentáció, hanem épp a képesítést elutasító közvetlen prezencia formájában. Abba az űrbe pillanthatunk bele,

³⁸⁸ Carroll „Alice on the Stage” című esszéjében írja a *THS* jelentését firtató olvasóknak válaszul: „I have but one answer, „I don’t know,” egy későbbi levélben pedig ennyit fűz még hozzá: „As to the meaning of the Snark? I’m very much afraid I didn’t mean anything but nonsense! Still, you know, words mean more than we mean to express when we use them: so a whole book ought to mean a great deal more, than the writer meant. So whatever good meanings are in the book, I’m very glad to accept as the meaning of the book.” *THS* 21, 22. Az esszé eredeti megjelenési helye: *The Theatre* April 1887.

³⁸⁹ Lewis Carroll. *A Snyárk-vadászat*. Ford. Mann Lajos. *Irodalmi Jelen*. 2006. VI. 59, 6-9, 7, 24-26 strófa. Az eredetiben: „He had bought a large map representing the sea,/ Without the least vestige of land:/ And the crew were much pleased when they found it to be/ A map they could all understand.// What’s good of Mercator’s North Poles and Equators,/ Tropics, Zones, and Meridian Lines?/ So the Bellman would cry: and the crew would reply,/ They are merely conventional signs!// Other maps are such shapes with their islands and capes!/ But we’ve got our brave Captain to thank/ (So the crew would protest) that he’s bought us the best – / A perfect and absolute blank!” *THS* 55-56.

³⁹⁰ „But oh beamish nephew, beware of the day,/ If your Snark be a Boojum! For then/ You will softly and suddenly vanish away,/ And never be met with again!” *THS* 64.

ahonnan a kezdetekkor előbújtunk, s ahova majd végül visszahullunk, a sehonnan sehová vezető utunk után, melyet a nonszensz is feltérképezni hivatott. Az üres térkép 'képtelen képe' összemossa a háttérrel és figurát (előbbit utóbbivá fordítva), értelem és értelmetlenség, lét és nemlét, jelenlét és hiány, út és cél hierarchikus distinkcióit. A szuprematizmus új formanyelvét, filozófiáját és kvázi-vallásos-ezoterikus-meditatív töltetét előlegzi meg humoros formában a Snyárk/Búdzsam lelőhelyének láthatatlan kijelölése az üres térképen, amely a metareprezentációs önreflexiót is játékba hozza azzal, hogy azt is ábrázolhatja, amint nem ábrázol semmit. Visszas módon, azonban a nonszensz befogadója a semmi helyén is értelmet keres, s így a Snyárk-vadász intelme az interpretációs kényszer, a kezünk közül folyton kisikló végső jelentés groteszk paródiájaként is olvasható: „Keressed gyűszűvel, kutassad vad dühvel!/ Villát szoríts, az üzi-tűzi jól,/ s vasúti részvényt – hadd veszejtse el!/ Csábnak meg ott a szappan és mosoly.”³⁹¹

Az absztrakt és a nonszensz művészeti jelentés megalkotásához mindenképp azon aktív kreatív szemlélődőre, olvasóra van szükség, aki hajlandó revideálni fixnek vélt álláspontját, kész kibillenni a komfortzónájából és több szemszögből, multifokális perspektívából szemrevételezni a körülötte lévő világot és benne elfoglalt helyét. Mintegy képes villa és gyűszű, részvény, szappan és mosoly arzenálja közt válogatni-váltogatni; vagy közismertebb párhuzammal élve, képes a gombrichi kacsanyúl optikai illúzió ellentétes jelentései közt felváltva oda-vissza kapcsolni, és egyaránt tud felüdülést nyerni az „is-is” és a „sem-sem” alternatíváiban. Gombrich szerint az először a *Fliegende Blätter* német humormagazinban 1892-ben közölt, majd a pszichológus Joseph Jastrow által 1899-ben górcső alá vett, trükkös ábrát agyunk egy adott pillanatban csak egyféle állatfiguraként képes értelmezni: vagy kacsát, vagy nyulat látunk. Ugyanakkor kreatívan tudunk váltani az alternatív értelmezések között: ami egyik pillanatban nyúl, a másikban már kacsá lehet a szemünkben, és fordítva. Wittgenstein amellet érvel, hogy a két alakot lehetséges egyszerre is mentálisan leképezni, amennyiben metapiktoriális perspektívából, „kacsanyúl képként” közelítjük meg az ábrát. Mitchell ezt a vizuális stimulussal élő elmejátékot „is-vagy-sem ábraként” írja le; olvasatában a kacsanyúl metakép, „különös hibrid, ami voltaképp semmire nem hasonlít, csupán önmagára”.³⁹² Akárcsak ez a népszerű optikai illúzió, az irodalmi

³⁹¹ „You may seek it with thimbles – and seek it with care; / You may hunt it with forks and hope;/ You may threaten its life with a railway share;/ You may charm it with smiles and soap.” *THS* 64.

³⁹² Joseph Jastrow. *Fact and Fable in Psychology*. New York: Houghton and Mifflin, 1899., Ernest Gombrich. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon, 1960., 5. Ludwig Wittgenstein. *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell, 1958, 195e, W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press, 1994. 53. Mitchell kifejezése: „an image-of-both-or neither”

nonszensz is azon (a Gestalt pszichológia által leírt) kognitív automatizmusunkat teszi próbára, mely nyomán az ember agy szükséglete, hogy ismert, egyszerű dolgokat lásson, és egy teljes, koherens képet alkosson különálló elemekből. Mivel a nonszensz hangsúlyozottan összeférhetetlen elemek töredezett fragmentumait rendezi egymás mellé, ezért szükségszerűen a belőlük létrehozott jelentés is kimérikus, kaleidoszkopikus, kétséges kreatúraként kísérti képzeletünk – mind esztétikai, mind narratológiai szinteken.

Számos nonszensz műalkotás épít az intermediális dinamika játékára, a verbális és vizuális jelentéstartalmak ellentmondásos vagy komplementer voltára, mikor az illusztráció vagy képaláírás magyarázat helyett a többértelműség fokozására szolgál. Erről van szó Tenniel és Carroll a Gruffacsór kapcsán már emlegetett kooperációja esetében, vagy Harriet Russell kortárs grafikus humoros képszövegeiben, mint a *Hatvan képtelen dolog ebéd előtt*³⁹³ című szövekket vizualizáló képeskönyvében, mely Alice előtti főhajtásként címében a *Tükörországbán* Fehér Királynőjének egyik emlékezetes nonszensz okfejtését idézi. Ez a metareprezentacionalitás, a jelentéslétrehozás korlátaira, a műalkotás valóságához hasonulására és valóságtól meghasonulására való reflektálás jellemzi általában véve a nonszensz műfaját. Ez érvényes az olyan prominens vizuális nonszensz alkotásokra is, mint René Magritte szürrealista képe egy élethűen ábrázolt pipáról, alatta a felirattal „Ez nem egy pipa!” (1926), ami a konkrét közlés helyett azt hivatott kitakarni, hogy a pipa közvetlen tárgyi valóságát mind a kép, mind a szó csak közvetetten – egymást kiegészítve és/vagy felülírva – képes kifejezni.³⁹⁴ Hasonló tagadások és újraértelmezések sorozatát idézi elő Alice első találkozása a tüköriíró Gruffacsór költeménnyel: „Ez nem egy szöveg.” (hanem kép), „Ez nem egy kép.” (hanem szöveg), „Ez nem egy vers.” (hanem halandzsa), „Ez nem badarság.” (hanem egy költemény), „Ez nem egy jelentés.” (hanem sok) – tűnődik az olvasóval együtt a befejezetlenségében leendő, a változó értelmet lebegtető interpretációs aktus során.

Míg a Carroll mesefantáziák illusztrációinak elemzésének a későbbiekben külön fejezetet szentelek, itt most röviden visszatérnék Carroll nonszensz szójátékainak vizuális hatásmechanizmusához. A nonszensz nyelvi lelemény kedvelt stilisztikai fogása a képes beszéd, mely során elvont igazságok, szellemi valóságok, érzelmi tapasztalatok megfoghatatlan élményeit igyekszünk egy-egy, a valódi világot megragadó szókapcsolattal körülírni. A láthatatlan világ megragadására tehát a látható világ képeinek segítségével teszünk kísérletet. A képes beszéd során a konkrétumra (a természetes, fizikai valóságra) tett referencia áthelyeződik egy elvont síkra, majd absztrahált, átvitt értelemben állandósul.

³⁹³ Harriet Russell. *Sixty Impossible Things Before Lunch*. Mantova: Corraini Edizioni, 2011.

³⁹⁴ Erről lásd Michel Foucault. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgana, 1986.15-19.

Eredendően a tényközlés helyett egy érzékletes képet festünk, a nehezen elmondhatót terjedelemben körülírva, ám a nyelvhasználat során a kifejezés automatizálódik, költői ereje megkopik, referenciavesztés lép fel, az absztrakció mögött feledésbe veszik a konkrétum. Erre a természetes jelentéstelítődési/kiürülési folyamatra kontrázik rá az irodalmi nonszensz, mikor a szó szerinti és az átvitt értelem, a konkrét és az absztrakt jelentés, a nyelvi ötletesség és a vizuális impresszió megszgyei közt ingázik, folytonosan nézőpontja újrakeretezésére készítetve az olvasót.

A képes beszéd képlékenységére jó példa a csodaországbeli *Cheshire Cat*, a vigyorgó macska fiktív figurája, mely Alice legnagyobb meglepetésére, időről időre eltűnik, csak a vigyorát hagyva hátra maga után. A szereplő nem csak metamorfikus mivolta miatt zavarbaejtő, hanem azért is mert az angol olvasó számára egyértelmű, hogy egy meglevendett idiómáról, egy literalizált hasonlatról van szó, mely szó szerint életre kelti a „vigyorog mint a cheshire-i macska” (*grin like a Cheshire cat*) szóképet. (Kosztolányi szellemes fordítása, a magyar mondásra kikacsintva a figurát „vigyorgó fakutyaként” domesztikálja, a nyelvi humort így elérhetővé téve a hazai befogadó számára.³⁹⁵ Azonban az eredeti közlésszándék jelentésének megőrzése és magyar kultúrtörténeti kontextusba ültetése csak a forrásszöveg képzelt alakjától való eltávolodás árán jöhet létre. Tehát, bizonyos értelemben az (újra)értelmezés, a fordítás kreatív újrajóí tevékenysége során a macska eltűnik és a csak a vigyor marad hátra.)

A vigyorgó kandúr képzeletbeli alakja egy konkrét személyt (antropomorfizált, beszélő állatfigurát) kreál a határtalan örvendezés affektív belső élményéből – a láthatatlan, megfoghatatlan örömrész testi manifesztációját (a vigyort) tételezve a hasonlóság alapjául az absztrakt szóképben. Az idióma etimológiai gyökere azonban konkrét tárgyra, a viktoriánus korban közismert fogyasztói cikkekre utal: ahogy arra az annotált *Alice* kiadások rendre felhívják olvasóik figyelmét, a cheshire-i sajt macska formában került kereskedelmi forgalomba, s mivel e tejterméket hagyományosan a farkától kezdték el szelni, valóban a macska figura feje, majd a vigyora maradt meg az étkezés végén utoljára. Még érdekesebb a szóolás egy másik lehetséges forrása: a sajt formájában is megidézett vigyorgó macskafigura ihletője, egyes feltételezések szerint, a Cheshire megyei fogadók ügyetlenül megrajzolt oroszán cégérének idétlen ábrázata. A nonszensz szójáték verbális nyelvi zsonglőrködése

³⁹⁵ A nonszensz irodalom fordítószeináriumaimon felmerült további magyar szóolásokra utaló fordítási lehetőségek – „vigyorog mint a vadalma”, „vigyorog mint a tejbetök”, „mosolyog mint a rimóci nyúl”, „mosolyog mint Mózes malaca az árpától”, „mosolyog mint a dézsmabárány” – a nonszensz fantáziavilág további színesítésére adnak lehetőséget. Dr Margalits Ede. *Magyar közmondások és közmondásszerű szóolások*. Budapest: MTA, Kókai Ede, 1896. *Évike Tündérországbán* Ford. Kosztolányi 54.

alapja így egy művészi hiányosságból fakadó hibás leképezés, egy vizuális reprezentációs baki. A régióból elszármazott Carroll a gyermekkorából ismerős, valós referenciával bír, helyi jellegzetességet formál át fantasztikus kreatúrává. Az angol vidék naiv művészeti hiátusa, a rossz rajz bekerül a cambridge-i értelmiségi felsőközéposztályt szórakoztatni hivatott Csodaországfantázia szellemes álomnarratívájába. A vigyorgó cheshire-i macska tehát a nonszenszre jellegzetes, többszörös jelentéstranzformációt hoz játékba: a kultúrtörténeti valóság egy konkrét referenciapontjában eredeztethető absztrahált idióma ismét konkrét testet ölt, jóllehet csak a fiktív univerzumban tapintható formában. Az elillanó, s csak vigyorát hátrahagyó macska a lacani értelemben vett „elcsúszó jelölt” és „lebegő jelölt”³⁹⁶ relatív viszonyára, az interpretációs tevékenységben rejlő értelemelbizonytalanodásra, a költői nyelv és álommunka (jelentéstúlburjánztatást és jelenetésiüresedést paradox módon ötvöző) jelentésrobbanására reflektáló metaszemiotikai szimbólum. A Vigyorkandúr mögött fordított sorrendben felsejlő szereplő→szólásmondás→fogyasztói cikk→cégrajz jelölőlánc (*Cheshire Cat*→”*grin like a Cheshire Cat*”→*Cheshire megyei sajt*→*Cheshire megyei fogadó céhjelvénye*) a nyelvi játék mélyrétegében képi humort rejt, a verbális és vizuális jelentéstorzulás elválaszthatatlanságát modellálva.

A nonszensz architektúrája és térdinamikája

Alice utazásai során a különös térbeli elrendeződések és mozgások nem csupán a fantasztikus másvilágok felfedezéséhez meghatározók, de a nonszensz narratíva sajátos szövegszervező elveként is jelentőséget nyernek. A textus architektúrájának, a fiktív világ tereinek, testeinek, nyelveinek összefüggéseinek fel-tér-képezésére invitáló gesztus az írott szón túlmutató intermediális dinamikát lendít játékba.

Csodaország és Tükörország regénye is a *portal quest fantasy* (kapu küldetés fantázia regény) műfaját idézi meg azzal, hogy egy térbeli határátlépés szükségeltetik a történet diegézise szerinti konszenzus valóságból a kalandozásnak teret adó mesei világba való betoppánásra. Farah Mendlesohn szerint ez a fantáziaregény altípus valódi főszereplője maga a felfedezésre váró idegen vidék, melyet turistaként fedez fel főszereplő és olvasó, egy mindentudó narrátor tájleírásban bővelkedő idegenvezetése révén.³⁹⁷ Erre, a mendlesohni fantasy-tipológia szerint sajátos retorikai stratégiára csatlakozik rá könnyűszerrel a carrolli

³⁹⁶ floating signifier/ sliding signified. Vincent B Leitch. „A kezdetek: nyelvészet, pszichoanalízis, antropológia.” Ford. Vástyán Rita. *Hétvilág* 6 (1992): 57-73. 61.

³⁹⁷ Farah Mendlesohn. *A Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan UP, 2008.

szervezői hang metafikcionális intervencióinak sokasága – Alice lépéseit folyamatosan kommentálva és sürgetve az azokra vonatkozó olvasói reakciót („Te mit tennél a helyében?”), egyszerre szippant bele és tol el távol a szövegvilágtól. (Persze, a nonszenszre jellemző paradoxon szerint Alice kalandjainak – az anti-didaktikus „nonsense for nonsense’s sake” *l’art pour l’art* szervezői intenciója szerint -- nincs hagyományos értelemben vett küldetése (*quest*), világmegváltó célja, hacsak nem önmagasságának kiismerhetetlenségének felfedezése, kreatív elbeszélői hangjára való rátalálás, a világ visszásságaink elfogadása.)

A Viktoriánus realitásból az álom szárnyán a nyúlüregbe aláereszkedés a le-fel vertikális, míg a tükör túlsó oldalára áttűnés az ide-oda, előre-hátra, horizontális elmozdulását viszi színre. Ezek a mozgások absztrakt jelentésekkel is bírnak: előbbi az Alice metamorfózásaival képiesített felnövekedés, felnőtté válás traumájával, utóbbi az emlékezet időbeli mozgásával (a nosztalgia vissza és a fantázia előreképzeltége, arról, ’ami már volt’ és, ’ami még nincs’) kapcsolható össze.

A nonszensz a feje tetejére fordult világ, a rögzített mozgás, a megzavarodott idő, és a sarkaiból kifordított, ám jelrendszeri minőségükben még felismerhető nyelvi közlések összefonódó paradoxonainak világa. Alice a nyúlüreg alján kifelé vágyik a kertbe, de bent reked a királyi krocketpályán, a tükör túloldalán a sakktáblán szembesül vele, hogy egy helyben vagy hátrafelé kell futnia, hogy célba érjen időben, miközben maga az Idő fogalma is elbizonytalanodik, mert a Kalapos azt állítja, az idióma kétértelműségével eljátszva, hogy agyonütötte. A carrolli fantáziavilágok szereplői dúskálnak a liminális térélményekben, ahol a geográfiai, temporális, és verbális valóságmérő eszközeink rendre elbizonytalanodnak. Ilyenek az erdőrengeteg, ahol a dolgoknak átmenetileg nincs nevük, a Borsos Hercegnő konyhájának karnevalizált domesztikus tere, vagy a Vigyorgó Macska eltűnés-feltűnés szekvenciái, ahol a környezet egyszerre háttér és az alak részét is képezi, s mikor a figura ábrája eltűnik, mert továbblapozunk, a következő oldalon azt a szöveg írja felül, az álom jelenlét és hiány dinamikáját is megidéző intermediális tranzíció során. Az Alice regények keretversei bizonyos értelemben zárt, mitikus szövegteret jelölnek ki, ám e metatextusként is működő paratextusokban a realiztikus utalások a mesék eredettörténetére a valóság és fikció, itt és ott élmény összemosásával, a tételezett olvasó jelentésadó szerepének hangsúlyozásával a nyitott szövegiség felé mozdítják a történeteket.

A le-fel, ide-oda mellett a kint-bent térélményei is tematizálódnak Alice fantasztikus, metamorfikus testi tapasztalatai révén. Tulajdonképpen a mesék cselekményét nem a random egymás mellé rendezett történések álom-szerűn epizodikus fragmentumai görgetik előre, hanem a testben lezajló változások képezik az *eseményt* magát. Alice megnyúlásai és

összezsugorodásai, testnedveinek spontán áradása (könnytóvá), az evésre és beszédre kitért száj, a szavak és táplálék elnyelése és visszaöklendése a heterogén szubjektum énhatárainak elcseppfolyósodását jelzik. Mindez értelmezhető, mint a különös környezet kiváltotta alkalmazkodási stratégia, (a darwini adaptáció paródiája), mimikri, kamuflázs, az elbeszélhetetlen nonszensz karnális korporeális leképezése.

Lévén, hogy az Álomgyermek képzelete hívja életre a kalandokat, Csodaország és Tükörország topográfiáját az ő érzelmi determinálják, affektív pszichogeográfiai³⁹⁸ olvasatot invitálva. Ellentmondásos emocionális, szenzoriális benyomások nyernek térbeli formát a fiktív út színterein, ingadozva a feneketlen üregbe való végtelen zuhanás agorafóbiája, a kinőtt nyusziházikó és a zsúfolt tárgyalóterem klausztofóbiája, vagy a kergető-kergetett distinkciót nélkülöző körbefogócska és az egymásban tükröződő tükrök előidézte irányvesztés diszgeográfia tapasztalatai közt. Az alvajáró, álommonologizáló Alice jelenetről-jelenetre továbbmozdulást előidéző hangulathullámzásai implicit nyelvi vonatkozással is bírnak. Ha figyelembe vesszük Kövecses Zoltán meglátását,³⁹⁹ mely szerint érzelmeinket jellemzően – az angolban akár a magyarban és a legtöbb nyelvben – mozgást festő metaforákkal fejezzük ki, az Alice regények nonszensz narratíváiban a szerelembe zuhanás, a kétségbe esés, az átejtve lenni, a gurulni a nevetéstől élményeinek kódolt 'literalizált fantaszifikációja' moralizálás mentes, affektív pedagógia, érzelmi intelligencia fejlesztői programot is szolgál a költői nyelv segítségével.

Természetesen a carrolli fiktív világok elsősorban játékterek, ahol az eltévelyedettség,⁴⁰⁰ elveszettség, céltalan kóborlás nem traumatikus élmény, hanem a helyes irány viszonylagosságára, az értelmezések flexibilis lehetőségeire, a jelentések sokféleségére ráébresztő – metaimaginárius, az interpretációs képzeleti tevékenységre vonatkozatható -- felismerés, melyet remekül összegeznek a feltűnő-eltűnő Vigyorgó Macska szavai: „egészen mindegy, hogy merre mégy ...valahová okvetlen eljutsz, ha elég sokáig mégy.”⁴⁰¹ A tételezett

³⁹⁸ Kérchy Anna. „'Whichever way you go, you are sure to get somewhere.' Dysgeographic mappings of playable loci and the 'compass' of girlish curiosity in Lewis Carroll's and China Miéville's spatial fantasies.” *Geographies of Affect in Contemporary Literature and Visual Culture. Central Europe and the West*. Szerk. Györke Ágnes és Bülgözdi Imola. Leiden: Brill, 2020. 163-180.

³⁹⁹ Kövecses Zoltán. *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 43.

⁴⁰⁰ Lásd Guy Debord *dérive* fogalmát, mely félig öntudatlan sodródást jelent, megtervezetlen utazást egy olyan tájon, ahol a földrajzi és az épített környezet esztétikai kontúrjai észrevétlenül irányítják a vándor útját váratlanul új és meghökkentően eredeti létformák felé. Guy Debord. “Theory of the Dérive.” Ford. Ken Knabb. *Les Lèvres Nues* 9 (November 1956) újraközlés: *Internationale Situationniste* #2 (December 1958) *Situationist International Online*. <http://www.cdcc.vt.edu/sionline/si/theory.html>

⁴⁰¹ "Would you tell me, please, which way I ought to go from here?" "That depends a good deal on where you want to get to," said the Cat. "I don't much care where--" said Alice. "Then it doesn't matter which way you go,"

olvasó Alice mesemondó szövegtérrendező ágenáciáját jól példázzák azon Tenniel illusztrációk, ahol csak a kislány kezét látjuk, amint benyúl egy zárt térbe, hogy – akár egy gyermeki mintha-játék tevékenység során – építésként rendezgesse helyükre a szavakat és dolgokat. A nonszensz paradox logikájának megfelelően, bár Alice újra és újra eltájolja magát, mégis (vagyis éppen ezért) egyre tájékozottabbá válik a másvilágok illogikus működése tekintetében.

A térbeli, érzelmi, nyelvi kimozdulások sora fenomenológiai jelentőséget hordoz. Alice visszatérő egzisztenciális dilemmája „Ki vagyok én?” (és ennek diszkurzív manifesztációja, „Hogy tudom kommunikálni önmagaságom?”) markáns topográfiai vetülettel is bír, hiszen önvizsgálódása legegységértelműbb talánya kalandjai során a „Hol vagyok én?” kérdés.⁴⁰² Ekképp kint és bent, útkeresés és énkeresés egybeér.

A francia filozófus Gilles Deleuze az Alice történeteket skizoanalitikus megközelítésből a mélység és felszín közt zajló traumatikus küzdelemként írja le.⁴⁰³ Szerinte a kalandok lényege a rettenetes, fojtogató, földalatti régióból a biztonságot jelentő, uralható felszín felé való elmozdulás. Míg a *Csodaország* „könyv elején a dolgok és történések titka utáni kutatás a föld mélyében folyik:” barlangban megbúvó tavakban, sötét nyúlüregekben, elfeledett tartalmuk számára túl szűkös dobozokban, a toxikus ételtől megnyúló belek járataiban, a környezetét kinövő, egymásba hatoló, szétválaszthatatlanul koegzisztáló testek vegyülékeiben. Később azonban a süppedő és fűrő, lefelé hatoló és befelé ásó mozgások balról jobbra és jobbról balra, oldalvást haladó, könnyedebb, laterális, sikló mozgásba váltanak át, ahogy a mélység kimérái két-dimenziós kártyalapokká, a bestiális testiség a tárgyak anyagtalán történéseivé szelídülni. Végül „a mélység kiterül és elszélesedik,” „szintjeit az elől és hátul folyamatossága helyettesíti” az átlátszó üvegtükörlap és a sakktábla felületén a *Tükörországban*, majd a *Sylvie és Bruno* gépíleg megnyújtott dalaiban, oldalirányú mozgást végző barométerében, az előlről és hátulról, de felszínesen fűjt leckékben, vagy Fortunatus erszényének Möbius szalagjaként rosszul összevarr zsebkendőiben. Deleuze szerint a dadogó Carroll-féle nonszensz lényege annak felismerése, hogy minden a határon történik. A carrolli ezoterikus kifejezések szómágiája, a vegyülékszavak leleménye, a szöveg transzverbális ritmusa ötvözik a kislányok rímes mondókáinak, a hangköltészetnek és az örültség nyelvének

said the Cat. "-so long as I get SOMEWHERE," Alice added as an explanation. "Oh, you're sure to do that," said the Cat, "if you only walk long enough." *Annotated Alice* AWL, 67.

⁴⁰² A helyszín regény-beli fontosságát jól tükrözik a Carroll által dokumentált különböző címverziók is: Alice kalandjai a föld alatt, Egy óra a manók országában, s végül a korban angolul különös csengő német jövevényszó, a Wunderland alkalmazásával az *Alice's Adventures in Wonderland*.

⁴⁰³ Gilles Deleuze. „A skizofrén és a nyelv. Felszín és mélység Lewis Carroll és Antonin Artaud munkáiban.” Ford. Hódosy Annamária. *Helikon* 54: *Posztszemiotika*. Szerk. Kiss Attila. (1995): 80-93, 83-84.

tulajdonított verbális-fizikális határhelyzet feltárásokat. Azonban Carroll nonszensze felszínen sikló nyelv marad: „gondtalan szórakozás, intellektuális diadal, gyermekded játszadozás,” s mint ilyen távol áll a nonszensz mélységi megtapasztalásától, melyben – a deleuzi olvasatban – az artaud-i kegyetlenség színházának totális énelvesztést kockáztató lélegzet-sikolyai és test-mélyből-kimetszett nyelvisége képes csak kompromisszumok nélkül megmerülni.

A carrolli nonszensz során tehát a nyelv-szerveződés elválaszthatatlan a terek költői felfedezésétől, avagy Alice kalandjaitól. Bizonyos értelemben a szövegben gyakran visszatérő kihagyásos alakzatok is olyan nyúlüregökként működnek, melyekbe az olvasó rendre belepottyan és ezeket a szöveglyukakat magának kell megtöltenie értelemmel, hogy kikecmeregjen a jelentésnéküliség feneketlen mélyéből, és tovább gördülhessen a történet síkján. Carla Marelló⁴⁰⁴ részletes tipológiáját adja a textuális törésvonalaknak és jelentéshézagoknak, melyek ugyan elbizonytalanítják a befogadót, de nyelvi kreativitását is kibontakoztatják. Ilyen, a szövegelést csönddel kilyuggató verbális hiátusok a félbevágott mondatok („’A nevem Alice, de...’ ’Eléggé ostoba név’ – vágott közbe Dingidungi türelmetlenül”), a befejezetlen szavak („Épp annyi jogod van hozzá, mint a malacnak repülni, és a ta...”), a függőben hagyott versek („Felelt a sok kis hamis, ’Sir, nem tehetjük, ugyanis –”),⁴⁰⁵ a homonimikus csúsztatások, de még a befejezett nyelvi struktúrákban is ellipszist vélünk felfedezni. Csodaország nonszensz szövegértelmezési metaforája szerint, bárhová is csöppenünk, a végén úgyis eljutunk valahová -- és addig is, célba érés helyett az út a fontos, az értelem és a nonszensz között. Susan Stewart találó topológiai metaforájával a nonszensz műfaj legfőbb sajátossága, hogy az olvasót „a diszkurzusból valahová máshová” vonzza, a jelentésből kifelé (félre)vezeti, a cél-szerűséget megtörve, egy „olyan univerzumba invitál, amely nem számít sehova, hiszen [miközben egyszerre többfele invitál,] nem vezet semerre.”⁴⁰⁶

Ez a nonszensz sehonnai valahovaság, a szépirodalmon túl, izgalmas, konkrét térbeli formákat ölthet az építészetben. Jameson klasszikus példája szerint mivel a későkapitalizmus társadalmi rendjének hatalmi hálói és benne elfoglalt helyünk leképezésére elégtelen eszköznek bizonyul a nyelv, a materiális gondolat szintjén a plasztikus formában kell keresnünk új önkifejezési módozatokat. Az első dekonstruktív ház a Frank Gehry építész tervezte kaliforniai otthon az 1970-es évek végén, amiben a hagyományos jelentésmag – a

⁴⁰⁴ Carla Marelló. „Alice’s Omissions.” *Semiotics and Linguistics in Alice’s Worlds*. Szerk. Rachel Fordyce és Carla Marelló. New York, Berlin: De Gruyter, 1994. 176-193.

⁴⁰⁵ „’My name is Alice, but...’ ’It’s stupid name enough,’ Humpty Dumpty interrupted.” „Just about as much right, as pigs have to fly, and the m...”(moral), „The little fishes answer was, We cannot do it Sir, because...” Annotated Alice TLG 219, AWL 97, AWL 228.

⁴⁰⁶ Stewart *Nonsense*, 161.

rózsaszín holland koloniális épület – köré egy új épület, több héjú burok kerül, a fémmele, rétegelt lemezzel és kerítéshálós kiegészítéssel, majd a későbbi munkafázisban üvegtéglával körbevont, felforgató, elbizonytalanító tér a posztmodern amerikai élet allegóriája, az ambivalens létélmény letérképeződése.⁴⁰⁷ Egy másik példa egy kortárs városképtervezési irányzat: az urbánus tér játszótérre való alakításának gondolata, mely pszichogeográfiai megfontolásokat életbe ültetve a megszokott környezet szokatlanul, élményszerű megtapasztalását, kreatív újraértelmezését segíti elő, és közösségépítő szereppel bír. Városi közterületre kihelyezett, bárki számára hozzáférhető és kreatív önkifejezést segítő eszközök, események – legyen az zongora, vízi csúszda, rajzeszközök, a város szívében kialakított zöldségeskert, vagy villámcsődületi happening – tájidegenségükben nonszensz jellegükkel aláássák az egyezményes jelentéseket, egy élettől lüktető és meglepetéseket rejtegető metropolisz kalandját keresve.

Lárma és muzika: a nonszensz akusztikus stílusbravúrijai

Különösen izgalmas a nonszensz megnyilatkozása a zenében,⁴⁰⁸ hiszen ez az a művészi forma, mely talán a legnehezebben írható le a verbalitás eszközeivel. Gondolhatunk a jazz⁴⁰⁹ improvizációs technikájára, mint a kottában előírt jelentés spontán, véletlenszerű felforgatására, az akkordmenetek tonális többértelműségével való játékra, vagy a teljes harmóniai és dallami szabadság kiélésére egészen akár a kakofóniáig. A *free jazz* az ötletek szabad áramlásának izgalma, a pillanatnyi impressziók előidézte harmóniamenetek egymásba csúsztatására, a rögtönzés kötetlen idővilágára, a szabad zenében rejlő kommunikációs kihívásra épít – így, akár a nonszensz, nehezen értelmezhető. De ide sorolhatjuk az *ambient* zene meditatív, erős gondolati vagy érzelmi töltéssel rendelkező irányzatát, mely a hagyományos muzikális struktúrától és ritmikusságtól elvonatkoztató atmoszferikus hangulatiságot kreál, a zenei motívumok összefüggéseit, egymásba való logikus fejlesztését mellőzve, a természetes hangkörnyezetekben általában meglévő kiszámíthatatlanságot imitálva.

Stravinsky Edward Lear *A bagoly és a cicuska* című népszerű nonszensz versét megzenésítve a szopránzólszóls és a zongorakíséret eltérő ritmikájából fakadó aszimmetriára

⁴⁰⁷ Fredric Jameson. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 2003. 97-131

⁴⁰⁸ Nonszensz és zene/hang kapcsolatáról lásd: Richard Elliott. *The Sound of Nonsense*. New York: Bloomsbury, 2018., Joe Cadagin. *Nonsense and Nostalgia in the Lewis Carroll Settings of George Ligeti*. Stanford University, 2020. Kiadatlan PhD disszertáció. Kérchy „Acoustics” 2020. Kiera Vaclavik, „Listening to the Alice Books,” *Journal of Victorian Culture* 26.1 (2021): 1-20.

⁴⁰⁹ Lásd például Neil Ardley „Will you walk a little faster,” jazz dal a Három költemény ciklusból, 1971, Chick Corea, *The Mad Hatter*, jazz album 1978, Bajka Pluwatsch, *The Hunting of the Snark*, jazz album 2010.

épít.⁴¹⁰ Ligeti György *Nonszensz Madrigálja* (1988–1993) Lear, Carroll, és Hoffmann nonszensz verseit ülteti *a capella* formába, a vokális stílusbravúr technikai virtuozitását az érthetőség fölé rendelve. Erik Satie nonszensz zeneművei a szerialitással játszanak, mint a *Pages Mystiques*-ből a *Vexations* (Bosszantás, 1893–1895), ami, az instrukciók szerint egymás után 840-szer előadva 18-19 óráig tart. Satie, aki rajongott Carroll írásaiért, másutt mintha az idő múlása ellenében egy képtelen pillanatot merevítene ki: dalát a Bolondos Kalaposról, akinek három napot késik az órája hiába vajazza (*Le Chapelier*, 1916) Stravinskynek ajánlotta. Ahogy a tükörországi vonatútja során Alice fejében zsonganak utastársai, a tükörrovarok és más csodabogarak kimondatlan gondolatai, a vasútzakatolás zajával összhangozva, épp ilyen nonszensz zümmögő kórust alkot Karlheinz Stockhausen *Helikopter Vonósnégyese* (1993). Négy zenész négy helikopterben ülve, egymás muzsikáját monitoron követve játszik, miközben a propellerek gépzaja vegyül a minimalista monotóniára épülő, de mégis klasszikus hangszerelés dallamával, hogy minden, ami eddig a zenét jelentette, akár mint akusztikai élmény, akár mint esztétikai kategória, érvényét veszítse ebben az új rendszerben.

Említettük már a nonszensz irodalmi írásmód hangzósságának, vokalitásának, akusztikus hatásmechanizmusának, zeneiségének jelentőségét. A hangokkal való játék, a beszéd ritmusába, dallamába, lüktetésébe való alámerülés biztosítja azt a transzverbális, zsigeri, testi, ösztönös szövegörömet, mely érdekesen ellenpontozza a metanyelvi felismerések és logikai fejtörők intellektuális interpretációs élményeit. Erre jó példa a Borsos Hercegnő, fordításban visszaadhatatlan, hangcsúsztatásra és homonimiára alapozó szöveg, amely egy takarékosagra szólító, közismert közmondásból („Take care of pounds and the pence will take care of itself”) a hangzósság túlcsoportulásának jelentés-(de)formáló szerepét hangsúlyozó ál-szentenciát alkot („Take care of sounds and the sense will take care of itself”).

A hang jelentősége Alice nonszensz regényvilágában extradiegetikus okokra is visszavezethető. Az eredetileg a Liddell kislányok szórakoztatására,⁴¹¹ egy nyári hajókiránduláson rögtönzött mesemondás szóbeli performatív aktusa rányomja az oralitás bélyegét a narratívára számos retorikai eszköznek köszönhetően, az olvasó megszólításától

⁴¹⁰ Boruzs Barbara. *Stravinsky, Edward Lear és egy nonszensz jazz kísérlet*. XXXI. OTDK Humán Tudományi Szekció Dolgozata, 2013. <http://www.parlando.hu/2013/2013-5/Boruzs.pdf>

⁴¹¹ A keretvers ajánlásában megszólított három kislány („three little maidens”) Gilbert és Sullivan *Mikádó* című komikus operettjének három hölgyike („three little maids”) című betétdalára való zenei utalásként is értelmezhető. Naplóbejegyzései szerint Carroll rajongott a darabért, a bemutatást követő két év során legalább ötször megtekintette színházi előadásait. Robert Douglas-Fairhurst. *The Story of Alice. Lewis Carroll and the Secret History of Wonderland*. Cambridge: Harvard UP, Belknap Press, 2015.11.

kezdve a hangutánzó paraverbális kifejezésekkig (Zsupsz! Placcs! Krkrkr!).⁴¹² Másrészt, a Viktoriánus közönség számára a carrolli nonszensz recepciója meghatározóan a társaságban felolvasott, előadott szöveg társasági, hangos élményéhez volt köthető. (Az Alice regények tele is vannak az írott és kimondott szöveg közti jelentés/értelmezés különbségre vonatkozó szóviccekkel.) Harmadrészt – ahogy arra John M Picker *Viktoriánus hangszínterek*⁴¹³ című könyve, illetve a British Library egyre bővülő, online történelmi hangarchívum kezdeményezése rámutat – a 19. század végi Nagy-Britannia lakosságának világfelfogásában és valóságértelmezésében döntő szerepet játszottak a különféle audiovizuális impressziók, az összeegyeztethetetlennek vélt, mégis egybekeveredő, régi és új, intim és nyilvános, organikus és mechanikus hanghatások. A friss természettudományos, technikai vívmányok hangjai, a vonatfütty sípja, a fonográfon felvett és visszajátszott emberi beszédhang, a darwini teóriában kommunikációként tételezett állati makogás meglepő, képtelen zajai és a mindennapi élet hagyományos, megszokottabb zörejei, az utcazenészek, rikkancsok, árusok ricsaja a köztéren, a lovaskocsik patakopogása a macskakövön, a templomban közösen elmormolt ima zsongása szimultán csendültek fel, s raktározódtak el a korabeli ember akusztikus memóriájában – majd kerültek stratégikusan aktiválásra Carroll szépírásaiban.

Talán éppen az akusztikus emlékezet, a transzverbális muzikális memória sajátosságára játszanak rá az Alice regényekbe ékelt, a kimondott szó ritmikus zeneiségét hangsúlyozó, nonszensz dalok is. Carroll naplójából tudjuk, hogy osztotta kora nagyvárosi középosztálya kedvelt szórakozási formáit: szeretett színházba, koncertre, operába járni. Ismeretségi körét előszeretettel mulattatta közismert melódiák parodisztikus átírataival, míg a gyermekbarátokkal való mesemondásnak gyakran a közös éneklés is szerves részét képezte. Nyomon követte és tanácsaival segítette Alice kalandjainak színpadra állítását és számos megzenésítését is.⁴¹⁴ A két Alice kötet próza narratíváiba ékelt versbetétek közt található 4-4 dal paródia egyrészt a cselekmény előrelendítésére szolgál. (A Griff és az Álteknős dala kitarja a carrolli nonszensz jellegzetes önreflexív meta-jegyeit: a táncról szól, miközben éppen táncolnak). Másrészt valahogy megtöri az *elbeszélés* menetét azzal, hogy egy ismerős *dallam* vagy *ritmus* transzverbális lüktetését idézi fel, hozza játékba: a régi dalok közismert melódiái vagy a kívülről fűjt vers berögzült taktusa óhatatlanul felcseng a befogadó fejében a puszta írott szöveg olvasása/hallgatása során is. A carrolli nonszensz feje tetejére állított

⁴¹² Björn Sundmark. *Alice in the Oral-Literary Continuum*. Lund, Sweden: Lund University Press, 1999.

⁴¹³ John M Picker. *Victorian Soundscapes*, Oxford, Oxford UP, 2003.

⁴¹⁴ Megzenésítések: William Boyd Llewellyn „Alice in Wonderland Waltzes,” 1870, Charles Marriott. *Wonderland Quadrille, Looking Glass Quadrille*, 1872, színházi feldolgozás: Henry Savile Clarke, rend. 1886, Constance Cary Harison, rend. 1890, S.B.B., rend, 1898.

világának és színéről visszajára fordított diszkurzusának lényege azonban az, hogy bár megtartja és felerősíti a dalocskák és versikék eredeti „szonikus csontvázat”⁴¹⁵ – prozódiaját, ritmikáját, dallamát –, merőben más jelentéstartam matériájával, ’húsával’ tölti fel a szövegtestet. Szorgos kis méhecske helyett falánk kis krokodilról szól a rigmus; a homár négyes nem kecses keringőre andalog, hanem azon feszeng, hogy a tolongó tengeri teremtmények egymás farkára ne tapossanak; az altatóban az égen vándorló, mennyei kiscsillag helyében teáscsészéaljként keringő, vaksi, suta denevér szerepel, míg a ringató dalnok álomra hívó csendre intés helyett rikácsolva fenyeget.

Mivel az Alice mesék álom-történetek, nem csoda, hogy több újragondolt altatódal is szerepel a lírai betétek közt. Ha jobban belegondolunk, maga az altató is nonszensz vokális közlésforma, hiszen a célja nem az, hogy meghallják, azaz a hagyományos értelemben véve figyelmesen értelmezzék, hanem csupán, hogy hallgassák, és eltompuljanak, álomba merüljenek tőle. Mélyolvasás helyett felszínes odafülelést igényel. Végcélja a teljes elcsendesülés. Célközönsége többnyire írni-olvasni nem tudó kisgyermekből áll, így a hallgatósága interpretációs kompetenciája is kérdéses marad. Az altató dallama meghatározóbb, mint szövege, a hangszínárnyalat hordozta érzelmi töltet a szó közvetítette jelentés fölébe kerekedik. A carrolli bölcsődalok a zenei műfaj harmóniáját kakofóniává fordítják. A Bolondos Kalaposék teától megrészegült kántálása inkább bordalra hajaz, mint altatóra (Kosztolányi fordításában a Kalapos tényleg Részeg Kefekötő, aki bort iszik tea helyett!). A Borsos hercegnő fülsértő sipítása elagyabugyálással fenyegeti a babát, aki elszunnyadás helyett inkább malaccá változik, s nem hagyja abba a bögést, sőt rőfögve-visongatva tovakocog. (Több betétvers szól efféle kommunikációs kudarcról, beteljesítetlen beszédaktusról, s figyelmetlen hallgatóságról. Alice maga csak vonakodva hallgatja végig a zagyva vokális performanszok, dalok, versek, táncok zömét.) A Sakk-királynő önmagát dúdolja álomba és Alice-t tanítja arra, hogy altassa el a sakkfigurákat Tükörországbán, ahol a központi filozófiai dilemma épp az, hogy ki álmodik kit; ki a valóság, ki az álomkép; ki a ringató és ki az elaltatott; ki a dalnok és ki a megénekelte.⁴¹⁶

A nonszensz jellegzetes ingadozása jelentésüresedés és jelentéstúlcsordulás, értelmetlenség és értelem között könnyen megfeleltethető a kakofónia és a melódia, a csönd és a zaj, a kontúraltan zörejt és az artikulált hang, a véletlenszerű hangok és a rendszerbe komponált zene közti különbségből fakadó dinamikának. Az Alice történetek szereplői mind értelmes emberi beszédre képes tárgyak, állatok, és növények, valamint szavukat felejtő, a

⁴¹⁵ Kiera Vaclavik. „Listening to the Alice Books,” *Journal of Victorian Culture* 26.1 (2021): 1-20.

⁴¹⁶ A könyvben megjelölt altatók: Speak roughly to your little boy, Twinkle, twinkle little bat, Hush-a-bye-lady

beszédbe belezavarodó emberek. Nem csak az a lényeg, hogy mit mondanak, hanem az is, hogy hogyan mondanak, illetve *nem* mondanak ki dolgokat. (Lásd erről a korábban részletesen elemzett kihagyásos alakzatokat). A sokféle beszédmódú szereplő közt akad szószátyár, fecsegő (mint a Galamb), sztoikusán szűkszavú (mint a Hernyó), monomániásan mindig ugyanazt szajkózó (mint a Fehér Nyúl), izgatottan egymás szavába vágó (Subidam és Subidú), és felszólalása végén duóban dalra fakadó (Griff és Ál-teknőc). Vicces-visszás nonszensz módra, épp a zagyván hadováló alakok figyelmeztetik az artikulált, tiszta kiejtés fontosságára Alice-t, aki maga is széles hangskálát játszik végig a visszafogott suttogástól és magában mormogástól a feldúlt sikolyokig.

A legizgalmasabbak a Csoda- és Tükörország vidékein megélt kalandok során mégis azok a paranyelvi megnyilvánulások, melyek a szimbolikus reprezentációt felforgató kristevai szemiotikus regiszter preverbális effektusaival hozhatók összefüggésbe. A szöveg által hordozott mondanivalót rendre elbizonytalanítják, komplikálják a beszéd nélküli hangadás különféle formái. Jellegzetes, ahogy a test zajai – köztük a tüszentés, krákogás, hörgés, csuklás, bőfögés, szörcsögés, szuszogás, ásítás, hortyogás, sóhajtás, nyeldeklés, nyöszörgés, nyafogás – megakasztják a verbális kommunikáció sodrát, miközben kifejezésre juttatják a beszélő pszichés, fizikális, intellektuális állapotát. A 'szótlan' vokális jelek tehát nagyon is 'megszólalnak' a szövegben – legyen szó dadogásba, dudorászásba, vagy csöndbe torkolló beszédéről. A Griff velőtrázó vijjogása (angolul „Hjckrrh!”, magyarul „Krkrrk!”⁴¹⁷) egyenesen az artaud-i kegyetlenség színház mélylélektani éndekonstruktív/ szövegromboló projektjének 'lélegzet-sikolyait' idézik, Deleuze a carrolli nonszensz felszínességét fájlaló kritikáját cáfolva.) A paranyelviség szerepe tehát, hogy felhívja a figyelmet a hang (hangutánzó szavak, hangerő, hangszín, hangnem, hangmagasság, hangritmus) jelentésformáló funkciójára.

Ahogy Kiera Vaclavik rámutat, Alice kiszámíthatatlan alakváltozásai, sorozatos megnövekedései és összezsugorodásai megfeleltethetőek a hangos és halk zajok szeszélyes váltakozásaihoz, melyek szerves részét képezik a carrolli nonszensz világok ambivalens akusztikus aurájának. A már említett testi zörejek mellett a természetes környezet és a kulturális közeg hangeffektusai (szélsusogás, kavicszörgés, ceruzacsikorgás, vonatfüty) váltakoznak hangszerek és zeneszerszámok előidézte hangokkal. (A dobok, trombiták, csörgők és kereplők ráadásul számos illusztráción is megjelennek, a zenét képesíteni megkísérlő intermediális játék során. Erre a későbbiekben még részletesebben visszatérek.) A nonszensz hanghatások sokszínűségére és akusztikus ambivalenciájára és vizuális

⁴¹⁷ *Annotated Alice AWL* 100, *Csodaország* Ford. Kosztolányi-Szobotka 75.

megjelenítéseire jó példa a Fehér Nyúl figurája, akinek érkezését egyszerre jelzi a puha tappancsok neszezése (*pattering*), a harsány trombitaszó, egy-egy betörő ablak üvegszilánk csörömpölése, vagy a kényszeres magában mormogása. De említhetnénk a végső tárgyaláson elsüvöltött „Csend legyen!” rivallás visszásságát, vagy az apró betűvel szedett halk szűnyoghangocska tipográfiai trükkjét.

A carrolli nonszensz tehát mindenképp felolvasásra invitáló, hangos szöveg – s ebben a keretversek hanghatásai mellett a prólógus metanyelvi szignifikációval bíró összegzése is megerősítenek. Mikor Alice a való világba visszatérve felébred, elmeséli különös kalandjait a nővérének, aki aztán a csodás álmon eltűnődve maga is álmodozni kezd, és képzeletében Csodaország nonszensz univerzuma éppen emblemikus hangtérképe révén éled újra. „Hallotta [Alice] édes hangját. [...] Lábánál megzizzent a fű, s a fehér Nyuszi surrant el, a közeli tóban a riadt Egér a hullámokat kavarva úszkált, s hallotta, hogy csörög a csésze-kanál Április Bolondjának meg a társainak soha véget nem érő lakomáján, hogy rikácsol a Királynő, aki szerencsétlen vendégei fejét leütteti, hogy prüszköl a disznópólyás a Hercegnő ölében, hogy csörömpölnek körülöttük a tányérok meg a tálak, hogy vijjog a Griffmadár, hogy csikorog Gyíkocska palavesszője, és a zsákba dugott tengeri malacok visítása összeolvadt a boldogtalan Ál-Teknőc távoli zokogásával.”⁴¹⁸ E rövid passzusban felbukkanó közel tucat hangutánzó kifejezés a mindennapi élet zajait visszhangozza, a bukolikus idill melodikus impresszióit azok karneváli-kísérteties, kaotikus kakofóniájává fordítva. (Mintegy hasadt tudatállapotban Alice nővére „tudta, hogy csak szemét kell fölnyitnia, s minden újra unalmas valósággá” szürkül, csendesül, hiszen a teáscsészék csörömpölését nem egyéb, mint a bárányok csengettyűje, a Királynő rikácsolása, a pásztorfiú hangja, az Ál-teknőc zokogása tehénbögés, a Griff vijjogása pedig a majorság távoli munkazöreje.)

⁴¹⁸ *Csodaország* Ford. Kosztolányi-Szobotka 97. „First, she dreamed of little Alice herself, (...) she could hear the very tones of her voice, (...) and still as she listened, or seemed to listen, the whole place around her became alive the strange creatures of her little sister's dream. The long grass rustled at her feet as the White Rabbit hurried by--the frightened Mouse splashed his way through the neighbouring pool--she could hear the rattle of the teacups as the March Hare and his friends shared their never-ending meal, and the shrill voice of the Queen ordering off her unfortunate guests to execution--once more the pig-baby was sneezing on the Duchess's knee, while plates and dishes crashed around it--once more the shriek of the Gryphon, the squeaking of the Lizard's slate-pencil, and the choking of the suppressed guinea-pigs, filled the air, mixed up with the distant sobs of the miserable Mock Turtle. So she sat on, with closed eyes, and half believed herself in Wonderland, though she knew she had but to open them again, and all would change to dull reality--the grass would be only rustling in the wind, and the pool rippling to the waving of the reeds--the rattling teacups would change to tinkling sheep-bells, and the Queen's shrill cries to the voice of the shepherd boy--and the sneeze of the baby, the shriek of the Gryphon, and all thy other queer noises, would change (she knew) to the confused clamour of the busy farm-yard--while the lowing of the cattle in the distance would take the place of the Mock Turtle's heavy sobs.” *Annotated Alice AWL* 131.

A carrolli nonszensz invenciózusságának lényege, hogy „gondolkodás, álmodozás, és olvasás látszólag csöndes foglalatosságainak akusztikus jelleget tulajdonít,”⁴¹⁹ hogy a képzeleti tevékenységet hangos, hangzós sajátosságokkal ruházza fel, hogy az auditív memória non-verbális aspektusaira összpontosít, a dallamtapadásokra, ritmusrögzülésekre, zörejelektöredékekre, és a test benső zajainak visszhangjaira. Hélène Cixous francia feminista filozófus szerint Alice kalandjainak lényege az álom és valóság, jelentés-áradás és -apadás közti különbségtételeket elbizonytalanító verbális-korporeális-egzisztenciális határsértés, mely segítségével átjuthatunk a „szavak zengzetes túloldalára,” ahol külső és belső, monológ és dialógus, zaj és csönd egybeér, valamiféle női testi energiáktól duzzadó s a konvencionális fallogocentrikus diszkurzust kikezdő, lányosan lázadó beszédmódban. Ebben az olvasatban lényeges, hogy a prológusban az idősebb lánytestvér veszi át húga hallási hallucinációit, hiszen a nővéri szolidaritás, a közös kalandvágó „libidinális készítése” alapozza meg az „écriture féminine” poétikai-politikai programját.⁴²⁰

Nem csoda, ha a nonszensz 'dallamos írásmódja' számtalan mezenésítést ihletett David Del Tredici Alice szimfóniájától kezdve, a Jefferson Airplane pszichedelikus rock-himnuszán és Tom Waits balladáin át Danny Elfman varázslatos halandzsa filmzenéjéig.⁴²¹ Ezen alkotások mind különleges élményt nyújtanak, mert kizökkenenek a komfortzónánkból: a valóság művészi leképezése helyett arra kérdeznék rá, hogy vajon egyáltalán képesek lehetünk-e bármely megismerési modellünk, médiumunk segítségével leképezni a valóságunkat. A kiúttalanság érzete helyett azonban mégis a carrolli vigyorrá váló macska doromboló testbeszédének játékos üzenetét közvetítik: akármerre is indulunk, előbb-utóbb „valahová okvetlen eljutunk, ha elég sokáig megyünk,”⁴²² előbb-utóbb valamit kihallunk a szövegből, és addig is, célba érés helyett az út a fontos, az értelem és a nonszensz között.

⁴¹⁹ Vaclavik 17.

⁴²⁰ Hélène Cixous, and Marie Maclean. "Introduction to Lewis Carroll's *Through the Looking-Glass* and *The Hunting of the Snark*." Ford. Marie Maclean. *New Literary History* 13.2. (Winter 1982): 231-251, 235.

⁴²¹ Alice néhány zenei feldolgozása: a Disney rajzfilm adaptációban "Unbirthday song" (Al Hoffman szerzeménye), "In a World of My Own" (Kathryn Beaumont előadásában), Beatles "I am the Walrus" (1967), "Lucy in the Sky with Diamonds" (1967), Jefferson Airplane "White Rabbit" (1967), David Del Tradici *An Alice Symphony* (1969), *Adventures Underground* (1971), *Vintage Alice* (1972), *Final Alice* (1976), Marilyn Manson "Eat me! Drink me!" (2007), Avril Lavigne "Alice" (2010)

⁴²² Carroll *Alice Tükörországban* Ford. Révbíró-Tótfalusi, 52. „'Then it doesn't matter which way you go,' said the Cat. '--so long as I get *somewhere*,' Alice added as an explanation." *Annotated Alice* AWL 67.

CARROLL, A FÉNYKÉPÉSZ**FÉNYÉRZÉKENY KÉPEK. A VIKTORIÁNUS KISLÁNYTEST
ÁBRÁZOLHATATLANSÁGÁNAK DILEMMÁI A FOTOGRAFIAI FIKCIÓK
TÜKRÉBEN****A Dodgson fotók kritikai fogadtatása**

Charles Lutwidge Dodgson, 19. századi oxfordi matematikaprofesszor neve minden bizonnyal kevesek számára cseng ismerősen, holott a szerző Lewis Carroll írói álnéven publikált nonszensz fantázia meséit a kíváncsi kis Alice csodaország- majd tükörországbeli utazásairól (*Alice's Adventures in Wonderland* (1865), *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871)) világszerte az ifjúsági irodalom klasszikusai közt tartják számon. A moralizáló-nevelő célzatra fittyet hányó, abszurd humorban, nyelvfilozófiai rejtvényekben, logikai játékokban és társadalomkritikai élcelődésben dúskáló, álom-szerű jelenetfűzérekből komponált regénypáros műfajteremtőként forradalmian új szint hozott a hagyományosan didaktikus viktoriánus gyermekirodalom palettájára. A kezdetektől fogva minden korosztály számára élvezetes fejtörést okozó olvasmány rendkívül sokrétű szövege az idők során számtalan különféle értelmezést idézett elő, melyek talán csak annyiban értenek egyet, hogy az Alice álomvilágairól szóló történetek a különös kalandokat életre hívó gyermeki képzelet korlátlan alkotóerejét dicsőítő, briliáns írásművekről van szó.

Valamiféle patetikus dicsfény ragyogja be az *Alice Csodaországban* keletkezéstörténetét is, mely szerint a furcsa mese afféle “rögtönzött románc,”⁴²³ amit Dodgson/Carroll kis barátja, Alice Liddell és nővérei szórakoztatására eszelt ki evezés közben egy verőfényes nyári délutánon megejtett, vidám, temzei csónakázás során. Ezen idillin bukolikus jelenet festői képe idéződik fel, mintegy az evilági bűbájt vagy egy „elveszett aranykort”⁴²⁴ megtestesítő emblémaként, a regényt nyitó keretversben is, ahol a napsütötte természet lágy ölen ringatózva a cserfes kislányok sürgető kérésére születik meg a mese, hogy azt virágcsokorként emlékül nyújtsa át majd a csacsogó csöpp múzsák előtt fejet hajtó szerző kedves útítársainak. Július 4.-ét világszerte Aliz Napként (*Alice's Day*) ünneplik Csodaország rajongói ez “aranyló délután” tiszteletére, és lelkesedésüket az sem csorbítja, hogy egyes kevésbé szentimentális irodalomtörténészek szerint a korabeli időjárásjelentések alapján

⁴²³ Will Brooker. *Alice's Adventures. Lewis Carroll in Popular Culture*. New York-London: Continuum, 2005. 10, Cohen 91)

⁴²⁴ Douglas-Fairhurst 11.

valószínűsíthető, hogy az ominózus napon 1862-ben valójában hűvös, csapadékos időjárás jellemezte a régiót.⁴²⁵

Az Álomgyermek feje köré meseglóriát szövő előszó ellenére, magának a szerzőnek nem volt ínyére az irodalmi hírnévvel együtt járó, idealizáló mítoszteremtés. Dodgson a viktoriánus közéletben jártas, népszerű társasági figuraként tartották számon, ám alapvetően zárkózott jelleméből fakadóan kínosan ügyelt arra, hogy szépirodalmi munkássága előidézze dicsfényt különválassa jóval szerényebb eredményekkel bíró természettudományos pályafutásától és magánéleti privát szférájától. Az anekdoták szerint, állítólag átvenni sem volt hajlandó a Christ Church College-be postázott, neki szánt, ám Lewis Carroll nevére címzett küldeményeket.

Az írói álnévvel társított felhőtlen képzelgés derűs önfeledtsége és a roppant ellentmondásos személyiség önmarcangoló árnyoldalai közt fennálló feszültség nem csak maga a szerző, de az utókor számára is kezelhetetlennek bizonyult. A retrospektív nézőpont szélsőségeségekre hajlását jól példázza, hogy az ártatlan gyermek és a gyermeklelkű felnőtt meghitt barátságának emléket állító Aliz regények aranyos aurájával szemben Dodgson kreatív életművének másik jelentős médiuma, a fotográfia, valóságos démonizálódásnak esett martalékul az eredeti viktoriánus kultúrtörténeti kontextusából fakadó jelentésrétegeket figyelmen kívül hagyó, poszt-freudizáló félreértelmezések sora folytán. A művész sötét kamrájából kikerült alkotások viszonylag kései napvilágra kerülésével az 1950-es évekbeli recepció méltatlanul elsiklott a fényképek technológiai és esztétikai szempontból úttörő mivolta felett és a mitikus szerzőfigura morális befeketítését eredményezte. Sajnos a fotók keletkezéstörténetéhez fűződő, fals negatív feltevések mind a mai napig baljós árnyba burkolják Alice megálmodójának nevét.⁴²⁶

⁴²⁵ A Királyi Meteorológiai Társaság honlapján szereplő tényfeltáró tanulmány szerint bár a korabeli időjárás jelentések hűvös, esős időről számoltak be, önmagukban a csapadékmennyiségre és a hőmérsékletre vonatkozó adatok nem cáfolhatják, hogy a mese életrehívásakor meleg nyári nap lett volna, hiszen júliusban gyakoriak az átmeneti záporok, a folyón evezve a vízen fokozott a hőérzet, és valószínűtlen, hogy a dékán dédelgetett kislányait cudar időben elengedte volna egy estébe nyúló szabadtéri kirándulásra. Ráadásul a résztvevők mindegyike hasonlóan emlékszik: Ducksworth „gyönyörű nyári délután”ról ír „mint amilyen a mese verses előszavában szerepel,” maga Alice Liddell szerint pedig „a ragyogó nyári délután hőpára reszketett a rét felett, ahol a kis társaság kikötött, hogy a godstowi szalmabálák vetette árnyékban keressen pihenőt.” H.B. Doherty. „The Weather on Alice in Wonderland Day, 4 July 1862.” *RMets. Royal Meteorological Society* 23.2 (February 1968): 75-78. Will Brooker részletesen elemzi, miképp tulajdonítanak az életrajzírók mitikus jelentőséget egy olyan biográfiai epizódnak, amely az alkotói folyamatban voltaképpen elhanyagolható szerepet játszik. Ti. a kirándulás rögtönzött mesemondása után a szöveg még számos változtatáson esik át, mire elnyeri végleges, napjainkban ismert regényformáját. Szkeptikusan jegyzi meg, hogy a kanonizált mű dicsfénye verődik vissza a ragyogóként tételezett fikatív eredetpontra, míg olyan praktikus kérdések háttérbe szorulnak, mint a tényleges időjárás, vagy, hogy a kislányok miképp könnyíthettek magukon a két férfi kísérő társaságában az egész napos természetjárás során. Brooker 6-15.

⁴²⁶ Még Nádasdy Ádám sem tudja elkerülni a patologizáló sztereotípiát, mikor a Varró és Varró-féle magyar fordítás könyvbemutatóján (2009 dec 20, Nyitott Műhely) a két Alice regény rövidke méltatása során megjegyzi,

A huszadik századi befogadók gyanakvását, visszás módon, a Dodgson terjedelmes fotográfiai munkásságának csupán töredékét alkotó képanyag váltotta ki. Az eredetileg több mint 3000 katalogizált tételre rúgó korpusz közt fellelhető mindössze hat darab fénykép valóban meztelen vagy lengén öltözött kislányokat örökít meg. (Evelyn és Beatrice Hatch, Annie és Frances Henderson testvérpárok a modellek.) Azonban teljességgel elhibázott lenne a modern értelemben vett akt művészettörténeti műfaja keretében megítélni az alkotásokat és elhamarkodottan, erkölcsi alapon kifogásolni a fotós bűnösnek vélt, kandi tekintetét. A Dodgson fényképein feltűnő póre kislánytest a 19. századi szemlélő számára a bibliai bűnbeesés előtti szeplőteleniséget megtestesítő, lélekemelő látvány, s a tűnékeny tökéletesség megörökítésére való képesség maga a művész tisztaságának záloga. Csak az utókor szemében formálódik a pedofília rémképétől elidegeníthetetlen, veszélyes tabutárggyá, kártékony fényt vetve a teljes életműre.

Elgondolkodtató, hogy a gyermeki meztelenség művészi ábrázolása kiváltotta történetileg változó reakciók – a viktoriánus vallásos képzelet nyomán a romlandó porhüvelyt túlszárnyalni képes, angyalin idealizált ‘eltestetlenítés’ előidézte spirituális emelkedettségtől a modern kor patologizáltan ‘túltestiesített’ szexuális ösztönkésztetésekkel társított zsigeri viszolygásáig – mit árul el az adott kor kollektív vágyálmairól és pszichés elfojtásairól. A Dodgson fotók művészi értékének vitathatatlanságát támasztja alá, hogy a lencsevégre kapott kislányok a külvilágtól függetlenül, önnön kedvtelésükre, saját fantáziavilágukban látszanak elmerülni. Az elviselhetetlenül hosszú expozíciós idő megkönnyítését elviselendő Dodgson állítólag meséket mondott kis modelljeinek, baráti bizalmas viszonyt épített ki velük, fiktív történet keretébe helyezte őket. Gyermeki csupaszságuk megronthatatlan, természetes állapotként, önazonosságuk kifejezőjeként jelenik meg, s korántsem az aktot jellemző, a mások voyeurisztikus tekintetét kiszolgáló pornográf póz.⁴²⁷

Dodgson képei, bár villanásnyi betekintést engednek a fotóalanyok egyedi személyiségrajzába, ám ugyanakkor simulékonyan illeszkednek a viktoriánus gyermekábrázolás hagyományossá érő vizuális ökonomiájához is. Lényegében nem különböznek a 19. századi kortársak népszerű műveitől, mint a szintén maradandót alkotó

hogy „Dodgson úr matekot tanított az Oxfordi Egyetemen, és a dékán négyéves kislányába volt reménytelenül szerelmes. Mondjuk ki: alighanem pedofil volt. Vajda Miklós finom fogalmazásában: ‘Félénk ember volt, főleg gyerekekkel barátkozott, számos bizarr humorú levelet írt nekik.’ Nyilván soha egy ujjal nem nyúlt a gyerekekhez, csak szerette őket.” A teljes szöveget lásd: Nádasdy Ádám. „Alice Csodaországban és a tükör másik oldalán.” *Csodaceruza*. 2010 Július 21.

⁴²⁷ A művészettörténész John Berger híres distinkciója szerint „Meztelennek lenni annyit tesz, mint önmagunknak lenni. Az akt jelentése ezzel szemben, hogy mások látnak minket meztelennek, anélkül, hogy elismernék valódi énünk.” (To be *naked* is to be oneself. To be *nude* is to be seen *naked* by others and yet not recognised for oneself.) *Ways of Seeing*. London: BBC Enterprises, 1972.

műkedvelő, Julia Margaret Cameron festői fotói pucér angyalkának „öltöztetett” gyermekeiről, Gertrude Thomson Carroll-versekhez készített meztelen nimfácska rajzai, vagy Kate Greenaway libbenő hálóingű, táncoslábú kislányalakokkal teli mesekönyvillusztrációi. (Kérdés, hogy vajon csupán nemüknek köszönhetően kímélte-e meg az utókor ezeket a nőművészeket a pedofília billogától? Feltételezhetjük, hogy csupán a nőiségükkel a patriarchátusban természetesen társított anyai gondoskodás magas kulturális presztízse fordítja feddhetetlenné a gyerekesttel való intimitás kendőzetlen képeit?)

A meztelen gyerekest épp a szennyesszexualitástól való mentessége miatt nyűgözi le a viktoriánusokat. Ahogy az esztéta John Ruskin írja, a lánykák kristályhoz hasonlóak: tiszták és tökéletesek.⁴²⁸ E testetlen testiséggel színről színre való szemrevételezésének viktoriánus vágya mégis zavarba ejti a mai embert, hisz mit is mondhatnánk, mikor a kor legelismertebb művészettörténészeként Ruskin hosszan esdeklő levélben kéri az illusztrátor Kate Greenawayt, hogy rajzoljon meg neki egy kislányfigurát „állva, kalap nélkül, és cipő nélkül (a sarkak miatt), és a kesztyűje nélkül, ruhátlanul, szoknyátlanul. Hadd lássam, milyen magas és milyen gömbölyű. Oly jó lenne magától és magának – és persze nekem is...”⁴²⁹ Érdekes módon a dodgsoni művészi képesítés még szigorúbb megítélés alá esik, mint a ruskini verbális sztriptíz, holott a fotókat valóban a korkép s nem holmi korkép tükrében érdemes értelmeznünk.

A huszadik századot követően persze roppant nehéz elvonatkoztatnunk a (poszt)modern gondolkodást alapjaiban meghatározó freudi pszichoanalízis erotizáló jelentésgeneráló mechanizmusaitól, mely szerint az ember eleve, kora gyermekkorától kezdve, libidinális ösztönkésztetéseivel által meghatározott s társadalmilag elfojtott vérfertőző ödipális vágyai hálójában vergődő, „polimorf perverz” lény. Voltaképp számos, az erotikus gyermek tévképét megerősítő, nagy visszhangot keltő kortárs műértelmezés egy-egy (meta)olvasat félreértelmezéséből fakad. Vladimir Nabokov, az *Aliz Csodaországban* orosz fordítója, a *Lolita* című botrányregény írója, saját pedofil antihősének, Humbert Humbertnek mintájára a szerzőt Carroll Carrollnak hívta, a fotóin szereplő lengeruhás kislányokat pedig „félelmetesen szomorú” nimfácskáknak titulálta.⁴³⁰ Azonban Nabokov számára Dodgson/Carroll korántsem a napjaink divatiparát is megmérgező, kiskorúakat szexualizáló 'Lolitalizáció' előfutára volt.

⁴²⁸ John Ruskin. „Queen’s Gardens.” *Sesame and Lilies*. (1865) Princeton: Princeton UP, 2002.

⁴²⁹ „Will you – (it’s all for your own good – !) make her stand up and then draw her for me without a cap – and, without her shoes, – (because of the heels) and without her mittens, and without her – frock and frills? And let me see exactly how tall she is – and – how – round. It will be so good of and for you – And to and for me.” Anna Krugoyov Silver. *Victorian Literature and the Anorexic Body*. Cambridge UP, 2004. 63-64.

⁴³⁰ Elizabeth Prioleau. „Humbert Humbert Through the Looking Glass.” *Twentieth Century Literature* 21.4 (1975): 428-437. 428

A nabokovi formavilágot meghatározó, nagyhatású irodalmi előd „nem a valóság és álom, mint inkább a valóság és nyelv viszonyát” kérdőjelezte meg egy olyan sokrétű, a „világot abszurd fénytörésben láttató,”⁴³¹ absztraháló humorral átítatott szemlélettel, mely éppen afféle referencializáló félreolvasások céltáblájául tette ki magát, mint az alkotót patologizáló értelmezés. Carroll Carrollnál, mint később Nabokovnál is, a szenvedélyes fétistárgy nem annyira a kislánytest, hanem az őt bűvkörbe vonó nyelvi és képi játék, mint a reprezentálhatatlan reprezentációjának művészi eszköze.

Sokatmondó példa még, ahogy hasonló jelentéstorzuláson esett át napjainkban David O’Kane digitális fotóshop kollázs⁴³² is, amelyen a művész Carroll és a múzsa Alice képzeletbeli, titkos csókját viszi színre. Alice Liddell egy Carroll fotóról kiollózott, elnyíló ajkú alakja intim közelségébe O’Kane valójában önnön portréját montázsolja a híres férfiú helyébe, éppen azt illusztrálendő, hogy a legártatlanabb gyermekirodalmi klasszikus is miképp demitologizálódhat a szerzőjének tulajdonított bűnös vágyak nyomán, az örök mozgásban lévő, de valójában felületes szemléletre alapozó kultúratermelő gépezet kánonformáló igazságtermelő technológiai következtében. Sajnos O’Kane fotókollázsának szimulált mivolta elsikkadt, a világhálón azóta is autentikus dokumentumként kering, újra és újra előkerül a szerző perverziójának megkérdőjelezhetetlen képi bizonyítékaként. Valójában a rettegett-áhitott csók művész és múzsa között soha meg nem történt pillanatot fest. A kollektív kulturális imaginárius fantáziaképének kivetüléseként, történelemként félre-felismert történetmondás, fény-árnyék játékból előhívott mesebeszéd. Metakép, mely voltaképp a kép értelmezőinek és a retrospektív irodalom/kultúrtörténeti jelentésadás fiktív/fikcionalizáló aspektusainak tart görbe tükröt.

Annál is inkább, mivel a montázs alapjául szolgáló, eredeti Carroll fénykép, ahonnan O’Kane Alice alakját kölcsönzi, éppen, hogy egyértelműen elutasítja a gyerekestet erotizálását és a gyermekvilágot saját jogán, őszinte rajongással jeleníti meg. Az *Open your mouth and close your eyes (Csukd be szemed, nyisd ki szád)* (1860) Carroll-fotó William Mulready azonos című festményéhez (1838) hasonlóan, cseresznyére áhítózó, lehuny szemű, tátott szájú kislányt ábrázol. Ám míg a Mulready képen egy a fűbe heveredett felnőtt férfi – vélhetőleg a kis Cupidó társaságában – eteti gyümölcscsel a felé hajló, serdülő lánygyermeket, s így a bukolikus idill könnyen értelmezhető az ébredő vágy finom allegóriájaként, a Carroll fotó a felnőtt szereplőt eliminálva, egynemű gyerekközösségben gondolja újra a jelenetet, a

⁴³¹ Hetényi Zsuzsa. „A Carroll Carroll minta.” *Jelenkor* 57.10 (2014): 1116. http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/3066/a-carroll-carroll-minta#_ftn1

⁴³² David O’Kane. *Lewis Carroll and Alice*. Digitális kollázs, 2005. <http://www.davidokane.com/photography%20archive.html>

szexuális allúzió lehetőségét felszámolva. A Liddell nővérek – az ölében gyümölcsöstálat dédelgető Edith, a cseresznyét húga orra előtt incselkedően himbáló Lorina, és a finomságot vadul elcsenni igyekvő Alice triója – a korabeli népszerű, mondókával kísért gyerekjáték ügyességi gyakorlatát keltik életre. (Csukott szemmel, kéz használata nélkül kellett bekapni egy felfüggesztett cseresznyét⁴³³). Így, a carrolli élőkép a családi fészek biztonságos intimtérbe helyezi a „nonszensz gyermek játék szolipszizmusát.”⁴³⁴ Nem csak a külvilágot kizárni képes spontán gyerekjáték kreativitása bír példértékkal a művész számára, de szeretetteljes figyelem középpontjában kerül a húgok összetartozása, játékos cívódása, és a harapni készülő Alice életrevalósága is. Carroll művészetének sokrétű többértelműségére jellemző, hogy a vidám jelenet az örök éhezésre és szomjúságra ítéltetett Tantalosz mitológiai vívódásait is megidézi, míg Alice a gyümölcsöt soha-el-nem-érő szája fotófilozófiai reflexió is lehet az idő múlásának ellenében megragadott pillanat statikus változatlanságának fennsleges melankóliájára vonatkozóan.⁴³⁵ Mások, mint az O’Kane fotómontázs számos félreolvasója, a beteljesületlen vágyódás élőképét kényszeresen Carroll életrajza tükrében kísérlék meg értelmezni, s számukra zavarbaejtő, ahogy a *Csukd be szemed* fotó három Liddell lánya „mint gombostűre szúrt kis fehér pillangók” ítéltetnek kétdimenziós mozdulatlanságra a művész magángyűjteményében.⁴³⁶

A sors fintoraként, a dodgsoni fotográfia rosszhiszemű – patológikus szerzői intencióval társított – félreértelmezéseihez nagyban hozzájárult az az 1950-ben a new yorki Museum of Modern Artban rendezett kiállítás, mely éppen a széplelkű szépíró Carroll úttörő fényképészeti teljesítményét volt hivatott elsőként bemutatni a nagyközönség számára. Helmut Gernsheim fotóművészettörténész a képanyaghoz írt bevezetője a kiállítás katalógusában kiemelt hangsúlyt fektetett „Alice atyjának” gyermekportréfotográfiai jelentőségére, lelkesen méltatva a művész képein tetten érhető idealisztikus látásmódját és kislánymodelljeivel megélt finomlelkű intimitását. Azonban a kurátor gyermekfotók iránti leplezetlen lelkesedése visszasán sült el, hiszen a populáris recepcióban rögeszmésen korlátolt nézőpontként rögzülve szinte teljességgel kiszorította az érdeklődés fókuszából a heterogén képi korpusz egyéb műfajbeli alkotásait. Mitöbb, Gernsheim negédes, kedélyes laudációja – „A gyűjtemény bájos gyermekfotókból összeállított csokra láttán újfent rácsodálkozhatunk

⁴³³ A játék neve „Open your mouth and bob for cherry” volt. A Mulready festmény ezzel szemben az „Open your mouth, shut your eyes and see what providence will send you.” („Nyisd ki szád, csukd be szemed, s lásd mit hoz neked a gondviselés.”) didaktikus mondásra is utalhatott.

⁴³⁴ Diane Waggoner. „Photographing Childhood: Lewis Carroll and Alice.” *Picturing Children: Constructions of Childhood between Rousseau and Freud*. Szerk. Marilyn R Brown. New York: Routledge, 2002. 152.

⁴³⁵ A művészetben megjelenített élet képe tökéletes, de élettelen – ezt az ellentmondást tematizálja a Romantikus költő John Keats „Óda egy görög vázához” című verse, mely nagy népszerűségnek örvendett Carroll korában is.

⁴³⁶ Douglas-Fairhurst 19.

Lewis Carroll gyermekekhez fűződő érzékenyül értő viszonyának különleges jellegére”⁴³⁷ – a későbbiekben tézis jelleget öltve talapzatául szolgált a fotós életmű reduktív, morálisan elmarasztaló megítélésének.

Dodgson amatőr fényképészként az elsőként alkalmazta, majd több mint két évtized során tökéletesre fejlesztette a viktoriánus korban forradalmin új technológiaként számontartott, rendkívül precíz és bonyolult manuális foglalatosságot igénylő, nedves kollódiumos eljárást.⁴³⁸ Naplófeljegyzéseiben több mint háromezer fotó elkészítéséről számol be. A tájképek, csendéletek, tárgyfotók, álmjelenetek és élőképek mellett megemlített 232 sikerült portréhoz több száz gondosan megszervezett fotózási alkalomra, beállításra, előhívási kísérletre lehetett szükség. Bár az idő vasfoga vagy a tökéletességre törő alkotó öncenzúrája mindössze a korpusz harmadát kímélte meg, a különféle archívumokban és gyűjteményekben ma fellelhető, ránk maradt, mintegy ezer fotó kvalitásai mellett pusztán mennyisége okán is jól sejteti a hobbifotós szenvedélyének mértékét. Bizton állíthatjuk, hogy negyed évszázadon keresztül a fényképészet volt Dodgson legkedvesebb művészi önkifejezési formája. Vérbeli viktoriánus „úriember fotográfusként” (*gentleman photographer*) saját stúdióval és sötétkamrával büszkélkedhetett; s egyszerre foglalkoztatták a médium tudományos, technológiai, esztétikai, filozófiai, sőt matematikai aspektusai is. Vélhetőleg nem hagyta hidegen a társadalmi mobilitást elősegítő funkciója sem, hiszen jól sikerült portréi ajánlólevélként szolgáltak számára a felső-középosztály-beli burzsoá salonok elit közéleti fórumaira és a gyermekbarátok meghitt családi körének féltve őrzött intímiterébe egyaránt.

Fotográfiai pályafutása kronológiailag dióhéjban összefoglalva: 1856-ben nagybátyja Skeffington Lutwidge, a Királyi Fotográfiai Társaság tagja, (mellesleg a brit Elmeógyógyintézetek Felügyelő Biztosa és Csodaország Bolondos Kalaposának lehetséges ihletője) keltette fel érdeklődését az újító technológia iránt. Első kamerája kézhezvételekor Dodgson komolyan fontolgatta is a hivatásos fotóművészeti pályára való lépést, majd ezt bár elvetette, az elkövetkező 24 éven át a fotózás mégis meghatározta látásmódját. (Csak 1856 nyarán több mint 80 sikeres fotót készít albuminpapírra kollódium lemezes gépével. Folyamatosan fejleszti technikáját, a kor leghíresebb fotóművésztől O.G. Rejlandertől is vesz leckéket. Egyetlen egyszer, 1858-ban a Fotográfiai Társaság éves tárlatán a South Kensington

⁴³⁷ Douglas R. Nickel. *Dreaming in Pictures. The Photography of Lewis Carroll*. New Haven: Yale UP, 2002.32

⁴³⁸ Kincses Károly kurátor írja a nedves kollódiumos eljárásról: „Aki tudja, micsoda munka a tökéletesen megtisztított üveglapra egyenletesen felönteni az éterben oldott lógyapotot, majd lehetőleg folt és levegőbuborék nélkül érzékenyíteni az ezüstnitrát fürdőben, s ezt követően még azon nedves állapotában elkészíteni a felvételt, az biztosan tudja értékelni [...] milyen bonyolult és összetett érzés az, ha egy felvételt kitalálunk, ezt hosszasan érleljük, előkészítjük a hozzá szükséges anyagokat, elvégezzük a manuális feladatokat.” <http://maimano.hu/kiallitasok/varga-tamas-kollodiumportrek/> „Kollódiumportrék. Képek nedves eljárással.” *Mai Manó Galéria honlapja*. 2014.12.12.

múzeumban állítják ki néhány gyerekportróját.⁴³⁹) Sokatmondó, hogy a kis múzsa Alice Liddellel is úgy akadt össze első találkozásukkor az oxfordi dékánlak kertjében, hogy éppen nála volt a fényképezőgépe, mert a Christ Church Katedrális fotózására indult egy barátal. Rögvest meg is próbálta összerakni újdonsült ismerőseit – Alice-t és nővéreit, Edithet és Lorinát – egy csoportkép erejéig, de a kislányok „sajnos nem bizonyultak eléggé türelmes modellnek.”⁴⁴⁰ Az exponálási idő hosszú (a Dodgson használta Thomas Ottewill összecsukszó fényképezőgéppel 40-45 másodperc), a gyereklábak sebesek, de a fotós Dodgson már soha nem eresztik az egyszer összeért tekintetek. 1858 és 1862 között (Aliz 6-10 éves kora közötti időintervallumban) mintegy 30 fotót készít a Liddell lányokról,⁴⁴¹ – néhány képen öccsük is feltűnik, csakúgy, mint a nevelőnő, a szülők, a baráti kör néhány tagja, vagy épp maga Dodgson.

A grafomán Dodgson naplóiban precízen dokumentált, gyermekbarátokkal együtt átélt élményei lajstromában visszatérő esemény – a közös természetjárások, színházlátogatások, maszkbálák és krikettjászmák mellett – a fotó-szeánsz, mely során a fényképész gondosan előkészített, a természetes pózt elősegíteni hivatott, játékos körülmények között igyekezett megörökíteni modellje élethű mását. Az idő múlásával harcba szállva örök-gyerekként őrizte meg kedves fotó-alanyát az utókor számára. A tanárszobája felett berendezett műtermében vagy a Christ Church College kertjében készített fotókat Dodgson soha nem bocsájtotta a nyilvánosság elé. Szépen kalligrafált köszönő levél kíséretében küldte el „magánhasználatra szánt” műalkotásait a modellek családjainak, akik nagy becsben tartott albumokban őrizték azokat, illetve saját részére portfólióba rendszerezte képanyagát a leendő modelljei

⁴³⁹ Fifth Annual Exhibition of the Photographic Society at South Kensington Museum, 1858. Carroll első és egyetlen nyilvános fotókiállítása. A közszemlére tett képek: „Piroska,” jelmezes fotó Agnes Grace Weld, Emily Tennyson nővére lányáról, és három azonosítatlan portré. ld. Roger Taylor és Edward Wakeling, szerk. *Lewis Carroll Photographer. The Princeton University Literary Albums*. Princeton: Princeton UP, 2002. 48.

⁴⁴⁰ Naplójában ír erről az 1856 április 25-i fényképezési kísérletről, Alice ekkor még csak négyéves: „The three girls were in the garden most of the time, and we became excellent friends: we tried to group them in the foreground of the picture, but they were not patient sitters” Waggoner 2002, Kelly 10. Stephanie Bolster verseskötete lírai érzékenységgel tematizálja a Carroll és Alice közti különleges barátságot, a fotózás kihívásait a gyermekség varázsának megfoghatatlanságához köti. “First the flood of chemicals://guncotton, ether, silver //nitrate. Then forty-five long seconds//of stillness--and she only three//and quick...” Stephanie Bolster. “Aperture, 1856” *White Stone: The Alice Poems*. Quebec: Véhicule Press, 1998.

⁴⁴¹ Carroll gyerekfotóinak különlegességét kiválóan illusztrálja, ha összevetjük a Liddell nővérekről készített portréit William Blake Richmond ugyanezen modellekről készített festményével („The Three Sisters of Dean Liddell”). Diane Waggoner szerint Richmond a kislányok bájának a kor szépségideáljába merevített megragadásával apjuk, a dékán kedvére akart tenni, míg Carroll – mesterkéltége miatt kritizálva Richmond képét – nem idealizálva, hanem természetességükben kívánta megragadni a kislányok testvéri közösségének lényegét. Gyermekbarátai törekvésének, tökéletlenségének, s akár dacos türelmetlenségének szeretet-teljes ábrázolása a mai modern családi fotóalbumok amatőr pillanatképeit idézi. Nem a társadalmi elvárások szemüvegén keresztül néz; hiteles leképezésükkel gyerekbarátai bizalmát igyekszik kiérdemelni. Waggoner 157.

elkápráztatására.⁴⁴² Írott levelezéses szájhagyomány útján terjedt Dodgson fotóművészi kiválóságának híre az oxfordi értelmiségi és művész körökben, így az alkotó nem szűkölködött modellekben, és számos olyan illusztris személyt is sikerült lencsevégre kapnia, mint a koszorús költő Lord Alfred Tennyson vagy a kor legnépszerűbb fantáziáírója George MacDonald, akiket gyermekeikkel közös portrékon örökített meg.

1880-ban az új, könnyebb előhívási mód, a zselatinemulziós klórezüstöt alkalmazó szárazlemez eljárás megjelenésével Dodgson hirtelen felhagyott szenvedélyével. Egyes találgatások szerint a kislány és ifjú hölgy modelljeivel folytatott kapcsolatáról szárba szökött rosszindulatú pletykák miatt következett be a törés. De még sokkal valószínűbb feltevés, hogy éppen a korábbi nedves kollódiumos technológia megkövetelte finomprecíziós tevékenység nyugözte le, és érdeklődése megszűntének oka, hogy az új eljárás megjelenésével már nem volt szükség arra az aprólékos, körültekintő figyelemre, mely számára a fotográfia lényegét jelentette. Szélsőséges személyiségére jellemző, hogy végérvényesen felhagyott szenvedélyével: élete utolsó 18 évében többé egyáltalán nem fotózott. (Azonban szakítása a fotográfiával mégsem volt teljes körű. Továbbra is előszeretettel gyűjtötte, hogy gondosan albumba rendezze kortársa fényképeit, valamint foglalkoztatta az álló- és a mozgó-kép viszonyrendszere, például az olyan műfajok esetében mint a színházfotó.⁴⁴³)

Egészen a 2000-es évekig váratott magára a Dodgson fényképek művészettörténeti rehabilitációja, mely kimondta, hogy a fotózott kislányok alulöltözöttségét korántsem az erotikus érzeteket stimulálni hivatott aktfotók ismérveként, hanem egy komplex történelmi, társadalmi keretbe ágyazandó jelentésháló függvényében szükséges értelmeznünk. Fontos felismerés Jonathan Crary *A megfigyelő technikái* című könyvében megfogalmazott, 19. századi vizuális fordulat nyomainak tettenérése Dodgson fotografikus testábrázolásában. Crary szerint a Viktoriánus optikai találmányok – a fényképezőgép, a szteroszkóp, a kaleidoszkóp, a mikroszkóp – demokratikus terjedése és az ezzel egyidejű pszichológiai, fiziológiai, optikai technológiai diszkurzusok népszerűsödése alapjaiban változtatták meg a kor emberének látásmódját és a világhoz való viszonyulását. A látható kiszabadult a *camera obscura* időtlen rendjéből és átagozódott a múlandó emberi test temporalitásába.⁴⁴⁴ A modern érzékelés filozófiájának sarkalatos pontjává a megfigyelő és megfigyelt közti

⁴⁴² Dodgson élete során 34 albumot készített, ennek csupán egy harmada maradt fent, öt teljes album további 380 fotóval a Texas University at Austin Harry Ransom gyűjteményében található. Az archívum egy része digitalizált formában is elérhető az intézmény honlapján: <https://hrc.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15878coll18/search>

⁴⁴³ Lindsay Smith. *Lewis Carroll: Photography on the Move*. Islington: Reaktion Books, 2016. 12.

⁴⁴⁴ Jonathan Crary. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1992.

fenomenológiai viszony vált, és a vizuális reprezentációt áthatotta a korporealitás irányába mutatott érdeklődés – legyen szó akár a látás fiziológiájáról, akár a tűnékeny testiség művészi megragadhatatlanságáról.

Douglas R Nickel a San Francisco Museum of Modern Art kurátora 2002-ben szervezett vándorkiállításon, a San Francisco-Chicago-New York-Houston tárlat-útvonalon mutatott be válogatást Dodgson fotóiból, katalógusában hangsúlyozva, hogy az alkotásokat hiba lenne elhamarkodottan lekicsinyelnünk, mint csupán „egy író hobbijának kedves emléktárgyként őrzött melléktermékeit” hiszen egy „a művészi médiuma és a képek világa iránt mélyen elkötelezett újító komoly önkifejezéseivel”⁴⁴⁵ állunk szemben, melyek a kor episztemológiai válságát is kikristályosodottan jelenítette meg. Roger Taylor és Edward Wakeling szintén 2002-ben tette közkinccsé a Princeton University Library Parish gyűjteményében fellelhető 400 Dodgson fotót; az egyetemi kiadó gondozásában, annotációkkal rendszerezve jelent meg az eredeti, többezres korpusz töredékét képző, de az alkotó széleslátókörűségéről átfogó képet adó, gazdag képanyagot.⁴⁴⁶ Ekkoriban vált világossá, hogy Dodgson „varázslatosan” gigászi fotográfiai testamentuma⁴⁴⁷ mellett valósággal eltöprel a Carroll álnéven jegyzett, ifjúsági világirodalomban számontartott, ám csupán maroknyira rúgó szépirodalmi szöveg. A két Alice regény (1865, 1871), a *Phantasmagoria* (Fantazmagória és egyéb költemények, 1869), az (ál)epikus *Snyárk vadászat* (1874-76), és a *Sylvie és Bruno* két kötete (1889, 1893) mind rendkívül gazdag, sok szinten értelmezhető, örök kihívást jelentő szövegek, de mennyiségileg felülmúlja őket a szenvedélyes hobbifotós képi termése. Sőt, a fényképek épp olyan fontos paratextust alkotnak, mint Carroll rövidebb írásainak bőséges tárháza (versek, pamfletek, naplőbejegyzések, és a 20 éves korától katalogizált mintegy 100.000 (!) tételes levelezés, melyek közül temérdek reflektál épp a fotográfia műfajára is). Érdeemes lehet tehát egymás tükrében olvasnunk az 1856 és 1880 közé koncentrálódó fotográfiai és az egész életúton átívelő szépirodalmi korpuszt. A legújabb kritikai olvasatok is felhívják figyelmet a párhuzamra, amellet érvelve, hogy „ahogy az *Alice Csodaországban* megreformálta a gyerekirodalom műfaját, Dodgson fotói a gyermekábrázolás új vizuális paramétereinek kijelöléséről gondoskodtak, egy, a gyermek és a felnőtt közti különbségtételen alapuló [a gyermeket alanyi jogán, önálló entitásként elismerő] historikus énkép körvonalazásával.”⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ Nickel 12.

⁴⁴⁶ Roger Taylor és Edward Wakeling, szerk. *Lewis Carroll Photographer*. The Princeton University Literary Albums. Princeton: Princeton UP, 2002.

⁴⁴⁷ Christopher Hollingsworth. „Improvising Spaces. Victorian Narrative, Carrollian Narrative, and Modern Collage.” *Alice Beyond Wonderland. Essays for the Twenty-First Century*. Szerk. uő. Iowa City: University of Iowa Press, 2009, 85-101. 93.

⁴⁴⁸ Waggoner 149.

A gyermektest ábrázolásának dilemmái

A kortárs feminista művészettörténészek, mint Carol Mavor,⁴⁴⁹ óva intenek attól, hogy Carroll fotóit pusztán a szeplőtelen szépség Viktoriánus kultuszának történelmi dokumentumaiként könyveljük el. Leegyszerűsítő maszkulin szemszögű olvasatként elvetik a képek újraközlésekor gyökeret vert kritikai konszenzust, mely – a Carroll-biográfus Morton Cohen értelmezése⁴⁵⁰ nyomán – Dodgson gyermek-aktjait az ártatlanság bájának idealisztikus művészi laudációjaként tartja számon. Feltétlen osztom e kanonizált nézőpont revidálásnak szükségességét. Elsősorban azonban nem a feminin vágytárgyat kizsákmányoló férfitekintet etikai tarthatatlanságára hivatkozva, mint Mavor és társai hangsúlyozottan nőnézőpontú elemzéseit teszik. Inkább a fotósorozatnak tulajdonított „naivitás” elégtelensége/elhibázottsága okán érvelnék amellett, hogy – ahogy a történelmi kontextualizálás során bebizonyosodik – a képek nem értékelhetők a „tisztaság” versus „tisztátalanság” bináris ellentétpárja mentén.

A dodgsoni fotográfiai életmű legkiemelkedőbb darabjainak zsenialitása éppen abban rejlik, hogy kiskorúakkal empatizáló alkotójuk a Viktoriánus Anglia változó gyerekképét, s a gyermekkorral kapcsolatos szemléletmódváltás keltette korabeli aggályokat, vágyálmokat, fantáziákat rögzítette fényérzékeny papírosra. A Dodgson és kortársai 19. század-végi világnézetét alapjaiban megreformáló ipari, gazdasági, társadalom-politikai, tudományos, technológiai és episztemológiai változások áthatotta átmeneti éra logikus terméke volt a metamorfikusan képlékeny, ellentmondásokkal telített gyermekkép. A gyermek nem csupán relatív viszonyrendszerben, hanem egyre inkább saját jogán nyert elismerést. Már nem a felnőtt tökéletlen miniatűr másaként, hanem a család kicsi szeme fényeként tekintettek rá. A megerősödő burzsoázia kollektív identitásának sarokkövéül szolgáló domesztikus idill középpontjában féltve őrzött kincsként, a jövő mindenre képes letéteményeseként, tisztaságában spirituális iránytűként sejlett fel. Ez a közvélekedés érhető tetten például a nagykorúság jogi kategóriáját újragondoló korabeli törvényrendeletekben, melyek a fizikai éretlenséget cselekvőképtelenségként azonosítva, a kiskorúak védelmét egyre nyilvánvalóbb társadalmi kötelezettségként gondolták el.⁴⁵¹ Ugyanakkor az, hogy a gyermeklétet a felnőttvilág romlottságától való megóvásra méltó állapotként tételezték óhatatlanul elültette az elmékben a bemocskolható tisztaság rémképét, az ártatlanság képzetét a szexuális érintetlenség törekeny státuszával társítva. Paradox módon, így a 19. század második felében

⁴⁴⁹ Carroll Mavor. *Pleasures Taken. Sexuality and Loss in Victorian Photographs*. Durham: Duke UP, 1996.

⁴⁵⁰ Morton N Cohen. *Lewis Carroll, Photographer of Children: Four Nude Studies*. New York: Clarkson N Potter, 1988.

⁴⁵¹ A nagykorúság törvényes határát 1875-ben 12 évről 13 éves korra emelték, majd a (gyerek)prostitúció visszaszorítását, valamint a nők és leányok védelmét célzó 1885-ös brit büntetőjogi törvény módosítás a jogi felnőttiséget már 16 évnél húzta meg.

artikulálódó modern gyermekkép ártatlanságkultusza kezdetektől fogva bűnös vágyak fenyegetésével beárnyékolva bontakozik ki. A korszak ambivalens ikonográfiájában a gyermek egyszerre jelképezi a felnőttvilágba lépve elveszített, s így az érettkorból retrospektíve nosztalgikusan idealizált tisztaságot mint az erkölcsi feddhetetlenség, töretlen jóhiszeműség és érdek-nélküli törődés keresztény erényeinek inherens letéteményesét, ám ugyanakkor a gyerekségből fakadó tisztánlátás lázadást is jelent a mindenkori társadalmi rend önfegyelmező mértékletességet szorgalmazó hipokrita (mert a morál és a közérdek álcájába bújtatva ideológiai érdekeket szolgáló) értékrendje ellenében. Dodgson fotói éppen azért olyan izgalmasak, mert a gyermek összetett személyiségének önzetlen és örömkereső, szelíden angyali és ördögien rebellis, vágyott és vágyódó oldalát is megjelenítik. Mitöbb a carrolli életművet vezérmotívumként átívelő nonszensz eleven megszemélyesítőjeként is tekinthetünk a gyermek testiségtől független testére, a természet és kultúra, a hús-vér fizikai valóság és éteri eszmeiség, a realitás és fikcionalitás ellentétpárjai között ingadozó köztes léte.

Ez az ellentmondásosság határozza meg sok szempontból a viktoriánus kor gyerekképét. Az illemtankönyvek által előírt prűderia nyomán elhallgatásokkal teli korban a gyermeknek hallgass neve, ugyanakkor egyre több szó esik a gyermekről. A gyermekpszichológia, a gyermekirodalom/kultúra, a pedagógia, a gyermekjátékipar kezdetéről beszélhetünk.⁴⁵² A gyermek mint a felnőttől különböző, egyszerre védelemre és fegyelmezésre szoruló, tudatlanságában egyszerre ártatlan és primitív lény – aki a család kicsi kincseként és a jövő letéteményeseként egyszerre egészen a miénk és mégis kiismerhetetlenségében valaki radikálisan „más” is – kerül egy sor diszciplína figyelmének fókuszába. A kettős gyermekkép leginkább a társadalmi hovatartozás függvényében artikulálódott: míg a szegénysorból származó gyerekeket már egészen fiatal (öt-hat éves koruktól) fogva mostoha körülmények között való munkára fogták – gyárban, bányában, kéményseprőinasként – és London utcaképéhez hozzátartozott a gyermekprostituáltak és gyermekszébtolvajbandák siralmas jelenléte, a polgári családok gyermekeit a civilizátlanságukban beszennyezetlen, éteri tisztaság, a bűnbeesés előtti (*prelapsarian*) szépség törekeny megtettesítőiként óvták, idealizálták. (Ennek a glorifikációnak nyomait fedezhetjük fel számos viktoriánus festményen, Thomas Cooper Gotch glória övezte, trónra emelt, androgün bájú gyermekalakjában vagy Millais –később a Pears szappan csomagolásán elhíresült – aranyhajú, buborékfújó kisfiú figuráján.) Carroll fotóinak empatikus

⁴⁵² Sally Shuttleworth. *The Mind of a Child. Child Development in Literature, Science, and Medicine 1840-1900*. Oxford: Oxford UP, 2010.

látásmódjának érdeme, hogy érzékenyen rátapint ezen ambivalenciákra, az egyenlőtlen társadalmi berendezkedésből, a becsontosodott felnőtt perspektíva előítéleteiből fakadó visszasságokra. Képei az éretlen, sebezhető, gyermeki identitás mássága előtt tisztelegnek.

A fotográfus tisztességes szándékaihoz több okból sem férhet kétség. Fennmaradt levelezéséből tudjuk, hogy a precíz Dodgson az anyákkal való hosszadalmas egyeztetés után kizárólag csak a szülői beleegyezést követően készített gyermekbarátairól ruhátlan fotókat. Modelljei prominens famíliák utódai voltak, többnyire Dodgson otthonos közegéből, az oxfordi értelmiség művészetkedvelő köreiből kerültek ki (Alice a Christ Church College dékánjának, Carroll főnökének lánya volt), így sem Carroll, sem a múzsa szerepkör nem volt idegen a kislányok számára. A hálóiingesen ágybabújás előtt vagy az alvás meghitt pillanataiban megörökített Irene MacDonald ihlette például lelkész-író édesapja *A hercegnő és a kobold* című meseregényét,⁴⁵³ a harisnyátlanul melázó kis festő-sarj Mary Millaisnek pedig már édesanyja, Effie Gray is gyermekkorában rabolta el első férje, az elismert műkritikus-esztéta John Ruskin szívét. Az abúzus már csak azért is kevésbé valószínűsíthető, mert közülük a legtöbb családdal Dodgson haláláig meghitt baráti kapcsolatot ápolt. Alice-ről 1858-ban készíti a később hírhedtté vált, tépett ruhájában az utókor szemében kiszolgáltatottnak vélt Kis Kolduslány képet, ám a Liddell családtól való eltávolodása jóval később, csak az 1963-as évben következik be. Bár a rossz hiszemű spekulációkra okot adó, kitépett naplóoldalakat megelőző, utolsó bejegyzés befejezetlen mondatában éppen arról számol be, hogy „sürgetem Mrs. Liddellt, hogy küldje el a gyerekeket hozzám, hogy lefotózhassam őket, vagy...”, mégis erősen kétséges, hogy a fényképészeti megszállottsága lett volna a szakítás oka. A pornográf pedofília billogával napjainkban leggyakrabban megbélyegzett gyermekakt fotóalánya, Beatrice Hatch, mint Dodgson gyerekmodelljei közül sokan, melegszívű visszaemlékezést írt a fotószeánszokról. Beatrice egyháztörténész teológus apja élete végéig kedélyes viszonyban állt Dodgsonnal, kreativitásának számos aspektusával is rokonszenvezhetett, hiszen öt gyermeke és amatőr színjátzó feleségével együtt ő maga is részt vett, aligazgatói posztja dacára (St Mary Hall, Oxford), abban a családi szobaszínház darabban, melyet fotós ismerősük külön számukra komponált.⁴⁵⁴ Dr Hatch mindemellett támogatta kisebbik lánya, Evelyn modellkedését is Dodgson kamerája előtt, ruhás, álruhás és ruhátlan formában egyaránt – s mindezt, ismétlem, azért tehette nyugodt szívvel, mert a viktoriánusok szemében a felső középosztálybeli gyerektést teljesen kívül esett az erotikus jelentések mezsgyéjén.

⁴⁵³ George MacDonald. *The Princess and the Goblin*. London: Strahan & Co, 1872.

⁴⁵⁴ Foulkes 79.

Már csak pragmatikus okokból, fotótechnikai gyakorlati szempontokat figyelembe véve sem helytálló Dodgson képeit poszt-freudánus görbe tükrünkön keresztül az egy prúd társadalom által elfojtott és a művészi szublimáció révén kiélt perverz szenvedély dokumentumaiként katalogizálnunk. A nedves kollódiumos eljárás körülményessége – kollódiumot kellett önteni üveglemezre, ezt sötétben ezüstnitrátba mártani, és rögzíteni a képet mielőtt még a lemez megszárad, majd előhívni, öblíteni, és nátrium hipokloritban fixálni – ellehetetlenítette azt, hogy a fotós bármiféle abúzust kövessen el modelljével szemben. „Csupán egy rosszul időzített, váratlan csuklómozdulat, egy csíkosan felvitt aktivátor érzékenyítő festék, az előhívófolyadék félrefröccsenése elég volt ahhoz, hogy kudarcba fulladjon a fotózás,” és a pedáns Dodgson nem kockáztathatott ilyen hibákat. A technológia olyan figyelmet igényelt, hogy nem nyílhatott arra alkalma, hogy fizikai kontaktust létesítsen fotóalanyaival, vagy, hogy akár csak megérintse őket.⁴⁵⁵

Természetesen azért is nehéz elfogulatlanul döntenünk a póre gyermekfotók patológikus vagy tisztán esztétikus, netán spirituális tartalmáról, mert „elemzésünk tárgya néma marad.”⁴⁵⁶ Azonban a dodgsoni fotográfiai teljesítményt mindenképpen korképként, a Viktoriánus kulturális norma paradigmátikus ám önreflexív manifesztációjaként kell megítélnünk, s ugyanakkor érdemes a tágabb carrolli életmű intermediális vonatkoztatási rendszerében értelmeznünk, nyomon követve, hogy miképp tükröződik egymásban papírra vetett szó és kép. Szem előtt kell tartanunk továbbá, hogy a „gyerekmódel teste nem pusztán üres vászon, melyre önkényesen rávetíthetjük a szexualitás verusz az ártatlanság kulturálisan konstruált ellentétpárja keltette izgatottságunk és elnyomó vágyaink,”⁴⁵⁷ hanem egy olyan sajátos fenomenológiai megtapasztalás színtere, melyet az empatikus Dodgson következetesen igyekezett, valamiféle rácsodálkozó aurával bevonva, úgy előtérbe állítani a képein, hogy a felnőtt nézőpont mellett a gyerekszem is érvényesülhessen az alkotásokon.

A következőkben azt kívánom megcáfolni, hogy élesen ellentétbe állíthatóak lennének egymással a Carroll ragyogó irodalmi fantáziájából fakadó valamint a Dodgson sötétkamrájából kikerülő művészeti produktumok. Érvésem pilléreiként a következő tényszerű megállapítások szolgálnak. Egyrészt a fényképészet, mint a technológiai innováció biztosította új művészeti önkifejezési forma, szimbolikus vezérmotívumként és konceptuális keretként bukkan fel Carroll szépirodalmi írásaiban. Másrészt a gyerekportré fotói kedvelt témái közt lephetjük meg a könyvébe mélyülve, a képzelet szárnyára kelő gyermek toposzát,

⁴⁵⁵ Amy Leal. „Lewis Carroll’s Little Girls.” *The Chronicle of Higher Education Review* 54.10 (2007): B16. <https://www.chronicle.com/article/Lewis-Carrolls-Little-Girls/27813>

⁴⁵⁶ “the analysand is silent” in Nickel 13.

⁴⁵⁷ Mavor 11.

az olvasást mint kedvelt ifjúkori szabadidős tevékenységet és közösségi élményt ábrázoló képeit. A vizuális és verbális reprezentáció közti közös nevező pedig a fantáziatevékenysége révén ágenciát, cselekvőképességet nyerő gyermek alakja.

Intermediális interakciók. Fotográfiai témák irodalmi szövegekben

Az *Alice kalandjai Csodaországban* és *A tükör másik oldalán* című meseregénypáros ikonotextuális – kép és szó intermediális dinamikájára építő – jellegét mi sem példázza jobban, mint hogy megálmodójuk a kezdetektől fogva képeskönyv formátumban gondolkodott a szövegekről. Az első, Alice-nek karácsonyi meglepetésként ajánlott, kézzel írt ajándékkönyv (*giftbook*) kéziratát még Carroll groteszk szkeccsjei díszítették, majd a Macmillan kiadónál való hivatalos megjelenésre a szerző már a népszerű *Punch* humormagazin karikatúristáját, John Tennielt bízta meg a történet képekbe ültetésével. Az amatőr író anyagi és időbeli áldozatot nem sajnált a kiszemelt illusztrátorával való legapróbb részletekig kiterjedő egyeztetésre. Választása sikerességét mi sem tanúsítja jobban, mint, hogy a tennieli képvilág, a vége-hosszat nem érő adaptációk tengerében is, maradandónak bizonyult, és a Carroll instrukciói alapján komponált Tenniel grafikák mind a mai napig meghatározzák Csodaország ikonográfiáját, a történet narratívájának, a meseélménynek szerves részét képezve.

Csodaország eredendően a különböző reprezentációs síkok egymást átfedő konceptuális keresztmetszetében körvonalazódik: az önellentmondásra, képzavarra, vagy szövegyülésre építő carrolli nonszenszsel tökéletesen egybecsengő intermediális konfúziót jól példázza, ahogy az 1862 nyarán rögtönzött szóbeli történet 1864 őszén papírra vetett, első írott változatában, az *Alice kalandjai a föld alatt* (*Alice's Adventures Underground*) munkacímű, korai szövegverzió kéziratában Carroll az ajándékkönyv utolsó oldalára, a zárósorok alá rajzolja múzsa-főhősnője arcképét, majd, mivel elégedetlen a képmással, végül a rajzra ráragasztja a portré mintájául szolgáló fotográfiát, amit négy évvel korábban ő maga készített a kislányról az oxfordi Christ Church kollégium dékáni rezidenciájának kertjében. (A fotó alatt rejlő rajzot csak 1977-ben fedezik fel a British Library munkatársai.⁴⁵⁸) Alice szövegzáró végső portréjának palimpszesztikus mivolta tehát befejezés helyett voltaképp megnyitja a felejtés és emlékezés, leleplezés és rejtőzködés, megőrzés és elengedés játékterét. Megörökíti az álmodozó kislányról megálmodott és az egymás mimetikus kvalitásait kölcsönösen aláásó

⁴⁵⁸ Morton N. Cohen. „Alice Under Ground.” *New York Times Book Review* LXXXII (9 October 1977)

“rivális fantáziaképek”⁴⁵⁹ intermedialis burjánzását, a kitörlés és át/újraírás ellentétes gesztusaival a leírhatatlan és az elképzelhetetlen, leképezhetetlen, képtelenség irányába mutatva. (További töprengésre adhat okot, hogy Carroll az *Alice kalandjai a föld alatt* (*Alice’s Adventures Underground*) faksimile/hasonmás kiadásában letakarja a fotóportrét, mint olyan rejtegetett, intim titkot, melyet nem kíván a leendő olvasók szeme elé tárni – csak mint a hiány üres helyét a szöveg szívében.⁴⁶⁰)

A kimond(hat)atlan és ábrázol(hat)atlan közt működő intermedialis összjáték nonszenszbe hajló visszasságai, abszurd fordulatai tulajdonképpen áthatják a Carroll/Dodgson életmű egészét. Egyrészt, a kanonizált kritikai recepció egyik gyakran felmerülő érve a szerző fotografikus munkásságának feltételezhető “tisztátalanságára” a regények Alice figurájának lázadó, kíváncsi, kalandor karaktere és a fényképeken megjelenített szelíd, szűzies, törékenyen bimbózó nőiség közt feszülő ellentét. A kép és szöveg kislányképének – reduktív olvasatban – összeegyeztethetetlen mivolta⁴⁶¹ nyomán a korpusz homogeneitásának irreális elvárása nevében a fotót a regényre palimpszesztként ráolvasó befogadó az alkotó őszintétlenségére, hamisságára vonatkozóan von le téves következtetéseket. Másrészt, egy-egy lényegtelennek tűnő életrajzi, önéletrajzi részlet sokat mondóan árulkodhat a művészi énkép-képzés szublimációs, eltolás-átviteles, vagy elfojtásos pszichés mechanizmusairól, melyek a fotós-író esetében tetten érhetőek a verbalitás és vizualitás egymás alá/fölrendeződésének komplex játékában. Carroll naplóiban a *Csodaország* “textuális geneziseként” számontartott napsütötte csónakázás napjára eső bejegyzésben egy szó sem esik a kislányoknak improvizált meséről, ellenben tárgyilagos leírás számol be a túrát megelőző és követő, különböző fényképészettel kapcsolatos tevékenységekről, mint a vendégségbe érkező hölgymodellek fotózása, az albumai megmutatása látogatóinak, és a mikrofotógyűjteménye böngészése a gyerekbarátokkal. Ily módon a napló vallomások narratívájában a szépírói eredettörténet üres helye mintegy képek alkotta keretbe ágyazódik.⁴⁶² (Carroll precizítására jellemző, hogy az elkövetkező két évben nem kevesebb

⁴⁵⁹ Stephen Monteiro. “Lovely Gardens and Dark Rooms. Alice, the Queen, and Spaces of Photography.” *Alice Beyond Wonderland. Essays for the Twenty-First Century*. Szerk. uő. Iowa City: University of Iowa Press, 2009, 101-117. 101.

⁴⁶⁰ Smith 29.

⁴⁶¹ Mavor 8.

⁴⁶² Az 1862. július 4-i naplóbejegyzés: „Ma Atkinson elkísérte hozzám Peters úrhölgyet és kisasszonyt, lefényképeztem őket, majd megtekintették az albumaimat és ebédre is itt maradtak. Mikor ők távoztak a Múzeumba, Duckworth-szel egy kis felfedezőutat tettünk a Godstow folyón a három Liddellel: a folyóparton teáztunk és csak negyed kilenc után értünk vissza Ch. Ch.-ba (Christ Church), ahol felvittük őket a lakosztályomba, hogy megnézhessek a mikrofotográfia-gyűjteményem, majd nem sokkal kilenc előtt már hazaszállítottuk őket a dékánlakba.” „Atkinson brought over to my rooms some friends of his, a Mrs. & Miss Peters, of whom I took photographs, & who afterwards looked over my albums & staid to lunch. They then went off to the Museum, & Duckworth & I made an expedition up the river to Godstow with the 3 Liddells: we had

mint négyszer tér vissza ugyanerre a napló oldalra, hogy utólagos jegyzetekkel pótolja a hiátust és megemlékezzen az Alice mese életrehívásáról majd az írott, illusztrált szövegverzió evolúciójáról)⁴⁶³

A fotográfiát a Viktoriánusok fekete művészetnek hívták (*black art*) mert az eljárás során felhasznált vegyszer (*blackening silver*) megfestette a fényképezők kezét. Hogy e kényelmetlenségnek elejét vegyék éppen olyan fehér kesztyűt viseltek, – és az expozíciós időt ellenőrizendő éppen olyan zsebórát hordtak! – mint Csodaország képzelet-beli Fehér Nyuszi karaktere, akinek sötétkamrát idéző üregén keresztül vezet Alice útja a fantasztikus, álom-béli kalandok felé. Könnyű belátni, hogy a Dodgson életében jelentős szerepet betöltő fotográfia vezérmotívumként jelenik meg Carroll szépírói munkásságában is. A fényképezés precíz, “programszerű csodakreálása”⁴⁶⁴ párhuzamba állítható az irodalmi nonszensz körültekintően megkoreografált, “kalkulált kakofóniájával,” a badar nyelvújítás rendszerezett rendetlenségével, rend ellenességével. A kísérletező-kedvű művész kortársak körében is népszerű experimentális fotómontázs technika visszaköszön a tündérmese-fantáziák lazán epizodikus, ok-okozati viszonyokra fittyet hányó, tér- és időbeliséget felforgató, álomszerű struktúrájában, felcserélhető eseményláncolatában. A 19. században divatos fotóműfajok és fotótechnológiák pedig metaforikus formában jelennek meg a sokrétű regényszövegekben: a semmiből felbukkanó, könnyen szertefoszló, tűnékeny Vigyorgó Macska (Cheshire Cat) a fotólaborban zajló képelőhívás kényes procedúráját, a királyi kártyalapok az előszeretettel gyűjtött és csereberélt vizitkártyák (*carte de visite*, *CdV*, később *cabinet card*) híres emberekről készült kisméretű (kb 5 x 9 cm-es) fotóportréit, a halált kikacagó fekete humor pedig a Viktoriánus posztmortem fotográfiák morbid zsánerét idézik.⁴⁶⁵

tea on the bank there, & did not reach Ch. Ch. Again till ¼ past 8, when we took them on to my rooms to see my collection of micro-photographs, & restored them to the Deanery just before 9.” *Lewis Carroll naplói* © The British Library Board, Add MS 54343

⁴⁶³ A napló (az eredeti bejegyzéssel szembeni) bal oldalán szereplő későbbi kiegészítések sora a következő: „1863 Febr 10: Ezen alkalommal elmondtam nekik az „Alice kalandjai a föld alatt” tündérmesét, melyet elkezdtem leírni Alice-nak, és mely most elkészült (ami a szöveget illeti) bár a képek még nincsenek befejezve”, „1864 Márc 12: „még mindig nincsenek”, „1864 Júni 9: Alice órája Manó földön?”, „1864 Júni 28: ~~Alice~~ Kalandjai Csodaországban?” „On which occasion I told them the fairy-tale of “Alice’s Adventures Under Ground,” which I undertook to write out for Alice, & which is now finished (as to the text) though the pictures are not yet nearly done. — Feb. 10. 1863; nor yet — Mar. 12. 1864.; “Alice’s Hour in Elfland”? June 9/64.; “~~Alice’s~~ Adventures in Wonderland”? June 28.”

© The British Library Board, Add MS 54343

⁴⁶⁴ “programmatically wondermaking” Hollingsworth 89.

⁴⁶⁵ A fotós párhuzamokhoz lásd még a következő esszékét a Christopher Hollingsworth szerkesztette, *Alice Beyond Wonderland. Essays for the Twenty-First Century* című tanulmánykötetben (Iowa City: University of Iowa Press, 2009): Stephen Monteiro, “Lovely Gardens and Dark Rooms. Alice, the Queen, and Spaces of Photography,” 101-117.; Franz Meier. “Photographic Wonderland. Intermediality and Identity in Lewis Carroll’s Alice Books.” 117-135.; Christopher Hollingsworth, “Improvising Spaces. Victorian Narrative, Carrollian Narrative, and Modern Collage.” 85-101.

A nonszensz egyik lényeges mozgatórugója a hiány és a jelenlét összeegyeztethetlenségéből fakadó feszültség, ahogy a kimondott szó csupán kompenzatorikusan töltheti be a távolmaradó tárgy/fogalom üres helyét, ahogy a jelölő sohasem érheti utol a folyton továbbsikló és asszociatív konnotációi révén megsokszorozódó jelöltet, a fotográfia is a múlt jelenben megragadásának a jövő számára sziszifuszi küldetését vállalja magára. Hans Belting művészettörténész is amellet érvel, hogy a művészi emberábrázolások voltaképp mindig a jelenlét hiányát jelenítik meg, a hiányzó – hiányzásra ítélt, halandó, vagy elhunyt, múlandó – test helyébe léptetve “a kép művi teste (a médium) és az élő néző test nem testi, hanem ikonikus jelenlétét.”⁴⁶⁶ Martin Gardner Alice-annotációi szerint ez, a jelenlét/hiány fotográfiát jellemző dinamikája hatja át az olyan jellegzetesen nonszensz jeleneteket is, mint mikor a bolondos teadélutánon a Pünkösdi Nyúl (March Hare) láthatatlan borral kínálja a kislányt, vagy mikor a Fehér Király elámulva méltatja Alice-t amiért olyan jó a látása, hogy még Senkit is meglátja távolból az úton.⁴⁶⁷

A legizgalmasabb fotós utalások a *femme-enfant*⁴⁶⁸ – a múltó gyermekkor jegyeit még viselő, ám a nőiség jövőbeli ígéretét már magában rejtő kislány – köztes figuráját övezik. Fotón megragadni kívánt testi-lelki lényére Dodgson furcsa fétisként, rajongó bálványozással, a titkot övező tisztelettel, a szexuális tárgyiasítást nélkülözve tekint. Az *Alice* meséken, mint a kislányportrékon persze óhatatlanul nyomot hagy a tisztaszívű gyermekkor romantikus eszményítésének Viktoriánus mesternarratívája. Ám egyfajta metafikcionális, önironikus jelentésréteg is ráakódik a korpuszra, reflektálva a felnőtt (művész) hiú vágyára, hogy a gyermek ártatlanságában változatlan, örökké kicsiny és nyugton maradjon.⁴⁶⁹ Ez az önreflexív jelleg épp a cseperedő hősnők fizikális, biológiai alakváltozásaira koncentrálnó kényes és kockázatos fókuszra köszönhető, hiszen a nehezen tetten érhető korporális átalakulás nem csak, hogy szépen egybecseng a fantasztikus irodalom metamorfózis-motívumával, vagy a

⁴⁶⁶ Hans Belting. „Kép, médium, test: Az ikonológia új megközelítésben.” Ford. Matuska Ágnes. *Apertúra*. 2008. Ősz. Eredeti megjelenési helye: „Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology.” *Critical Inquiry* 31 (Winter 2005): 302-319.

⁴⁶⁷ Gardner 182. „Nézz csak végig az úton, és mondd meg, jönnek-e már. Látsz valakit? - Senkit - mondta Alice. - Bárcsak nekem volna ilyen szemem - sóhajtott fel a Király fájdalmasan. - Még Senkit is meglátja! Rádásul ilyen távolságból! Én bezzeg csak igazi embereket látok meg ebben a világításban!” *Alice Tükörszágban* Kosztolányi-Szobotka 67-68; „Just look along the road, and tell me if you can see either of them.' 'I see nobody on the road,' said Alice. 'I only wish I had such eyes,' the King remarked in a fretful tone. 'To be able to see Nobody! And at the distance too! Why, it's as much as I can do to see real people, by this light!'” *Annotated Alice* TLG 234.

⁴⁶⁸ Catriona McAra. „Surrealism’s Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant.” *Papers of Surrealism* 9 (2011): 1-25.

⁴⁶⁹ „a desire to keep the child still and small” in Kérchy Anna. “‘Mystic, awful was the process.’ Changing Meanings of Victorian Child Photography in Lewis Carroll’s Darkroom and Bright Text.” *European Iconology East & West: Cultural Imageries of Body and Soul – Intermedial Representations of the Corporeal, the Psychic, and the Spiritual* konferencia, SZTE, 2013. konferenciaelőadás

kor patriarchális világrendjének a feminitást a törékeny miniatúra metaforájával azonosító gender-ideológiájával, de a fotografikus képrögzítés optikai kicsinyítő technikáját is idézi. Csodaországban az előhívó folyadék fotós kellékét juttathatja eszünkbe az “Igyál meg!” varázssital, melyet felhörpintve Alice összezsugorodik vagy a furcsa nedvek árja, mint a saját könnyeiből alakult tavacska, melyben főhősnőnk alámerül. A fényképezési műveletekre használt sötétkamrával kapcsolhatóak össze a klausztrófó, szűkös, sötét terek, ahová a kontrollálhatatlan alakváltozásainak köszönhetően Alice beszorul: egyszerre mulatságos és rémíztető például, ahogy a Gyík házán túlnöve, a hirtelen hatalmasra nőtt, bentrekedt Alice mintegy tehetetlen kiállítási tárgyként közszemlére tétetik az állatfigurák tekintetének keresztüzében. Csoda- és Tükörország fejtetőre állított, groteszk illogikájú álomvilágaiban az odalátogatónak épp olyan türelmet kell tanusítania mint a hosszú expozíciós idő miatt az idő múlásával mozdulatlanul birokra kelő Viktoriánus fotómodellnek. A fotografikus miniatürizáció fetisisztikus jellegének abszurditása – ti. hogy apró képmásán a gyermeket örökké kicsin, ifjan és romlatlanul kívánjuk megőrizni – visszaköszön Dingidungi, a tojásemberke keresetlen és lehetetlen tanácsában, amit a hét és fél éves Alice-hoz megkésve intéz: “Hagyd abba hétnél!” a növekedést, hisz bár “egy ember sem állíthatja meg az időt [...] de *kettő* igen,” s így, “kellő segítséggel” picik maradhatunk.⁴⁷⁰ Még a Szívkirálynő monomániás, hisztérikus sivalkodása, a következetesen következmények nélkül maradó “Üssétek le a fejét!” parancs is bírhat fotós implikációval: egy rossz képkihágásnak köszönhetően a “túl nagyra nőtt” modellt “lefejezhetjük” a csoportképen... – banális fotós baki, melyet Dodgson/Carroll épp a fővesztés (*decapitation*) metaforájával figurázott ki Xie Kitchin gyerekmodelljének írt levelében.⁴⁷¹

Ha a fényképezőgép konkrétan nem is, de optikai eszközök felbukkanak az Alice regényekben. A Csodaország varázslatos eledeitől felváltva törpévé zsugorodó és óriásivá nyúló kislány úgy érzi magát, mintha úgy csukódna össze és hosszabbodna meg, “mint valami távcső,” később pedig, már Tükörországban a vasúti Ellenőr vizslatja őt elébb távcsövön, majd mikroszkópon, végül színházi látcsövön keresztül.⁴⁷² A messze látás, közel nézés, és

⁴⁷⁰ ‘Seven years and six months!’ Humpty Dumpty repeated thoughtfully. ‘An uncomfortable sort of age. Now if you’d asked *my* advice, I’d have said “Leave off at seven” – but it’s too late now.’ ‘I never ask advice about growing,’ Alice said indignantly. ‘Too proud?’ the other inquired. Alice felt even more indignant at this suggestion. ‘I mean,’ she said, ‘that one can’t help growing older.’ ‘*One* can’t, perhaps,’ said Humpty Dumpty, ‘but *two* can. With proper assistance, you might have left off at seven.’ *Annotated Alice* TLG 222.

⁴⁷¹ Meier 139.

⁴⁷² ‘What a curious feeling!’ said Alice; ‘I must be shutting up like a telescope.’; ‘Curiouser and curiouser!’ cried Alice (she was so much surprised, that for the moment she quite forgot how to speak good English); ‘now I’m opening out like the largest telescope that ever was! Good-bye, feet!’ (for when she looked down at her feet, they seemed to be almost out of sight, they were getting so far off). *Annotated Alice* AWL 17,20, All this time the

teátrális tekintet egymást gyorsan követő hármasa itt kiválóan megragadja a látásmód változás, a fókusz- és perspektívaváltás carrolli motívumait. A Szobotka által átdolgozott Kosztolányi fordításban itt a “látcső-mikroszkóp-monokli” sorozat azért pontatlan, ahogy Hetényi Zsuzsa rámutat, mert az angolhoz képest a magyar szöveg nem csak, hogy elveszíti gyerekvers ritmusát, de megbicsaklik az a logikai sor, melyben “a távoli, elvont filozófiainak (teleszkóp, teleologikus) az ellenpólusa a nagyon közeli, tudományos elemző szemlélet (mikroszkóp), majd erre egyfajta szintézisként következik a művészi megfogalmazás, amely ugyanakkor az operai stilizálás révén művészi modell-jelleget, a valóságtól távolítást is jelez” – ráadásul egy „álomba beleszerkesztett újabb álomban [...], ahol a kislány a nevét is elveszíti – mintha a sok távlatváltás, közelítés és távolodás az Én elvesztésével járna.”⁴⁷³ Az optikai párhuzamhoz persze elég csak azt felidézni, hogy a második rész kalandjai felé vezető fantasztikus bejárat és határvonal, a tükör, a lelket jelképező, a világot reflektáló, sokáig mágikusként számon tartott fényvisszaverő felület, tulajdonképpen lencsék formájában a fényképező objektív optikai elemeinek olyan együttese, amely a megörökíteni kívánt tárgyról vagy a fényképezőgép fényérzékeny felületére képet vetít. Marina Warner szerint egész Tükörország világa „a fényvisszaverődés optikája szerint működik, a fényképezőben lévő fekete lemez katoptrikájának megfelelően, a fentet és lentet, sötétet és világosat felcserélő, arányokat torzító és tömörítő előhívási folyamathoz hűen.”⁴⁷⁴

Carroll írt kifejezetten fotós-témájú szépirodalmi szövegeket is még az Alice regények megírását megelőzően, a fotografiai művészeti kibontakozását kísérő irodalmi széljegyzetként. Ezek közös nevezője, hogy a fotográfia nehézségeinek kifigurázása közepette, a szerző által olyannyira kedvelt technológiailag újítás és művészi önkifejezési mód intermediális vetületet nyer, s egyszerre kínálja szellemes paródiáját és pragmatikus demisztifikációját a kor idealisztikus gyermekábrázolásának is. Az először a *Train* magazinban 1857-ben megjelent “Hiawatha fényképezik” (“Hiawatha Photographing”)⁴⁷⁵ intertextuálisan kapcsolódik Henry Longfellow “Hiawatha dala” (“Hiawatha’s song”) című, balladisztikus hőskölteményéhez, mely a bátor irokéz törzsfőnök történelmi figurájának állított emléket. Carroll a kanonizált szöveget kifigurázva fest humoros képet a fényképész

Guard was looking at her, first through a telescope, then through a microscope, and then through an opera-glass. *AWL TLG* 178.

⁴⁷³ Hetényi 1116.

⁴⁷⁴ Marina Warner. “‘Stay This Moment.’ Julia Margaret Cameron and Charles Dodgson.” *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors and Media into the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford UP, 2006. 205-220. 207.

⁴⁷⁵ Lewis Carroll. “Hiawatha’s Photographing.” *The Train* December 1857. Reprint: *Phantasmagoria and other Poems*. 1869., *Rhyme? And Reason?* 1883. Reprint: *Photography in print: writings from 1816 to the present*. Szerk. Vicki Goldberg. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981. 119-121. Gernsheim. *Lewis Carroll Photographer*, 1969. 109-112.

viszontagságairól, melyek mellett szinte eltörpülnek az indián harcos heroikus megpróbáltatásai. A portréfotós küzdelme bosszantó modelljeivel mintegy karikatursztikus katalógusát adja a Viktoriánus embertípusok egy mérvadó szegmensének: a burzsoá család gyarlóságban egymással vetekedő tagjai vonalnak fel a kamera előtt, újabb és újabb fejtörést okozva a megörökítésükre felkért művészek. A fennkölt Napóleoni pózban tetszelgő családfő és a Ház Angyala nőideál karnevalisztikus torzképét megelevenítő, egzotikus majmocskaként fecsegő és fészkelődő, káposztafejnél nagyobb csokrot markolászó családanya után következnek a gyerekek: a “passzív szépségeszmény” (“look of passive beauty”) imitálása közben grimasszá merevedett csábmosolyú nagyleány és az eleve körülményes fotós eljárást örökös ficánkolásával ellehetetlenítő izgága “vadember”-szerű kisfiú. Egyik kép sem sikerül, mert mindegyik fotóalany mocorog a hosszú záridő alatt. Carroll mulatságosan ecseteli ahogy instabil személyiségeik szinte szükségszerűen kibillennek a fókuszról. Végső kétségbeesésében a fotós még összetereli a “hordát” egy csoportkép erejéig (“tumbled all the tribe together”) és végre-valahára eredményesnek látszanak bizonyulni erőfeszítései – hisz mindenki élesen felismerhető a képen! –; ám ekkor meg kényes fotóalanyai nem tetszenek saját maguknak a felvételen. Afelett háborognak, hogy a fotón mind olyan idétlen képet vágnak, hogy “furcsa, morcos, oktondi, hetyke ábrázatukat látva,” aki nem ismeri őket, mind azt gondolná, “micsoda kellemetlen társaság!”⁴⁷⁶ (A humor persze abból fakad, hogy a családot a fokalizátor fotós prespektívájából megismert olvasó eddigre már bizton tudni véli, hogy aki ismeri őket, az még inkább így érez!)

A carrolli életművet átható intermediális dinamikára jellemző szinesztetikus fordulattal, az ekphrasztikus metapiktóriális képnézegetéshez – ti. Carroll egy olyan élőképet ír le, amin épp egy képet néznek – valóságos hangkavalkád is társul, mikor az elégedetlenkedők kórusa kutyaugatásként, macskaóbégatásként, kakofón ricsajként zeng a türelmét vesztett s a nemes küldetés elől szó szerint megfutamodó fotósunk fülében. Az utolsó sor pátosát, “Így távozott Hiawatha.”, a szerző *Rhyme? and Reason? (Rím? és Ráció?)* versgyűjteményének 1887-es kiadásában Arthur B Frost mókás illusztrációja ellenpontozza, amin a művész sietős léptekkel a távozás hímes mezejére lép. Frost, a vershez készített rajzai kiváló vizuális lenyomatát adják Carroll érzékletes leírásainak a fotóalanyok nehezen rögzíthető gesztusairól és mimikájáról. A médiumok közti átjárás segítségével a lefényképezhetetlen elmondhatónak és lerajzolhatónak bizonyul. Itt az aprólékos megfigyelőképesség nem csak a karikaturista sajátja, de a természettudós is jó hasznát veszi. A versben soha el nem készülő fotókhoz hasonlóakra

⁴⁷⁶ „Giving one such strange expressions--/ Sullen, stupid, pert expressions./ Really any one would take us/ (Any one that did not know us)/ For the most unpleasant people!” *Rhyme? And Reason? 76.*

bukkanhatunk a Darwin neve fémjelezte korabeli biológiai, fiziognómiai kutatások dokumentumaiban, melyek épp a fotográfia segítségével igyekeztek feltárni az arcjáték szerepét és evolúciós jelentőségét az emberi kapcsolatteremtéshez, párválasztáshoz, szaporodáshoz, s így a túléléshez elengedhetetlennek vélt érzelmkifejezésében. A piktoriális ábrázolás pikantériája, hogy a személyiség, az egyedi lelkület jegyeit az arcról leolvasni vélő társadalomban a fotós mintegy arcnélküli kívülállóként, már-már transzhumán megfigyelőként jelenik meg: Frost illusztrációin a fényképész fejét eltakarja a kamera, szinte egyé válik gépével, és a fekete függöny mögül csak groteszkül túlméretezett kezei kalimpálnak elő, a záróképen pedig egy kalap karimája vonja árnyékba a művész vonásait. A rejtőzködő ám mindent látó szem vágyálmát képiesítik, ám a panoptikus tekintet⁴⁷⁷ fegyelmező szándékát nélkülözve, hiszen a fotós nem kívánja megregulázni modelljeit, inkább tovább áll, új kalandok felé. A grafomán Carroll utólagosan még hozzábiggyesztett három versszakot a költeményhez, melyekben az előhívás nyavalyáit részletezi, a nonszensz írásmódra jellemző fokozás, túlzás és körülírás retorikai alakzataira hajazva. A fotográfia “misztikus, rettenetes eljárásának” fenséges varázsa (“mystic, awful was the process”) mindenestre nevetségessé válva szertefoszlik, mikor az alkotás emberi gyarlóságból fakadó kudarcba fullad.

Hasonló megközelítésből a gyermeki ártatlanság, a burzsoá jó modor, a család szentségének kliséit is pellengérré tűzi az amatőr fotós meghiúsuló ambícióin élcelődő “A fotográfus szabad napja” (“A Photographer’s Day Out”) című, 1860-ban közölt, satirikus Carroll-novella.⁴⁷⁸ A szerző saját napi rutinjának is görbe tükröt tart, mikor naplóbejegyzések vallomásos formájában, első kezű visszaemlékezésből értesülünk róla, hogy mi is vezetett ahhoz, hogy narrátorunk minden tagja sajog. (“I am shaken, and sore, and stiff, and bruised.” –írja a felvezető mondat.) A műkedvelő fényképész fiatalember művészetének valódi kiteljesedését várja egy “házas allegóriát” mintázó élőkép, egy bukolikus környezetbe helyezett családi csoportkép elkészítésétől. Ráadásul villámcsapásként hat a fotós szakmabeliekre jellemző letargikus, filozofikus alkatára – mely a legcsinosabb arcban is csak a fény-árnyék hatást méricskéli, és közönyös marad modellje személye iránt – az egyik lencsevégre kapni kívánt ifjú hölgy szépsége. A kompozíció szerint Győzelem átnyújtja roppant babérkoszorúját az Elszántság, Függetlenség, Hit, Remény, és Szeretet által körbevett Ártatlanságnak, miközben Bölcsesség támogatóan mosolyog rájuk. Azonban az

⁴⁷⁷ Foucault „The Eye of Power,” 146-165.

⁴⁷⁸ Lewis Carroll. „A Photographer’s Day Out.” *The South Shields Amateur Magazine*. 1860. Reprint: *Lewis Carroll, Photographer*. Szerk. Helmut Gernsheim. New York: Dover Publications, 1969. 116-120.

Ártatlanságot megszemélyesíteni hivatott kisbaba hisztirohamot kap, mire “az anyja (minden bizonnyal az emberi anatómiáról alkotott tévképzetei folytán) a sivalkodó fejét a kicsi mellkasa felé gúzsba szorongatva próbál[j]ja meg lecsillapítani, míg a két kisfű, belátva, hogy a csecsemőnek nincs más hátra, mint az azonnali pusztulás, marokszám kezdik el kitépni a haját, hogy valami szuvenírjük legyen e végzetes eseményről, s eközben a lányok közül kettő meg alig várja, hogy hajbakaphasson a babával, és addig is, hogy elüssék az időt, egy harmadik testvért fojtogatnak.”⁴⁷⁹ A fennkölt jelenet karnevalisztikus káoszba fordul, a kor etikettje, erkölcsrendje, és a rokonságra vonatkozó kulturális szkriptek szerint kötelezően előírt gyengéd törődés megnyilvánulása helyett a burzsoá család interperszonális kapcsolatai a az elnyomott, szerepbe kényszerített gyermek részéről a fékevesztett erőszak, a felszabadult vadság, az elszabadult ösztön-én mentén nyernek kifejezést. Sacra Familia helyett a Laokoón csoport valamiféle groteszk mása, egy sokfejű kiméra képtelen és lefényképezhetetlen alakja látszik testet öltetni a kamera objektívje előtt. A balsorsú kirándulás végén az amatőr fotóst még jól el is veri egy, a birtokháborítást kifogásoló gazda, akinek a földjén a tökéletes rusztikus tájképbe foglalva – két legelésző tehén előtt – kívánta megörökíteni a művész szíve hölgye idilli portréját.

Először a *Mischmasch* családi magazinban, majd a *The Comic Times* egy 1855-ös számában közölt “Photography Extraordinary” (“Rendkívüli Fotográfia”)⁴⁸⁰ a spekulatív fikció zsánerműfajával kísérletezve, a fantasztikum dimenziójában jeleníti meg az intermedialitás érzéki élményét. A futurisztikus technológiai eszközzé fejlesztett fényképezőgép képes rákapcsolódni az emberi agy hullámaira és rögzíteni a fotómodell gondolatait, érzelmeit, érzeteit közvetítő mentális képeket, hogy azokat verbális közléssé fordítva, az egyéni elmeműködés sajátos költői nyelvi lenyomatait adja, melyekben a különböző szépirodalmi irányzatok stílusparódiáira ismerhetünk (a “felvizezett tej-szerű” szentimentális

⁴⁷⁹ PICTURE 5.--This was to have been the great artistic triumph of the day; a family group, designed by the two parents, and combining the domestic with the allegorical. It was intended to represent the baby being crowned with flowers, by the united efforts of the children, regulated by the advice of the father, under the personal superintendence of the mother; and to combine with this the secondary meaning of `Victory transferring her laurel crown to Innocence, with Resolution, Independence, Faith, Hope and Charity, assisting in the graceful task, while Wisdom looks benignly on, and smiles approval!' Such, I say, was the *intention*; the result, to any unprejudiced observer, was capable of but one interpretation--that the baby was in a fit--that the mother (doubtless under some erroneous notions of the principles of Human Anatomy), was endeavouring to recover it by bringing the crown of its head in contact with its chest--that the two boys, seeing no prospect for the infant but immediate destruction, were tearing out some locks of its hair as mementos of the fatal event--that two of the girls were waiting for a chance at the baby's hair, and employing the time in strangling the third--and that the father, in despair at the extraordinary conduct of his family, had stabbed himself, and was feeling for his pencil-case, to make a memorandum of having done so. Gernsheim *Lewis Carroll Photographer*, 120.

⁴⁸⁰ Lewis Carroll. „Photography Extraordinary.” *Mischmasch* 13 (3 November 1855). *The Comic Times*, Reprint: *Photography in print: writings from 1816 to the present*. Szerk. Vicki Goldberg. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981. 115-118. és Helmut Gernsheim. *Lewis Carroll Photographer*. New York: Dover, 1969. 106-108.

regényektől kezdve, a keményfejű tényszerű dokumentarista publicisztikán át, a szélsőséges német romantikáig). Így a szépírás is mechanikus tevékenységgé fordul.

Egy szintén a fantasztikummal kacérkodó szövegben, a gótikus kísértettörténet műfájának szatirikus, ál-óangol nyelvű átírata világít rá, hogy a halhatatlanság és láthatatlanság fantáziaképei miképp projektálódnak rá a nőnemű fotóalanyra – talán a Viktoriánusok közkedvelt, a sírból visszatérő elhunytak lelki emanációt (találékony technikai trükkök segítségével) megörökíteni hivatott szellemfotográfiáin (*spirit photography*) élcelődve. A “The Ladye’s History” (“A hölgy története” 1858) című novellában⁴⁸¹ a középkori várúrhölgy – mivel az udvari festők túl drágán dolgoznak – a különös, Kimérának becézett, proto-fényképezőgép-szerű szerkezet mesterét kéri fel portréja elkészítésére. Miután az ügyetlen fotósnak sehogy sem sikerül a teljes alakos képmást megalkotnia, a tömlöcbe vetve maga is árnyá enyészik, és a kisasszony hiába követi a másvilágba is, egy jó portré reményében, kísértetként sem tudja fotóba foglalni. A durhami Longley püspök gyermekei szórakoztatására írt történetben Carroll gúnyt űz abból, hogy olyan hosszadalmas várakozást igényel a portréfotó elkészítése, hogy mind a modell, mind a művész kénytelenek szörnyethalni közben a végkimerülésben, hogy szellemként kísértsék az örökkévalóig a szemüket hiába meresztgető hátrahagyottakat.

Bár Carroll/Dodgson sosem írt komoly esztétikai kritikai tanulmányt a fotóművészetről de a fent említette humoros szkeccsek és az Alice regényeket átszövő fotós utalások jól példázzák széles, interdiszciplináris és intermediális kapcsolati hálóban gondolkodó, komplex látásmódját. Egyszerre foglalkoztatta a fotográfia számos aspektusa: a technológiai (hogyan működtessük a kamerát az ideális kompozíció elérése érdekében?), a filozófiai (miképp képiesítjük gondolataink, hogyan válik az idea vízióvá?), a nyelvi-irodalmi (hogyan fedt át egymást az elmondhatatlan és a leképezhetetlen?, van e közös a verbális és vizuális reprezentáció korlátait kikezdő stratégiákban?), és az affektív-érzéki-fenomenológiai dimenziók (miképp jeleníthető meg a művészetben a gyereklét összetett érzés/élményvilága, és hogyan közvetíthetjük a képeken a gyerek iránti gyöngéd törődésünk?).

Törékeny fétisek

A fotográfia úttörő művészi médiumának viharos terjedése kultúrtörténetileg egybeesett a modern gyermekkép kialakulásával, sőt sajátosan hozzá is járult ahhoz, hogy a kiskorúakról a közgondolkodás eszményített és veszélyeztetett “törékeny fétisként”⁴⁸² kezdjen el

⁴⁸¹ Lewis Carroll. (1858) “The Ladye’s History.” Gernsheim. *Lewis Carroll, Photographer*, 113-116.

⁴⁸² Mavor 3.

vélekedni. A gyermekkor kultusza és a fotózás hobbija szimultán integrálódott a fogyasztói társadalom bővülő áru kínálatába: a divattal lépést tartó felső-középosztály-beli szalonok megteltek a legkülönbözőbb fotóportrékkal – családtagok, királyi uralkodók, cirkuszi mutatványos vurstli kriplik (freaks) képeivel – és az igényes gyermekneveléshez szükséges eszközökkel, bölcsőekkel, hintákkal, babakocsikkal, játékokkal és mesekönyvekkel. Ezen, egyre szélesebb körben forgalmazott tömeggyártott termékek nem csak a jó ízlés, a tehetőség, így az osztályhovatartozás zálogaként funkcionáltak, de a nagyra értékelt érzelmi intelligenciáról és képzelőerőről is tanúbizonyságot voltak hivatottak tenni, a megfoghatatlanul múltó pillanat mementóiként, az ártatlanság aranykora utáni nosztalgikus vágyódás tárgyi emlékeiként.

A gyermekről készült fotó a Viktoriánus imagináriusban és tárgykultúrában annál is inkább különleges szerepet töltött be, mivel, hogy egy utópisztikus ideált egyszerre képezett le technológiai, filozófiai, és esztétikai síkokon – ezzel halmozottan fétis jelleget öltve. A fotó enigmatikus fétistárgyként misztikus, spirituális áhítatot, csillapíthatatlan vágyakozást, episztemofil kíváncsiságot ébresztett a befogadóban, aki a fotográfia készítését és szemlélését olyan rituális tevékenységként élte meg, mely a megmagyarázhatatlanul mardosó hiány melankóliáját enyhíthette a tűnékenységében megfoghatatlan jelenvalólét (prezencia) művészi re-prezentációja révén. A fénykép fétis, mint a vágy képe, a valóság helyettesítője, a feledésre ítélt múlt mementója, de úgy is mint a fogyasztói kultúrába integrálva bálványozott, gyűjthető technológiai produktum. Susan Sontag szerint a fénykép emlékprotézis, memento mori, a pillanat megdermesztésével tanúskodás „az idő mindent fölemészítő kérlelhetetlenségéről,” s egyúttal annak való ellenállás is, hiszen „fényképezni annyi, mint részesévé válni valaki vagy valami halandóságának, sebezhetőségének, változékonyságának;” a kollektív múlandóságunk felmutatása és művészi megtagadása.⁴⁸³ A kislány-fénykép pedig, Carol Mavor freudiánus⁴⁸⁴ olvasatában, afféle (a hatalmat és annak törekenységét megelevenítő) “zsebfallusz,” a “szexuális indifferencia/ elkülönözöttség/ ártatlanság emléktárgya,”⁴⁸⁵ talizmán, amely csak azért idézi meg homályosan az erotikus vágyódással kapcsolatos szorongásokat, hogy elcsitítva távol/féken tartsa azokat, s így mintegy megóvjon az impotenciától, a kasztrációtól,

⁴⁸³ Susan Sontag. *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Budapest: Európa, 1981. 27-28.

⁴⁸⁴ A klasszikus freudi pszichoanalízis szerint a fetiszizáció a hiányzó anyai fallusz (a fallikusnak hit anya kasztráltként való felismerésének) elfojtott, traumatizáló ösélményét kívánja kényszeresen kompenzálni azzal, hogy erotikus fixáció tárgyává tesz egy helyettesítő tárgyat, mely egyszerre emlékeztet is a szimbolikus kasztrációra és el is fedí, feledtetni annak sebeit; a felejtés, az emlékfoszlányok beszüremkedése és félreemlékezés komplex összjátéka során. Sigmund Freud. „Fetiszizmus.” Ford. Májay Péter. *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*. Budapest: Filum, 1997. (1927) 151-157.

⁴⁸⁵ Mavor 34.

a sebezhetőségtől, a múlandékonyságtól és végső soron a halál rémképétől is. Metaforikus, poétikus, és imaginárius jelentéseket kapcsol a fotó médium referenciális realizmusához.

A viktoriánusok számára a gyermek és különösen a kislány törekeny fizikuma tökéletes projekciós felületnek bizonyult arra, hogy rávetíthessék fantáziaképeiket a tiszta szívű, szeplőtelen, álmodozásaiban ártatlan és halandóságában sérülékeny emberideálról. A gyermekkor újraélése és a fényképezés gyakorlata párhuzamos, kettős küzdelem az idő múlása, az enyészet, a halál ellen, az örökifjúság romantikus vágyálmával társítható. A hiányt értelemmel telítő jelenvalólét fényérzékeny papíron és mentális képeken való megragadását célzó „emlékezési gyakorlat.” Ugyanakkor melankolikus tudatában van annak, hogy a múlt művészi képekben és gyermek-idolokban való megőrzése lehetetlen önámítás: a jelölőláncban elillanó jelölt, a megfoghatatlan jelentés, a tovatűnő pillanat felidézésének „performatív gesztusa” a felejtés humán tapasztalatának állít felejtethetetlen emléket.⁴⁸⁶ A korai gyermekfotókon és gyermekaktokon kikristályosodva jelenik meg a „múlt elbűbájolódása,”⁴⁸⁷ a boldogság infantilizációja, a fetisiztikus miniatürizáció, és a múlandóság értelmetlenségének elutasítása.

Carol Mavor szerint a Viktoriánus fotográfia és gyerek (kép) „élességének”⁴⁸⁸ előidézője és húsbavágó tétje maga a halál elkerülhetetlenségének felismertetése. Ez, az elfojtott tudattartalmakkal, a tabusított testi régiókkal, a megjelenítésben megbúvó jelenléthiánnyal, a látható mögött rejlő láthatatlannal való foglalatосkodás markánsan tartja magát a posztmodern fotóművészetben s annak elméleti megközelítéseiben is. Roland Barthes *Világoskamra. Jegyzetek a Fotográfiáról* című,⁴⁸⁹ a fénykép hatásmechanizmusát vizsgáló, szubjektív és töredezett esztétikai esszéfüzérében csak egyetlen elemzett kép nem kerül tényleges felmutatásra. A szerző halott anyjának gyermekkori fotóportréjával pusztán verbális leírásban szembesülhetünk, holott ez a hiányzó kép látszik felsejleni a barthes-i magánmitológia központi ikonjaként, mint egy fajta titkos kulcs a gyász munkaként is olvasható töredezett szöveghez, mely a kép üres helyével hitelesíti a hiányolt anya mindenható jelenlétét. Barthes az udvarias, türelmes, kulturált szemlélődés befogadói tapasztalatával, a *studiummal*, állítja szembe az ún. *punktum*élményt, azt a látszólag jelentéktelen, apró részletet a képen, mely személyreszabott, egyéni nézőpontként változó katarziséval, megsebzti a befogadót, gyakran éppen a hiányérzet tuskéjével kezdve ki a

⁴⁸⁶ we “perform, through acts of remembrance, the missing referent” that is no longer there. Mavor 6.

⁴⁸⁷ „recharming of the past” Mavor 6.

⁴⁸⁸ Mavor 5.

⁴⁸⁹ Roland Barthes. *La chambre claire*. Paris: Seuil, 1980. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Ford. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981. *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest: Európa, 1985.

tekintet, mert palimpszesztikusan egymás fölé vetíti a kép egykori jelenvalóját és/azt, ami ma már valótlan, hiszen nincs itt (velem, csak ott, a képen/bennem). A barthes-i gondolat szerint, ahhoz, hogy igazán lássunk egy képet, félre kell fordulnunk, be kell hunyni szemünket. “A jelenlét csak a megjelenítés (*representation*) feltételeként ismert hiány révén lehetséges,”⁴⁹⁰ így a megjelenítő és megjelenített (a fotós/néző és a fotózott/nézett és visszanéző) közti kapcsolat szükségszerűen illuzórikus, melankolikus, álomszerű.

Carroll számára kísértetiesen otthonos (*un/heimlich*) a jelenlét jelenésként való értelmezése és fotografikus megidézése. Mavor szerint Carroll fényképein a művész és modellje közt létrejövő „vizuális érintés” „kísérteties közösséget” kreál, amelybe bevonódik a múltbeli és jelenlegi néző is, akiket ugyanaz a fény-árnyék ölel körül, amely a fotográfia mint sajátos médium és művészeti alkotás léterhozásában is központi szerepet játszik.⁴⁹¹ Míg legtöbb Viktoriánus kortársa leginkább a fotó-technológiai kísérletezésben merült el (ld. O.G. Rejlander vagy H.P. Robinson experimentális fotómontázsait) Carrollt a fotográfia és a spiritualizmus kapcsolata is érdekelte. A Royal Society of Psychical Research tagjaként alkalmá nyílt a természetfeletti jelenségek természettudományos igényű tanulmányozására, és lenyűgözték a korabeli, népszerű szellemfotók trükkjei. A láthatatlanság leképezése foglalkoztatta: az *Alice Csodaországban* felbukkanó álom-beli kalandok, a fotófilozófiákat is szervező emlékezet és felejtés tünékeny tudatműködései, a gyermekkor (az idilli és ingerlékeny gyermeklét) szabad szemmel megfoghatatlan, időtálló titkos esszenciájának vizuális rögzítése. A fotótechnika lényege a múlt megörökítése a jelenben az utókor számára: Carroll szemében valóságos szellemidézés, időutazás, varázslatos alkímia.

A gyerekmodellek visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy Dodgson/Carroll hitt a narratív művészet csodateremtő erejében. Stratégikusan, multimediális platformokon használta a történetmondást az elvarázsolódás eszközeként:⁴⁹² meséket mondott célközönségét is képző fotóalanyainak, hogy képmásukban a hús-vér gyereket és az általa reprezentált szellemiséget egyszerre őrizhesse meg az örökkévalóságnak. A legendás Alice Liddell fotószeánszokat felidéző vallomását érdemes részleteiben is idézni, hiszen szavai kiválóan összegzik azt a transzmediális dinamikát, melyet a carrolli életmű szövegmotorjaként tétélezhetünk. A történetmesélés, a rajz, a fotográfia, és a matematika (a szépirodalom, képzőművészet és természettudományok) épp olyan elválaszthatatlanul fonódnak össze életében és alkotásaiban,

⁴⁹⁰ Douglas Crimp. „Posztmodernizmus a fotográfiában.” *ExSymposion*. 2018. 101. sz. Ford. Horányi Attila http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_code=a-posztmodernizmus-a-fotografiaban_907

⁴⁹¹ Mavor 28.

⁴⁹² „storytelling as a means of enchantment” in Kérchy „Mystic, awful” np.

mint amilyen könnyűszerrel mosódnak egybe az álomvilág tűnékenységének, a mintha-játék más-világokra kaput nyitó lehetőség-özönének, és az ébrenlét jelenvalóságának képlékeny állapotai; ahogy a valóságként érzékelt, megvalósult aktualitás mögött ott vibrál a végül valóra váltatlan alternatív potencialitások végtelen sora; ahogy egybeörvénylik egyedi ötlet eredetiségének ereje és a revízió, újragondolásának varázsa; és ahogy az életműben összeér a szimbolikus jelentéstúlburjánzás, a jelentésnélküliséggel való harc és a nonszensz apoteózise.

Amikor átjárt minket a boldogság és élvezettel merültünk el történeteiben, pózokba állított bennünket és előkészítette a [fotográfiához szükséges] lemezeket mielőtt még elillant volna a kellő hangulat. Úgy hittük, sosem fogy ki a fantasztikus mesékből, amiket kedvünkre rögtönzött, miközben serényen rajzolta egy nagy papírra mondandóját. Nem volt mindig teljesen új a mese, olykor régi történetek új változataival állt elő, máskor az ismerős kezdet után új mese bontakozott ki; a gyakori közbevágásaink nyomán olyan üdítő, váratlan lehetőségeket tárva fel, melyekről álmodni sem mertünk. Így csiszolódtak tökéletesre a történetek. Lassan adta őket elő, halk hangon, különös dadogással. Időnként, legnagyobb kétségbeesésünkre, úgy tett, mintha elszundított volna. Néha pedig kijelentette, hogy “Mára vége. Majd legközelebb folytatjuk.”, majd mégis folytatta, mikor meggyőztük, hogy már legközelebb van. Így hát a fényképezkedés nagy örömet okozott nekünk, s korántsem volt olyan keserves töredelem, mint a korunkbeli gyerekek számára általában. Izgatottan vártuk a boldog órákat, melyeket a matematika tanár szobájában tölthetünk.⁴⁹³

Alice Liddell visszaemlékezései nosztalgikus hangnemük ellenére is elegendő bizonyítékul szolgálhatnak arra, hogy a Carroll/Dodgson-féle fotográfiában szó sincs a poszt-freudiánus korban megfogalmazott aggályokról, a gyermektest szexuális tárgyiasításáról, a kiskorúakkal szembeni visszaélésekről. A fotós/mesélő és modell/hallgató között kialakuló bensőséges kapcsolat mozgatóereje a közösen megálmodott fantáziavilágok kollektív vizuális és verbális életrehívása egy, a Viktoriánus hierarchikus viszonyokat felszámoló, spontán művészi együttműködés során.

A gyermekbarátok visszaemlékezéseiből azt is tudjuk, hogy „Dodgson úr” gyakran bevonta őket a fotó-előhívás rejtelmes folyamatába is, barátságuk képi mementójának

⁴⁹³ When we were thoroughly happy and amused at his stories he used to pose us, and expose the plates before the right mood had passed. He seemed to have an endless store of these fantastical tales, which he made up as he told them, drawing busily on a large sheet of paper all the time. They were not always entirely new, sometimes they were new versions of old stories, sometimes they started on the old basis, but grew into new tales owing to the frequent interruptions which opened up fresh and undreamed of possibilities. In this way the stories, slowly enunciated in his quite voice with its curious stutter were perfected. Occasionally he pretended to fall asleep, to our great dismay. Sometimes he said “That is all till next time,” only to resume on being told that it is already next time. Being photographed was therefore a joy to us and not a penance as it is to most children. We looked forward to the happy hours in the mathematical tutor’s room. Alice Liddell Hargreaves. „Alice’s Recollections of Carrollian Days.” *Alice in Wonderland*. 2. kiadás. Szerk. Donald J Gray. New York: Norton, 1992. 273-278. 274-5

létrehozását mintegy közösségi élménnyé fordítva. Az egyik, később hírhedtté vált meztelen kislányfotó modellje, Béatrice Hatch így emlékszik vissza memoárjában:

Legkorábbi emlékeim Mr Dodgsonról a fotográfiához köthetőek. Szívéhez nagyon közel állt ez a művészet egykor, bár az utóbbi években teljesen felhagyott vele. Rengeteg jelmeze és kelléke volt, amikkel maskarát lehetett öltetni, és persze ettől csak még jobban szórakoztunk. Melyik gyerek ne élvezné, ha egy japán, egy kis koldus, egy vándorcigány vagy egy indián bőrébe bújhat? Néha kiruccanást rendeztünk a kollégium tetőjére, ahova könnyűszerrel kijutottunk a stúdió ablakából. Volt, hogy ott álltál hórihorgas barátod oldalán az apró sötétkamrában és nézted, ahogy sok pici, szúrós-szagú üvegcske tartalmát ráönti üvegtálcára, ami fekete arcával oly mulatságosan festett. És mikor erre ráuntál, még sok móka várt rád a lenti nagyszoba szekrényeiben. Zenedobozok számtalan színben és különféle dallamokkal, a drága öreg mackó, ami cammogott, ha felhúzták, játékok, mesekönyvek, és kötegni fénykép más gyerekekről, akik ugyanígy örömet lelték ilyen gyönyörűséges délelőttökben.⁴⁹⁴

Különösen szembeötlő Dodgson/Carroll fényképeinek természetessége, ha összevetjük őket a korabeli, 19. század végi korai fotográfia mesterkelt beállításával, a technológia korai stádiumából is fakadó merev pózaival, fantáziatlanul formális elrendezéseivel. A dodgsoni fotóportré jellegzetességeinek sajátos kombinációjának köszönhetően ragadja meg figyelmünket: a hosszú expozíciós időhöz köthető lassú szemlélődés, a Viktoriánusok által a fényképezésnek tulajdonított kulturális-ritualisztikus jelentőség, a Romantikusoktól örökölt emlékezet-kultusz, a pillanat megragadásához szükséges intellektuális, fizikai erőfeszítés mind tetten érhető az alkotásokon. Könnyen társíthatjuk a kifejtett hatást Walter Benjamin aura⁴⁹⁵ fogalmával. Az aura nem más, mint az egyformaságtól elkülönülő egyszeri, megismételhetetlen esztétikai autenticitás érzete, az eshetőség szikrája, emberi lények páratlan találkozása és ellentétek érintkezése a kétféle megnyíló idősíkbán, ahol múlt és jövő, jelenlét és hiány, gyerekkor és felnőttlét egybeér, „egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel,” tér- és idő-beliségben észlelt kognitív disszonancia kifejtette epifánia, az itt és most megragadása a seholban. Benjamin különösen sokra tartja a régi fényképek „mélabús és semi máshoz nem hasonlítható szépségét,” ahol „az emberi arcok tünékeny kifejezésében int felénk utoljára az aura,” ahol a kiállítási, piaci érték még nem kerül a kultikus, affektív érték fölé. Dodgson/Carroll gyerekfotói szépen illeszkednek az

⁴⁹⁴ (enjoyed these mornings of bliss) Isa Bowman idézi Beatrice Hatchet: „Or you might stand by your tall friend's side in the tiny dark room, and watch him while he poured the contents of several little, strong-smelling bottles onto the glass picture of yourself that looked so funny with its black face. And when you grew tired of this, there were many delights to be found in the cupboards in the big room downstairs.” Beatrice Hatch. „Lewis Carroll.” *The Strand Magazine*. 1898. April. 413-423. in Isa Bowman. *The Story of Lewis Carroll Told for Young People by the Real Alice in Wonderland*. (1899) University Press of the Pacific, 2004.

⁴⁹⁵ Walter Benjamin. „A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában.” Ford. Kurucz Andrea, Mélyi József *Aura*. aura.c3.hu *Kommentár és Prófécia*. Budapest: Gondolat, 1969. 301-334 ill. 386-394.

auretikus létezőmódba. Ahogy Nickel írja, álom-szerűek, színpadiasan megrendezettek, a múltat a mostban a jövő számára melankolikusan megragadók, “külső leképezései annak, hogy milyenek voltunk mielőtt felnőttünk és megtanultunk többé már nem bízni másokban s a világban.”⁴⁹⁶

Huncut lányvarázs élőképeken

Carroll komplexül heterogén, metaperspektivikus nézőpontú gyermekábrázolásai nem csupán elutasítják a fotóalanyok romantikus idealizációját, de azzal, hogy leleplezik az angyali ártatlanság kiskorúakra projektált mítoszát, rá is világítanak a gyermek(i)ség kulturális konstrukciójának dekonstruálható mivoltára, a mintha-játék során előadott identitás-performanszok (képlékenységük felismeréséből fakadó) önironikus jellegére. A gyermekbarátokról készített portrék még ha látszólag reiterálják is a kor eszményített gyerekképét, mindig bújkál bennük egy fajta kikacsintás, gyermeki játékosággal vegyített politikai szubverzió, mely végső soron a prezencia reprezentálhatatlanságát hivatott színre vinni.

Carroll egyik kedvenc műfaja a gyermekfotográfiában a *tableau vivant*, az élőkép zsánere, mely tulajdonképpen a Viktoriánus szalonok közkedvelt társasági elfoglaltságát, egy szituációs szerepjátékot rögzít fényérzékeny papírra. Az improvizációra építő, amatőr szobaszínházi minijelenetek során a szereplők jelmezbe bújva, olykor rögtönzött díszletek közt, néma állóképekben jelenítettek meg ismert mitológiai, történelmi jeleneteket, irodalmi alakokat, távoli országok egzotikus etnikumait, vagy éppen elvont fogalmakat.⁴⁹⁷ A korszak népszerű diaporámainak emberszereplős változata, a teatricalitás mozgalmasságának festmény-szerű állóképpé merevítése nemcsak az izgága gyermekeknek kihívást jelentő, mulatságos szoborjátékot idézi, de szimulált nagymozgásos vehemenciája megelőlegzi a fotografikus pillanatkép (*snapshot*) műfaját egy olyan korban, mikor erre technológiailag még nem nyílt lehetőség. (A hosszú expozíciós idő miatt a fotómodelleket statikus pózokba ültették vagy legfeljebb állították a kamera elé, mozgásukat olyan segédeszközök redukálták minimálisra mint a fa nyakmervítő, mely fixálta a fotóalanyt, aki gyakran a távolba meredt, hogy szemmozgása se zavarja meg a készülő kép élességét.)

Carroll *tableau vivant* gyermekfotói tehát intermediális dinamikájuk miatt feltétlen izgalmasak: fényképeken ragadják meg a monumentális történelmi freskók és a színházi

⁴⁹⁶ Nickel 67.

⁴⁹⁷ Marah Gubar. *Artful Dodgers: Reconceiving the Golden Age of Children's Literature*. Oxford UP, 2009. 102, Smith 95.

előadás dinamikájának és a diaporáma vagy a szoborjáték statikusságának ellentétes mozgását. Mindemellett mintha szándékosan halmozónak, valóságos művészeti stratégiává fordítanák azon paradoxikus ellentmondásokat, többértelműségeket, melyek, megghiúsítva a leegyszerűsítő értelmezéseket és jelentéstúlburjánzást provokálva, a nonszensz kifejezőmód lényegét adják. A következőkben ezen, a carrolli gyermekfotók fotók érdem-beli elemzéséhez elengedhetetlenül tisztázandó ambivalenciák rövid, lista-szerű áttekintésére vállalkozom.

1.) A *tableau vivant* fotók egyfajta oktató jelleggel bírnak, hiszen a befogadónak bizonyos kulturális háttérismerettel, műveltséggel kell rendelkeznie ahhoz, hogy felismerje a képen megszemélyesített alakot. Ennek következtében a gyerekmodell mindig kultúrába ágyazottan, a civilizált társadalomba integrált, szocializált lényként jelenik meg. Ugyanakkor a gyerekek gyakran éppen a hegemon rendből, a többségi társadalomból, a zsidó-keresztény kulturális örökség nyugati kánonjából kirekesztett Máságot, a normalitást ellenpontozásául használt, a rendellenesként kódolva a rend peremvidékre szorított, elhallgatott Másikat, másokat jelenítenek meg (*cultural other*). A faji, társadalmi nemi, osztály hovatartozás-beli különbözőség előadása hatalmi erőviszonyokat elbizonytalanító szerepjáték. A kínainak, töröknek, indiánnak, kolduslánykának vagy vadembernek (*feral child*) felöltöztetett és levetkőztetett gyerekek gondosan összeborzolt haja, mezítlábassága, toprongyos jelmeze felszabadítja a felső-középosztály-beli kiskorú modelleket a burzsoá gyermekkép kulturális szkriptjének szigorú szabályai alól, az identitás performativitását hangsúlyozva relativizálja a többségi/kisebbségi pozíciókat, és a spontaneitás, az önújragondolhatóság ellennarratíváját felkínálva a mintha-játékban cselekvőkészséggel ruházza fel a szubjektivitásuktól többszörösen megfosztottakat (szegény/színesbőrű/gyerek/lány). A domináns társadalmi osztály csemetéinek halmozottan hátrányos helyzetű embertársaik bőrébe bűjtatása politikai potenciállal bíró, empátiás érzéket fejlesztő, érzékenyítő tréningként is értelmezhető. Egy-egy póz határsértéseinek átmenetiségét a fotó médiuma fordítja időtlenné.

2.) Az alulöltözött, lecsupaszított gyerektest referenciális olvasata – amely ma a politikai inkorrekttség, a bűnös fetiszizálhatóság aggályait ébreszti – aláásódik egyrészt a fizikális való, a törékeny, tűnékeny, mégis tapintó és tapintható fizikális, földi porhüvely materiális jelenléte,⁴⁹⁸ a hús reprezentációt meghaladó non-verbális prezenciája révén; másrészt pedig (a jelenlét generálta jelentésvesztést kompenzáló) metaforikus jelentéstúlcsordulás által. A szerepjáték reiterálta Viktoriánus szkript szerint a póre gyerektest a bűnbe-esést megelőző, a szégyent nem ismerő tisztaság jelképe, a társadalmi előítéletek,

⁴⁹⁸ Carroll fotóinak gyermekalakjai sokkal inkább hús-vér teremtmények, mint a kortárs Julia Margaret Cameron kísértet-szerűen elmosódó gyermekfigurái.

erőszak és önös érdekektől mentes Ártatlanság szimbóluma. Mindazonáltal független önmagavalósága folytán fittyet hány az illendőség társadalmi konvencióira mint kiüresedett kategóriákra. Szende és szeleburdi, szeplősen szeplőtelen.

3.) A gyermekmodellek gyakran szemmel láthatatlan, elvont fogalmakat, a kollektív tudatalattiban bújkáló, nehezen körvonalazható vágyálmokat, félelmeket jelenítenek meg. Ugyanakkor a fényképek címei következetesen dokumentálják a fotóalanyok nevét, tiszteletüket leróva a műalkotás létrehozásában játszott szerepük, kreatív kontribúciójuk előtt. Ez a szimbolikus főhajtás a gyermek barát/múzsza/modell, mint társszerző előtt több helyütt is felbukkan a carrolli életműben. Irene MacDonald iskoláslányos kézjeggyel dedikálja a róla készült fotóportrét, és gondosan formált, girbe-gurba betűiben mintha az ő saját hangja, testi valójának, egyedi alanyiségének lenyomata is helyet kapna a műalkotásban.⁴⁹⁹ Az egyik vitatott gyerekakt modellje Evelyn Hatch felnőttként gondos szerkesztője, sajtó alá rendezője lesz Carroll gyermekbarátokkal folytatott levelezésének, a fontos paratextuális korpusz posztumusz feltárásával árnyalva a szerzőről alkotott képet, szedimentálva kanonikus pozícióját.⁵⁰⁰ Árukkodó Carroll megfogalmazása is, mikor az Alice kötetek sikerét közös, kollektív érdemként könyveli el: a “több mint 120000 példányt *adtunk* el” diadalittas kijelentésben a többes szám első személy ugyanúgy utal a szövegkatalizátor Alice-ra, mint a kézirat megjelenése felett bábáskodó Macmillan kiadóra.⁵⁰¹

4.) Az akt képeken pózoló, hagyományosan női testek a nyugati művészettörténeti konvenciót jellemző heteronormatív vágyökonómiában a férfi tekintet (*male gaze*) domináns ösztönkésztetéseit kiszolgálva, tárgyiasítva jelennek meg. Carroll modelljeinek (a szerepjáték ellenére) önazonos szubjektum-mivoltához, cselekvőkészségéhez azonban nem fér kétség. Sokuk kíváncsi, közömbös, vagy dacos tekintettel viszonyozza a néző tekintetét, vagy a néző számára láthatatlan, belső fantáziavilág kontemplálásában merül el (pl az álmvilágban kalandozó, alvó gyerekeket ábrázoló képeken), így felforgatja a néző/nézett hierarchiát. A kép keretén “kívül bámulva”⁵⁰² megtöri a reprezentáció keretét, extradiegetikus dimenziókba réved.

5.) A *tableau vivant* gyerekfotók nyitott szöveggént funkcionálnak, éppen intermediális interaktivitásuk miatt, hiszen azzal, hogy gyakran valamilyen szépirodalmi mű vagy kulturális narratíva újrajátszását kapják lencsevégre, szükségszerűen azt sugallják, hogy a történet a kép

⁴⁹⁹ Irene MacDonald *Autographed*, 1863 (Gernsheim Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas), reproduced in Gernsheim, *Lewis Carroll, Photographer*, 17.

⁵⁰⁰ Hatch 1933.

⁵⁰¹ “we have sold more than 120,000 of the two” in Letters 561 in Sundmark 165.

⁵⁰² “outward stares” in Gubar 104.

keretein túl kezdődik és folytatódik, hogy mindig további mesék várnak elregélésre. A viktoriánus portréfotográfia érdekes ötvözetét adja az irodalmi téma vizuális megjelenítésének és a vizualitás verbális reprezentációjának. A zsánerfotók “markáns fikatív történetezésre építenek, és gyakran erkölcsi tanulságot, filozofikus üzenetet is hivatottak közvetíteni a formális, precízen megkomponált, festőien kivitelezett” alkotásokon; míg a címek afféle “diszkurzív kulcsot” biztosítanak a képiesített történethez és paratextuálisan narratív jelleggel telítik a fénykép médiumát.⁵⁰³

6.) Az élőkép létrehozása során felhasznált amatőr, kezdetleges színházi kellékek gyakran maradnak kendőzetlenül szem előtt hagyva, már-már „szemet szúrva”, szinte szánt szándékkal bontják meg a megkomponáltság látszatát. Ez a gesztus egyrészt előidéző egy illúzióromboló, elidegenítő hatást, látványosan leleplezve a reprezentáció mesterséges, mesterkelt megkonstruáltságát. A kulisszák mögé való bepillantás meta-aspektust kölcsönöz a képnek, összezavarja a közszemlére és elrejtettségre szánt dimenzióit, a színház és a valóság mezsgyéit. Másrészt viszont újra bűvöletbe ejti a nézőt a fotográfia kreatív alkotói *folyamatként* való láttatásával, valamint a sematizált látásmód dezautomatizációjának immerzív élményével, a realitás fantasztifikálhatóságának felismertetésével.⁵⁰⁴ A *Szent György és a Sárkány* című élőképen (1875) például Xie Kitchin rabul ejtett hercegkisasszonyként méléz a hősiességet sete-sután megszemélyesítő öccsei körében. Az egyik dalia hintalován egyensúlyozva vágat tova, a sárkányölő lovak kartonpapír pajzsára borul, miközben a szörnyet játszó kisfiúról félig lecsúszik, már-már a földre pottyan a viseltes leopárdbőr, ahogy a szerepéből “kikuncogó” fúria ügyetlenül, négykézláb settenkedve áldozatára les. A kép egyszerre megrendezett és spontán, bőséges teret hagy a képzeletnek, a “szofisztikációt szimplifikációval”⁵⁰⁵ éri el, az ismerőst ismeretlenné és az ismeretlen ismerőssé fordítva. A kép célja a színházi valóságghűség helyett magának a játék folyamatának megjelenítése. Míg a képen Hugh Bridges Kitchin nem Sárkány, hanem Sárkányt játszó kisfiú, aki épp előadásának bájos tökéletlenségével ragad magával; nővére Xie, bár koronás jelmezt visel, mintha „nem lenne szerepben.” Közvetlenül a kamerába tekintve és a mozgalmas kompozíció szélére statikusan

⁵⁰³ Lynne M. Vallone. „Reading Girlhood in Victorian Photography.” *The Lion and the Unicorn*. 29.2 (2005): 190-210. 193.

⁵⁰⁴ vö. dynamics of disenchantment and/versus enchantment. Lásd. Richard Jenkins. „Disenchantment, Enchantment and Re-Enchantment: Max Weber at the Millennium.” *Max Weber Studies* 1. 1 (2000): 11-32.

⁵⁰⁵ Nickel 44.

pozicionálva ő inkább az álomjelenet megálmodója, a tételezett szerző, maga “Carroll alteregója,”⁵⁰⁶ aki kívülálló központi szereplőként figyeli meg a megfigyelés procedúráját.

7.) Különösen izgalmas, a Carroll gyerekaktjain is alkalmazott Viktoriánus *paintograph* technika, mely során az előhívott fénykép felszínét megfestették, hogy megidézzék az olajfestmény “folyékony kellemét.” A retusálás valamiféle irreális, absztrakt szépségideálhoz közelítve eltestetlenítette a valós testeket, fekete-fehérből megszínezve álomszerűvé tette őket. Ezzel azt sugallta, hogy a mimetikus referencialitással azonosított fotónak ugyanúgy nincs köze az objektivitáshoz akár a metaforicitással társított festménynek; és hogy a kép – wittgensteini értelemben – azt jelenti, amire használjuk. Bátran állíthatjuk, hogy a mediális határátlépés kísérletek a nonszensz jelentéselbizonytalanításával rokon “nyelvbotlások”⁵⁰⁷ a fotóból a festmény felé⁵⁰⁸, hiszen maga a vegyes technika megnevezése is olyan szóösszerántásos nyelvjáték (*painting+photograph=paintograph*), melyet Carroll szépirodalmi munkásságának védjegyeként tartanak számon. A festográfia vagy a fénymény (“*phainting*”) könnyen helyet kaphatna a Csodaországbeli Ál-Teknőc bolondos tantárgyai, a sírás és olvadás, a másztan és angolnáló tanulás között.

Carroll *tableau vivant* fényképművészete tehát kislány fotómodelljeit ágenciával felruházott, alteritásukban respektált másikként jeleníti meg, miközben egyszerre kezdi ki a marginalizáló, az idealizáló, a mimetikus-referenciális, és a médiumokat elkülönítő reprezentációs hagyományokat. Erre a sokszoros felforgatásra remek példa a koszorús költő Lord Tennyson unokahúgaról készített, a Grimm testvérek jól ismert meséjét megelevenítő, *Agnes Grace Weld mint Piroska* (1857) című fénykép,⁵⁰⁹ mely azért is élvez kiemelt szerepet a fotóművészeti korpuszban, mert az egyedüli azonosított mű, melyet az alkotó élete során a nagyközönség elé tárt, azon az egyetlen fotótárlaton, ahol néhány munkája kiállítására vállalkozott a South Kensington Múzeumban 1858-ban.

Piroska és a farkas története izgalmas fotótéma választás, hiszen számtalan változata és értelmezése során talán ezt a mesét társították leggyakrabban szexuális jelentéstartalmakkal. Charles Perrault a 18. századi francia arisztokrácia szórakoztatására írt, pikáns, verses fabulájának moralizáló konklúziójában a gáláns lovagok csábításainak veszélyeire hívja fel az

⁵⁰⁶ Smith 101.

⁵⁰⁷ Palotai János. „Festés-fotózás.” *ÚjMűvészet*. 2017.03. <http://www.ujmuveszet.hu/2017/03/festes-fotozas/>

⁵⁰⁸ A korban nem egyedülálló az efféle mediális átjárás. Egyre több festmény készül fotó alapján. A Viktoriánus William Fox Talbot a fotográfia, mint képrögzítő eljárás úttörője, a világon elsőként jelentet meg eredeti fényképekkel illusztrált kötetet, melynek címében, *A természet írója* (*The pencil of nature*) (Budapest: HOGYF Editio, 1994) a grafika komplementer eszközeként helyezi el a világ rajzolatainak megörökítésére képes fotótechnikát.

⁵⁰⁹ Agnes Grace Weld as Little Red Riding Hood, 1857. Gernsheim Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin

úrihölgyhallgatósága figyelmét, Bruno Bettelheim 1960-as évek-beli, híres, freudiánus pszichoanalitikus olvasatában Piroska útja a szubjektum pszichoszexuális fejlődéstörténetének ívét követi. (A piros a menstruáció, a lányból nővé válás jelölője, az út a maternális régióból a patriarchális rend felé vezet, és a címhősnőt ödipális vágy mozgatja, mikor valójában vágyik arra, hogy a gonosz apa figurát megtestesítő farkas jól bekapja, hogy aztán a jó apa figura, a vadász révén érett, diszciplinált énként születhessen újjá.)⁵¹⁰ Az olvasat időtállóságát bizonyítja, hogy a közelmúltban az NBC csatorna *Grimm* című (2011-), misztikus-fantasztikus-detektív TV sorozata riogatott sötét tónusú meseátirataival, amiben az ordas farkas pedofil szexuális predátorként jelent meg, Piroskának pedig újfent a bestiális felnőtt vágyaktól veszélyeztetett ártatlan áldozat szerep jutott.⁵¹¹

Carrollnál azonban egészen más a helyzet. Ahogy még a gyermektéstábrázolásra legérzékenyebb feminista kritikai recepció is elismeri, az Agnes Weld megszemélyesítette Piroska “találékony, elszánt gyermek, aki határozottan halad előre, célja felé, és nem szegik kedvét az útját akadályozó veszedelmek,” “aki bátran visszavág és nem hagyja, hogy szabadságában korlátozzák”⁵¹² az őt elhallgattatni, a történetből passzív tárgyként kiírni éhező domináns férfivágyak vagy kötelezően előírt patriarchális narratívák. Ez a Piroska dacosan viszonzza a néző bámész tekintetét, ahogy Carol Mavor találón megjegyzi, a pillantása “mint a farkasé, aki most falta fel a nagymamát, és óhatatlanul felsejlik bennünk [nézőkben], hogy talán már a farkast is megette, és épp arra készül, hogy minket is bekebelezzen.”⁵¹³ A leszegett fej, a kosár fülére szoruló marok, a szófogadatlanságot ígérő, szúrós szemek mind azt sugallják, hogy a kislány kész saját történetét megírni. Bár Carroll “Piroska” című versében (“Little Red Riding Hood”)⁵¹⁴ a főhősnő eszményi gyermek, aki tisztaszívú bizalmával s önbizalmával arat diadalt a gonosz farkas felett, de a rejtett utalások “Dante Poklának első kantójára, melyben a költő sötét erdőbe lépve nőstény farkasba botlik” mégis a “bukott utazó, allegorikus hős, népmesei alak és múzsa”⁵¹⁵ karakterkombinációjával árnyalják a vidám kislány egyszeri alakját.

Míg a Grimm testvérek-féle legismertebb verzió tanmesei üzenete, hogy ne térjünk le a kijelölt útról, engedelmeskedjünk szüleinknek, ne deviáljunk a társadalom által megszabott

⁵¹⁰ Bruno Bettelheim. *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Ford. Kunos László. Budapest: Gondolat, 1985.

⁵¹¹ Charles Perrault. *Les Contes*. Paris: Jules Hetzel, 1862. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855619t/f9.item>, Bruno Bettelheim. *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Ford. Kunos László. Budapest: Gondolat, 1985.; *Grimm*, NBC

⁵¹² Gubar 108-109.

⁵¹³ Mavor 29.

⁵¹⁴ Lewis Carroll. „Little Red Riding Hood” in Waggoner 246.

⁵¹⁵ Vallone 196.

normától, addig Carroll arra figyelmeztet, hogy a még biztonságosnak hitt csapásvonalon is érhetnek meglepetések, és pont a leggyengébbnek gondoltak bizonyulhatnak a legerősebbnek, ha váratlanul kimutatják a foguk fehérjét. Carroll fotója tehát erőteret nyit az elnyomottak szubverzív potenciáljának, mikor az osztály, nem, kor identitástényezői terén marginalizált Piroska (szegény lány gyerek) farkaslelküként jelenik meg – a mai néző számára Angela Carter posztmodern feminista meserevizióit⁵¹⁶ idézve.

Hasonló, színpadiasan megrendezett természetesség ambivalenciája jelenik meg a mai recepció által gyakran méltatlanul elítélt festménybe fordított *paintograph* fotón, *Evelyn Hatch portréján* (1879).⁵¹⁷ A retrospektív kritika tarthatatlanságát jól tükrözi, hogy a morális alapon kifogásolt gyermekakt műfaja értelmezhetetlen a Viktoriánusok számára, a zsáner korabeli neve ruhátlan (*sans habillement*) portré, olyan művészi arckép vagy képmás, mely a természetűsége túl a makulátlan szépség éteri ideáljának referencia-nélküli önmagaságát testesíti meg, vagy/és ugyanakkor jelentéssel-túltelítve, filozófiai mondanivalót közöl, mint Carroll esetében, akár a lecsupaszított test vásznára projektálva esztétikai önreflexiós metamedialis kommentárját. Carol Mavor olvasatában a hátrahanyatló kislánytest “Oxford modern kis Vénusza,” a megfestett hajlított üveg hátlapnak köszönhetően a velencei festészet álom-szerű pasztellszíneiben fürdik, újrajátszva Tiziano Urbinói Vénuszát, a görög szerelemistennő miniatürizált változataként. Alakja a háttér “szürrealistán aranyos mohazöldjét” ellenpontoszó “hús-színű fény” aurájában ragyog, ám a márvány-szobor-szerű testet körülölelő “örök naplemente” fenenségességének kontrasztjául szolgál az utólag megfestett tekintet vadállatias villanása, a pupillára rajzolt apró fénypöttyök természetfeletti borzalmas delejessége. Mavor szerint, Evelyn szeme akár a szelíd vámpíré, a rókáé az éjszakában, az Alice-dajkálta metamorfikus malac-babáé. A természet megszemélyesítője és emblémája, szubjektum és elvont fogalmiság között imbolyogva, káprázatos és rettenetes.⁵¹⁸

Evelyn Hatch alakja hasonlóképpen ambivalens Nina Auerbach számára is: egyszerre személyesíti meg a 19. század végi orientalizmus-mániába illeszkedő “gyönyörű kis odaliszket” (hárem udvarhölgy), a groteszk kiméra mitológiai kreatúráját, a szexualitását nem szégyellő természeti lényt, eggyé forrasztva “az állatiast és az álmodozót,” és a Viktoriánus nőiesség-sztereotípiák ellenpólusait, a bukott nőt és az angyali gyermeket. Kreatív képzelőereje egyformán fakad ártatlanságából és esendőségéből; ő az álmában életrehívott

⁵¹⁶ Angela Carter. „Farkasok társasága.” *A kinkamra*. Ford. Greskovits Endre. Budapest: Európa Zsebkönyvtár, 1993. 193-209. „The Company of Wolves.” *The Bloody Chamber*. London: Gollancz, 1979.

⁵¹⁷ *Portrait of Evelyn Hatch*, 1878. The Rosenbach Museum and Library, Philadelphia and the Executors of the CL Dodgson Estate.

⁵¹⁸ Mavor 12, 18.

Csodaország rabja és uralkodója, megalkotója és elpusztítója, áldozat és erőszaktevő, megigéző megigézett.⁵¹⁹

A kép zavarbaejtő mivoltát jól tükrözi, hogy kritikusai jelölőláncok nyomán igyekeznek Evelyn tekintete jelentésének nyomába eredni, miközben az, a carrolli nonszensz rejtvényekből ismerős enigmatikus talány marad. Ahogy a csodaországi teadélután feladványa, “Miért olyan a holló, mint az íróasztal?” sem kapunk választ, itt sincs megoldás és feloldás. A Roland Barthes-i képletnek megfelelően, az irodalom (és általában a művészet) lényege nem más, mint a kérdés, mínusz a válasz. A képpel folytatott dialógus a szerzői szándéktól függetlenül, a fotográfia és az interpretáció performatív kvalitásainak köszönhetően formálódhat (csendekkel tarkítva) polifónikussá. Magritte híres szürrealista metafestménye mintájára, érdemes lenne ellátnunk Evelyn *sans habillement* fotóját az “Ez nem csak egy gyermektet.” képszövegolvasási instrukcióval.

Míg Marina Warner számára Evelyn teste az angyalok köztes állapotát, az aszexuális testetlenség bűnbeesés előtti idilljét idézi, Auerbach olvasatában a kép érdeme épp a Carroll kortársai által démonizált, tabusított gyermeki szexualitás “egészséges” színrevitele, hogy a kislány megbúvó-bontakozó erotikus vágycsírái saját jogukon jelenvalókként ismertetnek el, míg a fotós csak az infantilis örömelvűség kívülálló krónikásaként vállal szerepet.⁵²⁰ További opcióként Mavor, Louis Marin⁵²¹ nyomán, a leképezett korporealitást a “neutralitás” végtelen játéktereként tételezi, mely az aktív-passzív oppozíció helyett az oda-vissza oszcillációra, a sem-sem ambivalenciájára, a szemtelen nemtelenségre teszi voksát. Evelyn androgün pőresége “semmit nem fed fel és semmit nem rejt el,” a reprezentálhatóság határait feszegetve az “éteriség inkarnációja,” fénybe és festékbe öntött önellentmondás, a testet öltött oximoron maga.⁵²²

Még összetettebb jelentésrétegeket hoz játékba a sokat vitatott “Kis Kolduslány” (1858) című *tableau vivant* fotó,⁵²³ melyen a Csodaország történetet ihlető Alice Liddell rongyos ruhában, mezítláb, alamizsnáért nyúló kezével felidézi a Viktoriánus szentimentális regény

⁵¹⁹ Auerbach „Falling Alice,” 168.

⁵²⁰ Warner 215, Auerbach 13.

⁵²¹ Louis Marin. *Utopies. Jeux d'espaces*. Paris: Minuit, 1973.

⁵²² Mavor 18, 21, 32.

⁵²³ Charles Lutwidge Dodgson (aka. Lewis Carroll) „Alice Liddell mint koldusgyermek.” 1858. Mrs M J St Clair, Christ Church Oxford. „Kis kolduslány” 16.3 x 10.9 cm. Gilman Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York. Bár ez Carroll legismertebb fényképe, kevés fennmaradó példányáról tudunk. Ennek egyszerű oka, hogy Carroll mindvégig amatőr alkotó maradt abban a tekintetben, hogy fotóit soha nem kívánta a nagyközönség tekintete elé tárni vagy nagykereskedelmi forgalomba hozni. Féltve őrizte őket házi albumaiban, esetleg a modelleknek vagy közeli barátoknak, családtagoknak adott egy-egy ajándékpéldányt. A hat előhívott kópia lelőhelyei: Christ Church College, Oxford, Ovenden collection, Cornwall, Owen D. Young copy, NYPL (Berg Collection) (170 x 130 mm); Parrish Collection, Princeton University, Arthur A. Houghton, Jr. Collection, The Pierpont Morgan Library, (92 x 59 mm, carte-de-visite)

közkedvelt ártatlan áldozat fiktív figuráját, Andersen Kis Gyufaáruslányát, a felmagasztalító szenvedésre ítéltetett dickensi árvát, akár egy kis korú női Krisztus idealizált alakját, és ugyanakkor képbe hozza a korabeli gyermekprostituáltak kegyetlen társadalmi valóságát is. Carroll középosztály-beli kortársaiban a fotó elsődlegesen vélhetőleg a meghatott részvét, a spirituális áhítat érzékeny húrjait pendítette meg, a “balsorsú rászorulók megsegítésének”⁵²⁴ morális kötelezettségére emlékeztetve.

Azonban a kiszámítható reakciókra appelláló sztereotipikus ábrázolás mégis híján társadalomkritikai élnek. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy egy elkényeztetett, felső-középosztály-beli, burzsoá kislány ölti magára játékból a nincstelen kolduslány toposzát, hogy kifigurázza a kornak a gyerekek irányába tanúsított (osztály hovatartozás szerint megosztott) kettős mércéjét, a tiszta ösztönlény paradoxonát, vagy a címadó Tennyson vers⁵²⁵ voyeurisztikus implikációit. Alice ökölbesorított keze, dacos tekintete, nyegle alulöltözöttsége, épp sarkon forduló, a képből kifutni készülő lábtartása mind-mind egy ellenszöveget írnak, mely a gyereklány hús-vér megfoghatatlanságát, tűnékeny változékonyságát, ábrázolhatatlanságát (a hegemon maszkulin reprezentációs konvencióknak való rebellis nekifeszülését) éltetik az identitás performativitásának színrevitelével.

A csipőnek feszített ököl, a dacos tekintet, a falnak támaszkodó hanyag tartás mind a viktoriánus utcagyerek megszelídíthetlenségét, riasztóságában is megigéző, szocializálatlan ösztönnéjét idézik a kortársak számára. Az utcagyerek a korabeli szlengben “utcai arab,” “utca sün” névre hallgat (*street Arab, street urchin*), civilizálatlan vadállatiasággal, primitívként megbélyegzett kulturális idegenséggel, rejtélyes rendszeren-kívüliséggel társul. Ugyanakkor önmagára utaltságából fakadóan valamiféle csibészes lelemény, találékony túlélőkészség is jellemzi. Dickens *Twist Oliver*-beli trükkös vagánya (*artful dodger*) népszerűségét onnan is nyeri, hogy a Viktoriánus burzsoázia ikonikus alakjának, az önerőből felemelkedni képes embernek (*self-made man*) alsó-osztálybeli gyerek megfelelője. Ez, a csavaros eszű, kis lelenc toposza köszön vissza Chaplin tragikomikus börleszk filmjeiben, legemlékezetesebben *A kölyökben*⁵²⁶ is. Alice mint kis kolduslány az *orphan ingénue*, a kedvezőtlen körülmények ellenére is boldogulni képes, a szülői előtörténetek és elvárások befolyásától független árvagyereket testesíti meg. Szende szűz helyett inkább valamilyen csalafinta népmesei alakra emlékeztet. A jelmezes póz kifordítva viszi színre a *Hamupipóke* történetéből ismerős “koldusból királyfi/királylány” (*from rags to riches*) klasszikus

⁵²⁴ Susina 102.

⁵²⁵ Lord Alfred Tennyson, „Beggars.” *Poems*. Vol II. London: Bradbury and Evans, 1843. 211-213.

⁵²⁶ Charles Chaplin, rend. *The Kid*. Charles Chaplin Production, 1921.

tündérmesei metamorfózisát, hiszen egy burzsoá kislány ölt rongyos ruhát a kép kedvéért. A mintha-játék társadalom-kritikai, politikai potenciálja az eltérő osztályidentitáspozíciók közötti átjárhatóság felfedésében rejlik. Ráadásul a fotó eredetileg egy diptichon része: a kis kolduslánnyal egy napon egy szép ruhás fotó is készült Alice-ről,⁵²⁷ ugyanott, – a Carrollban a saját gyerekkorának színterét felidéző kertben – az oxfordi Christ Church College dékániájának udvarán, mintegy, “a Viktoriánusok által romantizált társadalmi szerepek megfordított ‘előtte és utána’ változataként.”⁵²⁸

A carrolli életműtől nem idegen a ‘variációk egy témára’⁵²⁹ gondolata. Gondoljunk az Alice kalandjai (a Föld alatt, Csodaországban, Tükörországban) szövegfolyamra, vagy a fiktív világot kiegészítő, továbbgondoló illusztrációk, emléktárgyak, adaptációk sorára! Ennek fényében kevéssé meglepő, hogy az Alice-ről készült, rongyos és a pompás ruhás képpárnak készült *paintograph* fotófestmény változata is. A felvitt festékréteg fikcionalizálja, meseivé fordítja az élőkép referencialitását. Ambivalens üzeneteket közvetítve: a kolduslány szakadt szoknyája vörösre, redősre festve a bársony úri eleganciáját idézi. Így, olybá tűnik, hogy a fénykép szimultán funkcionál a varázslat, a színpadi trükk, a dokumentarista realizmus, és a történetmondás eszközeként.

Aggályként merülhet fel, hogy épp ez a fikcionalizálás, a valódi kisebbségi létélmény árnyoldalait a biztonságos szerepjáték illúziójába burkoló, tét nélküli tettetése korlátozza a *Kis kolduslány* közvetítette politikai üzenet hatékonyságát. Ám a nincstelenség társadalmi klisévé merevedett sztereotipikus leképezése és egyúttal fel- és levezhető álarcként való teátrális, performatívikus ábrázolása egymással ellentétes gesztusként mégis megtörni látszanak a burzsoázia hegemonikus rendjének ikonográfiáját.⁵³⁰ Mitöbb, a jelmezváltás akár a “munkásosztály” specifikus rétege, Carroll rajongott gyermekszínészei irányába tett főhajtásként is értelmezhető. Alice fényképezett szerepjátéka egyrészt azt szorgalmazza, hogy

⁵²⁷ „Alice Liddell Dressed in her Best Outfit” Christ Church Studio, Oxford, Summer 1858.

⁵²⁸ Nickel 62.

⁵²⁹ Smith a carrolli ismétlési-, újragondolási- kényszerűt diagnosztizálja a szerző színházjárási szokásaiban (ugyanazt a darabot többször is megnézte, jobbára a gyerekfőszerepők kedvéért), illetve abban a tendenciában, hogy előszeretettel fotózott le egymást követően több gyermeket is ugyanabban a jelmezben, és fotóművészetében eljátszott a baba és gyerekfigurák felcserélhetőségével. Smith 112.

⁵³⁰ Carroll gyermekbarátai túlnyomórészt saját társadalmi osztályából kerültek ki. Csupán néhány fotót készített munkásosztály-beli gyerekekről. A Coates nevű kislány portréján magasra fűzött bakancsban, szorosan hátrafogott hajjal, egyszerű ruhában, durva kezét ölében pihentetve üldögél egy dróthálóval fedett ablak előtt, egy mélybe vezető lépcső tetején, a távolba révedve. Nem eljátssza a szegénységet, hanem ő maga a szegénység. A képen szó sincs a kolduló Alice portéját átható csibész játékosságról. Az erotikus incselkedés Coates esetében tabutéma, épp azért mert –míg Alice osztályhovatartozásánál fogva szexus nélküli, érinthetetlen – az alsó osztály-beli lánygyermeknél a prostitúció rémképe túlságosan valós veszély a Viktoriánus korban. Coates portréja, beállítottága ellenére, a dolgozni kényszerülő szegény gyermek előtt fejet hajtó, respektussal átitatott szociofotó, míg Alice-szé tableau vivant szerepjáték, a másság képeit a burzsoá szalonokba bevezető empátia-gyakorlat.

a játék örömeire egyetemes jogot formálhasson osztályhovatartozástól függetlenül minden gyermek. Másrészt – Carroll a “gyermekszínészek anyagi és szexuális kizsákmányolása ellen folytatott küzdelmének vizuális mementójaként”⁵³¹ – megemlékezik arról, hogy a Viktoriánus korban a (szín)játék egyes kiskorúak számára kemény munka, s nem pusztán felhőtlen szórakozás. A képen látható gyermek hús-vér enigma, nehéz eldönteni róla, hogy szerepel vagy önmagát adja, szegény vagy gazdag, szelíd vagy szemtelen, lányos-e vagy fiús.

Az újabb feminista olvasatok szerint a kép felforgató ereje a modell fiús-lány (*tomboy*) karakterében, androgün testében lakozik, mely nem kínálgatik fel a férfi tekintetnek, hiszen nem rejt magában „a női test titkait.” A nyitott ingnyakból kikandikáló fedetlen mellkas nem rejt domborodó keblet; a rövid, kócos haj nem felel a korban fetisizált, a pre-Rafaelita festményeken dicsőített súlyosan aláaómló feminin hajkorona ideálnak; szűziesen lesütött szempár helyett dacosan kihívó tekintet⁵³² mered ránk. Alice öntudatos, „paraméterek nélküli szexualitása,”⁵³³ Mavor szerint, felszabadító azonosulási teret kínál a mai női nézők számára is, akik a fotó láttán épp úgy megélhetik a heteronormatív, reprodukív szexuális ökonómia korlátait felforgató, *gender-bender* vagy nárcisztikus vágyaikat, a freudi infantilis polimorf perverz ösztönén létben való dúskálását, mint az erotikus objektifikációt elutasító, aszexualitás szabadságát is. Hacking ezzel szemben arra mutat rá, hogy a prúd Viktoriánus etikett szerint szexuális elfojtásban élő burzsoá nők számára a *sans habille* gyermekfotó ritka lehetőséget biztosított önnön nemiségükkel való szembenézésre, s egyáltalán a meztelen női test büntetlen, lelkiismeretfurdalás nélküli szemlélésére – annak tárgyiasítása nélkül, inkább az azonosulás nyomán. Ismételten a *Kis Kolduslány* komplexitását támasztja alá, hogy a gyermeki ártatlanság képe „a felnőtt nő nézőt cinkostársá téve” egy potenciálisan „érettebb szexuális dinamika”⁵³⁴ jelentéshalmazát lendíti mozgásba.

Konklúzióképpen talán megállapíthatjuk, hogy a kép valódi tárgya a metamorfikus én maga. Evelynhez hasonlóképpen, az Alice megszemélyesítette kis kolduslány is köztes karakter: hordoz magában valamit a Felvilágosodás és Romantika gyermeki ártatlanság mítoszából és a puritánok bűnben született gyermekképéből is. A konkurens értelmezési

⁵³¹ Warner 214.

⁵³² Diane Waggoner szerint a nézővel farkasszemet néző Alice tekintete „bizonytalanság, érzékenység, összpontosítás, odaadó együttműködés egyvele, kis mosolykezdeménye a fényképezőgép túloldaláról figyelő Carroll jelenlétére adott válasz, baráti összepillantás olyanok közt, aki szavak nélkül, félpillantásokból is megértik egymást” Waggoner 149.

⁵³³ Mavor 42.

⁵³⁴ Juliet Hacking. “The Eroticised Victorian Child: Mrs Holford’s Daughter.” *Understanding Art Objects: Thinking Through the Eye*. Szerk. Tony Godfrey. Farnham: Lund Humphries. 93-103. 102. Juliet Hacking izgalmas párbeszédbe állítja Carroll *Kis kolduslány* képét a kortárs Camille Silvy *deshabillé* fényképével, a *Mrs Holford lányával* (cc. 1860), melyről – evidenciák hiányában, pusztán spekulatív módon – azt feltételezi, hogy egy Viktoriánus mádám névjegykártyaként használhatta bordélyháza szolgáltatásainak reklámozására.

keretek, “a kislány mint angyalördög” ellentmondásossága a kor episztemológiai válságát viszik színre. A művésziesen beállított fotó legautentikusabb momentuma – olvasatomban a barthes-i punctum megfelelője – Alice félig lábujjhegyen egyensúlyozó jobb, és térdben meghajlított, félig kiforduló bal lába, mely a fotó pillanatiságára vet fényt, hiszen olyan mintha a kislány épp ahhoz venne lendületet, hogy sarkon fordulva elszaladjon, hogy visszavegye rendes ruháit és valóját, vagy épp jelmeze rejtekébe, más bőrébe bújva játsszon tovább, valahol messze a kamera keresztüztétől. Jelenléte aurájára már a távolléte árnyéke vetül, kis híján még itt van, de már majdnem ott, álmodozásai tovarepítik, akár a mese-beli Alice-t. A gyermekség képen dokumentált lényege a tűnékenység, a változás, a kicsinység és növekedés, a hasonlóság és különbözőség, a mintha-játék-generálta többhelyütt levés, az is-is és sem-sem világa – túlbujánszik az ártatlanság idealizált ikonjának keretén. A fotó fetisizálható jellegét nem a szaggatott ruha alatt felsejlő hús erotikus implikáció kölcsönzik. A néző sóvárgását sokkal inkább Alice megfoghatatlanul távolinak sejlő közelsége, tűnékeny testisége okozza. A vágy a mese megoszthatóságának közös élményére irányul, az intim kapcsolat alapja a képzelgés mint médiumokat és generációkat egybeölelő kreatív együttműködés a vizuális mesemondó és a fókuszba helyezett gyermek között.

Képek olvasó gyermekekről

Carroll számos fényképe ábrázol olvasó gyermeket. Ezek a fotók az esztétikai élményen túl újfent tartalmasabb filozófiai üzenetet hordoznak a jelenlétben megbúvó hiányra, az ábrázolhatóság határaitra vonatkozóan. A könyvébe merülő, a fantáziatévékenység révén a fiktív kalandokat életre hívó gyermek valahol máshol jár, messze a hétköznapi valóság zajától és fizikai nyűgeitől. Ugyanakkor az olvasótevékenység korporeális reakciókat,⁵³⁵ affektív, empatisz válaszokat idéz elő: a komikum kacajt, a kalandregény reszketeg izgalmát, a rémmese félelmet, a szentimentális melodráma meghatott örömkönnyeket vált ki. Így a könyvolvasó gyermek csendélete a láthatóság mezsgyéjén túl voltaképp a test zajaitól hangos. A közel-leképezhetlen akusztikusság vizualizációja annak fényében is izgalmas, hogy milyen fontos szerepet játszik a carrolli nonszensz mulatságos jelentéstorzulásainak létrejötte során a vokalizáció, a denotáció fölébe kerülő, asszociációs láncot generáló hangzósság, a hangos félreolvasás, a meg-megbicsakló szövegbetűzgetés gyermeki élménye.

⁵³⁵ Linda Williams test-zsánereknek nevezi azokat a populáris filmes műfajokat, melyek stratégikusan idéznek elő testi válaszokat befogadóikból: a romantikus történet könnyekre fakaszt, a horror nézője szívdobodva reszket és felsikolt, a pornográfia szexuális gerjedelmet stimulál. (Linda Williams. „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.” *Film Quarterly* 44.4 (Summer 1991): 2-13) Ezek a korporeális reakciók az irodalmi művek recepciója során is működésbe lépnek. A szocializációjuk kezdeti szakaszában járó, s így testük fegyvelmezésében kevésbé gyakorlott gyerekolvasók esetében még intenzívebben lendülnek mozgásba.

A dupla portrék, melyeken két gyermekolvasó osztozkodik egy könyvön a képzelt világokban való együttes kalandozás meghitt közösségi élményének állítanak képi emléket. Másrészt az olvasási tevékenység kiváltotta identifikációs játék fiktív én megkettőződéseit képezik le, mikor az ifjú könyvmoly azonosul a történet főszereplőjével, átmenetileg mássá válik, miközben önmagát is felismeri benne, s talán meg is változik ismeretségük révén. (Énünk sajátos megkülönbözteti jegyeire, önmagaságunk egyedi megismételhetetlen mivoltára, személyiségünk a változások ellenére is megmaradó lényegi magjára való rákérdezés központi dilemmaként jelenik meg Alice testi metaformózissal járó identitáskrizist tematizáló kalandjaiban.) A kettős portrékon ábrázolt, ifjú olvasók beállítatlanul, kontrollálatlan, kényelmes testtartásban, egymásnak dőlve, egymást ölelve pihennek meg. Testközelségük kép és szöveg ikonotextuális interakciójának, intim viszonyának megfelelője. A fotón megjelenő könyv/olvasó mindig metamediális üzenetet hordoz: a vizuális narratíva középpontjában az írott szöveg által kifejtett varázslatos hatás áll⁵³⁶ mely voltaképpen láthatatlan a jelenlegi néző, a leendő olvasó számára.

Az Ethel és Liliane Brodie-ról készített páros olvasó portré egyenesen az Alice Csodaországban nyitójelenetét idézi, ahol a kíváncsi kis hösnő hamar ráun a nővére által felolvasott könyvre, mert nincsenek benne képek, és inkább a fehér nyuszi nyomába eredve saját kalandokat álmodik életre magának. Míg a regényben Alice elégedetlenségének oka, hogy a szöveg az illusztráció fölé/elébe kerekedik, hogy a történetben szavakban és nem képekben kerül elmesélésre, a fénykép épp ennek ellenkezőjét viszi színre az elolvashatatlan, kibetűzhetetlen könyv *látványával*, a vizualitás verbalitás fölé rendelődésével.⁵³⁷ A könyvében elmerülő, olvasó gyermek képének sajátossága Carroll művészetében, hogy a kislányokat “önmagukban, önmagukért” láttatja, amint a Viktoriánus társadalom (felső-középosztály-beli leánygyermekek irányába támasztott) elvárásairól megfeledkezve, szabadon képzelegnek, tűnődnek, s (akár *Csodaország* Alice-szal azonosulni hivatott, tételezett olvasója) fantáziájuk révén saját világokat teremtenek, “az ifjúság mély meggyőződésével, mikor a határvonal álom és valóság közt még vékony és könnyen átjárható.”⁵³⁸

Az olvasó gyermekfotókkal párbeszédbe állítható az *Alice Kisgyermekeknek* – eredeti címén *The Nursery Alice*, a *Csodaország* kisebb gyermekeknek átdolgozott, színes illusztrációkkal díszített, s a szóbeliséget felerősítő szövegbetétek révén felolvasásra szánt verziója – 1890-ban megjelent kiadásához készített borítóképe. Gertrude Thomson rajzán

⁵³⁶ textual enchantment in a visual narrative

⁵³⁷ Lásd Gordon and Guiliano 1982.

⁵³⁸ Leal 9.

Alice a *Csodaország* egy nyitott példánya mellé hanyatlva alszik, vélhetőleg a könyv lapozgatása közben szunnyadt álomba. A feje fölötti felhőkön ficáncoló, csodaországbeli groteszken antropomorfikus állatfigurák – a mesélő egér, a zsebóras Fehér Nyúl, a malacbaba és a griff – épp úgy pattanhattak ki az álmodó fejéből, mint a karjánál nyugvó képeskönyv illusztrált oldalairól. Természetesen a címlap aranyhajú gyermeke nem azért szenderedhetett el, mert olyan unalmas volt az olvasmánya, hanem mert a kor ikonográfiája szerint és különösen a módosult tudatállapotok paranormális jelenségei iránt érdeklődő Carroll szemében az alvás korántsem passzív állapot, hanem az álomtevékenységnek köszönhetően misztikus létélmény, fantasztikus világok felfedezéseinek tere, kapcsolatteremtés a kimondhatatlan és leképezhetetlen ismeretlennel. Az Alice regények esetében az olvasó álomba zuhanása ráadásul totális azonosulás a főhősnővel, aki – Carroll története szerint – éppen álmában, tudatalatti regisztereit aktiválva, képzelgi valóra a logikának, fizikai/természeti törvényeknek, társadalmi előírásoknak és narratív konvencióknak fittyet hányó, nonszenszül képtelen történeteket.

A viktoriánusok körében népszerű zsánerkép, az alvó gyermek portréja a mindennapi élet olyan jelenetét ábrázolja, mely a különösség érzetét szivároztatja be a hétköznapiakba az agyon megfejthetetlen módon átfutó álmokképek irracionális gondolatisága, szimbolikája, érzelmvilága, emlékezésben, problémamegoldásban játszott szerepe révén. Lindsay Smith – a zsáner képszövegdinamikáját hangsúlyozva – úgy fogalmaz, Carroll alvó kislányokról készített fényképei „vizuálisan kompenzálják” a korabeli kiskorúak verbális korlátozottságát.⁵³⁹ Szoborszerűen mozdulatlan, alvó alakjuk látszólag tökéletes némaságba burkolózik, mégis megtörik a Viktoriánusok pedagógiai diktum előírását, miszerint „Felnőttek jelenlétében illendő, hogy a gyermek szem előtt legyen, de szavát se hallják.” A carrolli alvó gyermekmodell több okból is a cselekvőképes, saját hangját hallató szubjektum státuszát nyeri el. 1. Álmában szabadon beszélhet, amit csak akar (– a 19. század végi fantáziarodalom írónőkhöz hasonlóan, akik a gyerekekkel társított, és így biztonságosnak vélt zsáner korlátain belül büntetlenül gyakorolhattak rendszerkritikát; gyakran éppen Alice történetét véve kiindulópontul).⁵⁴⁰ A saját képzelőereje által életre hívott kalandok során megteheti és kimondhatja mindazt, ami a Viktoriánus nyilvános szféra diszkurzív terében lehetetlen lenne egy gyermek számára. (A *Csodaország* történet egyik csúcspontja, mikor Alice ellentmond,

⁵³⁹ Smith 95.

⁵⁴⁰ Ld. „the verbal agency of the somniloquist” Szubverzív gyerekirodalmi fantáziák Viktoriánus nőírók tollából: Nina Auerbach és U.C. Knoepfelmacher, szerk. *Forbidden Journeys. Fairy Tales and Fantasies by Victorian Women Writers*. Chicago UP, 1993., U. C. Knoepfelmacher, *Ventures into Childland: Victorians, Fairy Tales and Femininity*. Chicago UP, 1998.

visszafelesel a Szívkirálynőnek – aki mind korban, mind társadalmi osztály státuszban fölötté áll – és ezzel olyan mérhetetlen határsértést követ el, hogy rögtön fel is ébred.) 2. A kislányok nem ténylegesen alszanak a fotókon, csak tettetik az alvást, s a színjátszás – már maga egy kreatív ágenciát tételező tevékenység – célja, annak előadása, ahogy egy olyan fantáziavilágba utaznak, amelynek létrehozásában tevékeny részt vállal maga a merész utazó. Az alvó portré a gyermek spontán alkotótevékenységét dicsőíti. 3. Ahogy a naplók, visszaemlékezések és levelek tanúsítják, Carroll a képek elkészítése előtt, közben és után is beszélget a kislányokkal a fényképekről, kikéri róluk véleményük, gyermekhallgatóságával közösen meséket sző köréjük. A carrolli életműben a verbális és vizuális alkotótevékenység átfedéseinek izgalmas példája, hogy míg a fotók a kis műzsák beszédre bujtogatásának eszközeül szolgáltak, (és a *Csodaország* előszavából tudjuk, hogy a kislányok csacsogása a szépirodalmi munkásság elsődleges szövegmotorja), Carroll gyermekírói elismertségét a potenciális fotómodellekkel való bizalom- és kapcsolatépítésre használta. Az Alice könyvek bizonyultak a gyermekek körében legközkedveltebb “valutának/fizetési eszköznek a fotózási alkalmakért vagy profi fotós készítette vizitkártyákért folytatott cserekereskedelemben.”⁵⁴¹

Az álom és ébrenlét, mimézis és metafora, gyermek- és felnőttlét, fotografikus kép és irodalmi szöveg közötti liminális határvidéken Carroll/Dodgson ellentmondásokkal teli, heterogén művészeti korpuszának visszatérő motívuma a minden dacára, túlélési mechanizmusként és spontán kreatív gesztusként működő fantáziatevékenység felszabadító erejének tematizálása. A gyermeki képzelgés ábrázolása a realizztikus vagy idealisztikus regisztereken túllépve, magát a történetmondás eseményének ellentmondásait tematizálja, ahogy az ellentétes reprezentációs rendek ütköztetésekor “a materiális valóvilág aspektusainak fenomenológiai igazolásának” igénye szembekerül “a fantázia immateriális, virtuális terének” absztrakcióival,⁵⁴² és ahogy minden elbeszélés mögött kimondatlan vagy továbbregélésre váró mikronarratívák sora rejtezik.

Barthes szerint a fotográfia valami primitív színházi rituáléhoz hasonlatos, a mozdulatlanságukban képpé merevített arcok mögött a halandóságunk tudata sejlik fel: a fotó mindig már az elveszett, a meghaladt pillanatot rögzíti; „a múltbéli valóság emanációja” révén nézőként valami olyan érint meg – „egy csillag megkésett fényéhez hasonlóan”⁵⁴³ – ami már régen nincs ott, mert emberléte okán eltűnésre ítéltetett, akárcsak jómagam. A könyvébe merülő olvasó látványa, aki bár ott van a szemünk előtt, de gondolatban nem tudjuk merre jár,

⁵⁴¹ Smith 244.

⁵⁴² Nickel 35.

⁵⁴³ Barthes *Camera*, 81.

még hangsúlyosabban jeleníti meg ezt a tűnékeny megfoghatatlanság élményt; a reprezentáció megbicsaklásának azon érzetét, hogy valami mást kell meglátnunk a képen, mint amit az ábrázol. Az olvasókról készült képek furcsa mód eltérítik, megtörik a voyeurisztikus tekintetet: az olvasó sosem lesz teljesen a kukkoló tekintetének kiszolgáltatott, eltárgyasult látvány, mert nem látjuk egészében, hogy ő mit lát, pillanatnyi lényege rejtve marad előttünk. Ugyanakkor, ahogy a fotográfia értelmezéséhez társul valamiféle bensőséges „taktilis, haptikus vizualitás” élmény, hiszen „ugyanaz a fény simogat minket,”⁵⁴⁴ nézőket, mint a régmúlt modelleket, akiket most nézünk a könyvolvasó képének szemlélésekor is felsejlik valami közösség, hiszen mi is lapozhatjuk ugyanazt a könyvet, s átélhetünk hasonló elragadtatottságot mint a fotón szereplők. Mitöbb, a temporális konfúziót tetőzve, ha a fotó az elmúlást képezi le, akkor a könyv pedig az időtálló írott szó, az ércnél maradandóbb művészet, mely generációkat összeköt, s megmarad az örökkévalóságnak is.

S hol a helye a láthatóság megszgyében a fantáziautazást lehetővé tévő könyvet jegyző írónak? Carroll gyermekkönyvei sikerei után sem vágyott a rivaldafényre, és elzárkózott fotója nyilvánosságra hozásától mert nem szerette volna, ha felismerik rajongói. Ám magáról készített önarcképeket –több esetben az olvasó, egyszer a kameráját tisztító fényképész pózát magára öltve. Carroll könyvvel kezében jelenik meg 1872-ben önkioldóval készített és Henry Peach Robinson műtermében előhívott, Dolly Draper nevű gyermekbarátnak elküldött önarcképén is, melyből következtethetünk rá, hogy milyen képet szeretett volna kialakítani magáról: olvasmányélményekben osztozni kész író-olvasó, aki a könyv lapjai felett távolba révedve, messze tekint, új mesék sejlének fel lelki szemei előtt.

Izgalmas megállapítani, hogy a jelenlét és távollét összefonódása milyen kölcsönösen jelenik meg Carroll gyerekbarátokkal való kapcsolatában. Dymphna Ellis másvilágok közti átutazóként emlékszik vissza rá („Az elmúlt évekre visszatekintve, úgy találom, Mr Dodgson testesítette meg a játszótárs ősideálját, bár nem tudnám pontosan megindokolni, hogy miért. Vonzerejéhez hozzátartozott az a rejtélyesség, amely körbevette személyét és minden cselekedetét. Akkoriban egyértelműnek tűnt számunkra, hogy tündérekkel folytat üzemeket. Ő volt, úgymond, köztük és köztünk a kapocs, az összekötő, a tolmács.”⁵⁴⁵) Carroll – épp a fotográfia a hiány prezenciáját megragadni képes médiumának köszönhetően – ég és föld között pozicionálja az ősmúza Alice-t, mikor a kislány parányi portréját teleszkópja végére

⁵⁴⁴ Mavor *Pleasures*, 28.

⁵⁴⁵ „Looking back through the years, I find that though Mr Dodgson was the arch playmate, I can give no definite reason why he was so. Part of the charm, I think, Was a certain mystery which surrounded himself and his doings. His traffic with the fairies seemed a very definite thing to us then. He was, so to speak, the link bw them and us, the 'middleman' in fact, and the Interpreter.” in Waggoner 157.

ragasztva,⁵⁴⁶ Alice képén keresztül csodálja a csillagokat, az ő arcát látja felragyogni minden távoli fénysugárban.

Nosztalgikus múltbarévedése és misztikus-ezoterikus vetületei ellenére a fénykép/ezés Carrollnál ellentmondásosságában a nonszensz megtestesítője: Susan Sontag terminológiájával élve, „a fénykép a halandóság leltára” (azonos helyre és időbe terel olyan embereket és tárgyakat, akik a következő pillanatban már szétszélednek, megváltoznak, járnak tovább a maguk útját), „a fénykép esetlegessége azt hangsúlyozza, hogy minden múlandó, a fotódokumentum mesterséges volta azt jelzi, hogy a valóság alapján véve rendszerezhetetlen,” „véletlenszerű töredékek halmaza,” s ugyanakkor „a fényképezés a világ szerkezetének megkereséséről” is szól, hitet tesz amellett, hogy „a káoszban mégis van rend.”⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ Mavor *Pleasures*, 33. Warner *Phantasmagoria*.

⁵⁴⁷ Susan Sontag. *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Budapest: Európa, 1981. 108, 122,152.

CARROLL, AZ ART DIREKTOR KÖNYVDIZÁJNER:**KIMONDHATATLAN KÉPTELENSÉGEK KÉPIESÍTÉSE. AZ ALICE REGÉNYEK IKONOTEXTUÁLIS DINAMIKÁJA A CARROLL-TENNIEL KOLLABORÁCIÓ TÜKRÉBEN****“Mit ér egy könyv képek meg versek nélkül?”**

“Mit ér egy könyv képek meg versek nélkül?”⁵⁴⁸ – töpreng el a nyári rekkenő hőségtől kába Alice, tétlenül üldögélve olvasó nővére mellett az árokparton, mielőtt a Csodaországba tovasiető Fehér Nyuszi nyomába eredne, hogy kalandjai kezdetük vegyék. A regény-nyitó költői kérdés megválaszolatlanul marad, ám metafikcionális üzenete áthatja a művet: a vizualitás (képek) és a verbalitás (versek) számára szervesen összefonódó, egymást kölcsönösen kiegészítő szerepet jelöl ki a történetmondásban, a kezdetektől fogva képes könyvként megálmodott mesefolyamban. Az olvasmány hasznosságára való rákérdezés egyúttal a *dulce et utile* hagyományban helyezi el az Alice álom-béli kalandjai képezte leendő szöveget, melynek befogadója a kép-szöveg, szórakoztatóság-tanulságosság dichotómiák keresztmetszetében hivatott leképezni a képtelen történéseket – a didakszis mentes nonszensz mesefantázia műfajnak helyet követelve a konvencionálisan nevelői célzattal társított gyerekirodalmi hagyományban. Jelen fejezet az olvasót célzó kihívás első felére koncentrálna, azt boncolgatva, miképp kerül *leképezésre a képtelenség* a nyelvi ábrázolás és a szöveget kiegészítő és/vagy ellenpontosító illusztrációk dinamikus összjátéka révén? Hogyan valósul meg a nonszensz irodalmi műfajának célkitűzése, az elmondhatatlan elmondása, a diszkurzív és piktoriális reprezentáció határait összehangoltan feszegető, és a célközönség interaktív részvételét sürgető szerző és illusztrátor együttműködése jóvoltából, Csodaország és Tükörország életrehívásának kollektív erőfeszítése során?

⁵⁴⁸ “And what is the use of a book, without pictures or conversation?” (11) Az eredeti kérdésfelvetésben “beszélgetés” szó szerepel, így a Kosztolányi-Szobotka fordítás magasabb stílárius regiszterbe helyezi az Alice álomkalandjai-képezte eljövendő szöveget, vélhetőleg a “versek” és “képek” szavak azonos szótagszámának egybehangzóságára építve. Gillian Beer egy egész kötetet szentel az Alice regények a szokráktikus dialógus hagyomány nyomán való olvasatára, rámutatva, hogy a meghökkentően érvelő, furcsa lényekkel folytatott dialógusok egyszerre fejlesztik a tételezett olvasó Alice és a valódi hús-vér olvasó logikai és empátiás érzékét. Michael Hancher úgy véli, az illusztrációk fontos szerepét hangsúlyozza az is, hogy a kérdés megfogalmazásában a vizualitásra utaló “képek” szó kerül elsőként említésre, míg a “jó könyvség” második összetevőjeként felsorolt verbalitás kritériumaként nem a leírás, deskripció, hanem a képiséghez kevésbé köthető párbeszéd. Így a leképezés funkcióját kizárólag az illusztráció tölti be. Ld. Michael Hancher. *The Tenniel Illustrations to the “Alice” Books*. Columbus: Ohio State University Press, 1985. és Gillian Beer. *Alice in Space: The Sideways Victorian World of Lewis Carroll*. Chicago: Chicago University Press, 2016.

A vizuális történetmondó Carroll

Az Alice regényeket általában jellegzetes, ikonikus képvilággal társítja a fantasztikus fikatív világot felidéző befogadó. A nézővé avanzsáló olvasó a kalandok kapcsán elsőként valószínűleg vizuális emléktöredékeket hív elő: a nyúlüregbe zuhanás, a bolondos teadélután kavalkádja, a Könnytóban evickélés furcsa jeleneteit, a vigyorgó Kandúrt, pipázó Hernyót és vérszomjas Szívkirálynőt felvonultató, különös meseszereplőgárdát, a hirtelen összezsugorodó majd óriásira nyúló Alice, a malaccá változó kisbaba, az emberi ábrázatot öltő kártyalapok és sakkfigurák váratlan testi átalakulásait. Phyllis Greenacre találó megfogalmazásában mindkét Alice-könyv “voyeurisztikus témája” “váratlan idegenvezetésre hív egy-egy csodálatosan különös ország” látványosságait felfedezendő az érdeklődő báméskodók számára.⁵⁴⁹ Ugyanakkor, ahogy Richard Kelly rámutat, Carroll regényei alig-alig adnak bármiféle pontos leírást szereplői vagy színhelyei küllemére vonatkozóan. Az a néhány kis részlet, ami a szövegből kiderül Alice kinézetét illetően elhanyagolható. Hosszú, egyenes haja és apró keze van, csillogó cipőt és szoknyát visel, a szemei ragyogók. Ő az angol nagyközönség számára a középkori moralitásjátékokból ismerős, az egész emberiséget jelképező, (s így specifikus leírást nélkülöző) Akárki (*Everyman*) kislány változata.⁵⁵⁰ Ez a verbális hiátus is indokolhatja a mű töretlen népszerűségét, hiszen Alice külalakjának meghatározatlansága szabad teret enged a képzeletnek, korlátozatlanul hagyja az olvasói azonosulást, és végtelen variációs lehetőséget kínál az adaptációk számára.

A regény szükséztávúsága ellenére azonban Alice (kül)alakját mégsem fedi teljes homály. Bár a legendás nyári csónakkirándulás után, 1863 februárjában elsőként lejegyzett szövegverzió kézírata még illusztrálatlan,⁵⁵¹ az Alice Liddellnek 1864 karácsonyára meglepetésként készített, az *Alice kalandjai a föld alatt* (*Alice's Adventures Under Ground*)⁵⁵² címet viselő ajándékkönyvet szerzője már 37 amatőr szkeccsel díszíti. 25 ábrán kalandozó kis hősnőjét jeleníti meg gondos részletességgel, a fikatív figura képmásába olykor belevegyítve kis műzsája vonásait. Sőt, az utolsó oldalon az Alice-ról készített portré fotója is helyet kap. Ezzel fedi le az elégedetlen alkotó az Álomgyermekről készített portrérajzát. Az Alice mesék tehát már első, közönségnek szánt papírravetésüktől fogva a “képzelet és

⁵⁴⁹ Greenacre in Kelly, 60. Richard Kelly. ““If you don't know what a Gryphon is”: Text and Illustration in Alice's *Adventures in Wonderland*.” *Lewis Carroll: A Celebration*. Szerk. Edward Guiliano. New York: Clarkson Potter, 1982. 52-62.

⁵⁵⁰ Kelly “What a Gryphon is”, 54.

⁵⁵¹ Warren Weaver. *Alice in Many Tongues: The Translations of Alice in Wonderland*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1964. 19.

⁵⁵² Lewis Carroll. (1863-4) *Alice's Adventures Under Ground*. London: Macmillan, 1886. Faksimile kiadás. London: British Library, 2019.

valóság, az absztrakció és konkretizáció, a szöveg és kép stratégikus kombinációjára”⁵⁵³ alapoznak. A befogadót kettős kép-szöveg-olvasásra készítő intermedialis játék aktiválása révén, képeskönyvként hivatottak maradandó olvasmányélményt nyújtani.

Carroll meseregényeiben szöveg és illusztráció komplementer mivolta könnyen eredeztethető az alkotó irodalmi és fotográfiai munkásságát is átható szkopofil érdeklődésében, a világot látványként való érzékelés hajlamában. Alice álm-epizódokból szövődő, pikareszk kalandtúrájának, a sakk és kártyajáték szabályai szervezte, groteszkké merevedett mégis követhetetlenül eszement logikájukban mozgalmas állomásai látványosságukkal a Viktoriánus *tableau vivant* élőkép portréfotográfia zsidongó csendéleteit idézik. Muzeológiai metaforával élve, a regénybeli álm-epizódok piktoriális és textuális megjelenítése, “Carroll dolgokról és lényekről formált mentális képgyűjteménye”⁵⁵⁴ hasonlítható a 19. század végén közkedvelt, tömegszórakoztatási populáris kulturális műfajok, a szörnyszülötteket és csodalényeket felvonultató vándorcirkuszos vurstlikripli kiállítások, vagy a világ valóságos és álságos “leg”-jeit felvonultató “hiszed-e vagy sem?” bemutatók véletlenszerűen sorbarendezt, bizarr látványosságainak tárházához.⁵⁵⁵

Ahogy már korábban szó esett róla, az Alice regények retorikai, narratív struktúráját és vezérmotívumait könnyű szerrel összeköthetjük Carroll kedvenc, vizuális művészeti hobbijával, a kor technológiai vívmányaként éltetett fényképészettel. A szövegben dúskálnak a fotografikus képalkotásra vonatkozó utalások. Megfeleltethetjük a könnytavat az előhívófolyadékknak, az alakváltozásokat a sötétkamra-beli nagyításnak majd a fotópapíron felsejlő valóság kicsinyített másával való szembesülésnek, Tükörszág fordított világát pedig a fotónegatív inverz látásmódjának. Sőt, olyan látásjavító eszközök is helyet kapnak a szövegben, mint a szemüveg, a teleszkóp és a mikroszkóp, melyek – paradox, parodisztikus módon – épp a „Hiszem, ha látom” tételt hivatottak megcáfolni a fantasztikus narratívában.

Carroll látnoki költői érzékenységének további emlékezetes momentuma az a szövegben ekfrasztikusan körvonalazódó (kísérőrajzzal kiegészített) „melankolikus szó[ból szőtt]kép,”⁵⁵⁶ ahol a jelenkori Alice azt vizionálja, hogy a jövőbeli leendő Alice a múltba visszatekintve felidézi a Fehér Huszár emlékképét. Ez voltaképp egy metakép is, amin

⁵⁵³ Mary-Louise Ennis. „Alice in Wonderland.” *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Szerk. Jack Zipes. Oxford UP, 2010, 10-12. 10.

⁵⁵⁴ Kelly 60.

⁵⁵⁵ Lásd pl. PT Barnum cirkuszának freakshow-i vagy a *Ripley's Believe it or Not?!* vándorkiállításai. Erről ld. Robert Bogdan. *Freak Shows. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago UP, 1990.

⁵⁵⁶ Janis Lull. “The Appliance of Art: The Carroll-Tenniel Collaboration in *Through the Looking Glass*.” *Lewis Carroll: A Celebration*. Szerk. Edward Guiliano. New York: Clarkson Potter, 1982. 91-97. 94

önmagát is látja, amint szemléli a megmagyarázhatatlanul megható jelenetet, melyet mint egy képet (festményt vagy fotót?) rögzít elméjében.⁵⁵⁷

Hogy – a viktoriánusok vizuális fixáltságán túl – Carroll egyedi képzeletvilágát mennyire eredendően jellemezte a képekben való gondolkodás, mi sem példázza jobban, mint, hogy rendre mulatságos rajzokkal körítette már gyermekkori irodalmi zsengeit is. A *Mischmasch* és a *The Rectory Umbrella* címekre hallgató családi magazinokban a testvéreivel kajánkodó humoreszkek sorai és képei aztán visszaköszönnek érett nonszensz költészetében is.⁵⁵⁸ E korai emlékkönyvekben (*scrapbook*) alkalmazott montázstechnika, a heterogén médiumokkal való kísérletezéssel járó improvizációs logika maradandó nyomot hagytak művészetében.⁵⁵⁹ Később, felnőtt fejjel, legendássá híresült, rögtönzött mesemondásai során “menetközben ceruza vagy tollrajzokkal” illusztrálta a kibontakozó cselekményt⁵⁶⁰ ifjú hallgatósa számára. A gyermekbarátokkal folytatott kiterjedt levelezésében több száz “rébuszlevelét” díszítette humoros képrejtvényekkel, a szövegbe illesztett vagy a margóra biggyesztett apró rajzocskákkal. Jan Susina szerint voltaképp a *Csodaország* regény “sem más mint egy aprólékosan illusztrált levél”⁵⁶¹ – Alice-nek címezve, a közös nyári mesélés emlékére.

Sokatmondó, ahogy Carroll egy levelében összegezve könyve keletkezéstörténetét, milyen hangsúlyosan említi meg kísérőrajzai fontosságát, nem rejtve véka alá azok történetformáló, jelentéshordozó szerepét.

Az *Alice kalandjai Csodaországban* csírája egy rögtönzött történet volt, melyet egy csónakban meséltem Liddell dékán három gyermekének. Később, Alice Liddell kisasszony kérésére, elkészítettem a kéziratot is, saját magam tervezte toll és ceruza rajzokkal (oh, *micsoda* rajzokkal!) díszítve azt. Ekkor még eszembe sem

⁵⁵⁷ „A különös események közül, amelyeket átélt Tükörországbán, Alice erre emlékezett később a legpontosabban. Évek múlva is úgy vissza tudta idézni, mintha csak tegnap történt volna: a Huszár szelíd kék szemét és kedves mosolyát, a haján átsütő lenyugvó napot, melynek sugaraitól különösen csillogott a páncélruha, a nyugodtan legelésző lovat a nyakában lógó kantárszárral s a háttérben az árnyas erdőt... Úgy fogadta magába ezt a látványt, mint valami festményt, és egyik kezével beárnyékolva a szemét, egy fának támaszkodva figyelte ezt a különös párost, félálomban hallva a szomorkás dallamot.” *Tükörország* Ford. Révbíró, 85. *Annotated Alice* TLG 256.

⁵⁵⁸ A Jabberwocky első változata a *Mischmasch*ben látott napvilágot „angolszász költemény töredék” alcímmel.

⁵⁵⁹ Hollingsworth 88.

⁵⁶⁰ Erről a gyermekbarátok visszaemlékezéseiből értesülünk. Ld. Hargreaves, 274, Green in Phillips, 1977, 14

⁵⁶¹ Jan Susina. *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*. New York: Routledge, 2010. 129 Lindsay Smith a levélírást és a fényképezést említi Carroll meghatározó, és szervesen összekapcsolódó önkifejezési formáiként. Az olvasatomban a carrolli életművet átható intermedialis dinamika nyomait fedhetjük fel abban, ahogy Carrollnál “a levelezés diszkurzív teret adott a fotóknak” (Smith) – hiszen a postán elküldött képek mellett kísérő üzenetekben magyarázta el tartalmuk, elkészítésük helyét, motivációját, és célját – ; de abban is, ahogy az *Alice* regény első kéziratának címettje, Alice Liddell portréfotója koronázza meg az 1894 novemberében a Szeretet Ünnepeére szánt “előajándékként” fel/átadott küldemény utolsó sorát.

jutott, hogy valaha is kiadásra kerülhetne. De barátaim unszoltak, hogy adjam nyomdába, így hát újraírtam, kibővítettem, és megjelentettem.⁵⁶²

Ahogy Carroll visszamlékezéséből is kitűnik, a szöveg szemében képlékeny matéria: annak formálása a szóbeli előadástól a kéziraton át a nyomtatott könyvtárgyig, s azon túl, az újrakiadások, feldolgozások és promóciós termékek innovációi és hitelessége felett örökös élethosszig tartó küldetés. A 92 oldalas *Alice kalandjai a föld alatt* ajándékkönyvet, melyet ő maga „tündérmesének” titulált Carroll 1863 februárjában fejezte be, majd az illusztrációk elkészítése további másfél évet vett igénybe (1864 szeptemberéig).

A három tucat illusztráció⁵⁶³ – köztük 14 teljes oldalas kép – megrajzolása nem kis fejtörést okozott a művészeti előképzettséggel nem bíró, amatőr alkotó számára. Változatos forrásokból igyekezett ihletet meríteni. Természettudományos könyveket kölcsönzött, hogy azok metszetei nyomán mintázza meg állatfiguráit. A regénybe ékelt versparódiák komikus szereplői, mint a fejen álló öregapó, Edward Lear nonszensz verseskötetében a *Book of Nonsense*-ben felbukkanó mulatságos szkeccseket idézik. Alice vonásaiban és pózaiban pedig – minden groteszségük ellenére – helyenként a Pre-Rafaelita festők idealizált nőalakjaira ismerhetünk.⁵⁶⁴

Carroll szépia színű tintarajzai különös, álomszerű hangulatot árasztanak. A *Csodaország* kiadáshoz képest jóval több kép tematizálja Alice drasztikus alakváltozásait, a kísérteties és kacagtató zavarbaejtő kombinációjával. Az ábrák anatómiai hiányosságai ellenére, a kislánytest metamorfózisának groteszk jellegét látványosan hangsúlyozza az ellenpontként mellérendelt alakok mérete (a kutya mellett parányinak, az egér mellett még hatalmasabbnak tűnik). Ötletesen erősíti fel a nonszensz groteszk érzetet a szöveg elrendezése is. A megnyúlt test egy egész oldal margóját elfoglalja, a lap aljától a tetejéig. Az összetöpörödött alak a kézírásos sorok közé szorul, hogy a betűk satujában talpa összeér a fejével. Az óriásira felfúvódott, a nyúl háza ablakán kikalimpáló figura mintha igyekezne visszakapaszkodni a történetbe, aminek mondatai körbefutják az illusztrációt, fokozva a gúzsbakötöttség érzetét. Egy teljes oldalas illusztráción a hirtelen nagyra nőtt Alice moccanni

⁵⁶² “The germ of *Alice’s Adventures in Wonderland* was an extempore story, told in a boat [on July 4, 1862] to the 3 children of Dean Liddell: it was afterwards, at the request of Miss Alice Liddell, written out for her, in MS print, with pen-and-ink pictures (*such* pictures!) of my own devising: without the least idea, at the time, that it would ever be published. But friends [the family of children’s author George MacDonald] urged me to print it, so it was re-written, and enlarged, and published.” Lewis Carroll. *The Letters of Lewis Carroll, Volume Two: ca 1886-1898*. Szerk Morton N Cohen. New York: Oxford UP, 1979. 591.

⁵⁶³ Carroll illusztráció a British Library honlapján: <https://www.bl.uk/collection-items/alices-adventures-underground-the-original-manuscript-version-of-alices-adventures-in-wonderland>

⁵⁶⁴ Edward Hughes *Liliomos hölgy* (the Lady with the Lilacs, 1863) című festménye például Carroll kedvencei közé tartozott. Sally Brown. „Introduction” *Facsimile edition of the original manuscript of Alice’s Adventures Under Ground*. London: The British Library, 2019. 14.

sem tud, egy szoba foglya, s a klausztrófób hatást azt kelti, ahogy az őt szorongató falak tulajdonképpen a könyvlap oldalainak feleltethetők meg. Catherine Golden szerint, Carroll tudatosan képekből és szavakból építi fel illusztrációit.⁵⁶⁵ Ez, a képszöveg intermediális dinamikájára építő stratégia leginkább a már az első kéziratban is megjelenő, az Egér Meséjében kristályosodik ki, melyben a homonimia, azonos hangzóság szójátéka nyomán az egér meséje („tale”) farkinca formát ölt („tail”), a kacsaringós kézírás képverset formál, hogy Alice-nek hurkokat kell kitapogatnia, és gubancokat kicsomóznia, hogy kigabalyítsa a kacifántos jelentést.

Kép és szöveg jól kigondolt elrendezése egész életműve során kardinális jelentőségű Carroll számára. A *Sylvie és Bruno* előszavában számol be az általa „kipárnázásnak” vagy helykitöltésnek („padding”) nevezett szövegszerkesztői stratégiájáról, mely során „azért, hogy pontosan a megfelelő helyre kerüljön minden kép, néhány oldalt egy-két plusz sorral megtoldott,”⁵⁶⁶ az írást olyatén idomítva az illusztráció elhelyezéséhez, hogy a kép mindig az olvasó perifériás látásmezőjében lebegjen és könnyedén befogadható maradjon az olvasás során.⁵⁶⁷

Dramai erővel bír, ahogy Carroll illusztrációi nélkülöznek bármiféle háttérrel: Alice mintha légüres térben lebegne, egyik álmjelentről a másikra. Arckifejezése érzelem mentes, sztoikus türelemmel látszik viselni megpróbáltatásait, szeme se rebben, mintha tudná, hogy hányattatásai tragikus következmények nélkül, csupán képzeletében játszódnak le, pihenője egy órája leforgása alatt. (*Alice órája a manók országában (Alice's Hour in Elfland)* volt a Csodaország egy korai munkacíme.) A furcsa érzetet fokozza, hogy a bábú-szerűen szenttelen ábrázatú kislánynak nincsenek egységes vonásai, minden képen más arca van, más korúnak látszik, „mintha képről képre másik gyermek szerepelne.”⁵⁶⁸ A kontrollálhatatlan testi változások, a klausztrófób szorongás érzet, a játék babát idéző, arcváltó gyermekfigura mind a freudi kísérteties⁵⁶⁹ lelki-testi tapasztalatát elevenítik fel az ismerős és ismeretlen, én és másik, élő és élettelen, manifeszt és elfojtott tudattartalmak, jelentős és értelmetlen kategóriáinak nonszensz összezavarása révén. A rajzok fekete-fehér tónusvilága intermediálisan visszamutat Carroll fotografikus gyermekábrázolásaihoz, de a monokróm megjelenítés nem okoz jelentésvesztést, hiszen Alice álombéli kalandjaiban nem jut lényeges

⁵⁶⁵ Catherine J Golden. „Lewis Carroll: The First Illustrator of Alice.” *The Victorian Web*, 2017. <https://victorianweb.org/art/illustration/carroll/golden.html>

⁵⁶⁶ Carroll *Sylvie and Bruno* in *Complete Works*. 279.

⁵⁶⁷ Susina 82, Wong 138.

⁵⁶⁸ MP Hearn. „Alice's Other Parent: John Tennie las Lewis Carroll's Illustrator.” *American Book Collector* 4.3 (1983): 12.

⁵⁶⁹ Sigmund Freud. „A kísérteties.” Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Filum, 1998. 65-81.

szerep a színeknek. Mintha a tétova szintelen vonalak tovább távolítanák el a valóságtól a történeteket. Carroll rajzain kíméletlenül, karikatúra-szerűen „csúri-csavarja, hajlítja, csonkítja, megnyújta, szétfeszíti, és összetömöríti”⁵⁷⁰ hősnőjét. Ezzel színre viszi a gyermekkor elvesztésének, a felnövekedés elkerülhetetlenségének traumáját, de ugyanakkor a művész a reprezentáció korlátaival és lehetőségeivel folytatott tusáját is, realizmus és fantasztifikáció, jelentésmegragadás és jelentéselillan(t)ás, egyedi és kollektív üzenet közti vívódását is.

Mire Carroll átnyújtotta Alice-nek a mese első írott (és rajzolt) verzióját, az *Alice kalandjai a föld alatt*-ot 1864 novemberében, már nagyban zajlottak a ma ismert, véglegesített szövegverzió, a John Tenniel illusztrálta *Alice kalandjai Csodaországban* nyomdai előkészületei, az 1865-ös Macmillan kiadásra. Bár ez utóbbi kiadás bizonyult meghatározóbbnak, voltaképp a két képszöveg egymás mellettségéről és nem egymás utániságáról beszélhetünk. Ez a többszólamúság, a variánsok szimultaneitása jellemzi az Alice könyvek kiadástörténetét. Egymást követő években jelennek meg és egyszerre érhetők el a korabeli könyvpiacra a *Föld alatt* hasonmás faksimile kiadása (1886), a *Csodaország* pénztárcabarát, papírkötéses formátuma (*People's Edition of Alice's Adventures in Wonderland*, 1887), a *Csodaország és Tükörország* egy kötetbe rendezett, olcsó könyvtaras példányai (*People's Edition Omnibus Of Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, 1888), majd az óvodásoknak szánt, színes, rövidített képeskönyv változat, a *Nursery Alice*, melyet a Carroll rajzaira palimpszesztként „ráíródó” Tenniel illusztrációk mellett már Gertrude Thomson borítórajza is színesített, további jelentésekkel árnyalva a szöveget.

A Carroll-Tenniel kollaboráció

Mikor Carroll író- és gyermek-barátai unszolására úgy döntött, közkinccsé teszi meséjét, az ajándékkönyv rövidebb változatát megtoldotta két fejezettel (*Pig and Pepper*, *The Mad Tea Party*), kigyomlált a szövegből néhány – eredetileg a Liddell kislányoknak szánt, ám a nagyközönség számára semmitmondó – személyes utalást, valamint, jelentős anyagi áldozatok árán felkérte illusztrátorául a *Punch* humormagazin népszerű karikaturistáját, John Tennielt, hogy öntse ő, a szerző saját amatőr szkeccseinél művészileg jóval kiforrottabb képekbe fantáziafiguráit. E felkérés sorsdöntőnek bizonyult a könyv recepciója során. Az 1865 telén a Macmillan kiadó gondozásában, a Dalziel testvérek gravírozó műhelyének kivitelezésében megjelent, immár *Alice kalandjai Csodaországban* című kötet szövege

⁵⁷⁰ Hancher 31.

elválaszthatatlanul összefonódott Tenniel fametszeteivel. A rajzok az utókor számára is meghatározó, megkerülhetetlen módon léptek párbeszédbe Carroll nonszensz regénytextusával, annak egyenértékű partnereként hol görbe tükröt tartva a verbális narratívának, hol játékosan továbbgondolva, hol piktoriálisan újraírva azt. Carroll és Tenniel együttműködése nyomán a szöveg és illusztráció közti ikonotextuális interakció olyannyira az Alice könyvek mozgatórugójává vált, hogy a transzmediális történetmondás keretébe ragadt művet csonkának érezzük akár illusztráció nélküli szöveggént, akár a szójátékokat nélkülöző képsorként kerül megjelenésre.

A *Csodaország* első kiadásakor Tenniel már közismert, köztiszteletben álló művész, a *Punch* satirikus közéleti hetilap húzóneve, számos népszerű kötet, köztük Aesopus meséi és a *Brit balladák könyve* illusztrátora. (Megbecsülése kitart élete végéig, 1893-ban lovaggá ütik, 94 éves koráig él.) Dodgson ekkor még jó részt ismeretlen, két elhanyagolható jelentőségű matematikai művet jegyez, Carroll álnéven publikált néhány verse sem kelt különösebb visszhangot. Így nem csoda, hogy a *Csodaország* korai recepciója, a *Times*, a *Pall Mall Gazette* és az *Aunt Judy's Magazine* hasábjain megjelent kritikákban elsősorban Tenniel illusztrációi miatt ajánlja a könyvecskét a nagyközönség figyelmébe, az illusztrátor “extravagánsan fantáziadús ugyanakkor élethű állatfiguráinak báját”⁵⁷¹ méltatva.

A regény azonnali sikere voltaképp borítékolható is volt, hiszen a címszereplő, Alice alakja “ismeretlen ismerősnek” tűnt a korabeli Viktoriánus olvasó számára – s nem csupán álom-béli *fantasztikusan realiztikus* kalandjainak köszönhetően. Tenniel *Punch*-ban megjelent politikai karikatúráin a türelmes, pacifista, nem-intervencionista brit alattvaló személyiség típusát következetesen ugyanaz a kislányfigura jelenítette meg,⁵⁷² melyet aztán a művész Carroll meseregényének illusztrációjaként is felhasznált. Ahogy Michael Hancher könyvében részletesen kifejti, más Carroll karakterek előképeit is felfedezhetjük a humormagazin hasábjain. A civakodó ikrek Subidam és Subidú párosa a briteket hagyományosan megtestesítő John Bull „nemzetparódiafigura” megkettőzött mása.⁵⁷³ A szócséplő béka és hal küldöncök az uborkaszazonban a bulvársajtó szenzációhajhász álhírein

⁵⁷¹ Hancher xiv. „Forty-two illustrations by Tenniel! Why there needs nothing else to sell this book, one would think!” *Aunt Judy's Magazine* in Hancher xiv.

⁵⁷² Ahogy arra Michael Hancher részletes elemzése rámutat, az Alice figura előzményalakja többször felbukkan a *Punch* hasábjain, mindig ugyanazt a sztereotíp, szeliden szilárd karakterfunkciót betölve, a nem-intervencionista, pacifista, a burzsoá otthon biztonságát óvó, befelé forduló politikai attitűdöt megtestesítve. Első megjelenésekor, az 1864 júniusi lapszám hazafias borítóján, a porosz-osztrák-dán háború konfliktusától való brit távolmaradásra reflektáló politikai satírában, Alice a béke-féltő Britanniát jelképező oroszánt virágkoszorúval ékesítő, a csőre töltött ágyút a domesztikus idillel háttérbe szorító kislány alak. in Hancher 3-26.

⁵⁷³ Michael Hancher. “Punch and Alice: Through Tenniel’s Looking Glass” *Lewis Carroll: A Celebration. Essays on the Occasion of the 150th Anniversary of the Birth of Charles Lutwidge Dodgson*. Szerk. Edward Guiliano. New York: Clarkson Potter, 1982. 28-38. 29.

csámcsogó pletykálkodók gúnyrajzait idézik. A hernyó vízpipája az orientalizmus (és annak paródiái) idegenség ábrázolásaiban a másság metonimikus jelölője. A politikai karikatúra sablonjainak újrahasznosításával Tenniel tehát újabb komplex jelentésrétegekkel gazdagítja Carroll szövegét. A korabeli közönség képolvási készségére, vizuális kulturáltságára appellálva, a vicclap képi humorábrázolásaiból ismerős görbe tükröt tartva domesztikálja a groteszk leképezhetetlent. A nonszensz ambivalens hatását a *déjà vu* és a *jamais vu* élményének ötvözésével reprodukálja – azzal, hogy a humormagazin prototipikus ábrázolásait⁵⁷⁴ egy specifikus szöveghez adaptálja.

Frankie Morris⁵⁷⁵ meggyőzően érvel amellett, hogy Tennielnek mind a Punch karikatúrái mind az Alice illusztrációi is jól beazonosítható vizuális lenyomatát adják a viktoriánus közönség körében közkedvelt, populáris kulturális szórakoztatási formának, a karácsonyi pantomim színházjátéknak (*Christmas pantomime*). Az elsősorban gyermekeknek és családoknak szánt, zenés bohózat gyakran tündérmesei témát, mondókákból ismerős karaktereket és varázslatos eseményeket visz a színre, ám az ismerős elemeket gúnyosan „elrajzolva” jeleníti meg – azokat bohóctréfával, groteszk képtelenségekkel, irreális gondolatiságában meghökkentő, olykor egyenesen brutalitásba hajló, kiélezett helyzetkomikummal (*slapstick comedy*) ötvözve. Az ókori római mímus játék, a *commedia dell' arte*, a bórleszk rokona, a nonszensz színházi manifesztációja.⁵⁷⁶ Nem csoda, hogy Carroll rajongásig szeretette a műfajt, gyerekbarátaival rendszeresen látogatta, naplóiban értékelte az előadásokat.

Morris szerint a Carroll-Tenniel kooperáció érdeme a pantomim hagyomány felelevenítésével a „Harlequin Alice” figura életrehívása. A színházi műfaj dramaturgiai fordulatainak, színpadképi eszközeinek, jellegzetes jellemmegformálásainak a vizuális és verbális narratívába való szimultán beépítése pezsgőn intermedialis szöveget hoz létre, mely a performativitás felidézésére, leképezésére készíti az olvasót, játéktérré változtatva a regényvilágot. Az Alice regények képein és szövegében könnyen ráismerhetünk a pantomim

⁵⁷⁴ A humán jellembeli hiányosságokat kifigurázó, emberi ruházatba öltöztetett állatfigurákat felvonultató gúnyrajzok Európa szerte nagy népszerűségnek örvendtek a korban. Tenniel hibrid figuráira minden bizonnyal nagy hatást gyakoroltak a francia J.J. Grandville *Le Charivari* és a *Le Caricature* című humormagazinokban megjelent rajzai, különösen a *Mindennapi metamorfózisok* (*Métamorphoses du Jour*) című sorozata, mely a metaforikus társadalom-kritikai üzenetet a zoomorfikus metamorfózis képeivel közvetítette. Ld Cynthia Rose. „J J Grandville: A matter of line and death.” *The Comics Journal*. 2020.01.02, <http://www.tcj.com/j-j-grandville-a-matter-of-line-death/>

⁵⁷⁵ Frankie Morris. *Artist of Wonderland: the Life, Political Cartoons and Illustrations of Tenniel*. Cambridge: Lutterworth Press, 2005.

⁵⁷⁶ A teatralitás nem állt messze a *Punch* humormagazintól, melynek címe is a népszerű vásári bábjáték, a *Punch & Judy*, csalafinta, tréfálkozásra, rendbontásra és ütlegetésre kész szereplőjének nevében eredeztethető. Az olasz Pulcinella angolosított formája a Punchinello. Magyar megfelelője Kemény Henrik Vitéz László bábfigurája lehetne.

játék sajátosságaira. Cselekmény szinten megjelennek a harlequinade kacagtató kergetésjelenetei (Alice epizódról epizódra fut, csetlik-botlik sodródik az eseményekkel, üldöző nélküli üldözésjelenetek sorában), a határsértés mozzanatai (a tükrön átlépés, a nyúlüregbe zuhanás), a következménynéküliségükben mókás, fekete humorral átítatott agresszivitás aktusai (az altatója közben malaccá rázott baba epizódjában), a különös átváltozások kavalkádja (életre ébredő élettelen tárgyak sora – kártyalapok, sakkfigurák, ételek, állatok, növények – és a fantasztikus hibrid entitások – hintalódarázs, zsemlepké – megzavarják konszenzus valóságunk megszokott rendjének magától értetődő hierarchiáit), a karnevalisztikus káosz önfeledten anarchikus jelenetei (a Borsos hercegnő konyhája, végső bírósági tárgyalás), a hirtelen változó helyszínek (a pantomimban Harlekin pálcája képes varázsütésre mindent meg/átváltoztatni, akár Alice képzelete a szurrealisztikusba hajló, epizodikus álomjelenetek gyors változásaiban).

Tenniel – aki a *Punch* 1864-es zsebkönyve illusztrációit is a pantomim játék tematikája köré szervezte – a párhuzamosan készülő Csodaország metszetein is felhasználja a pantomim színpadkép jegyeit. Felismerhetjük a hatalmas papírmásé fejeket (Humpty Dumpty), az aránytalanul nagy kelléktárgyakat (Alice vonatjegye, a király jegyzetfüzete, vagy az óriásvirágok), az emberi és állati, vagy az élő és élettelen jegyek keverését, a jelmez és a valódiság elbizonytalanítását (a Dodo madárnak tolla és keze is van, így kérdéses, hogy ő egy madárszerű ember, vagy egy emberszerű madár). Szerző és illusztrátor karácsonyi pantomim színház iránti közös rajongása tehát újabb jelentésréteg a taktikusan többértelmű Alice kötetekben, mely kétségkívül könnyen dekódolható volt a viktoriánus befogadók számára.

Tenniel 42 fametszetét a *Csodaországhoz*⁵⁷⁷ Carroll személyes felügyelete mellett alkotta meg korántsem zökkenőmentes, ám páratlanul gyümölcsöző együttműködésük során. Mint hosszadalmas levelezésük tanúsítja, a szerző a munkafolyamat közben aprólékos utasításokkal látta el és gyakran kíméletlen kritikával illette illusztrátorát a rajzokra vonatkozóan. Ám sokszor az illusztrátor javaslati és ellenérvei is meghallgatásra leltek és jelentősen befolyásolták a szöveg alakulását. Carroll egy teljes fejezetet törölt ki a *Tükörországból* mert Tenniel nem akarta megrajzolni a parókás darázs alakját.⁵⁷⁸ Tulajdonképpen, Carroll addig nem is fogott bele a kézirat könyvszöveggé formálásába, míg meg nem bizonyosodott róla, hogy Tenniel elvállalja Alice kalandjainak képesítését; majd a már félszáz rajzzal büszkélkedő *Tükörország* folytatás és a *Nursery Alice* óvodásoknak szánt

⁵⁷⁷ Tenniel illusztrációi fellelhetők az *Alice in Wonderland Net* weboldalon: <https://www.alice-in-wonderland.net/resources/pictures/alices-adventures-in-wonderland/>

⁵⁷⁸ Collingwood 131, Cohen-Wakeling 15.

szövegében rövidített, ám színes képekkel díszített változat megalkotásának első lépése is az illusztrátor leszerződtetése volt.⁵⁷⁹ (Utóbbi kiadás szövegét megtoldotta egy kutyás anekdotával miután Tenniel egy egész oldalnyi képet szentelt Alice csahos játszópajtása leképezésének.) Az illusztrációk jelentőségét és szöveghez hozzáadott értékét mi sem példázza jobban, mint hogy 1865 elején az első kiadás nyomtatási szériájának 2000 példányát az alkotók egyszerűen nem engedték piaci forgalomba kerülni a képek méltatlanul „szégyenteljes” minősége miatt, s így az újranyomott kötet csak az év végi karácsonyi könyvvásárra kerülhetett az olvasók kezébe.⁵⁸⁰

Visszatekintve nehéz megállapítani, hogy Carroll és Tenniel közös munkája alatt melyikük mennyiben járult hozzá a későbbiekben gyerekirodalmi klasszikussá érő képszöveg végső formájának létrejöttéhez. Ezt illetően ezidáig még nem is született kritikai konszenzus. Jan Susina Carroll „hiperaktív részvételét” méltatja a könyv designja és marketing stratégiája kidolgozásában, hangsúlyozva, hogy a Viktoriánus illusztráció fénykoraként számontartott 1860-as években mindig a szerzőé volt az utolsó szó a könyv méretére, papír minőségére, tipográfiájára, kötésére, valamint az illusztrációk helyére és stílusára vonatkozóan.⁵⁸¹ Amanda Lastoria szerint, a korabeli írókhoz mérten is merőben szokatlan az az intenzitás, mellyel Carroll kivette részét története könyvvé formálásában. Nem túlzás azt mondani, hogy valódi „művészeti vezetőként,” „art direktorként” bábáskodott a különböző szövegverziói fizikai megvalósulása fölött, szigorúan felügyelve az illusztrációs, nyomtatási, kötészeti, vagy terjesztési folyamatok különböző stádiumait. Kép és szöveg éppúgy elválaszthatatlannak tűnt számára mint tartalom és forma.⁵⁸²

⁵⁷⁹ Más művek esetében is ugyanez, az illusztrátoroktól való függő viszony jellemezte Carroll alkotói folyamatát: csak akkor kezdett bele a *Snyárk vadászatba*, miután megbizonyosodott róla, hogy Henry Holiday vállalja a szöveghez megálmodott rajzok elkészítését, és hasonlóképp a *Sylvie és Bruno* megírásának sem fogott neki míg Harry Furniss ígent nem mondott az illusztratori felkérésére. Nières 195. Jaques és Giddens 46.

⁵⁸⁰ „disgraceful printing” Ray 1991, 116. Az elégtelen minőségűnek talált első kiadás visszahívása után Carroll Richard Clayt kérte fel a nyomtatási munkálatok elvégzésére. A második kiadás 1866-os dátummal 1865 decemberében jelent meg a Karácsonyi Könyvvásárra a Macmillan kiadó gondozásában, 1866 augusztusában 3000 példány utánnyomásával. Az első körben visszahívott 2000 példányt a new yorki D Appleton kiadó cég vásárolta fel, és piros szövetkötésbe borítva értékesítette 1866 elején az amerikai nagyközönség számára. Ld. Justin G Schiller and Selwyn Goodacre, *Alice's Adventures in Wonderland, an 1865 Printing Re-described and newly identified as the publisher's file copy*. New York: Battledore, 1990. A mű sikerét jól példázza, hogy megjelenése utáni harmadik hétre 500 példány, Carroll haláláig pedig mintegy 86.000 példány kelt el belőle. (Ezek a kereskedelmi forgalomba került példányszámok, azonban még ennél is több kötet forgott a Viktoriánus olvasók kezében, hiszen a szerző rengeteg magánhasználatra készített példányt elajándékozott gyermekbarátainak, kora prominens (előkelő származú) gyermekolvasóinak, illetve gyermekjóléti jótékonyági intézményeknek, gyermekóráknak és falusi közkönyvtáraknak (Reading Rooms).) Erről Ld Jaques és Gidden. A kötetre költött tetemes összeg a kiadása utána egy éven belül maradéktalanul megtért.

⁵⁸¹ Jan Susina. *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*. New York: Routledge, 2010. 129.

⁵⁸² Amanda Lastoria. „Lewis Carroll, Art Director: Recovering the Design and Production Rationales for Victorian Editions of Alice's Adventures in Wonderland.” *Book History*, Vol 22 (2019): 196-225. 203

Isabelle Nières azonban Tenniel vitathatlan érdemeként említi, hogy rajzba öntött művészi víziói a történetek fő ihletőiként szolgáltak, messze meghaladva az utólagos dekoráció (a verbális narratívához képest) másodrangú szerepét. Michael Hancher szerint pedig meg kell emlékeznünk azokról a szakemberekről is, akik lehetővé tették a két művész kollaborációja eredményezte eredeti ötletek kivitelezését. A korai *Alice* kiadások oldalain a szöveg és az illusztráció egyedi harmonizációja nem jöhetett volna létre a Dalziel testvérek fametszet gyártó műhelye⁵⁸³ és a szöveggondozó Macmillan kiadó áldásos tevékenysége nélkül.⁵⁸⁴

Annak ellenére, hogy Carroll tetemes összeget és nem kevés energiát szánt az általa nagyra becsült művész megbízására, feltétlen bízva annak kreatív képességeiben,⁵⁸⁵ nehezen elégedett meg a Tenniel tolmácsolásában körvonalazódó Alice alakjával. Számos vázlatot és kész metszetet elutasított; nem tetszett neki a kislányon a fűző és krinolin, a merev sakkbábu jelmez, az aránytalan testfelépítés. Kiera Vaclavik szerint mindez nem csupán maximalizmusának és meséje feletti totális kontrollra törekvésének tudható be, de arról is árulkodik, milyen fontos volt számára, hogy a korabeli divatirányzatokkal szembefordulva, egy, az illendő viselet gúzsából kiszabadított, felszabadultan mozgó gyermek teste bontakozzon ki a könyv képi világából. Ugyanakkor a kötetről-kötetre bekövetkező apró módosítások Alice ruháján azt célozták, hogy a modernizált öltözeti markereknek köszönhetően az ifjú olvasók valódi kortársukként, s így cinkostársukként vagy alteregójukként tekinthessenek az elévülni sosem hagyott kis hősnőre.⁵⁸⁶

A kor szöveggondozási gyakorlata szerint azt is a szerző határozta meg, hogy a történet mely epizódjai kerüljenek illusztrálásra. Ezt a hagyományt tiszteletben tartva Tenniel kiindulópontul használta Carroll rajzait saját munkáihoz: a Csodaországhoz készített 42

⁵⁸³ Tenniel tollrajzai alapján a fametszetek igen aprólékos, időigényes munkával készültek el. Egy-egy ábrán a sötét, árnyékos rész reprodukálásához több száz, akár ezernyi bemetszést kellett tenni a keresztvonalazó satírozás technikával (cross-hatching). Tenniel illusztrációi létrejöttéhez mára feledésbe merült, anonim mesteremberek sok órányi, fáradságos kézimunkájára volt szükség.

⁵⁸⁴ Hancher 120. Carroll levelezésében is kifejtette, mennyire hálás a Macmillan kiadónak, hogy pontosan követték perfekcionista instrukcióit a szöveggondozás során. "I inflicted on that most patient and painstaking firm, Messr Macmillan and Co about as much wear and worry as ever publishers have lived through. The day when they undertake a book for me is a *dies nefastus* for them. From that day till the book is out—an interval of some two or three years on an average—there is no pause in the "peltig of the pitiless storm" of directions and questions on every conceivable detail." in Stewart Collingwood. *The Life and Letters of Lewis Carroll (Reverend Charles Lutwidge Dodgson)*. New York: Century, 1899. 228.

⁵⁸⁵ Carrollban 1866-ban születik meg a gondolat, hogy folytatja Alice kalandjait. Ám két évébe telik, mire sikerül meggyőznie Tennielt, hogy vállalja el a második kötet rajzait is. Tenniel, egyéb elfoglaltságaiból fakadó időhiányra hivatkozva s talán a korábbi közös munka körülményességétől ódzkodva Richard Doyle-t vagy Noel Patont ajánlja maga helyett. Velük Carroll nem jut dűlőre, s addig ostromolja Tennielt, míg az 1868 őszén beadja a derekét. 1870 januárra elkészül a kézirat s a rajzok, és az év végére kiadásra is kerül a *Tükörország*.

⁵⁸⁶ Kiera Vaclavik. *Fashioning Alice. The Career of Lewis Carroll's Icon, 1860-1901*. New York: Bloomsbury Academic, 2019.

metszetből mintegy háromnegyede „szinkronban áll” az eredeti ábrákkal; 18 ugyanazt a jelenetet, 9 pedig ugyanazt a testtartást és nézőpontot örökíti meg, mint az első kézirat amatőr szerzői szkeccsei.⁵⁸⁷ Ugyanakkor ez a dialogikus ábrázolás nem volt minden élc és szarkazmus híján: a professzionális illusztrátor Tenniel nem állta meg, hogy helyenként, leleményes képi humorral élve kifigurázza Carroll naiv művészeti megnyilvánulásait. Például Tenniel Fehér Nyúl küldönce aránytalanul aprócska harsonával jelenik meg, mely nem csupán a közhírré teendő királyi döntések trivializálását, karnevalisztikus groteszk lealacsonyítását, kifigurázását célozza, de könnyen értelmezhető válaszreakcióként a Carroll eredeti rajzán ormóttanul hatalmasként megjelentetett hangszerre is.

Carroll illusztrációinak karikaturizálásán túl Tenniel természetesen más vizuális védjegyeit is rajta hagyja Csodaország és Tükörország képiesítésein. Több eszközt is alkalmaz arra, hogy nonszensz módra, valószínűbbé tegye a képzeletbeli, fantasztikus történéseket. Háttérrel egészíti ki a figurákat: Viktoriánus szobabelsők és természetes környezeti idillek ismerős, otthonos közegébe relokalizálják az ismeretlen tájak kalandjait – ezzel tompítva a Carroll rajzok légüres térből fakadó álomszerű lebegés érzetét. Az álmodás, álmodozás időtlenségének, temporális konfúziójának ellenpontját képezik a képek aktualizáló részletei: a civakodó ikerpár Subidam és Subidú furcsa jelmezében felismerhette az olvasó a korabeli londoni rendőrök bobby sisakját vagy az iskolásfiúk egyenruhájának mását, a Dodo madár kezében a Viktoriánus gentleman sétatálcáját. Ugyanakkor persze, csak egy tettetett, tűnékeny, megbízhatatlan realizmusról beszélhetünk, hiszen a Dodo madárnak egyszerre van keze és szárnya is, mintha valóság és álom, ember és állat, jelentés és jelentésnélküliség, carrolli és tennieli képvilág furcsán villódzva, egymás fölé vetülve vetekedne egy mással.

Tenniel Alice-ének arcán az érzelmek széles skáláját olvashatjuk le, a megdöbbenéstől és rémülettől az unalmon és felháborodottságon át az álmodozó töprengésig és szórakozott derűig. A főhősnő már nem élettelen baba, hanem hús-vér figura, akinek mimikája emociális, korporeális identifikációra, testi-lelki beleélésre készíti a kalandjaiba belefeledkező olvasót. Tenniel sokkal kisebb teret hagy a Carroll képvilágát döntően meghatározó groteszk testi alakváltozások megjelenítésének; homogenizálja hősnőjét, aki arcváltó álomvízió helyett már egyértelműen beazonosítható, önazonos karakterként jelenik meg.

Tenniel Alice-sze szörnyűségében megszelídített, társadalmi kontextusba helyezett figura. Ikonotextuális jelölők sokasága jelöli ki a szereplők helyét a kor hierarchikus viszonyrendszerében: nyelvi szinten a beszédmód, képi szinten az öltözet árulkodik arról,

⁵⁸⁷ Hancher 28.

hogy az osztályrangsor szervezőelve beszüremkedik az álom világába is. Hancher elemzi hosszan, milyen jelentőséggel bír, hogy az illusztrációkon Alice az egyetlen hajadonfőtt megjelenített karakter, míg a többiek mind viselnek valamilyen a társadalmi hovatartozásukat jelző fejedőt – a hálósipkától, a főkötőtől, kuktafövegen és lovagi sisakon át a koronáig. A rend megkérdőjelezhetőségének, felforgathatóságának egyetlen indikátora Alice rebellis – fitymáló, feldúlt, vagy fennhéjázó arckifejezéseinek sora, mely azt sejteti, hogy a jókislányok képzeletében is van helye a rendetlenkedésnek. A felkért illusztrátor ezzel a vizuális reprezentációs gesztussal adja vissza a carrolli narratíva didakszis mentességét, a főhősnő bontakozó kritikai érzékét, folyton felbuzgó játék- és szabadságvágyát. Kép és szöveg koordinált közös célja tehát erőszakos erkölcsnemesítés és normatív fegyelmezés helyett a szabadjáték, a kötetlenül kíváncsi felfedezés, az örömmel való tanulás és nevelés „mesepedagógiájának” népszerűsítése.

A kritikai konszenzus szerint a Csodaországban barangoló Alice-ről a kollektív imagináriusban alkotott mentális képünk, a kötényruhás, lakkipős, hosszú szőke loknis, masnis hajú, álmodozó, kíváncsi kislány alakja Tenniel kreálmánya, vizuális megjelenítése a „mű összhatásának szerves komponense.”⁵⁸⁸ A tételezett olvasó múzsa ábrázolása során fiktív formát önt: Tenniel illusztrációi nem hasonlítanak sem az eredeti mesét ihlető álmgyermek, a Carroll fotóin oly gyakran megörökített Alice Liddell képéhez, sem Carroll kezdetleges szkeccseihez. Modelljének kilétét illetően számos találgatás látott napvilágot: a szerző gyerektársai közül néhányan magukra ismertek, Mark Lemon, a *Punch* humormagazin főszerkesztője egyenesen édesanyja ifjúkori arcképét vélte felfedezni a figurában, mások a baba-arcú Mary Hilton Babcockról készített fotót tartották referenciapontként. Bár az illusztrációk megrendelésekor Carroll valóban elküldte mintául Mary fotóját Tennielnek, később már azt írta, a *Nursery Alice* borítókép elkészítésére Gertrude Thomsont felkérő levelében, hogy Tenniel épp annyira nem igényel való élet-beli modellt alakjai megrajzolásához, mint ahogy neki sincs szüksége szorzótáblára a matematikai problémák megoldásához.⁵⁸⁹ Alice tehát sajátosan egyedi jegyekkel rendelkező önálló karakterré érik, miközben, paradox avagy nonszensz módra, egyszerre referencialitását veszített absztrakt entitás is. Bár Tenniel metszetei nélkülözik a szimbolikus vetületet (ez sokkal könnyebben társítható Carroll álomszerű rajzaival), főhősnője a „töprengő vándor” archetípusává avanszál. A figura azért is bír elemi hatással még napjainkban is, mert a jungi analitikus pszichológia

⁵⁸⁸ Kelly „What a Gryphon is”, 52.

⁵⁸⁹ „Mr Tenniel is the only artist, who has drawn for me, who has resolutely refused to use a model, and declared he no more needed one than I should need a multiplication table to work a mathematical problem.” Hancher 103), Becker Lennon 112.

tipológiája szerint a kollektív tudattalanukban a „kalandor” alakja hagyományosan felnőtt, férfi figura, míg Carroll és Tenniel könyvében pedig egy kislány indul különös világokba felfedezőútra, önmagаса nyomába is eredve – ezzel átírva a női kíváncsiságot megbélyegző mítoszokat is (Évától, Pandorán át, Kékszakáll hitveséig).

Tenniel Alice-sze küllemében megkerülhetetlen viszonyítási pont a későbbi századok képzőművészei számára. A Walt Disney 1951-es *Alice Csodaországban* rajzfilm adaptációjához készített koncept rajzokhoz Mary Blair animátor Tenniel illusztrációit vette alapul, s így – a lényegében csak ruhája színében megváltoztatott, a *Nursery Alice* pasztell sárgája helyett a viselőjétől azóta is elválaszthatatlan világoskék szoknyát öltő – figurát végleg beégette retinánkba. Alice utóéletét vizsgálva, Will Brooker monográfiájában öt jelentős huszadik századi illusztrátor – Arthur Rackham, Mervyn Peake, Lisbeth Zwerger, Helen Oxenbury, és DeLoss McGraw – munkáit elemezve jut arra a következtetésre, hogy Tenniel képvilága Csodaország “vizuális védjegyeként” épül be a képzelgő, angolszász gyerekolvasót megjeleníteni kívánó, mesekönyv illusztrátorok alkotásaiba.⁵⁹⁰ Tenniel a regény mozgóképes feldolgozásaira is nagy hatást gyakorolt. Csak néhány példát említve, az 1933-as filmadaptáció sztárszínészeinek arcvonásait, különös rendezői döntés nyomán, Tenniel-stílusú maszkok takarják (Cary Grant játssza az Álteknőcöt, Gary Cooper a Fehér Huszárt), míg ugyanebben a produkcióban az Alice-t alakító színésznőre (Charlotte Henry) a Tenniel illusztrációhoz való hasonlósága miatt esett a választás a szereplőválogatás során. Az 1949-es, Dallas Bower rendezte, élő- és bábszereplőket egyaránt felvonultató mozis feldolgozás több mint száz, stop motion animációs (képkockánként beállított és rögzített) technikával életre keltett bábuinak fő ihletői Tenniel metszetei.⁵⁹¹ Még ennél is szembetűnőbben köszön vissza a Gruffacsór rémlény tennieli víziója Terry Gilliam és a Monty Python (*Jabberwocky*, 1977) és Tim Burton (*Alice in Wonderland*, 2010) filmjeiben, valamint a Syfy csatorna televíziós sorozatában (*Alice*, 2009), melyek nem csak a szörnyeteg hibrid kimérikus jellegét őrzik meg, de annak metafikcionális szövegszervező szerepére is reflektálnak.⁵⁹² (Tudniillik, hogy a fenevaddal viaskodó hős voltaképp a nonszensz jelentéstűlburjánzásával viaskodó (tétélezett) olvasó, (maga Alice)). Tenniel tehát olyan

⁵⁹⁰ Brooker 143.

⁵⁹¹ Norman Z McLoad, rend. *Alice in Wonderland*. Paramount Pictures, 1933. Dallas Bower, rend. *Alice in Wonderland*. Lou Bunin Productions, 1949. Terry Staples. “Alice in Wonderland, Film Versions.” *The Oxford Companion to Fairy Tales. The Western Fairy Tale Tradition from Medieval to Modern*. Szerk. Jack Zipes. Oxford University Press, 2000. 12-13.

⁵⁹² Terry Gilliam, rend. *Jabberwocky*. Python Films, 1977. Tim Burton, rend. *Alice in Wonderland*. Disney Productions, 2010. Nick Willing, rend. *Alice*. Syfy Channel. Reunion Productions, 2009.

megkerülhetetlen “kulturális autoritás,” aki képvilágának “vizuális bélyegét” visszavonhatatlanul rányomta Carroll szövegére.⁵⁹³

A viktoriánus illusztráció fénykora

A 19. század derekától bekövetkező technológiai, tudományos vívmányok és társadalmi, kulturális változások mind nagyban hozzájárultak a könyvpiar jelentős fejlődéséhez, a könyvgyártás és könyvfogyasztás, s vele a minket foglalkoztató könyvillusztráció létrejöttének és befogadásának meghatározó változásaihoz. Míg a század elején a könyv még csak a tehetősek számára megfizethető, drága, kézműves alkotásnak számított, a betűöntőgép 1830-as amerikai találmánya néhány évtized alatt Angliában is meghonosult: a gépi szedésnek köszönhetően ötször annyi könyvet tudtak napi szinten előállítani, mint a korábbi kézi szedéssel. Az 1880-as évekre az öntészeti és nyomdatechnikai eljárások tökéletesedése mellett, az olcsó papírelőállítás technológia következtében a sorozatgyártásban nyomtatott könyvek és folyóiratok a nagyközönség számára is elérhetővé váltak. 1823-ról 1853-ra egy könyv átlag ára több mint 40%-al, csaknem a felére csökkent. Az egyre könnyebben hozzáférhető könyvek egyre népesebb olvasótáborra tettek szert; az írástudók számának növekedéséről az alapfokú iskolai képzést mindenki számára kötelezővé tévő közoktatási törvények (Education Act 1870, 1876, 1880) gondoskodtak. Az egészségügyi reformok, az életszínvonal általános javulása, a kulturáltságára igényes felsőközéposztály közösségi érték meghatározó küldetésstudata meghozta a könyvgyűjtő kedvet, és a szabadidőstevékenységek közt kiemelkedő fontosságot tulajdonított az olvasásnak. A kiépülő vasútvonalhálózattal felgyorsuló szállítás és közlekedés, az utazókönyvtárak, könyvklubok népszerűsödése a könyvterjesztésnek adott új lendületet. Az olvasásélmény demokratizálódásával a kiadók felismerték, hogy az írott szó vonzereje tovább növelhető tetszetős illusztrációkkal, melyek még az olvasóközönség perifériáján elhelyezkedőket, az alsóbb osztály-beli néprétegeket, a gyermekeket, az írástudatlanokat is a könyvek, magazinok, folyóiratok forgatására buzdítja.⁵⁹⁴

Az 1850-es évekről fénykorát élő, folytatásos regény már valódi multimediális művészeti műfajként funkcionált. Az illusztrációk ötvözték a realista, „a poétikus naturalista,” a szatirikus-karikaturisztikus, és a *l'art-pour-l'art*ba hajló, teátrálisan melodramatikus ábrázolásmódokat – s komplex jelentésrétegeikkel már nem csupán paratextuális formáságnak

⁵⁹³ Leitch 182-186.

⁵⁹⁴ Morton Cohen és Edward Wakeling, szerk. *Lewis Carroll and His Illustrators. Collaborations and Correspondence, 1865-1898*. London: Macmillan, 2003.

minősültek (mint a könyvborító, a címlap, az előszó, a tartalomjegyzék, vagy képlista), hanem a narratíva szerves részeként tételeződtek. A viktoriánus alkotók és befogadók az illusztrált szöveget a Romantícizmustól elkülönülni vágyó, „új kor” önkifejezési formájaként tartották számon. Az igényes és innovatív, költői képekkel teli íráshoz, beszédes képek dukáltak. Egyre több szerző jelentette meg könyveit saját illusztrációival díszítve (Edward Lear, *Book of Nonsense*, 1846; WM Thackeray *The Rose and Ring*, 1855). Legendás hírre tettek szert olyan szerzői-illusztrátori együttműködések, mint Dickensé Phizzel és Cruikshankkel, vagy George McDonaldé Arthur Hughes-szal. A Grimm mesék George Cruikshank, Perrault és Aesopus fabulái Walter Crane, az Andrew Lang folklórgyűjtéséből ismerős tündérvilág Richard Doyle, a mondókák Kate Greenaway rajzain keltek életre. Szinte alig volt olyan nyomtatott kiadvány, amely illusztrációk nélkül látott volna napvilágot. Képekkel gazdagon jelentek meg a korabeli gyermeklapok (*The Boy's Own Magazine*, *Aunt Judy's magazine*, *The Boys of England*, *Chatterbox*), a humormagazinok (*Punch*), a természettudományos értekezések (például Darwin sokat forgatott művei), az esztétikai, művészetelméleti tanulmányok (a meghatározó kritikus John Ruskin művei), és a vallási traktátusok (az antialkoholista mértékletességi mozgalom, az imakörök, és hittanoktatás moralizáló, didaktikus pamfletjei) is.

Mint Richard Maxwell írja *A Viktoriánus Illusztrált Könyv* című tanulmánykötet előszavában, a 19. század közepére az illusztráció lett az a kitüntetett kreatív alkotási forma, melyhez minden más művészeti médium is mérte magát⁵⁹⁵ – minden bizonnyal elirigyelve annak inherensen interdiszciplináris jellegét, a szöveggel párbeszédbe álló kép újszerű közlésmódjának erejét. Az olvasás népszerűsödésével, „a képzőművészet – s különösen a fametszet különleges ám könnyen sokszorosítható [s így illusztrációkhoz gyakran használt formájában] frigyre lépett az irodalommal,” ahogy az *Illustrated London News* egy 1842-es lapszámában találóan fogalmazott.⁵⁹⁶ A lap alapító szerkesztője, Herbert Ingram még dinamikusabb metaforával érzékeltette az írott sajtótermékek vizuális dizájnjának fokozódó jelentőségét: „az illusztráció művészete a gőzgép gigantikus erejéhez hasonló lendülettel gyorsította fel a folyóiratok irodalmának bámulatos előremenetelését.”⁵⁹⁷ Herbert F Tucker szerint az illusztráció „kalibrált detonációként robbant be az olvasó verbális figyelmének kontinuumába,” míg a „könyv egyre képiesedő világában idővel a szavak is betolakodónak tűntek;” s így a viktoriánus képszöveg értelmezésének lényege az olvasó refokalizációs

⁵⁹⁵ Richard Maxwell, szerk. *The Victorian Illustrated Book*. Virginia UP, 2002. xxii.

⁵⁹⁶ „Art, as now fostered in the peculiar and facile department of wood engraving, has now become the bride of literature.” in Maxwell xxv.

⁵⁹⁷ Michèle Martin. “Conflictual Imaginaries: Victorian Illustrated Periodicals and the Franco-Prussian War (1870-71).” *Victorian Periodicals Review* 36. 1 (2003): 41–58. 43.

készségének tökéletesítése volt.⁵⁹⁸ Ugyanezen antagonisztikus, ambivalens ikonotextuális dinamika jellemezte a legkülönbébb korabeli műfajokat, Walter Scott illusztrált történelmi regényeitől kezdve az 1851-es Világkiállítás szemet gyönyörködető katalógusán át a sematikus magyarázó grafikonábrákkal ellátott kézikönyvekig.

Azon felismerések sora, miszerint az illusztrációk képesek történetet mesélni, de meg is tudják törni a verbális narratíva ívét – irányíthatják az olvasó figyelmét és tekintetét, bonyolíthatják a cselekményszál lineáris elrendezését, és befolyást gyakorolhatnak a realista és a fantasztikus ábrázolásmódok viszonyrendszerére, egyik vagy másik műfaj felé billentve el a szöveg egyensúlyát⁵⁹⁹ – stratégikusan polifónikus és multiperspektivikus képszövegek létrehozását eredményezte. A viktoriánus olvasó hozzászokott, hogy a regényvilág fiktív univerzumába való belépését szó és kép együttesen segíti elő, hogy a képzelt tér- és idő-beli koordinátákat verbális és vizuális történetmondás eszközei együttesen vázolják fel számára.⁶⁰⁰

A sztori előidézte izgalom szerves részét képezte az olvasmányélmény szekvenciális ütemezettségéből és mediális heterogenitásából fakadó töredezettsége/szakadozottsága. A folytatásos regények heti vagy havi lebontásban jelent meg; epizódjaik szövegébe képek ékelődtek be. Az olvasó fantáziájára lett bízva az üres szöveghelyek, az elbeszéletlenségből vagy ábrázolatlanságból eredő jelentéshiátusok betöltése, a szöveg és illusztráció közti logikai kapcsolat, a lebegtetett befejezetlenség és újrakezdés narratív dinamikájának kitapogatása.

Ráadásul az illusztrált könyvek – s a képes gyerekönyvek különösképp – metamediális tanulságokkal is szolgáltak néző/olvasó-közönségük számára. A modern képeskönyvek előfutáraként multiszenzoriálisan stimuláló, sokféle érzékszervünkre szimultán hatást kifejtő, gondosan koordinált színezetia élményben gazdag szövegvilágot körvonalaztak. Mivel a mesekönyveket a felnőttek olvasták fel a gyerekbefogadó számára, az ifjú olvasónak nem csak éles látásra volt szüksége a vizuális és verbális impressziók dekódolásához, de a fülét is hegyeznie kellett. Mitöbb – mint látni fogjuk a későbbiekben Carroll és Tenniel esetében is – a lapozgatással a tapintás tapasztalata is a könyvélmény részét képezte. Katie Trumpener szerint ez a multimediális megmártózás „esztétikai és erkölcsi öntudatra ébresztette a gyerek olvasókat,” hiszen már zsenge korokban szembesítette őket a

⁵⁹⁸ Herbert F Tucker. „Literal Illustration in Victorian Print.” *The Victorian Illustrated Book*. Szerk. Richard Maxwell. Virginia UP, 2002. 163-209. 168.

⁵⁹⁹ Mary Elizabeth Leighton and Lisa Surrige. “The Plot Thickens: Toward a Narratological Analysis of Illustrated Serial Fiction in the 1860s.” *Victorian Studies* 51.1 (2008): 65–101. 66.

⁶⁰⁰ Laura Daniel Buchholz. „Illustrations and Text: Storyworld Space and the Multimodality of Serialized Narrative.” *Style* 48. 4 (Winter 2014): 593-611. 594.

látás és nézés aktusának politikumával, a nézőség, a szembenézés, a visszatekintés, a szemtanúskodás mint társas, társadalmi tevékenységek etikai tétjeivel.⁶⁰¹

Találó összegzését adja a kép-szöveg reláció viktoriánus kritikai megítélésének a népszerű szerző-illusztrátor Georges du Maurier a *Magazine of Art* művészettörténeti szaklap egy 1890-ben megjelent tanulmányában, a „Könyvillusztráció a komoly művész szemszögéből”⁶⁰² című esszéjében. Szerinte a könyvek illusztrációja „tagadhatatlan és indokolt igényt” elégít ki, hiszen „a civilizált emberek többsége szeret olvasni, és e többség többségét nagy örömmel tölti el, ha az olvasott könyvet (vagy akár újságot!) sok kis kép tarkítja.” Az olvasókat két csoportra osztja: elenyészőbb számú befogadónál olyan élénk a mentális képalkotói folyamat a szöveg befogadása során, hogy zavarják imaginárius tevékenységében a történet sodrát egyengető képek, azonban az olvasók nagyobb része hálás, ha vizuális jelzőpóznák irányítják képzelőerejének útját. A mesterségében jeleskedő illusztrátor védjegye, hogy akár a színészek a színpadon egy drámai alkotást elevenítenek meg, rajzolt figurái az írott szöveget keltik életre, épp olyan „kellemteli kecsesen, groteszken, mulattatón vagy elborzasztón serkennek fel, mint a valóvilág-beli hús-vér emberek,” s rögtönzött látványosságukkal az olvasó emlékezetében is mélyebb, maradandóbb nyomot hagynak, mint a történet verbális narratívája. A regények szövegéből kibontakozó szereplők az illusztrációs alkotásoknak köszönhetően nyerik el „beton szilárdságú,” „ércnél maradandóbb,” többdimenziósan kitapintható jellegüket, mely időtállóságáról az tesz valódi tanúbizonyságot, hogy a figurák az olvasóval maradnak még azután is sokáig, miután magát a könyv lapjait már rongyosra olvasták. Du Maurier hitvallása szerint, az illusztrátor érti szerzőjét és olvasóját, egyszerre vállalja fel a szövegeértelmező szerepét és gondoskodik a magas színvonalú vizuális élvezetről, méghozzá közérthető, mindenki számára elérhető formában. Gyermekkor olvasmányélményeink képei egy életen át végigkísérnek. A képek „furcsa mód megnyugtatók”, a helyére teszik a szöveget, de fantáziálásra biztatva ki is mozdítanak a komfortzónánkból.

Bár a 19. század-végén „modernként” számontartott, realista illusztrációs törekvésekhez képest régimódinak („a régi jó öreg iskolához” tartozónak) titulálta az Alice regények illusztrációit, Du Maurier mégis mesterművekként említi a „két kis könyvecskét,” melyekben Carroll és Tenniel alkotói tevékenységének harmóniája csak a korban komikus

⁶⁰¹ Katie Trumpener. „City Scenes: Commerce, Utopia, and the Birth of the Picturebook.” *The Victorian Illustrated Book*. Szerk. Richard Maxwell. Virginia UP, 2002. 332-385. 345.

⁶⁰² Georges du Maurier. „The Illustration of Books from the Serious Artist's Point of View. I.” *Magazine of Art*. London: Cassell and Company, 1890. 349-53. Victorian Web. <http://www.victorianweb.org/art/illustration/dumaurier/illustration1.html>

operetteikkel határtalan népszerűségnek örvendő librettista Sir Arthur Sullivan és a komponista Gilbert együttműködéséhez fogható. Intermediális hasonlatát továbbgörgetve Du Maurier úgy véli, Tenniel „kis képei egy életen át örömmel tölthetnek el; elménkbe ragadnak, mint azok a fülbemászó kedves dallamok, amiket aztán már nem tudunk kiverni a fejünkéből.” „Bármilyen legyen majd a szavak sorsa” – folytatja – „a metszetek igazi műremekek,” melyek akár a művészi ábrázolási konvenciókban bekövetkező változások szükségességét is megkérdőjelezzik, hiszen az Álteknőc és a Griff csodásan megkapó figurái arra emlékeztetik az újítókat, hogy nem csak a valóság-hű ábrázolásnak van helye a könyvek lapjain, az álmunkban felbukkanó modellek nyomán megmintázott alakok is egyenlő létjogosultsággal – és a referenciális reprezentációval előidézhetetlen varázserővel – bírnak.

A képeskönyv ikonotextuális dinamikájának elméleti megfontolásai

Lényegesnek tartom hangsúlyozni, hogy olvasatomban az *Alice* kötetek az eredeti szerzői dizájnnak megfelelően, nem csupán illusztrált könyvek, hanem *képeskönyvek*,⁶⁰³ melyekben a kép szerves részét képezi a szövegnek. A regénypáros könnyen megfeleltethető Riitta Oittinen – Jakobson „interszemiotikus fordítás” fogalma ihlette – meghatározásának: „a képeskönyv mint ikonotext⁶⁰⁴ két szemiotikus rendszer, a verbalitás és vizualitás kölcsönhatásával játszik,”⁶⁰⁵ úgy, hogy egyik narrációs összetevő sem távolítható el a művészi kommunikációs aktusból a jelentés sérülése nélkül.⁶⁰⁶ Ezért nem nyújthatnak teljes értékű olvasmányélményt sem az illusztráció nélkül vagy a szöveggel összerendezetlenül, véletlenszerűen elhelyezett képanyaggal megjelent Alice kiadások, sem az irodalmi nonszensz nyelvi bravúrokat elhagyó, a szójátékokat csupán az ikonikus képvilággal helyettesítő kiadványok.⁶⁰⁷ S ezért jelent komoly kihívást a későbbi korok illusztrátorai számára a

⁶⁰³ Torben Gregersen a képeskönyv négy alaptípusát különbözteti meg: 1. a narratívát nélkülöző lapozókat, böngészőket, 2. a szavakat nélkülöző képes narratívát, 3. a szó/kép egységén alapuló narratív képeskönyvet, 4. az illusztrált könyvet, melynek szövege megállja önállóan is a helyét. (idézi Révész Emese, „A vizuális narráció eszköztára a Design-könyvek sorozatában,” *Studia Litteraria 2019/1-2 Gyerekvilágok*. 166-194.166.) Carroll és Tenniel kollaboratív produktuma a 3. és 4. kategória határmezsgyéjén helyezkedik el.

⁶⁰⁴ A képeskönyv, mint ikonotext terminust használja Kristin Hallberg is. „Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen.” *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3–4 (1982): 163–168.

⁶⁰⁵ Riitta Oittinen. „Audiences and Influences. Multisensory Translations of Picturebooks.” *Whose Story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for Young Readers*. Szerk. Riitta Oittinen & Maria Gonzalez Davies. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2008.

⁶⁰⁶ A hagyományos megkülönböztetés szerint a mesekönyv (*story book*) szavakkal mond el egy történetet, s bár a könyvben a képek felerősítik a közvetített üzenetet, de a történet nélkülük is érthető. Ezzel szemben az igazi képeskönyv (*picturebook*) a történetet képekben közli, és a szavak csak azt mondják el, amit a képek nem tudnak megmutatni. Lásd Shulevitz in Oittinen. A Carroll-Tenniel-féle multimediális kollaboráció nem feleltethető meg egészen egyik formának sem, lényege épp a verbalitás és vizualitás két pólusa közti oszcilláció, kép és szöveg kölcsönös függőségének feltérképezése.

⁶⁰⁷ Utóbbi kategóriába tartoznak a még nem olvasó gyerekeknek szánt lapozgatók, babakönyvek, valamint a felnőtt gyűjtőket célzó, szöveg nélkül mesélő képeskönyvek vagy az irodalmi alkotás mediális korlátait

Carrollal szoros együttműködésben összedolgozó, közös konceptet megvalósító Tenniel nyomába érni.

Ahogy Janis Lull írja, a “Tenniel illusztrációk annyira fontosak mindkét *Alice* regényben, hogy az olvasó óhatatlanul azt érzi, mintha minden egyes apró rajzrészlet a könyvdizájn egészének szerves részét képezve annak összhatását lenne hivatott felerősíteni.”⁶⁰⁸ Bár a képek “logikusan tükrözik” a kesze-kusza történet álomszerűen asszociatív, illogikus eseményláncolatát,⁶⁰⁹ mégis messzemenően meghaladják a regény-illusztráció hagyományos, a szöveghez képest másodrangú, kiegészítő funkcióját. A verbális leírás szolgai reprodukálása helyett a rajzok továbbgondolják a történetet, a szöveget kiegészítő vagy éppen a szövegnek ellentmondó jelentésekkel írják felül a carrolli narratívát, tovább tarkítva az ellentmondásos jelentések palettáját. A történet tudatos, önreflektív párbeszédbe áll az illusztrációval, melynek képi megoldásai ’visszafeleselnek’ a nyelvi játékoknak. Perry Nodelman szerint épp ez a „polifónikusság”⁶¹⁰ és multifokális határozza meg a képeskönyvet, mely „sokféle kódot, stílust, textuális és piktorialis eszközt használva” gyakran – a (proto)posztmodern recept szerint – a reprezentációs/interpretációs „konvenciók kikezdésével” szórakoztatja a gyerek befogadókat és gondolkodtatja el a felnőtt olvasóközönséget.⁶¹¹

A következőkben a képeskönyv mint művészeti médium ikonotextuális dinamikájának elméleti megfontolásainak rövid körvonalazására vállalkozom. Reményeim szerint a szöveg és kép viszonyrendszer problematikáinak gyors áttekintése kellő elméleti keretbe helyezi az elkövetkező, konkrét praktikus példák fejezeteire osztott esettanulmányom, valamint meggyőzően támasztja alá hipotézisem, mely szerint Carroll és Tenniel társalkotói kooperációja során a vizuális elemek épp olyan jelentőséggel bírnak a szöveg jelentésalkotói

meghaladó, papírművészeti, könyvszobrászati alkotások is. A szöveg nélküli Alice adaptációkra jó példa Anne Laval *Mesék Csodaországból* című kirakós könyve. 20 darab, mindkét oldalán illusztrált, nagyalakú puzzle darabból rakhatjuk ki Alice kalandjait, kedvünkre variálva a cselekményt, megváltoztatva a végkifejletet, vagy újraírva egymás történetverzióját. Inkább a felnőtt (kép)olvasókat célozzák Suzy Lee ’csendes könyvében’ vagy Sue Blackwell könyvszobrain megjelenő Csodaország reprezentációk. (A *silent book* és a *wordless picturebook* alternatív terminusait Révész Emese a „képkönyv” kifejezéssel magyarázza. op.cit. 166) Ld. Sue Blackwell. “Alice at a Mad Tea Party.” Paper Art. 2007. *Sue Blackwell’s Website*. <https://www.sublackwell.co.uk/>, Suzy Lee. *Alice in Wonderland*. Last Gap, 2003, Ann Laval. *Mesék Csodaországból*. *Rakd ki úgy, ahogy szeretnéd!* Puzzlekönyv. Geopen, 2019. Elemzését lásd: Kérchy Anna. “Alice Beyond Wonderland: Transmedia, Hybridity, and Intersemiotic Play in Contemporary Adaptations of a Children’s Classic.” Szerk. Ana Margarida Ramos et al. *Transmedia and Hybridity*. Universidad de Aveiro: Famalicao, Portugália: Edições Humus, 2021. 13-37.

⁶⁰⁸ Janis Lull. “The Appliance of Art: The Carroll-Tenniel Collaboration in *Through the Looking Glass*.” Szerk. Edward Guiliano. *Lewis Carroll: A Celebration*. New York: Clarkson Potter, 1982. 91-97.91.

⁶⁰⁹ Nières 196.

⁶¹⁰ Perry Nodelman. „Decoding the Images: Illustration and Picture Books.” *Understanding Children’s Literature*. Szerk. Peter Hunt. New York: Routledge, 1999. 69-80.

⁶¹¹ Perry Nodelman. *Words about Pictures. The Narrative Art of Children’s Picture Books*. University of Georgia Press, 1988, 1990. 69-80.

– és specifikusan a nonszensz műfaj jelentésösszeállítás – programjában, mint annak verbális nyelvi összetevői. Értelmem szerint, a két reprezentációs regiszter összjátékának komplex kölcsönhatásmechanizmusa felfedi, felerősíti a képszöveg metafikcionális metamedialis vetületeit, ezzel sajátosan interaktív könyvélményt generálva, a történetmondásban aktív részt vállaló, nézővé (s mint majd a későbbiekben látjuk, beszélővé és tapogatóvá) is avanszáló olvasó számára.

A képeskönyv definíciója szerint olyan könyv, melyben „a tudatos esztétikai intencióval létrehozott kép és szöveg közötti interakció szervezi a történetet.”⁶¹² Az „olvasáseseemény” sikeressége annak a függvénye, hogy a befogadó képes-e a verbális és vizuális jelek szimultán értelmezésére, egy olyan komplex multimediális benyomásegyüttes dekódolására, ahol „a szavak és a képek sohasem pontosan ugyanazt a történetet mondják, így éppen ezen disszonancia feltérképezése lesz az olvasó feladata.”⁶¹³ Legyen szó narratív vagy nem-narratív műfajról, a képeskönyvekről általában elmondhatjuk, hogy ha a bennük szereplő szavakat és képeket összeadjuk, a végeredmény valamiféleképp *több* lesz, mint az egyes részek összessége. Ez, a képszöveg inherens intermediális játékból származó felesleg ellensúlyozza azt a hiányérzetet, ami a kimondatlanság és ábrázolatlanság képzelet kelt, amire szöveg és illusztráció ugyanakkor kölcsönösen emlékeztetheti egymást. A szavak leírják, megszóvegezik a leképezetlent, míg az illusztrációk képesítik az elhallgatott elbeszéletlent. A klasszikus lessingi⁶¹⁴ felosztás szerint, az elbeszélés az időbeliséget, az ábrázolás a térbeliséget képes kifejezni, olyan sajátos módon, melyre a társmedium képtelennek bizonyul. Míg „a kép az a fajta jel, amely úgy tesz, mintha nem jel lenne, hiszen természetes közvetlenségnek és jelenlétnek mutatja magát;” a szó a reprezentáció-érme „másik oldala,” hiszen a nyelvi jelrendszer részeként, „az emberi akarat mesterséges, önkényes terméke, amely szétszakítja a természetes jelenlétet azzal, hogy nem természetes elemeket, az időt, a tudatot, a történelmet és a szimbolikus közvetítés elidegenítő közbülső lépcsőit” vezeti be világunkba.⁶¹⁵

Amennyiben elfogadjuk az amerikai ikonográfus W.J.T. Mitchell állítását, miszerint a szó és kép dialektikája állandó jelenlévő a kultúra által maga köré szőtt jelek szövetében,

⁶¹² Evelyn Arizpe, Morag Styles. *Children reading pictures: Interpreting visual texts*. London: Routledge, 2003. 22.

⁶¹³ Carrol Driggs Wolfenbarger and Lawrence Sipe. „A Unique Visual and Literary Art Form: Recent Research on Picturebooks.” *Language Arts* 83.3 (2007): 273-280. 273.

⁶¹⁴ Gotthold Ephraim Lessing. *Laokoön*. Ford. Vajda György Mihály és Timár Ilona. Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1999. (1766) *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Trans. Edward Allen McCormick. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.

⁶¹⁵ Mitchell, W.J.T. „A kép és a szó.” *A képek politikája: W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szerk. Szőnyi György Endre és Szauder Dóra. Szeged: JATE Press, 2008.

beláthatjuk, hogy a képeskönyv épp ezt az elhúzódó küzdelmet viszi színre verbális és vizuális jelek közt – méghozzá a küzdelem legérdekesebb változatát, mikor a „felforgatás viszonyában álló” „nyelv és ábrázolás önnön lelke mélyére pillant és felfedezi ott rejtőzködő ellenfelét,”⁶¹⁶ – s így reprezentációs dilemmáink fontos kultúrtörténeti lenyomatát adja.

A kép-szöveg kapcsolat összetettségét jól tükrözi a metaforák sokasága, amellyel a különféle elméleti megközelítések igyekeznek modellálni az ikonotextuális dinamika lényegét. A verbalitás és vizualitás viszonya muzikális metaforával működhet úgy, mint a duett, az antifónás váltakozó hangzás, vagy a zenei ellenpontozás; fizikai metaforával a hullámelmélet interferencia jelenségéhez hasonlatos; geológiai metaforával tektonikus lemezmozgás szerű; gazdasági metaforával pedig olyan akár a (két fél kooperációjából többletet produkáló) szinergia.⁶¹⁷

A szavak és képek viszonyrendszerének számos különféle tipológiája létezik. Sokak számára kiinduló pont Mitchell *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. (Képelmélet: Esszék a verbális és vizuális reprezentációról)*⁶¹⁸ című monográfiájában felvázolt felosztása. Mitchell szerint az illusztrált szövegek esetében a szemiotikai vizsgálódások tárgya egyaránt lehet 1. a „kép-szöveg,” melyben a kötőjel a vizuális és verbális üzenet relationalitását, komplementerségében is különállóságát hangsúlyozza; 2. a „kép/szöveg,” melyben a dőlt vonal a reprezentáció folytonosságában bekövetkező, fejtörést okozó, problematikus zökkenést, szakadást, hézagot jelöli; vagy 3. „képszöveg,” mely az egybeírással képet és szöveget szintetizált, elválaszthatatlan egységként tételezi.⁶¹⁹ (Bár a képeskönyv leginkább „képszöveg,” a nonszensz képeskönyv, műfajánál fogva, narratológia taktikája szerves részeként, helyenként a „kép/szöveg” és a „kép-szöveg” jellemzőit is felvillantja.)

A gyermekirodalomkutató Maria Nikolajeva és Carole Scott a *How Picturebooks Work (Hogyan működik a képeskönyv?)*⁶²⁰ című könyvükben a szavak és a képek kölcsönhatásának öt fajtáját különböztetik meg. Kapcsolatuk lehet 1. szimmetrikus (szó és kép egyenértékű azonossága, ugyanazt az információt közlik más kommunikációs formában), 2. komplementer (szó és kép egymást kölcsönösen kiegészítik, eltérő információtartalmat közvetítve), 3. felerősítő-kifejtő (szó és kép hangsúlyozza, felerősíti, toldalékolja, részletezi

⁶¹⁶ ibid.

⁶¹⁷ duet (Cech), counterpoint (Pullman), antiphonal effect (Ahlberg), interference (Miller), plate tectonics (Moebius), synergy (Sipes) Lawrence R. Sipe. “How Picture Book Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships.” *Children’s Literature in Education* 29. 2 (1998): 97–108.

⁶¹⁸ W.J.T. Mitchell. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. U of Chicago Press, 1995. 89.

⁶¹⁹ Mitchell *Picture Theory*, 89.

⁶²⁰ A terminusok: symmetry complementation, enhancement, counterpoint, contradiction. Maria Nikolajeva & Carole Scott. *How Picturebooks Work*. New York: Routledge, 2006.

egymás jelentéseit), 4. ellenpontoszó (szó és kép más-más történetet mesél), 5. ellentmondó, kontradiktív (szó és kép egymást cáfolja, ellentétes üzenetet hordoz, szándékos értelmezői zavart generál). Hasonlóképp, Joseph Schwarz, bár nem tesz lényegi különbséget illusztrált és képes-könyv közt, tovább cizellálja a kép-szöveg konstelláció variációs lehetőségeit. Olvasatában a verbális és vizuális narráció elegyének jellegét a médiumok közti viszony határozza meg: ez egyaránt lehet megfelelés, kifejtés, pontosítás, felerősítés, kiterjesztés, kiegészítés, váltakozás, eltérés, és ellenpontoszás,⁶²¹ amely a dialektikus ikonotextuális dinamika során egyik vagy másik közlésmód javára billenti a mérleget.

„Kép és szöveg többalakú fúzióját” Liliane Louvel francia szemiotikus „ikonotextnek”⁶²² hívja, és az oximoron retorikai-stilisztikai gondolatalakzatának ironikus, önellentmondásra építő játékához hasonlítja. Egymást kizáró, egymásnak ellentmondó fogalmak kapcsolódnak össze szoros gondolati egységbe, elgondolhatatlanságukban elgondolandó, paradoxikus ötvözetként, melyben mindkét fél megőrzi egymástól elkülönülő sajátosságát „a szöveg piktorialis tudattalanjában, mely e gyümölcsöző feszültségtől vibrál.” Az „ikonotext poétikája” azt vizsgálja, hogy a képek miképp ékelődhetnek be a szövegbe, és a szöveg miképp követel helyet magának a képi ábrázolásban. Bár Louvelt elsősorban a piktorialitás narratív alakzatai foglalkoztatják – mint az ekphrasis, a hypotyposis, vagy a Genette narratológiai kategóriái nyomán tipologizált transzpiktorialitás, interpiktorialitás, parapiktorialitás, hipopiktorialitás, és mnemopiktorialitás szöveg-központú fogalmai, melyek azt elemzik, hogy a nyelv hogyan viszonyulhat a vizualitáshoz, hogyan írhatja le a képiséget – fogalmai hasznosnak bizonyulhatnak a képes könyv értelmezése során is. Különös tekintettel arra, hogy az ikonotextuális dinamika lényegét a nonszensz szójáték alapvető retorikai alakzatával, a paradoxonra építő oximoronnal jellemzi.

Louvel fontos meglátása szerint, a képszöveg illusztrált textusa az olvasót automatikusan nézőként is megszólítja, aki szimultán betűzi a nyelvi és szemléli a képi üzeneteket, óhatatlanul is eltöprengve a két reprezentációs/ kommunikációs metódus összjátékán. Louvel a francia „lecture” (olvasás) és „vision” (látás)/„voyeur” (kukkoló) szavakat egybeforrasztva, a „voyure” kifejezéssel⁶²³ – éppen a Carroll által is előszeretettel használt portmanteau szóösszerántás neologizmusával élve – definiálja ezt a komplex

⁶²¹ A terminusok: congruency, elaboration, specification, amplification, extension, complementation, alternation, deviation, counterpoint. Joseph Schwarz. *Ways of the Illustrator. Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association, 1982. 14-18.

⁶²² Liliane Louvel. *Poetics of the Iconotext*. Szerk. Karen Jacobs. Ford. Laurence Petit. Burlington: Ashgate, 2011.

⁶²³ Liliane Louvel. *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2010. 109.

befogadói tapasztalatot, mikor a „betűleső képolvasó” egyszerre olvassa és nézi a verbális és vizuális leleményben összehangolt narratívát. E kettősségből fakadó többlet- és hiányérzet (nem tudjuk egyszerre nézni a képet és a szöveget, előre-hátra lapozgatva, vagy ide vagy oda nézünk/olvasunk), szükségszerűen metamediális meglátásokhoz vezeti a befogadót. Önreflexióra készíti a művészi jelentésalkotás és a (félre)értelmezői folyamat „jel- eseményeire” vonatkozóan. A louveli érvelés nyomán az Alice történetek vezérmotívumait alkotó kártyapakli, tükör, és sakktábla maguk is „a textusban piktoriális szaturációt létrehozó,” szövegbe ékelt képekként funkcionálnak. „Felnyitják a szöveg szemét,” „visszabeszéltetik a képeket,” dialogikus „szinesztétikus üzemmódba” helyezik az olvasásélményt, elbizonytalanítva verbalitás és vizualitás, tér és idő, forma és tartalom, felszíni manifeszt és rejtőzködő látens jelentés, értelem, félreértelmezés, és értelmetlenség distinkcióit.

Nodelman szerint kép és szöveg viszonyát a képeskönyvek esetében nem annyira a hierarchizáló hatalmi harc, mint inkább a komplex kölcsönhatások függvényében folytonosan újrakörvonalazódó egyezkedés, egyensúlyozás metaforájával kell elgondolnunk. (Nières-nél hasonló az ikonotextuális relációra a képlékeny reprezentációs játéktérben való „bújócska” szóképe.⁶²⁴) Alapvetően ironikus kapcsolatról van szó, hiszen mind a verbális mind a vizuális ábrázolás esetében az alkotó tudatában van annak, hogy az eltérő jellegű hiányosságai (ld a lessingi distinkciót) együttesen kiegészíthetik egymást, a mediális komplementaritás révén teljessé téve a történetet, ám ugyanakkor a tranzakcióval a mindkét irányba működő transzformáció során fel is tárják egymás hiányosságait. „A szavak azt mondják el, amit a képek nem tudnak megmutatni, a képek pedig azt mutatják meg, amit a szavak képtelenek elmondani.”⁶²⁵ Az önreflexív önellentmondásosság *par excellence* nonszensz élmény. Ezt a kognitív konfüziót térben és időben is megtapasztaljuk, hiszen míg „a kép megállásra, a szöveg előrehaladásra készíti,”⁶²⁶ és az itt és ott, akkor és majd keverésével dinamikus olvasásélménnyé mobilizálja a statikus könyvtárgyat; az értelmezés lineáris menetét kitérőkkel, zsákutcákkal, kerülőkkel gazdagítja.

További bonyodalom és hurok az értelmezés tekervényes útfonalán, hogy az illusztráció – mint ahogy azt Hillis Miller írja – azért sem a hagyományos mimetikus módon működik, mert nem a megélt, materiális konszenzus valóságunkra utal, hanem a diegetikus szövegvilág képiesítését célozza. (Természetesen valamilyen kapcsolatban áll az

⁶²⁴ „In a perfectly executed game of hide and seek, the text suggests that which the drawings censor, while the illustrations hint at that which the author will no longer verbalize.” Nières 203.

⁶²⁵ Nodelman *Words About Pictures*, 222.

⁶²⁶ Nodelman 101.

extradiegetikus valósággal, azonban sokkal inkább a fantasztifikáció mint a realizmus révén.) Így voltaképp a képeskönyv olvasó feladata egy fiktív világ verbális és vizuális ábrázolásai közti fordítói tevékenység beteljesítése, a kettős (képi/szövegi) fantasztifikáció feloldása, az képzelet mentális képeinek a valóság megélt tapasztalatai nyomán körvonalazott (ikono)textusokhoz való csatolása. (S további kérdés –ahogy a Carroll-Tenniell kollaboráció kapcsán is láthattuk, hogy amennyiben a képiség és szövegiség közti átjárást a fordítás metafora tükrében értelmezzük, ki fordít kit, mely reprezentációs forma minősül elsődleges forrás, és mely másodlagos cél szövegnek?)

Az elméleti megfontolásokon túl, ami maguk a gyermekolvasók értelmezői stratégiáit illeti, Sipe szerint a gyerekek irodalmi interpretációit három alapvető késztetés határozza meg. 1. A tudásvágy hermeneutikai impulzusa, 2. a történetet a saját élet eseményeihez való kapcsolás relacionális impulzusa, és 3. az esztétikai impulzus, amelyet a fiktív világban úgy élhet meg a gyerek, mintha maga is ott lenne, hogy a formálódó érzeteket és képzeteket majd további, saját történetek kiindulási pontjaként használjon fel.⁶²⁷ A teljes könyvélményt természetesen a három impulzus együttállása biztosítja, azonban úgy vélem, hogy mint a fiktív és valós, (és a nonszensz esetében az értelem és értelmetlenség), úgy a kép és szöveg reprezentációs regiszterei közti átjárhatóság megtapasztalása különösen hatékony lehet a gyermekek autonóm „kreatív performativitásának” ösztönzésében, mesemondói képességeikre való önreflexív ráébresztésben. Teória és praxis összeérésekor beláthatjuk, hogy a képeskönyv intermediális, ikonotextuális dinamikája a „transzgenerációs frissesség”⁶²⁸ – a korosztályokat, korokat, nyelveket és médiumokat összekötő kollektív, kooperatív, participatív olvasáseseemény záloga.

A Carroll-Tenniell képszöveg kaleidoszkopikus alakváltozatai

A Carroll-textus és a Tenniel-illusztrációk közötti viszonyrendszer változatos formáinak tipologizálásához egy teljes monográfia sem lenne elegendő. A következőkben csak a legizgalmasabb példákat veszem lajstromba a képszöveg sokszínű elrendeződéseinek, kaleidoszkopikus alakváltozatainak bemutatására. Hipotézisem szerint az illusztrációk nem csupán a szöveg esetleges, járulékos, paratextuális toldalékai, hanem a verbális narratíva szerves részeként funkcionálnak, szövegformáló, jelentésalakító erővel bírnak. Céloom a képek narratológiai elemzése, az illusztrációk a történetmondásban és nonszensz

⁶²⁷ L.R. Sipe. „The construction of literary understanding by first and second graders in oral response to picture storybook read-alouds.” *Reading Research Quarterly* 35 (2000): 252–275.

⁶²⁸ transgenerational freshness, Wong 137.

jelentésösszevilálásban betöltött szerepének feltárása, szó és kép ikonotextuális játékának feltérképezése. Jerome Mc Gann nyomán azt kívánom bemutatni, hogy az irodalmi mű materiális megjelenésének formája – a szöveg vizuális jegyei, illusztrációi, tipográfiája, szerkesztési struktúrája, paratextusokhoz, kiadásverziókhöz, bibliográfiai kódokhoz fűződő viszonya épp olyan jelentőséggel bírnak a szöveg jelentésalkotói programjában, mint annak verbális nyelvi elemei.⁶²⁹

1. Az illusztráció mint kreatív interszemiotikus fordítás

Tenniel munkásságát a Riitta Oittinen terminusával “kreatív interszemiotikus fordításnak”⁶³⁰ nevezett illusztrációs koncepcióval társíthatjuk. Carroll meséjének képekbe ültetése során a szöveghűség tiszteletben tartása helyett az irodalmi nonszensz írásmód játékosan meghökkenítő hatásmechanizmusát igyekszik reprodukálni. A bolondos kiszámíthatatlanság *atmoszféráját* kívánja felerősíteni az egyenrangúként tételezett verbális és vizuális médiumok dinamikus interakciói kiaknázásának változatos formáival.

Helyenként a kép kiegészíti a szöveget és továbbírja a történetet. A szövegből például nem derül ki, hogy ki lopta el a Borsos Hercegnő lepényét, de az illusztráción megjelenő (a fekete-fehér metszeten satír-vonalkázással jelölt, majd a *Nursery Alice* kiadásban már kiszínezett) piros orr árulkodik a tolvaj kilétéről. A kép a literalizált metaforák nonszensz nyelvi játékát viszi tovább azzal, hogy az ismert közmondás „to be caught red handed” (piros kézzel találunk = fülön csípnek, rajtakapnak) kissé nyakatekert formáját ülteti vizuális formába.⁶³¹ Lewis, Nodelman nyomán „interanimációnak” nevezi ezt a képszövegdinamika meghatározta olvasásélményt, mikor a verbális narratíva irányítja rá a figyelmet az illusztráció bizonyos részeire, mintegy életet lehelve beléjük a megnevesítéssel vagy körülírással; s cserébe a kép pedig megeleveníti a szöveget, kiszínezi, alakot, formát, plaszticitást ad a szavaknak, érzéki élménnyel tölti fel őket.⁶³² Ez, a csodaországai bírósági tárgyalás illusztrációja azért is érdekes, mert az 1865-ös kiadás nyitóképeként, ám a történet zárójelenetét ábrázolva, jellegzetesen nonszensz temporális konfúziót visz színre. A kép nem csak továbbírja, de meg is előlegzi a történetet, miközben egyszerre megakasztja és időben előrepörgeti az olvasás folyamatát, ellentmondásosságával zavarba ejtve a befogadót.

Másutt, az olvasó elbizonytalanításával játszva, a kép szándékosan ellentmond a szövegnek – a nonszensz hatást az oximoronikus ikonotextuális játékkal fokozza. Carrollnál a

⁶²⁹ Jerome McGann. *Radiant Textuality*. New York: Palgrave Macmillan, 2001. 11-12.

⁶³⁰ Oittinen 147.

⁶³¹ Hancher 35.

⁶³² David Lewis. *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. New York: Routledge, 2001. 35.

Hercegnő azzal bosszantja Alice-t, hogy hegyes állát folyton a kislány vállába fúrja, azonban a vonatkozó Tenniel ábrán – melynek ihletője Quentin Massy híres Groteszk Öregasszony festménye (1520) – a kellemetlenkedő, tudálékos főnemes széles, kerek képű. Míg a Fehér Lovag a szövegben kedves és mosolygós a képeken pedig mogorva, a Vigyorgó Kandúr, éppen fordítva, leírása szerint rémíztő nagy fogaival és éles karmaival, ám az illusztrációkon joviálisan bazsalygó szörgombócként tűnik fel. Magát a tennieli képvilágot is belső ellentmondások, stratégikusan meghökkentő következetlenségek tarkítják. Képről-képre változik a Fehér Nyúl kabát mintája vagy Subidam és Subidú nyakkendője. A Dodo madárnak hol van, hol nincs keze, attól függően, melyik illusztrációt nézzük. Mitöbb, ez az átváltozós optikai játék a két Alice regény közt is fennáll. Az eszement Kalapos és Április Bolondja Tükörország királyi küldöncei képében köszönnek vissza: az illusztráció vizuális formába önti a carrolli nyelvi humort, mely a figurák közti azonosságot neveik azonos hangzóságával sejteti (az első könyv-beli Mad Hatter és March Hare a másodikban Hatta és Haigha lesz).⁶³³

Legizgalmasabbnak – ahogy már említettem – mégis talán a rivális képvilágok közötti belső utalások, odakacsintgatások bizonyulnak, mikor Tenniel művészi metszetei párbeszédbe elegendnek Carroll korábbi, az első ajándékkönyv kéziratot díszítő amatőr rajzaival, mintegy visszafeleselve azoknak. Gondolhatunk itt, Tenniel Nyúl hírnökének aránytalanul apró harsonájára mint humoros válaszra a Carroll rajzán feltűnő, eltúlzott méretű hangszerre. Azzal, hogy a bölcs Hernyó (Carroll rajzán látható) ópiumpipáját Tenniel vízipipára cseréli, s még egy dohánycserjét is elhelyez a háttérben, kreatív karakterújraértelmezése orientalizálva a mesés kelettel társítja és gyerekbaráttá szelídíti a lepkelárvát. Másutt felerősödik a forrásrajz üzenete. Bár a majom nincs megemlítve Carroll szövegében a Könnytóban evickélő állatok közt, de szerepel Carroll rajzán, s így több helyütt megjelenik Tenniel illusztrációin is, képbe öntve a darwini evolúciós elméletre tett utalást – kitüntetett helyet biztosítva az emberszabású szereplőnek az élőlények fennmaradásért folytatott küzdelem parodisztikus ábrázolásában.

Tenniel kreatív, a szöveg jelentéseit tovább cizelláló, képi toldalékaira remek példa a Fehér Huszár ábrázolása, melyet érdemes tüzetesebben is megvizsgálunk. A Tükörországban emberi formát öltő sakkfigura nem csupán egy mese-beli hős lovag esetlen karikatúráját idézi, de a Viktoriánus feltaláló, a szórakozott vagy egyenesen örült tudós alakjával is társítható. A Huszár látszólag véletlenszerűen mindenféle hasznavehetetlen szerkezettel, „saját találmányaival” pakolja meg a hátaslovát. Ám ezek a tárgyak következetesen, szinekdoké szerűen, metonimikusan vissza- és előre utalnak a szöveg korábbi és eljövendő fejezeteire. A

⁶³³ Az azonosságot csak közvetve érzékelteti Révbíró fordítása a Szaladár és Cilindrián nevekkal. (Az Áprilisi Nyúl gyorsan szalad, a Kalapos pedig cilindert visel.)

nyeregből lelógó piszkavas arra emlékeztet, ahogy a Huszár még sakkfiguraként piszkavason csúszott le be az álmvilágba, hogy a tükörországbeli kalandjai kezdetük vegyék; a csengőt Alice fogja megkongatni, mikor Királynővé koronázzák a könyv végén; a fakard a Subidam és Subidu ikrek harci eszköze; a flaska a beszélő étkek bankettjén felszolgált bor tárhelye, az egérfogóba pedig a farkinca formájú versikét foghatjuk be. Ahogy Janice Lull írja, a csodaországbeli illogikának megfelelően „két irányban működő memóriára” van szükségünk ahhoz, hogy előreemlékezve és a múltba jövendölve, kisilabizálhassuk, mely szöveghelyekre mutatnak előre és vissza a szürealista talált tárgy installációk esetlegességével egymás mellé rendezett eszközök.⁶³⁴ Ezek a tárgyak aztán, kódolt vizuális koordinátákként, rendre visszaköszönek Tenniel illusztrációin a releváns epizódoknál. Azonban a tárgyak verbális és vizuális megjelenítése közt nincs teljes egyezés. Mintha csak a „keresd a különbséget!” szóképrejtvénnyel akarná próbára tenni az olvasót, Tenniel egyes dolgokat kihagy Carroll listájáról (a fejjel lefelé fordított láda hiányzik), másokkal megtoldja azt (a ló fejére biggyesztett csengőről és a fakardról Carroll szövege nem tesz említést a Huszár furcsa találmányainak katalogizálásakor).

A Fehér Huszár metafikcionális üzenetet hordozó, szövegszervező szerepét mi sem bizonyítja jobban, mint, hogy a második Alice kötet borítóján is ez a kép szerepel. Hancher szerint a fedőlap illusztrációja „az egész könyv szinoptikus tükre, egész Tükörország emblémája”⁶³⁵ A borítókép a Viktoriánus korban oly népszerű optikai játékok mintájára működik: a címlapkép a szöveggel párba állva mint a kaleidoszkópba elhelyezett szimmetrikus üveglapok tükrözik, megsokszorozzák, megtörik az epizódesszenciákat magukba sűrítő tarka tárgyak képeit. Ráadásul a figurát a regény kritikusai gyakran értelmezik Carroll fiktív önarcképeként, ám Tenniel rajzán a Huszár az illusztrátor jellegzetes harcsabajszát viseli⁶³⁶ – s így, a játékos 'arc-csere' újfent élcelődést implikálhat szerző és illusztrátor között, arra vonatkozóan, hogy ki is a kalandok valódi életrehívója? S a tükörképek játéka itt még korántsem ér véget.

Amikor a tükörország-beli kalandok legelején a Fehér Király a kandallópárkányról lefelé kapaszkodik, Alice fölemeli, gyengéden lesegíti az asztalra, és mikor a Király fel akarja jegyezni ezt a „rémületes pillanatot” a jegyzetfüzetébe, a kislány kiveszi a kezéből a ceruzát, és a következőket írja fel a füzetbe: „A Fehér Huszár lefelé csúszik a piszkavas szarán.

⁶³⁴ Lull 96.

⁶³⁵ Hancher 117.

⁶³⁶ M.H. Spielmann szerint a Fehér Lovag Tenniel barátja s a *Punch magazine* –beli kollegája, Horace “Ponny” Mayhew karikatúrája. in Hancher 70.

Nagyon rosszul egyensúlyoz.”⁶³⁷ Az epizódelemeket össze(vissza)rendező Fehér Huszár metafikcionális jelentőségű figuráját tehát maga Alice vonja bele a történetbe, ő kelti életre a sakkfigurát, a szövegbe írt szöveggel, egyben személyesítve meg tételezett olvasót, szerzőt, és álmodót. A kecmegő Huszár *látványa* inspirálta *írás* palimpszesztikus: a Király naplószövege helyébe/ fölébe jegyzetel Alice, a jegyzetfüzet intratextuális imaginatív terében olyan fiktív valóságot teremt, melyben a jelenben egyszerre látja a múltbeli suta sakkfigurát és a leendő gáláns lovast, s ezen a bifokális nézőpont alkalmazására invitálja a nonszensz olvasót is. A szerző és illusztrátor közti intermediális játék következetességét, metatextualitás és metapiktorialitás összefonódását mi sem példázza jobban, mint hogy a Királyt elképesztő „láthatatlan kéz [ami] a magasba emeli és leporolja,” Alice a cselekményt továbbblendítő, „nevetéstől reszkető keze,” mely Carroll szövegében szövegrendező ágensként pozicionálja a majdani mesélő kislányt.⁶³⁸ Ez a gesztus már korábban is megjelent Tenniel Csodaországhoz készített illusztrációin, ahol a jelenetbe kívülről benyúló gyerekkéz a játékaikat rendezgető kis képzelgő vagy a továbblapozó olvasó taktilis interakcióját képezte le a könyvtárggyal és a benne megbújó mesevilággal.

2. Az illusztráció mint szövegbe ékelt szópótlék: az elmondhatatlant leképezésétől a tipográfiai illuzionizmusig

Egy sajátosan játékos, elhallgatásos retorikai stratégia révén az egyébként bőbeszédű mesemondó időnként átadja a szót az illusztrátorának. Mintegy a verbalizáció korlátaival szembesülve, kimutat az írott szöveg korlátain túlra, a vizuális reprezentáció irányába, mikor arra utasítja olvasóját, hogy nézze meg a vonatkozó ábrát, ha nem tudja, mi az a Griffmadár, vagy ha nem tudja elképzelni, miképp festhet egy király, aki koronát visel a bírói parókája tetején. Míg a fantasztikus jelenségek leírására törekvő nyelv kudarcot vallani látszik, ezzel szemben az elmondhatatlan képesíthetőnek bizonyul. A közlés elsődleges eszközévé váló illusztráció mintha többet mondhatna, mint bármelyik szó. Az olvasót megszólító metautalások („Nézd meg a rajzot, ha nem tudod, hogy néz ki...”)⁶³⁹ stratégiai funkciója, hogy az olvasmányélményben kitüntetett helyet jelöl ki a képértelmezésnek is. Ugyanakkor felhívja a figyelmet a szövegre, mint strukturált dizájnnal rendelkező könyvtárggyra; hiszen a parókás

⁶³⁷ „The White Knight is sliding down the poker. He balances very badly.” *Annotated Alice TLG* 154. *Tükörország* Ford. Révbíró 14.

⁶³⁸ „She said afterwards that she had never seen in all her life such a face as the King made, when he found himself held in the air by an invisible hand, and being dusted: he was far too much astonished to cry out, but his eyes and his mouth went on getting larger and larger, and rounder and rounder, till her hand shook so with laughing that she nearly let him drop upon the floor.” *Annotated Alice TLG* 152. *Tükörország* Ford. Révbíró 14.

⁶³⁹ “If you don’t know what a Gryphon is, look at the picture.” “Look at the frontispiece if you want to know how [the King wearing a crown on top of his judicial wig] did it” *Annotated Alice AWL* 98, 114.

koronás király képéhez egészen a borítóig kell visszalapozni. Ezen túl további beszélgetést, a történet továbbfűzését is előidézi a közös felolvasás, felnőtt és gyerek kollektív befogadói élménye során. (Ez utóbbi sajátosság koncentráltan jelenik meg a *Nursery Alice*-ben.) A reprezentálhatatlanság dilemmáját izgalmas oldja fel a szövegből képre váltás. A verbalizálhatatlan vizualizálhatóként jelenik meg a szöveghiátust jelentéssel megtöltő ábrán.⁶⁴⁰

A nonszensz irodalom illusztrálhatóságáról, a nyelvi lelemény és a képi játék viszonyáról ezidáig nem született még átfogó, elméleti megalapozottságú tudományos munka. Elizabeth Sewell a nonszensz műfajt elemző klasszikus monográfiájában csak érintőlegesen állapítja meg, hogy az illusztráció az elidegenedés nonszensz érzetét keltheti az olvasóban azzal, hogy „az elme egyik felét leblokkolja,” s a spontán, asszociatív mentális leképezés zavartalan folyamatát leállítja azzal, hogy explicit képi formába önti az „absztraháltan tárgyiasított,” fiktív karaktereket, sejtésből tényé fordítva, a nyelvi közlés többértelműségéből a vizuális ábrázolás egyértelműségébe silányítva azokat.⁶⁴¹ Richard Kelly a *Csodaország* egy 2011-es kiadásának bevezetőjében Susan Langer filozófust idézve hasonlóképpen érvel. Szerinte, mikor Carroll, a fent említett epizódokban, kimutat a szövegből a kép felé, tudatosan játszik el a piktoriális reprezentáció sajátos jellegzetességével, ti. hogy a képek non-diszkurzív, lefordíthatatlan entitások, amiket – a szavakkal ellentétben – nem lehet a saját jelrendszerükön belül tovább magyarázni. A szövegbe ékelt, a verbalizáció helyébe lépő, a kimondhatatlant képesítő illusztráció tehát, a kristevai értelemben, valamiféle tetikus törést⁶⁴² iktat be a szemiózis folyamatába, szusszanásnyi ideiglenes jelentésrögzülést idéz elő a nonszensz nyelvi játék ellentmondásos többértelműségének kavalkádjában. Akár egy pillanatra kimerevített állóképen, a pikareszk műfaj szabályai szerint folyton mozgásban lévő, és a csalafinta mellébeszélés, a rákontrázós visszafeleselés világában elhallgatni képtelen, bőbeszédű szereplők, hirtelen „mint a hasbeszélő bábui”⁶⁴³ dermednek meg, akik, mikor a bábmester Lewis Carroll épp nem beszélteti őket, Tenniel jóvoltából pusztá látványá lényegülnek.

Ugyanakkor, ha figyelembe vesszük, hogy az elbeszélhetetlenség képesítése során nagyon is két mediális forma/ reprezentációs mód ütköztetéséről van szó, kijelenthetjük, hogy

⁶⁴⁰ Gilbert Adair *Alice Through the Needle's Eye* (1984) című regényében egy harmadik résszel bővíti ki Carroll Alice-regénypárosát, melyben Jenny Thorne illusztrátor egészen izgalmas kép-szöveg viszonyt körvonalaz. A szövegből kiszólva arra buzdítja az olvasókat, hogy pillantsanak a képre, ha nem tudják, hogy néz ki az emu. A képen a madár tollainak sajátos grafikai-tipográfiai elrendezése az „emu” szót betűzi ki. A kaligrammában a kép és szó azonosul, a képből kiolvasható a madár mibenléte. Lásd: Brooker 170.

⁶⁴¹ Sewell *The Field of Nonsense*, 111-112.

⁶⁴² Kristeva *Revolution*, 49.

⁶⁴³ Kelly „Introduction”, 45.

a szöveges instrukció („nézd meg a képet, ha nem tudod, hogy néz ki...”) és az illusztráció ikonotextuális interakciója az ábrát metaképpé emeli. Ráadásul, mivel hibrid alakzatok ábrázolásáról van szó (a bírói paróka és a királyi korona kettős identitást, a griff mint oroszlán és sasmadár ötvözete kimérikus keveréket fest), a kép nem hogy leblokkolná a mentális leképezés asszociációs lánc folyamát, hanem potenciálisan számos irányba görgeti azt tovább, denotációk helyett konnotatív képzettársításokat, a kognitív disszonancia eredményezte jelentéstúltengést hoz – a nonszensz illogikája szerint – játékba. Mindemellett az a megállapítás sem teljesen helytálló, hogy az elhallgató szövegbe ékelt kép teljesen elnémítaná a verbális közlést, a beszéd hangját. Az olvasókhöz intézett felhívás, „Ha még nem láttatok Griffmadarat, nézzétek meg a képen!” voltaképpen rejtett intertextuális utalással egy másik, a művelt viktoriánus nagyközönség számára jól ismert szöveget invitál be Csodaország szövegvilágába. Ahogy Laura White érvel, humoros párbeszédbe áll a kor híres esztétája, John Ruskin *Modern Painters* című könyvében kifejtett, művészettörténeti fejtegetésére a griffmadarak helyes (archaikus) és téves (modern) ábrázolását illetően.⁶⁴⁴ A befogadói interaktivitásra buzdító felhívás ironikus válasz, afféle „akadémikus szatíra,” mely kifigurázza a képzelet határtalanságának gátat szabó, konzervatív, normatív esztétika visszáságát a mitológiai, kitalált lényre vonatkozóan.

A szövegbe ékelt szópótlékként funkcionáló illusztrációra jó példa még az Alice regényeket átszövő tipográfiai illuzionizmus, mely a verbális üzenetet vizuális jelentéssel telítő grafikai játékként működik. Csodaországban nem kapunk részletes leírást Alice alakváltozásairól és Tenniel illusztrációi sem ábrázolják ezeket. De a hatalmasra megnyúlások és parányira összezsugorodások elbeszélései helyébe illesztett csillagjelek (***) kijelölik azt a narratív hézagot, amit azt olvasónak kell megtöltenie a fantáziája segítségével életrehívott képekkel.⁶⁴⁵ Az aszteriszk tipográfiai jel itt nem annyira írásnyom, mint inkább az egyénekenként változó fantáziaképnek kihagyott üres szöveghely, „a szöveg és az olvasó közötti interakció kapcsolódási pontjaivá” válnak, mely az iseri recepcióesztétika jegyében, „irányítja az olvasók képzelőtevékenységét, amelyet a szöveg a saját feltételeinek megfelelően vesz igénybe.”⁶⁴⁶ A csillagsor, akár a mágikus varázspálca hegyéről felszerkenő szikra, az olvasó fejében felsejlő gondolat metaimaginárius képe.

⁶⁴⁴ Laura White. *The Alice Books and the Contested Ground of the Natural World*. New York: Routledge, 2017.

⁶⁴⁵ Michael Heyman. „A New Defense of Nonsense; or, Where Then is His Phallus and Other Questions Not to Ask.” *Children’s Literature Association Quarterly*. 24.4. (Winter 1999): 187-194. 193.

⁶⁴⁶ Wolfgang Iser. „Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete.” *Testes könyv I.* szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor, Odorics Ferenc. Szeged: ICTUS és JATE, 1996, 248.

Az aszteriszka mint tipográfiai szimbólum a testi metamorfózis és pszichés változás mellett konkrét térbeli elmozdulást is jelölhet. Tükörorszáiban a pikareszk epizódokat elválasztó elemként bukkan fel, mikor Alice egyik sakkmezőről előre lép a másikra, kis patakokon szökken át, melyek sövénykockákkal váltakozva, négyzettrácsba rendezve adják ki a különös vidék sakktabla szerű térképét. Mivel Alice e határsértések során általában felfokozott érzelmi állapotban leledzik – rémült, meghökkent, lelkes vagy álmélkodó – a csillagjelek a meglepetést kifejező, preverbális indulatszavai helyét is kijelölhetik. Az értelmezői folyamat során a tipográfiai szimbólumok megtörik a szövegolvasás, a verbális textus befogadásának sodrát, s így kognitív kizökkenések sora tarkítja a szövegvilág tereinek mentális leképezését. Affektív, korporeális narratológiai olvasatban tehát maga az olvasó is megtapasztalja azt a testi-lelki elmozdulást, melyet a képzelte világba csöppent kis hősnő átél a diegézis során.

A nonszensz fejtörők a szó- és képjátékok mellett a verbális és vizuális meghökkentést ötvöző, tipográfiai játékokban is előbukkannak. Mikor a hirtelen nagyra növő Alice levelet írt a távolra került végtagjának, a testtudatzavar traumatikus tapasztalatát kompenzáló, üzenete – szó szerint fordított átvitt értelmű közlésként – nem más, mint lábjegyzet, az illusztráció alá, mellé rendezett, dőlt betűvel szedett, a szöveg margináliáján a textuson túlmutató addendum.

Martin Gardner a “költői hangutánzó kifejezés vizuális megfelelőjének”⁶⁴⁷ nevezi a képverset, amely sajátos grafikai-tipográfiai megjelenítésével képileg is megjeleníti a tartalmi mondanivalót. Csodaországban angol mese (“tale”) és fark (“tail”) szavak homofonikus azonos hangzóságúságára játszik rá szójátékot vizuálizáló kalligram. Már Carroll első szövegváltozatában kéziratos formában, majd az 1865-ös, Macmillan-féle kiadástól kezdve következetesen trükkös nyomdai szedésben a szöveg hasonul a leírt dolog fizikális formájához az egérfarok kacskaringóit követő betűelrendezés képi impressziójával. Sőt, ezen túl az ún. farkrím (“tail rhyme”) sorvégi hangegyeztetésével is, mely egy páros vagy hármas rímelő sort egy rövidebb, azokkal nem rímelő sorral tarkító versszerkezet. A nonszensz mondandóhoz grafikai (vizuális) és ritmikai (szonorikus) hasonulás egyszerre ölt formát az egér tarkabarka farka hangképvers jóvoltából.

3. A nonszensz szójáték nyelvi képtelenségeinek képiesítése

Ahogy arról már szót ejtettünk, a nonszensz szójátékok sokszor fejtenek erőteljes vizuális hatást annak köszönhetően, hogy gyakran idiomatikus szólások, költői allegóriák, neologikus nyelvi lelemények lírai képes beszédének alakzatait fordítják szó szerinti

⁶⁴⁷ Gardner 35.

értelemmé – például közmondások fosszilizált metaforáit a fiktív világ hús-vér szereplőiként megelevenítve. Tenniel azért is ideális alkotótársa Carrollnak mert a szerző nyelvi humorának csattanóit a képi megjelenítésük során méginkább kiélezi, a többértelműség tompítása nélkül egyértelműsíti, a komikus hatást az ikonotextuális játék révén felerősítve.

Az Alice regények legemlékezetesebb szereplői többnyire gyermekirodalmi szövegek (mondókák, dalocskák, iskolai kötelező olvasmányok) paródiáiból kelnek életre, vagy átvitt értelmű, képes beszédes, állandósult szókapcsolatok szó-szerinti megvalósulásai, vagy kulturális kontextuális referenciákat elevenítenek meg. Az első kategóriába tartoznak a gyermekversikéből ismerős, falról lebillenő Tojásemberke vagy a Wordsworth magaslíróját kifigurázó, fejen álldogáló bölcs apó; a második kategóriára példa a Bolondos Kalapos vagy a vigyorgó Kandúr, melyek a „mad as a hatter” és a „grin like a Cheshire Cat” idiómákat testesítik meg; a harmadik kategória alakja pedig az Álteknőc, aki egy népszerű viktoriánus leves receptre utal, melyben a drága teknőchúst közönséges marhahús helyettesítette a konyhai fogásban („mock turtle soup”). Textuális természetük ellenére a figurák mind könnyen képiesíthetőnek bizonyulnak Tenniel rajzain, melyek gyakran jelentős szerepet játszanak a szójátékok kibontásában. Az Álteknőc esetében, például, a kulináris trükkre kikacsintás Tenniel illusztrációján válik világossá: míg Carroll rajzán az Álteknőc még a tobzoska, a foka és a sas furcsán összeegyeztethetlen vonásait elegyíti, Tenniel figurájának, a szóösszetétel két komponensére fókuszálva, már csak ökör szarva, patája, farka és teknőc páncélja, uszonya van. Ráadásul az álteknőcleves – a magyar hamisgulyáshoz hasonlóan – optikai, nyelvi, érzékszervi csalódásra építő játék a jelölőkkel, hamisítatlan gasztronómiai nonszensz, az ízlelés összezavarására épít, hiszen olyat etet meg velünk, ami más, mint aminek észleljük; s ezzel a szöveg orális örömeit egészen új síkon mozgósítja.

Mulatságos az az anatómiai precizitás, amivel Tenniel megrajzolja az Álteknőcöt, s vele együtt a megannyi szójátékos nyelvi leleménnyel életre hívott fantasztikus teremtményt. Tükörország rovarvilágának különös egyedei, a hintalódarázs, a zsemlepke, és a tűzkőrishogár ábrái a természettudományos oktatókönyvek illusztrációit idézik. Sosem volt lények realiztikus, valóság-hű reprezentációjáról van szó. Különösen érdekes a fansztifikáció és dokumentarizmus keveredése annak a fényében, hogy a viktoriánus kor gyermekeknek szánt környezetismereti könyvei előszeretettel éltek a „természet mint Csodaország” metaforával, arra okítva, hogy mindennapi megélt valóságunk más – mikroszkopikus, teleszkopikus –

perspektívából szemlélve meglepetéseket tartogat.⁶⁴⁸ Tenniel tehát ismeretlen ismerősként mutatja be az álomvilág-beli állatfajokat.

Ugyanakkor, sokszor Tenniel illusztrációi ahelyett, hogy megkönnyítenék a carrolli nyelvújító neologizmusok jelölt-nélküli jelölőinek kibogozását, éppen mintha igyekeznének túltenni a nonszensz jelentésösszezavarás retorikai eszközein. Magyarázat helyett legfeljebb a reprezentációs konvenciók kifordíthatóságára kérdeznak rá, az elképzelhetőség korlátait feszegetve. A denotatív, referenciális jelölés helyett az asszociatív többértelműséget maximalizáló képi megoldásokra teszik le voksukat.

Mikor a nyelvfilozófus szövegértelmező szerepében tetszelgő Undi Dundi (Humpty Dumpty) részletesen elmagyarázza Alice-nak, hogy *Tükörország* „Jabberwocky” – magyarul Varrónál „Hergenyörciád,” Weöresnél „Szajkóhukky,” Tótfalusinál „Gruffacsór,” Jónainál „Vartarjú” – című nonszensz hőskölteményének különös teremtményei voltaképp miként festenek, Tenniel rajzán a Tojásemberke leírásának pontosan megfelelő figurák sejlenek fel. Azonban mivel a napórák tövében fészkelő, sajton élő, krákogva összevissza furkáló, s a borz, a gyík és a dugóhúzó tulajdonságait ötvöző „izsgó krákos nyágeroknak” vagy a ziláltan kornyadozó, felmosórongy-szerű vézna madaraknak, a „bávadó bordacsoknak” sincsen referenciális való-élet beli megfelelője, így lehetetlen, mutánsként megfoghatatlan, proto-szürrealisztikusan látomásos, fantasztikus kreatúraként, nem-létező létformaként körvonalazódnak. Míg a Tojásemberke fejtegetése a „csámborult mumucokról”⁶⁴⁹ annyit árul el, hogy „elkódorgott zöld disznóhoz” hasonlítanak, a Tenniel illusztráció tovább fokozza a nonszensz hatást azzal, hogy a népmesék világából ismerősen felderengő, kurta farkú kismalac figuráját defamiliarizálva, többféle állat hibrid ötvözeteként jeleníti meg, a sertés testre nyúlfület és elefánt ormányt biggyesztve.⁶⁵⁰

Mivel Undi Dundi verselemzése befejezetlen marad, a szöveg(értelmezés)ből nem derül ki szinte semmi a rettentő ellenfél, maga a Hergenyörcc küllemére vonatkozóan. Mintha szörnyűségét éppen annak elmond(hat)atlansága sejtethetné, hiszen a monstrum fizikális jelenvalóságát csak a borzasztó hanghatások és felvillanó rémképek jelzik (mint a csattogó állkapocs vagy a bihálva csörtetés). Éppen ezért Tenniel egyik legjelentősebb hozzájárulása

⁶⁴⁸ Erről ld Melanie Keene. *Science in Wonderland. The Scientific Fairy Tales of Victorian Britain*. Oxford UP, 2015.

⁶⁴⁹ izsgó krákos nyágerok=slity toves did gyre and gimble, bávadó bordacsok= mome raths, csámborult mumuc=mimsy borogoves –Varró Dániel fordítása

⁶⁵⁰ A hibridizációnak nyomdatechnikai oka is lehetett. Carroll természetes borszínének radikális megváltoztatásával változtatta fantasztikus figurává a disznót. Mivel Tenniel fekete-fehér illusztrációján nem jelenhetett meg ez a módosítás, a defamiliarizáció, az ismerős idegenné tételének más formáját kellett megvalósítania.

az *Alice* regények képvilágának életrehozásához az ismert tárgyi referens nélkül, csupán névként létező,⁶⁵¹ rettenetes Hergenyörc emblematis figurájának leképezése.

A Hergenyörc illusztráció jelentőségét jól tükrözi, hogy az alkotók eredetileg címlapképnek szánták a metszetet. Ám, végül, a leendő kis olvasók édesanyjainak aggályaira reagálva, a borító helyett az első fejezet közepére helyezték el az ábrát, nehogy a minden képzeletet felülmúló, „túlontúl rettenetes szörnyeteg” „felkavarja az élénk képzeletű gyermekek érzékeny lelki világát.”⁶⁵² Ahogy Carroll nonszensz verse is többféle szöveg-hagyománnyal áll intertextuális játékba, – szimultán parodizálva az óangol hősköltemények, a grimmi tündérmesék, a germán balladák és a Shakespeare drámák retorikai fordulatait és tematikus kliséit – Tenniel is számos képvilágot elegyít egybe a monstrum megrajzolásánál Szent Antal megkísértésének ikonográfiai hagyományától, a heraldikai szimbólumokon és a paleontológiát népszerűsítő traktátusok képanyagán át, a Jules Verne regények tudományos fantasztikus illusztrációig, s az olyan közismert Punch karikatúrákkal bezáróan, mint Georges du Maurier „Kis Karácsonyi Álom” fantáziája.

A képen szereplő monstrum fantasztikus kreatúra. A két hátsó lábán ágaskodó sárkány (rendszerint megnevezése szerint wyvern/ Lindwurm) a népmesék, tündérmesék fantáziavilágában őshonos, rokonságban áll a mitológiai Griffmadárral, és az észak-angliai folklór legendás lényével, a Lambtoni Féreggel, ugyanakkor felidézheti a Legyek Urának is nevezett, bibliai ősgonosz, Belzebub⁶⁵³ figuratív ábrázolásait is. A kimérikus lény különös mivoltát tovább fokozza, hogy a fantasztikus bestiák sajátosságait Tenniel jól beazonosítható, valóban létező állatok külső jegyeivel ötvözi. A Hergenyörc hibrid teremtmény: egyszerre kicsit olyan, mint egy rovar (talán a Tükörrovarok nagyra nőtt fajtársa), kicsit olyan, mint egy rágcsáló, kicsit hal vagy hüllő-szerű, és kicsit madár-féle is. Valamiféle temporális konfúziót is megtestesít, múlt és jövő letéteményese. Egyrészt egy evolúciós zsákutca felett eltöprengve, kihalt fajt elevenít meg, a viktoriánus amatőr természetbúvárok körében közkedvelt dinoszaurusz fossziliák felé való főhajtásként. Másrészt az, hogy a nyúl fogú, kígyónyakú, denevérszárnyú, saskarmú bestia egy emberi ruhadarabot, egy köztisztviselő vagy egy dandy takaros, gombos, pepita mellénykékét viseli, utalhat futurisztikus, disztópikus vízióra is arra vonatkozóan, hogy a civilizáció (s főként annak bürokratikus nonszensz útvesztői vagy a divat talmi csillogása) mivé degenerálhatják, miképp dehumanizálhatják az embert.

⁶⁵¹ „A Name without a Thing” vö. „A Thing without a Name”

⁶⁵² Gardner in Carroll *Annotated Alice* 163.

⁶⁵³ Hancher 83. Különösen annak fényében, hogy – ahogy már említettük – az *Alice* regények pikareszk kalandjai a moralitásjátékok földi siralomvölgy-beli zarándoklatának szekulárisan fantasztifikált verziójaként is értelmezhetők.

Ami az ikonotextuális dinamika szempontjából igazán érdekes, hogy Tenniel Hergenyörc figurája pontos vizuális megfelelőjét adja a carrolli nonszensz nyelvi játék jellegetes formájának, a szóösszerántásnak (*portmanteau*). A felemás lény összeegyeztethetlen fajok keveredéséből kel ki, épp ahogyan a szövegyülés eltérő szavak formális összevonásából és jelentésfúziójából jön létre. A regény vezérmotívumához méltón, a korporeális morfológiai és grammatikai szemantikai hibriditás tükrözik egymást: egybeesik a nyelvtani és az anatómiai alaktani vegyülés.

4. *Az illusztráció mint metakép*

Az első, a nonszent mint irodalmi műfajt elemző fejezetemben már részletesen feltártam, hogy a Jabberwock (Gruffacsór alias Hergenyörc) hogyan olvasható a nyelvi önreflexivitást beindító metafikcionális szöveggént. Most azt kívánom röviden összegezni, hogy a könyvdizájn miképp domborítja ki a verbális üzenet vizuális jellegét, illetve, hogy miért tekinthetjük Tenniel illusztrációját a nonszensz szövegműködést tökéletesen tükröző, a reprezentáció szubverzív lehetőségeire, csapdáira, korlátaira és téveszméire reflektáló metaképnek.

A halandzsaverssel⁶⁵⁴ Alice a tükör túoldalán először tükörírásos formában találkozik, és csak kis idő elteltével jön rá, hogy nem képként, hanem szöveggént kell dekódolnia. A tükörírott szöveg „kalligrafikus vizuális impressziója” az olvasókkal is elfeledteti a betűk nyelvi jellegét, de még az olvasni nem tudó gyermek is észleli a badar töredék elkülönböződését a fő szövegtől, lévén, hogy a Hergenyörcciád (Jabberwocky) kódolt tükörírásos (*YKCOWREBBAJ*) és „megfejtett”, helyes olvasási irányba rendezett szövegváltozata (*JABBERWOCKY*) is dőlt betűvel szedve középre van rendezve. Ráadásul a tükrözött és a rekonstruált versrészletet egy prózai szövegrész választja el egymástól, amiben Alice azon töri a fejét, hogyan is kellene kisilabizálnia a könyvet, hogy „a helyes irányba menjenek a szavak.” Ahogy Mou-Lan Wong rámutat, a prózai szövegrész itt „verbális tükörként funkcionál, amely megváltoztatja a két variáns vizuális megjelenését.”⁶⁵⁵ A konvencionális nyelvi közlésként értelmezhető szöveg tehát egyszerre elválasztja és összeköti, miközben át/le is fordítja a tükrözött kép(szóveg)et és a nonszensz szöveg(kép)et: a

⁶⁵⁴ „Jabberwocky” in *Annotated Alice TLG* 155, „Hergenyörcciád” Ford. Varró 139, „Szajkóhukky” Ford. Weöres 842, „Gruffacsór” Ford. Tótfalusi 15-16, „Vartarjú” Ford. Jónai <https://iroklub.napvilag.net/iras/39957>

⁶⁵⁵ Mou-Lan Wong. “Generations of Re-generation. Re-Creating Wonderland through text, Illustration, and the Reader’s hands.” *Alice Beyond Wonderland. Essays for the Twenty-First Century*. Szerk. Christopher Hollingsworth. Iowa City: University of Iowa Press, 2009. 135-155.141.

vizuális stimulust verbálissá konfigurálja, a médiumok közti átjárhatóságot, a (félre)érthetőség relativitását illusztráló.

A beazonosítható rímképlet (ABAB), versláb (jambikus tetrameter), nyelvtani szerkezetek és lexikai jelentéskategóriák nyomán Alice felismeri, hogy egy angol nyelvű versről, sőt még azt is, hogy egy epikus hőskölteményről van szó („az biztos, hogy valaki legyőzött valamit”). Ám azt is észleli, hogy valamiféle szokatlan rendellenesség következik be a nyelvműködésben: „Valahogy mindenfélével teli lesz tőle a fejem, csak épp azt nem tudom, hogy mivel.”⁶⁵⁶ Mivel Alice reakciója pontosan tükrözi a nonszensz irodalom olvasójának értelmezői tanácstalanságát, ezért is szokták a művet metaversként emlegetni, mint olyan költeményt, amelyben a nyelv nem egyszerűen a művészet médiuma, hanem „maga a tartalom, a költői megjelenítés tárgya, a világ elgondolásának elsődleges formája,” mely a valóság kreatív képzeletbeli újratervezés során önmaga működését, a verbalitás jelentés-defamiliarizációs stratégiáit is kitakarja. Carroll verse a nonszensz figyelemösszezavaró játéka dacára, vagy éppen ezért, Bollobás Enikő terminusával „a nyelvre figyelés költészete.”⁶⁵⁷

Könnyen beláthatjuk, hogy Tenniel Hergenyörc illusztrációja megerősíti ezt a metapoétikus üzenetet, hiszen az illusztrátor Alice-ábrázolásain következetesen használt vizuális jeleket beazonosítva, – hosszú, világos, hullámos haj, csíkos harisnya – a bestiával csatázó harcokban felismerhetjük a kalandokat életre hívó kis főhősnő, a tételezett olvasó alakját. Lévén, hogy a Hergenyörc csupán Tükörország mitológiájában létező textuális kreatúra, szövegből szőtt szörnyeteg, akivel Alice sosem találkozik élőben, hús-vér valójában, csak olvas róla, és verbális leképezésével folytat értelmezői csatát – a rajz az olvasónak a nyelvvel folytatott viaskodását jeleníti meg. A nonszensz jelentésösszeállításából fakadó, a nyelvműködést kikezdő, a képzelet határait feszegető *textuális monstrositást* képezi le.

Az interpiktorialis⁶⁵⁸ utalásoknak köszönhetően ráadásul a kép metaképként is értelmezhető. A Hergenyörc képen az Alice figura elhelyezkedése és testtartása felidézi két másik epizóddhoz rendelt illusztráció kompozícióját is. A kislányt hátulról látjuk, amint felfelé tekintve, emelt fővel igyekszik helyt állni egy különös, fantáziavilágbeli bennszülöttel sarjadt konfliktusban. A későbbi, tükörországbeli jelenetben a fal tetején egyensúlyozó Tojásemberke komikusan arrogáns ál-nyelvfilozófiai fejtegetéseiben megmagyarázza Alice-nek a

⁶⁵⁶ “‘It seems very pretty,’[...]‘but it’s *rather* hard to understand!’[...] ‘Somehow it seems to fill my head with ideas—only I don’t exactly know what they are!’” *Annotated Alice TLG* 156, *Tükörország* Ford. Révbíró 16.

⁶⁵⁷ Bollobás Enikő. „Nyelvköltészet, figyelemköltészet, gyászköltészet.” *Filológiai Közöny* 2 (2018): 113-138.

⁶⁵⁸ Beatriz Hoster Cabo et al. „Interpictoriality in picturebooks.” *The Routledge Companion to Picturebooks*. Szerk Bettina Kümmerring-Neubauer. New York: Routledge, 2017.

Hergenyörc vers pontos jelentését, emlékeztetve rá, hogy a szavak bármit jelenthetnek, amit csak akarunk, feltéve, ha elég erősen akarjuk. A korábbi, Csodaországbeli fejezetben a Vigyorgó Kandúr a falombok közül nyilatkoztatja ki a meghökkent vándornak Álomország nonszensz működésének nyakatekert rendjét, miszerint „itt mindenki bolond, és te is bolond vagy, hogy idejöttél,”⁶⁵⁹ de ne ess kétségbe, ha nem érted a hozzád szólók mondandóját, hiszen „mindegy, merre indulsz, akárhová mész, eljutsz végül valahová,” ti. akármilyen sületlenség is hangzik el, valamilyen jelentést majd csak kisütsz belőle. A két jelenet közé kétirányú tükörlapként ékelődik a Hergenyörc illusztráció, amely, a két másik képhez hasonlóan, a verbális jelentésalkotás kihívásait tematizáló epizódot képez le. Azzal, hogy Tenniel több képen is nekifut ugyanezen téma, hasonló kompozícióban való megjelenítésének a vizuális reprezentáció korlátait, a jelentés egyediségének és ismételhetőségének dilemmáját is színre viszi.

A tükrözött képeken a verbális és vizuális reprezentáció zsákutcájának két véglete egyrészt az Undi Dundi Tojásemberke hirdette zsarnoki uralom a szavak rendezett értelme felett, másrészt a Vigyorgó cheshire-i Macska jelképezte értelmetlenség anarchisztikus rendtelenséggé burjánzása. A kettejük között éktelenkedő szörnyeteg, ahogy Hancher írja, az elmondhatatlanság és leképezhetetlenség keltette iszonyat megtestesítője.⁶⁶⁰ Ám fontos hozzátennünk, hogy a nonszensz ambivalens (il)logikája szerint, szorongásunkba ámulat is vegyül: a jelentés(újra)alkotás során a Tojás és a Macska (a zsarnoki jelentésfixálás és az örült jelentésösszeilálás) közti egyensúlyozás öröme.

Ez a képtükröződés különösen izgalmas a következő meglátások fényében. 1. A viktoriánus illusztrációs hagyomány jellegzetessége a képek vándorló mivolta: egy-egy ábra (Bewick, Doré, Cruikshank, Tenniel metszetei) több irodalmi műben is felhasználásra kerülhetett dekoratív kísérő képanyagként, ezzel megkérdőjelezve kép és szöveg megbonthatatlan ekvivalenciáját, valamint sokrétű intertextuális, interpiktoriális viszonyrendszert hozva játékba. Hasonló intermediális dinamika érhető tetten az Alice könyvek mikrokozmoszában. 2. A képkompozíció ismétlődése vizuális megfelelőjét adja Carroll verbális újrahaznosításának: a Hergenyörc szövege is vándorszöveg, először 1855-ben a *Mischmasch* családi magazinban bukkan fel ifjúkori zsengeként, majd a Tükörországból ölt teljes (képszöveges) alakot, s végül a Snyárvadászatban is

⁶⁵⁹ „But I don't want to go among mad people,” Alice remarked.

„Oh, you can't help that,” said the Cat: „we're all mad here. I'm mad. You're mad.”

„How do you know I'm mad?” said Alice.

„You must be,” said the Cat, „or you wouldn't have come here.” *Annotated Alice AWL* 68.

⁶⁶⁰ this scene is “an androgynous projection of Alice's fears” Hancher 134.

visszaköszönnek egyes sorai. 3. Az egymásra rímelő képek sora (Alice és Macska, Alice és Hergenyörc, Alice és Tojásemberke) tulajdonképpen a jelentést képlékennyé cseppfolyósító nonszensz irodalom nyelvi lényegét enkapszulálja azzal, hogy ugyanazt mondja, de mindig másképp, valami elkülönböződéssel, csak annyi bizonyossággal, hogy a beszédről való beszédről van szó. (Az elkülönböződés része, hogy a Macska és a Tojásemberkével való eszmecsere esetében szóbeli kommunikációs aktus dekódolására, míg a Hergenyörcnél írott szöveg (félre)olvasására koncentrálnak.)

A Hergenyörc Tenniel-Carroll-féle-kooprodukciója tehát a mitchelli értelemben vett „képszöveg,” intermediális dinamikára építő metafantázia alkotás, mely „a kiolvashatatlanság és leképezhetetlenség határait feszegeti.”⁶⁶¹

5. *Interaktív design: a könyv mint játéktárgy*

Ahogy már ismételten hangsúlyoztuk, a nonszensz irodalom lényege, hogy felismerteti az olvasóval aktív, kooperatív szerepét, játéktérét és felelősségét a jelentésalkotási folyamatban. A Carroll és Tenniel által megálmodott könyvdesign éppen ezt interaktivitást domborítja ki a kép és szöveg gondos és találékony elrendezésével.

Számos meghatározó cselekményfordulat esetében az olvasó tapintásos,⁶⁶² mozgásos tevékenysége, lapozása szükséges ahhoz, hogy a történet fonala továbbgördülhessen. A szöveg félbeszakad az egyik oldalon (a „...” központozás tipográfiai jelével), hogy a mondat csak a lap áthajtása után, a következő oldalon fejeződjék be. („A következő pillanatban Alice már át is jutott... a tükör túloldalára.”) De lapoznunk kell ahhoz is, hogy a piktoriális metamorfózis szemtanúi lehessünk: hogy Alice átléphessen a Tükör másik oldalára, vagy hogy a Vigyorgó Kandúr teste elillanjon és csak a vigyora maradjon hátra, vagy hogy a Sakk királynő visszaváltozzon közönséges kismacskává. Az illusztrációk a könyvlap két átellenes oldalán helyezkednek, egymás tükörképeként, az olvasói kéz közreműködésével valamiféle optikai illuzionista „volt-nincs” játékot előadva. Az egyik oldalon Alice még itt van, a másikon már odaát, az egyik oldalon a macska jelenvalóságában, a másikon hiányként kerül ábrázolásra, ami az egyik oldalon despota sakkbábu a másikon kedves állatka.

A 'taktilis-kinetikus tapasztalat mint a szövegélmény része' metamediális szinten is megjelenik: több illusztráción is szerepel egy kívülről benyúló kéz, amely olyan, mint egy

⁶⁶¹ Asbjørn Grønstad and Øyvind Vågnes. "What do Pictures Want? An Interview with W.J.T. Mitchell." *Image & Narrative*. November 2006. Online Center for Visual Studies: <http://www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html>

⁶⁶² A 19. század közepétől a folyóiratokban közölt folytatásos regények illusztrációi már tapintásukról felismerte olvasójuk, lévén, hogy a történet elején elhelyezett, és így erőteljes vizuális benyomást gyakorló képeket vastagabb, jobb minőségű papírra nyomtatták. in Leighton and Surridge 66.

játékait rendezgető, képzelgő gyerek keze, vagy a könyvtárggyal mint játéktárggyal fizikai interakcióba lépő olvasó lapozó keze. Alice keze áll a kép fókuszában Tükörország utolsó előtti két fejezetének illusztrációján, mikor addig rázza a fekete Sakk királynőt, amíg újra macska nem lesz belőle. (Ráadásul a 11. fejezet – a regény kihagyásos, elliptikus narratív mintázatának megfelelően⁶⁶³ – nonszensz töredék: csak egy címből, egy befejezetlen mondatból és egy képből áll, melyek szintaktikai és ikonikus kapcsolatban állnak az előtte álló, 10. fejezettel – a lap két oldalán tükrözött illusztráció és a rímelő címek (Shaking/Waking) révén – illetve visszalapoztatnak a könyvnyitó első két fejezet tükörátlépéses illusztráció párjához is.) Szó és kép térbeli összerendezettsége együttesen fejt ki affektív hatását a befogadóra: a szöveg három oldalról körbezárja például azt az illusztrációt, ahol a nagyra nőtt Alice beszorul a Nyúl házába és csak a keze kalimpál ki a kunyhó ablakán. Így egyrészt nincs menekvés a klausztrófó érzet elől: a *voyure* tapasztalat során, a kép elkerülhetetlenül betör a szövegolvasó periferikus látásmezőjébe.⁶⁶⁴ Ugyanakkor, mintha a szereplő kinyúlna az olvasó felé, hogy belékapaszkodjon, hogy kezet fogjon vele.

A szövegbe taktilis, kinetikus érzéki élmény beépítésével technológiailag szofisztikált újmediális megoldások sorát előlegzi meg a Viktoriánus szerző-illusztrátor páros egyszerű analóg ötleteivel. A 2010-ben az Apple cég által piacra bocsátott *Alice for the iPad*⁶⁶⁵ digitális e-könyv interaktív, intenzív olvasmányélményt ígér azzal, hogy a képernyőn megjelenő illusztrációkat megérintve, illetve a készüléket megrázva lendületbe tudjuk hozni a cselekményt azzal, hogy az applikációnak köszönhetően mozgásra készítjük a képeket. Ám épp ugyanezt a hatást éri el, 150 évvel korábban, a *Nursery Alice*, a Csodaország óvodásoknak szánt, rövidített, színes illusztrációkkal díszített, kiszólásokban bővelkedő szövegváltozata, mikor arra buzdítja a kis olvasót, hogy „Ha szeretnéd látni, hogy mennyire meg volt rémülve a fehér nyuszi, attól, hogy még a végén elkésik, rázd meg kicsit a könyvet, és látni fogod, hogy remeg szegény.”⁶⁶⁶

A könyvtárgy játékszerként értelmeződik újra, a befogadói interakciót serkentő, a gyerekolvasót a szöveg/képértelmezésbe bevonó, a jelentésalkotásba és ugyanúgy a nonszensz jelentésszétziláló folyamatba is cinkostárssá tévő instrukciók révén, mint a *Nursery Alice* felhívásában: „Ha felhajtod az oldal sarkát, Alice a vigyort nézi a macska helyén. Ugye

⁶⁶³ Marelli 185.

⁶⁶⁴ Wong 138.

⁶⁶⁵ Atomic Antelope. *Alice for the iPad*. Version 3.01. 2010. <https://itunes.apple.com/hu/app/alice-for-the-ipad/id354537426?mt=8>

⁶⁶⁶ “So the poor thing was as frightened as frightened could be. Don’t you see how he’s trembling? Just shake the book a little, from side to side, and you’ll soon see him tremble.” Lewis Carroll. *Nursery Alice*. (1890) London: Macmillan Children's Books, 2010, 3.

te is látod, hogy csöppet sem ijedt meg?”⁶⁶⁷ E kérdés egy, az ikonotextuális játékra való metareflexióként is értelmezhető, szellemes könyvdizájn megoldás kísérőszövege: a csodaországbeli illusztráció-páros esetében az oldal hajtogatásával, és a két oldal ábráinak felváltott szemlélésével eltüntethetjük a Vigyorgó macska testét, hogy csak a mosolya maradjon hátra, miközben az őt bámuló Alice figurája pedig teljesen beleveszik a szövegbe, alakja eltűnik az írott sorok között.⁶⁶⁸ Az alaposan átgondolt művészeti koncepció szerint pontosan egymás fölé helyezhető képek, és a kép egy részét kitakaró szöveg palimpszesztje pont a 'kép vs szöveg' elsőbbségének, előrealóbbságának eldönthetlenségét viszi színre. A könyvforgató befogadó játékos bevonása a történetfolyamba, a mese visszafelé olvashatóságának, átírhatóságának és újraképezhetőségének hangsúlyozása ellensúlyozza azt az olvasóként átélt tanácstalanságot, amit a sarkaiból kifordított világrend élményébe beavató nonszensz irodalom kelt. Ugyanakkor – akár az álombeli kalandok során visszatérő rögzített mozgás motívuma – megelőlegzi a mozgókép a korban úttörő médiumát.

Ugyanezt a vizuális trükköt hasznosítja egy, a Carroll egyedi tervei alapján megvalósított, Csodaország tematikájú emléktárgy, mely jól példázza Carroll art direktori/művészeti vezetői tevékenységének céltudatosságát, illetve azt is, hogy milyen átgondoltan használta a transzmediális történetmondás eszközeit arra, hogy több csatornán tovább építhesse és népszerűsíthesse az általa életre hívott, és egyedi szerzői alkotásaként védjegyzett fiktív világot. A Csodaország Bélyegtartó Album (*Wonderland Postage-Stamp Case*) borítóján Alice még a Borsos Hercegnő babáját dajkálja, de ha a felhasználó – az alkotó utasításainak megfelelően – előhúzza a borítékól a fedőkép mögé rejtett papírlapot, már egy malac csúfolkodik a kislány kezében. Ez, az 1890-ben forgalomba hozott, képjátékos találmány az Alice regények „intermediális extenziója,” melyhez azonban szorosan hozzátartozik egy, az ugyanebben az évben közölt 'ikerszöveg', a „Nyolc vagy kilenc bölcs tanács a levélírásról” („Eight or Nine Wise Words About Letter-Writing”)⁶⁶⁹ című pamflet, mely a forrásszöveg didaktikusság mentességét látszik felülírni azzal, hogy normatív irányelveket fogalmaz meg a levelezés útján folytatandó kommunikációra vonatkozóan. Ugyanakkor pedáns tanító jellege ellenére az írás nem veszi el teljesen nonszensz játékosságát és humorát. Az olvasóközönséget szélesítendő immár felnőtt hallgatóságot céloz meg a levelezés kapcsán felmerülő hasznos illemszabályok és gyakorlati ötletek

⁶⁶⁷ „If you turn up the corner of this leaf, you'll have Alice looking at the grin: and she doesn't look a bit more frightened then when she was looking at cat, does she?” *Annotated Alice AWL* 67-68.

⁶⁶⁸ „overwritten by words” in Wong 146.

⁶⁶⁹ Lewis Carroll. „Eight or Nine Wise Words About Letter-Writing.” Oxford: Emberlin & Son, 1890. <https://www.gutenberg.org/files/38065/38065-h/38065-h.htm>

összegzésével, azonban pedagógiai instrukcióiba mulattatás is vegyül: „Jobb hüvelykdeddel és mutató ujjaddal fogd meg a könyvecskét, majd hirtelen húzd fel! A Baba Malaccá változott. Ha ezen nem csodálkozol el, bizonyára az sem lepne meg, ha az anyósod hirtelen giroszkóppá változna.”⁶⁷⁰ A képes meglepetés erősen verbalitás központú – ismételten az ikonotextuális dinamika narratív-szervezőelvét felerősítve. A cél a levél útján való kommunikáció, az írott szóbeli eszmecsere és társas érintkezés örömeinek fokozása.⁶⁷¹

6. *Beszéltető képek: Az „Alice Kicsinyeknek” mint Piktoriális-Orális Esszencia*

Míg a *Csodaországban* 42 illusztráció szerepel, ám Carroll csak két alkalommal helyez el szövegében a képekre vonatkozó kiszólást, az ifjabb közönséget célzó, 1890-es kiadású, rövidített (mindössze 56 oldalas) *Nursery Alice (Alice óvodásoknak/ Alice kicsinyeknek)* 20 színes illusztrációját már 19, a képekre reflektáló szöveges kommentár kíséri. Ahogy a Carroll art-direktori munkásságát részletesen feltáró Amanda Lastoria rámutat,⁶⁷² a kiadásban összességében is érdekesen alakul a kép és szöveg viszonya. Tinnel eredeti illusztrációinak csupán a fele kerül újrahasznosításra, azonban a fekete-fehér metszetek itt felnagyítva, és színes formában gyönyörködtetik az olvasók szemét; míg a fedő és hátsó borítót egy új alkotó, a képeslapjairól és mesekönyvillusztrációiról híres Gertrude Thomson festménye díszíti. Emellett a kötet végén Carroll rajza is felbukkan, hiszen egy oldal erejéig ízelítőt kapunk a szintén a Macmillan kiadó által gondozott, s az olvasók szíves figyelmébe ajánlott *Alice kalandjai a föld alatt* kézirat hasonmás kiadásából. A három különféle Alice illusztráció izgalmas interpiktoriális dinamikát hoz játékba, hiszen a befogadó szeme elé táruló rivális képvilágok egyszerre segíthetik elő és bizonytalaníthatják el Csodaország fiktív univerzumának egyedi mentális leképezését. A könyvdizájn megőrzi egyes szórakoztató leleményeit (a vigyorgó kandúr továbbra is eltűnik, ha továbblapzunk), másokat elhagy (az eger farkincájának kacskaringós meséje kimarad a műből). Ebben a verzióban a mesenarratíva a töredékére rövidül, ugyanakkor meglehetősen sok textuális toldalék csatlakozik a főszöveghez. A tartalomjegyzéket egy, az otthon szentségét és a gyermeki ártatlanságot szentimentálisan dicsőítő vers („A Nursery Darling”), majd egy édesanyákat megszólító előszó követi („Preface Addressed to any Mother”), a történet végén pedig egy ifjú olvasóknak címzett húsvéti levelet („An Easter Greeting to every child who loves 'Alice'”) és

⁶⁷⁰ „Now with your right thumb and forefinger, lay hold of the little book, and suddenly pull it out. *The Baby has turned into a Pig!* If that doesn't surprise you, why, I suppose you wouldn't be surprised if **your** own Mother-in-law **suddenly** turned into a Gyroscope!” Carroll *Nursery*, 5-6. A giroszkóp szögelfordulás, szögsebesség mérésére szolgáló eszköz.

⁶⁷¹ A Csodaország Bélyegalbumról lásd még Jaques és Giddens 90-94.

⁶⁷² Lastoria *The Material Evolution of Alice*, 119-121.

egy karácsonyi költeményt („Christmas Greetings: From a Fairy to a Child”) találunk, melyeket még követ a szerző további könyveinek ajánlója, kiegészülve egy figyelmeztetéssel arra vonatkozóan, hogy mely műveket tulajdonítanak tévesen Carrollnak. Így, a vékony kötet mintegy harmadát teszi ki a mesét felvezető és lezáró paratextuális addendum. A sokféle szöveges kiegészítés (előszó, levél, vers, ajánló, figyelmeztetés) ellenére, ezt a kiadást nevezhetjük legnyilvánvalóbban, a kritikai konszenzussal összhangban, képeskönyvnek.

Ahogy Nikolajeva és Scott leszögezi, a gyerekek képeskönyvekhez való viszonyulását holisztikus attitűd jellemzi. Kezdetben a képek böngészése közben hangos felolvasásban hallgatott, majd a betűzgetés során a szavak vizuális impresszióival is telítődő könyvélmény a gyerek számára egyszerre szemet, száját és fület gyönyörködtető.⁶⁷³ Az eredeti szöveget negyedére zsugorító *Nursery Alice* – az előszó szerint – a nullától öt évesig eső korosztályt megszólítani kívánva, a korábbinál is nagyobb jelentőséget tulajdonít a képeknek, a célközönség írástudatlanságára való tekintettel. Ugyanakkor a történetmondás lényeges eszköze marad a verbalitás is, hiszen a képek lényege a történet nyomán való beszélgetés kezdeményezése, a mese továbbmesélhetőségére való ráébresztés.

Kevesebb a fejtörő szójáték, több a didaktikus megjegyzés (a botanikaleckétől, a csecsemőgondozáson át, a kutyaetetésre vonatkozó tanácsokig), de a képzelgésre invitáló képeknek köszönhetően marad hely a kreatív interakció számára is. Szinte az összes illusztrációhoz tartozik metaszöveges kiegészítés: egy mindentudó elbeszélői hang kiszól a gyermekolvasóhoz, és arra bátorítja, alaposan nézze meg a képet, majd töprengjen el azon, hány féle lehetséges fordulatot vehet a cselekmény, milyen motivációk iránythatják a szereplők döntéseit, hogyan élheti meg a kis főhős nő testileg-lelkileg a váratlan történéseket, s legfőképp mit tenne, mit gondolna, hogyan érezne maga a nyájas kis olvasó, ha Alice helyében ő élné át a csodás kalandokat. Szó és kép, mese mondó és hallgató, szóbeli és írásos irodalmi hagyomány közt tatóngó űrt az olvasó képzelete hivatott áthidalni a közösségi élményként megtapasztalt könyvélmény során.

A könyvet átható metafikcionális, intermediális játékot előrevetíti már a borítón szereplő metakép is. Thomson festményén az alvó Alice mellett egy nyitva hagyott, színes illusztrációkkal díszített Csodaország könyvkötetből kavarognak elő a mese szereplői. Köztük fő helyen, a kislány feje fölött a szóbeli történetmondásban jeleskedő, a szájhagyományozott mesekulturát jelképező egér alakja. Írott szöveg, illusztráció és hang összefonódva idézik elő a mese varázslatos atmoszféráját.

⁶⁷² Nikolajeva és Scott 29.

Találó Morton L Cohen megjegyzése: a *Nursery Alice* nem annyira leegyszerűsített, rövidített kivonat, mint inkább „sűrítőmánya”⁶⁷⁴ a *Csodaország* regény forrásszövegének. Véleményem szerint, fontos belátnunk, hogy az írott szöveg piktorialis-orális esszenciájáról beszélhetünk. A Roland Barthes posztstrukturalista irodalelméletében felvázolt, bináris textuális tipológia modell egymással szembe állítja az „olvasható művet” az „írható szöveggel.”⁶⁷⁵ Amellett érvel, hogy míg az előbbi klasszikus kanonicitása zártabb, nehezebben penetrálható egységet alkot, az utóbbi az olvasó aktív részvételére számít a végső jelentettség elutasító, a jelentőket örömtelien megsokszorozó, a reprezentáció megbicsaklásai révén előtüremkedő üres szöveghelyeket saját újragondolások szövegszövetével kitoldó, szabad értelmezői játék során. Ennek, a szövegenerálásra sarkalló szövegmodellnek a mintájára vezet be Michelle Pagni Stewart, Henry Louis Gates Jr nyomán, a „mondható/elbeszélhető szöveg” terminust,⁶⁷⁶ mely kiválóan alkalmazható a – műfajánál fogva „nézhető szöveggként” tételeződő – képeskönyvekben a szó-és-kép kapcsolatok nyomán fellépő hiátusokra, melyek kérdésre, kommentárra, beszélgetésre, továbbmesélésre bátorítják a kis olvasót, a szóbeli történetmondás jellegzetes oralitását, hangzóságát, spontán performativitást oltva bele az írott szövegbe, elcseppfolyósítva ezzel az írott szöveg merevebb kereteit.

Írott szó, kép és hang szinesztetikus együttállásának következménye a mesemondó és hallgatósa közötti interakció, az értelmezési lehetőségek közös feltérképezése és együttes formálása, a mesemondás szóbeli, performatív aktusának az írott szövegre kifejtett jelentésformáló hatása, és a hangok sokaságának és komplex kölcsönhatásainak összjátékából fakadó új történetek a főtörténetszámba való belefoglalódása.⁶⁷⁷ A stewarti beszélhető, beszélgető szöveg elgondolásával összhangban, Björn Sundmark az Alice történet négy változatát – *Alice a föld alatt*, *Csodaországban*, *Tükörországban*, *Óvodásoknak* – „orális irodalmi kontinuumban” helyezi el az elbeszélői hang a történet cselekményét kiadásonként kisebb-nagyobb intenzitással megszakító közbeszólásainak köszönhetően. Szerinte Carroll különféle szövegverziói műmesei mivoltuk ellenére a népmesei szájhagyományozást elevenítik fel. Közben a szóbeliség írásban megőrzött lenyomata egyrészt nosztalgikusan vissza is csatol a mese keletkezéstörténetéhez (a csónakkiránduláson rögtönzött mesemondás eseményére

⁶⁷⁴ Morton N. Cohen. “Another wonderland: Lewis Carroll’s *The Nursery ‘Alice.’*” *The Lion and the Unicorn* 7/8 (1983): 120-126.

⁶⁷⁵ „oeuvre lisible de plaisir, texte scriptible de jouissance” Roland Barthes. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973. *A szöveg öröme*. Ford. Babarczy Eszter, et al. Budapest: Osiris, 1996.

⁶⁷⁶ „speakerly text” Michelle Pagni Stewart. ‘Emerging Literacy of (an)other kind: Speakerly Children’s Picture Books’. *Children’s Literature Association Quarterly* 28. 1 (2003): 42–51.

⁶⁷⁷ Stewart 42.

emlékeztet), másrészt a magasirodalmi szöveget olyan populáris orális közlésformák megidézésével tarkítja, mint a vicc, a mondóka, a találós kérdés, az anekdota, a bábszínházias közönségbevonó kiszólás vagy a vásári kikiáltás.⁶⁷⁸

A szójátékos nyelvi leleményben dúskáló nonszensz mint szépirodalmi műfaj – mint már rámutattunk – az írásbeliségben felbuzgó akusztikum iskolapéldája. Emellett a mesemondási szituáció is szükségszerűen sokhangúvá fordítja a szöveget, hiszen a felolvasása során szövegkommentátorra is avanzsáló „felnőtt bizalmas hangja egyszerre visszhangozza a mindentudó narrátor hangját és szólítja meg válaszaival és kérdéseivel a beszédre bujtogatott gyerekolvasót.”⁶⁷⁹ A *Nursery Alice*-ben a szövegbe ékelt beszéltető kiszólások közt szerepel érzelmileg involváló varázsige-szerű beszédaktus („és láss csodát! hallga csak”), a történet folytatásának vágyát felkeltő retorikai kérdés („Szeretnéd hallani, miről álmодott?”), lehetséges alternatív történetszálak az olvasóval való kigondoltatása („Mit gondolsz, mit csinált?”), a főszereplővel való azonosulás sürgetése („Ha te lennél a Könnytóban, ugye, te is olyan gyorsan úsznál, ahogy csak tudsz?”), és az illusztráció felé kimutató képzeletstimulálás („Ha megnézed a képet, pontosan látni fogod, mit látott Alice,” „Nézd meg, megtalálod-e a képen mind a tizenkét esküdtet,” „Ha felhajtod a lap sarkát, meglátod, hogy Alice épp úgy szemlélte a vigyort, mint a macskát, és csöppet se félt”).⁶⁸⁰

Előfordul, hogy egy kép egész oldalas kommentárt kap, ám az illusztráció az írástudatlan kis olvasó számára meghatározóbb jelentésformáló erővel bír mint a szöveg. Ráadásul a kép, mint valami szavakon túli szuperjelölő, a verbális fokozás tetőpontján túli régióba tolulva kerül látókörünkbe. „Magasabb volt mint korábban! Magasabb, mint bármelyik gyermek! Magasabb, mint a felnőttek! Magasabb, egyre magasabb, és még magasabb! Csak nézd meg a képet, és meglátod, hogy milyen nagyon magas is lett!”⁶⁸¹ A kép újfent a kimondhatatlan helyét foglalja el.

A mentális leképezés elengedhetetlenül szükséges az Alice karakterével való azonosuláshoz, a mese kognitív-pszichés feldolgozásához, valamint a történet cselekményének

⁶⁷⁸ Sundmark 126, 133, 152.

⁶⁷⁹ Virgine Iché. „(Dis)Entangling the Narrator’s and the Adult Reader’s Voices: *Rosie’s Walk and Shhh!* vs. *The Nursery Alice*,” *Études de stylistique anglaise*, 10 | 2016, 49-64.

⁶⁸⁰ Saját fordítás. “and lo and behold” (*Nursery* 10), “Would you like to hear what it was that she dreamed about?” (1), “What do you think s/he did?” (5, 17, 20, 26), “if you look at the picture, you’ll see exactly what Alice saw when she got inside” (30), “Let’s try if we can make out all the twelve [members of the jury],” (52) “if you turn up the corner of this leaf, you’ll have Alice looking at the grin the same way she was looking at the Cat – not in the least frightened” (33) „Now look at the picture, and you’ll soon guess what happened next. It looks just like the sea, doesn’t it? But it really is the Pool of Tears – all made of Alice’s tears, you know!... Suppose you were swimming about in a Pool of Tears... wouldn’t you swim as hard as you could go?” *Nursery* 11-12.

⁶⁸¹ “Taller than she was before! Taller than *any* child! Taller than any grown-up person! Taller, and taller, and taller! Just look at the picture and you’ll *see* how tall she got!” *Nursery* 7.

továbbrendítéséhez. A „*te*” személyes névmás dőlt betűs szedése hangsúlyozza az olvasó-hallgató-néző könyvforgató belsőkép-képző fantáziatévékenységeinek jelentőségét Csodország életrehívása során: „És legközelebb amikor látsz egy Fehér Nyuszt, próbáld meg és képzeld el, mi lenne, ha *te* lennél az, aki olyan különös álmot lát, mint a kicsi Alice?”, „Hát nem lenne jó, ilyen különös álmot látni, mint Alice? Hunyd csak le szemed és tégy úgy, mintha *te* lennél a kedves kis Alice!” Az azonosulásra hívás és elidegenítés furcsa keverékével a dőlt betűs szedés a képzelet és a valóság megkülönböztetését is elősegíti, mintha a szerző e tipográfiai játékkal kezeskedne arról, hogy a fantáziavágába merülő, mintha-játékot űző gyerekbefogadónak ténylegesen nem esik bántódása. „Ha valaki *tényleg* ekkorát zuhanna, bizonyára belehalna, de tudjátok, ha *álmunkban* esünk el, egyáltalán nem fáj, mert végig csak azt *gondoljuk*, hogy zuhanunk, közben pedig *valójában* valami biztonságos helyen, épségben, épp jó mélyen alszunk.”⁶⁸²

Míg a kis olvasó-hallgató testi épségének és lelki nyugalmanak biztosítása kiemelt fontosságú célkitűzés, az alkotó – meglepő módon – nem sokat törődik magával, az oly körültekintően megtervezett s előállított könyvtárgy sértetlenségének megőrzésével. A bibliofilek szemében egyenesen szentségtörés számba mehet az a nyájas szívélyesség, mellyel Carroll áldását adja arra, hogy a legifjabb olvasók, az „írástudatlan, beszédhibás, gödrös arcú kis drágák” olvasás helyett bátran „fogdossák,” „gyűrögessék,” „szamárfülezzék,” „vadul csókolgassák” és „összegügyögjék” a könyv lapjait.⁶⁸³ A könyvvel fizikai interakcióba lépő, a történettel az illusztrációk, a hangos felolvasás, a lapok tapogatása, hajtogatása, oda-vissza lapozgatása révén ismerkedő, zsengekorú befogadó taktilis, akusztikus, vizuális szövegöröme az első lépés a mesével szőtt intimkapcsolat, a valódi irodalomrajongás felé – empatikus pedagógiai gesztus az olvasóvá nevelés irányába.

A nonszensz ikonotext poétikája és politikája

A precízen megtervezett könyvdizájn, a költői képekkel teli szöveg és a sokatmondó, beszédre bujtogató képek gondosan harmonizált együttese nem csupán esztétikai élvezetet nyújt és interaktív, participatív olvasásra készíteti a gyermekolvasót, de a fenti tipologizálása során részleteiben és mélységeiben ismerttetett ikonotextuális játék poétikai potenciálja mellett

⁶⁸² “And, next time you see a White Rabbit, try and fancy *you’re* going to have a curious dream, just like dear little Alice.”, “Wouldn’t it be nice to have a curious dream, just like Alice? Shut your eyes and pretend to be dear little Alice! “, “If anybody *really* had such a fall as that, it would kill them most likely: but you know it doesn’t hurt a bit to fall in a *dream* because all the time you *think* you’re falling, you *really are* lying somewhere safe and sound, fast asleep!” *Nursery* 4, 56, 3.

⁶⁸³ “illiterate, ungrammatical dimpled Darlings” do not read (“Nay, not so! “) but “rather “thumb”, “coo over”, “dogs-ear”, “rumple” and violently “kiss” the pages.” *Nursery* 59.

politikai üzenettel is bír. Ahogy az Alice regények kapcsán láttuk, a különböző kiadásokban és szövegverziókban változatosan képlékeny formációkat öltő ikonotextuális dinamika a „kép vs szöveg” distinkció hagyományosan hierarchizáló, bináris felosztásának felszámolására tör. Helyette a két médium átjárhatóságára, kapcsolatiságára, végtelen dialogicitására helyezi a hangsúlyt. Verbális és vizuális reprezentáció hierarchikus viszonyrendszerének szisztematikus megkérdőjelezése pontosan illeszkedik a carrolli irodalmi nonszensz hatalmi struktúrákat kikezdő politikai projektéhez, amely konvencionális ellentétpárokat felforgatva sürgeti (többek közt) a gyermek-felnőtt, halandzsza-értelem, zaj-csend, rendtelenség-rend, talmi-valós, kép-szöveg relációk demokratikusabb módon történő repozicionálását.

Ahogy Szőnyi György Endre rámutat, a klasszikus művészettörténetben – a Horatius, Arisztotelész és Plutharkosz írásaiig visszavezethető – *ut pictura poesis* (a költészetet és a festészetet összevető) „polémia lényegét a két művészeti médium közötti presztízsharc alkotja: melyik az elsődleges, melyik a derivatív, melyik a magasabbrendű?”⁶⁸⁴ Mint már említettük, a nyugati művészetfilozófiai hagyományban meghatározónak bizonyult a lessingi distinkció, mely szembeállította a vizuális művészetek térbeli ábrázoláskéességét a verbális művészetek időbeliség fókuszával – a két aspektust egymással kölcsönösen összeegyeztethetetlennek tételezve. Ez a kizárólagosság látszólag tartotta magát a posztstrukturalista nyelvfilozófiában, képelméletekben, sőt a szubjektum posztszemiotikai értelmezéseiben is. Roland Barthes, a pantextualitás bűvöletében, a képek szövegszerű olvasatáról és retorikájáról ír.⁶⁸⁵ A lacani pszichoanalízis értelmében a nyelv szimbolikus rendjébe való belépésünk záloga a tükörfázis átmeneti stádiumán át a képi közvetlenség hátrahagyása, az anyai tekintet apai szóra cserélése.⁶⁸⁶ Összességében a konvencionális kommunikációban a verbalitás élvezet elsőbbséget a vizualitással szemben, még ha az egyezményes közlésmódként elismert nyelvi jelelést a vizuális percepció, mentális képalkotás is előzi meg. A formabontó, rendszerfelforgató dekonstruktivista törekvéseket is szövegközpontúság és egyfajta képi vakság jellemzi, mikor az *archiécriture* írásnyoma, a nyelvi jel elkülönöződése, és a szövegek közti intertextuális játéktér feltérképezésének jelentőségét hangsúlyozzák a szóbeli közlés (a hangzó nyelvet a jelentéssel közvetlen, természetes kapcsolatba állító)

⁶⁸⁴ Szőnyi György Endre. „Ut pictura poesis. Rövid poétikatörténeti vázlat.” *Palimpszeszt*. 2002 május 8. <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/Utpict-Zempl02.htm> Ld még Szőnyi György Endre. *Pictura & Scriptura - Hagományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Ikonológia és Műértelmezés sorozat. Szeged: JATEPress, 2004.

⁶⁸⁵ Roland Barthes. “Rhetoric of the Image”. *Image – Music – Text*. Ford. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. 32–51. ”A kép retorikája”. Ford. Angyalosi Gergely. *Filmkultúra* 26 (1990/5): 64–72.

⁶⁸⁶ Jacques Lacan. „A Tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra.” Ford. Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva. *Thalassa* 2.4 (1993): 5-11.

fonocentrizmusával szemben.⁶⁸⁷ „Nincs szövegen kívülség.” – írja Derrida *De la grammatologie* című alapművében, melyben a világ leképezhetetlenségének tézisének, a reprezentáció kudarcra ítéltségének felismerését végül a jelentésszétzóródást célzó nyelvi játékkal kompenzálja.⁶⁸⁸ Még a gyermekirolomkutatás kifejezetten az illusztrált képeskönyvek elemzésére összpontosító tudományterülete (*picturebook studies*) is – textuális metaforákkal – a képeskönyvek narratív művészetéről értekezik, olyan beszédes című tanulmányokban mint Perry Nodelman „Szavak képekről,” Evelyn Arizpe „Képolvasó gyerekek,” vagy Uri Shulevitz „Képekkel írni” című monográfiái esetében.⁶⁸⁹

A Carroll és Tenniel együttműködés során létrehozott történetben a szavak és a képek egyenrangú, együttes jelentés(de)formáló ereje arra készíti az olvasót, hogy a Liliane Louvel-féle értelemben vett „voyure” interpretációs stratégiához⁶⁹⁰ folyamodva „betűleső képolvasóként” ráébredjen a médiumok közti konstans, kölcsönös, ikonotextuális interakciók komplexitására. Ezzel óhatatlanul elvetjük a kép/szöveg reláció hagyományos, bináris, hierarchikus felosztását. A nonszensz képszöveg sajátos poétikai, reprezentációs, mediális megoldásainak köszönhetően demokratizáló, politikai gesztust is végrehajtunk.

A 'szó és kép' egymást kölcsönösen felülíró/revizionáló stratégiáinak kaleidoszkopikus alakváltozatainak életrehívásával generált végtelen intermedialis játéktér szükség-szerűen metamediális üzenetet is közvetít. A kimondhatatlan képiesítése és a képtelenségek elbeszélése szembesít a verbális és vizuális reprezentáció határaival, s ugyanakkor e határok relativitásával is. Leleplezi kötött, egyezményes jelrendszereink hiátusait, gyarlóságait, de fényt vet kommunikációs aktusaink szubverzív kreatív potenciáljaira is. A nonszensz képszöveg a mediális/reprezentációs határok elkerülhetlenségére és elfogadhatatlanságára egyszerre reflektáló határsértő műfaj. A verbalitás és a vizualitás (s emellett a vokalitás és taktilitás) eszközeivel egyszerre takarja ki a fiktív univerzum és ugyanakkor extra-diegetikus konszenzus valóságunk textuálisan konstruált és így dekonstruálható jellegét. Fiktív és valós, szó és kép, jelentés és értelmetlenség átjárhatóságának, egymásba fordíthatóságának, összefüggéseinek felismerésének etikai tétje a központ és a perem (a centrum és a periféria),

⁶⁸⁷ Jacques Derrida. *A disszemináció*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1998.

⁶⁸⁸ „Il n'y a pas de hors-texte.” Jaques Derrida. *De la grammatologie*. 1967, 227. A derridai és a de mani dekonstrukció közti különbség, a retoricitásra ill a performativitásra helyezett hangsúlyeltolódás elemzését ld in Kérchy Vera. *Színház és dekonstrukció. A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*. Szeged, JATEPress, 2014.

⁶⁸⁹ Perry Nodelman. *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. U of Georgia Press, 1989. Evelyn Arizpe. *Children Reading Pictures: Interpreting Visual Texts*. Psychology Press, 2003., Uri Shulevitz. *Writing with Pictures. How to Write and Illustrate Children's Books*. Watson-Guptill, 1997.

⁶⁹⁰ Louvel *Tiers pictural*, 109.

az önmagaság és másikság hierarchiájának viszonylagosságának felismerése, a marginalizáció, a kirekesztés elutasítása.

A louveli „voyure” mint interpretációs stratégia így „véd meg a politikai vakság vagy közöny kórságától.”⁶⁹¹ Louvel erre a képszöveg önreflexív ikonotextuális játékából eredeztethető ideológiai-kritikai felismerésre a „szöveg szemének felnyílása”⁶⁹² metaforával utal. A képben tökröződő szöveg és a szövegben visszhangzó kép együttállása jóvoltából a művészeti alkotás nem csupán ábrázolja a valóságot, de magát a jelölés folyamatát is jelöli. Így alapjaiban határozza meg, formálja a valósághoz való viszonyulásunk azzal, hogy a jelenlétben a hiánnyal és a többlettel is szembesít, s egyaránt a jelentésalkotás/értelmezés részeként fogja fel a jelentéstúlcsordulást, a jelentésüresedést és a jelentésmegbicsaklásokat is. Louvel a referenciális, denotatív, dokumentarista reprezentációs tendencia esetén „paternális képszöveggenerálásról ír. „Maternális” képszövegalkotói folyamat eredményeként tartja számon az önreflexív, a jelentéseket stratégikusan elbizonytalanító, az értelmezést kibillentő, a valósba az imagináriust becsatornázó, tautológikus, antitetikus, transzgresszív ellenszövegeket. Ezek rendre az intermediális játék transzformációs erejével kísérletezve reflektálnak a szövegnek a képiségre és a képnek a szövegiségre gyakorolt hatására, legyen szó illusztrált textusról, verbalizált vizuális műalkotásról, vagy a költői nyelv képszerűségéről. A „maternális metapiktorialitás”⁶⁹³ lényege, hogy túllép a bináris dialektikán, és egy – a hagyományosan adott két komponens (szó és kép, mű és szöveg, jelentésmegszilárdulás és jelentéscseppfolyósodás, jelenlét és hiány, most és akkor, tér és idő, etc) interakciójára építő – „harmadik elemet”⁶⁹⁴ tesz meg az interpretáció meghatározó összetevőjének: a mindig inherensen ekphrasztikus szöveg mentális emlékképezés nyomát, mely az olvasásélmény során a befogadóban testet ölt.

Louvel gender-alapú metaforája egybecseng a feminista ikonológia⁶⁹⁵ érvelésével, mely szerint a kép/szöveg viszony hierarchikusan kanonizálódott relációját a hegemonikus elnyomórendszerek működési mechanizmusa hatja át. A kép passzív látványként feminizá-

⁶⁹¹ Jacobs in Louvel 10.

⁶⁹² „« the advent of the image as an event of the text ». Non seulement médiatrice mais aussi créatrice, l'image peut ainsi générer le récit, le stimuler et le renforcer, ou bien perturber son déroulement, en s'insinuant tel un écran ou un corps étranger dans le flux de la narration pour en suspendre le cours, afin d'ouvrir l'œil du texte mais aussi dans le texte.” Liliane Louvel. *L'œil du texte: Texte et image dans la littérature anglophone*. Presses Universitaires de Miraille, 1998.

⁶⁹³ Louvel *Poetics of the Iconotext*, 125.

⁶⁹⁴ Louvel a „tiers pictorial” („pictorial third”) fogalom megalkotása során egyrészt Derrida „troisième livre” terminusát gondolja tovább, másrészt a kristevai szimbolizáció előttes, preverbális szemiotikus jel-ölési folyamat maternális metaforáját telíti friss jelentéssel.

⁶⁹⁵ Ld Mieke Bal, Wendy Steiner, Liliane Louvel könyvei. Catriona McAra & Anna Kérchy. „Interview with Mieke Bal.”, „Interview with Liliane Louvel.” *Feminist Interventions in Intermedial Studies*. *EJES különszám*. Szerk. Kérchy Anna, Catriona McAra. *EJES* 21.3 (2017): 217-221. 222-226.

lódik; fölé rendelődik az aktív ágencia au(k)toritásával társított maszkulinizált textus. A nyugati kultúrtörténeti, művészettörténeti hagyományban a nő nézve van, a férfi beszélőként nyer létjogosultságot magának. E felosztás reiterálja a kolonialista, imperialista, szexista ideológia normativizáltságában láthatatlanná tett kirekesztő gyakorlatát. A logocentrizmus szinte észrevétlenül s automatikusan fallogocentrizmusba fordul.

A fenti megfontolások fényében a Carroll-Tenniel kooperáció politikai tétje, az ikonotextuális játék morálfilozófiai küldetése az álmodozó kislány saját jogán, önmagaságában, elkülönbözőségében való elismerése – egyrészt olyan képi ábrázolásokon, melyek tárgyiasítás helyett felszabadítják, másrészt olyan szöveges leírásokban, melyek nem tagadják meg nehezen megragadható lényegiségének közvetítését sem a metaforává redukálása vagy szimbólumként fixálása, sem a férfiszerező nárcisztikus önarcképévé silányítása során, hanem a gyermeki fantázia kreatív potenciáljának éltetését célozzák. Alice figurája, ahogy Catriona McAra találón megjegyzi, a szürrealisták *femme enfant* figurájának elődje: olyan köztes, átmeneti létforma, mely lányként, gyermekkor és nőiség között, éppen folyamatosan testi-lelki változásban leendő, identitás és testi kontúrjaiban elbizonytalanított, metamorfikusan képlékeny és határtalanul kreatív szubjektumként a határmezsgyék *limes* vidékén lokalizálható; logika és irracionalitás, álom⁶⁹⁶ és valóság, kép és szöveg között. Alice, mint *femme enfant* elbizonytalanítja a reprezentáció határait, McAra szavaival „átszakítja a szöveg”⁶⁹⁷ és a kép szövetét.

A Carroll és Tenniel féle képszöveg metamedialis üzenete esetében nincs szó a posztstrukturalista irodalomelmélet szerzőire jellemző, a nőt, a nőiséget, mint radikális másságot reprezentálhatatlanságában enigmaként misztifikáló tendenciáról. Nem a férfi alkotó tekintetében tükröződve sejlik fel a femininitás lényege, mint a szöveg kimondhatatlan jelentéseinek absztrakt megtestesítője.⁶⁹⁸ Sokkal inkább arról van szó, hogy a kor társadalmi előírásai révén szigorú testi-lelki szabályozással gúzsba kötött leánygyermek felszabadulást nyerhet maga az olvasás élmény által. Önálló munkára készítheti azon kreatív gondolatait, melyeknek csak silány másolataként tartja számon saját munkásságát a két felnőtt társszerző. Az álomgyermek a viktoriánus kulturális norma szerint bár idealizálódik, de forradalmi, már-

⁶⁹⁶ A szürrealistákat is megihlető Freud-féle álomfejtésben az álomképek tudatalatti tartalmainak dekódolása nyelvi értelmezői eszköztárral történik: a sűrítés és eltolás vizuális mechanizmusai a metonímia és a metafora költői, retorikai, verbális irodalmi közlésformái mintájára kerülnek elgondolásra.

⁶⁹⁷ „tearing through the text” Catriona McAra. „Surrealism's Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant.” *Papers of Surrealism* 9 (2011): 1-25.

⁶⁹⁸ Ld. Freud „Mit akar a nő?” kérdését, Nietzsche „a Nő mint Igazság,” Lacan „a nő mint a másik enigmatikus hiány(a),” Derrida „a filozófia nővé válása” gondolatait. Ezek feminista kritikái olvasatait ld: Joó Mária. „A Nő mint Igazság Nietzschénél.” *Pro Philosophia Füzetek* 40 (2004): 63–87. Darabos Enikő. „A másik és a „női státus” –Jacques Lacan mint feminista botrányhős.” *Thalassa* 16. 1 (2005): 39-62. Séllei Nóra. *Miért félünk a farkastól?* Debrecen: Kossuth, 2007.

már proto-feministaként értelmezhető gesztus, ahogy az elfojtásra ítéltett korporealitása is kötetlen teret kap a műben mind a meghökkentőségükben élvezetes, metamorfikus alakváltozások bőséges tematizálása révén, mind az interaktív könyvdizájn által. Ez utóbbi art-direktori gyakorlatnak köszönhetően, az ifjú célközönség könyvtárggyal való testi interakcióit az olvasmányélmény részévé, a történet kibontakozásának feltételévé formálva, éppen a (viktoriánusok szemében tabunak minősülő, s a nőiséggel kifejezetten összeegyeztethetetlen, gyermekkorban csírájában elfojtott) korporealitás taktilis, fizikális, érzetei kerülnek a (a maskulin privilégiumként számontartott) műértelmezés szellemi folyamatába való integrálásra. Mindez forradalmi módon, és a kor műfaji normáit áthágva, az autentikus, modern értelemben vett gyerekirodalom kezdetét jelenti. a gyerek olvasó passzív befogadó helyett hús-vér, testet öltött, kreatív alkotótársként tételeződik. Egyszerre kerülnek elismerésre a lánygyerek kreatív intellektuális képességei és testi szabadságjogai.

Az Alice regények azon képszöveg részei, ahol az olvasó lapozással lendíti tovább a történet cselekményét és segíti a főhősnő pikareszk kalandozásai során való előremenetelét – mint mikor Alice a lapozással a tükör túloldalára lép, vagy a cheshire-i macska vigyorrá tűnésével szembesülve maga is eltűnik a sorok között, képből szöveggé majd gondolattá lényegülve. Azt viszi színre, hogy a tételezett olvasóval azonosított álmgyermek kislány a képek és a szövegek közötti *mozgásban* kel életre. A betűleső képolvasó könyvélményének a Louvel által hangsúlyozott, hierarchikus binaritáson túllépő, harmadik aspektusa tehát ez a testi interakció, mellyel a könyvforgató gyermek, kreatív képzeletének és korporeális ágenciájának köszönhetően, animálja a kép és szöveg közti dialógust. A szerző és az illusztrátor által gondosan megtervezett korporeális koreográfiát előadó könyvforgató gyermek egyszerre nyer megerősítést kreatív kompetenciái és testi örömezete helyénvalóságát illetően. A fizikai jelenvalóság és a kognitív participáció a gyermekirodalmi olvasásélmény részeként való beépítése a gyermek(olvasó)i cselekvőkészség méltányolásának sürgetését implikálja. Emellett a történetmesélést – az egymással egybeérő történetelbeszélést és történethallgatást – tétellel bíró interpretációs eseményként gondoltatja el. Az olvasót rádöbbeníti, hogy nem csak a könyvtárgyat tartjuk a kezünkben, de a döntés jogát is a történet előre (vagy hátra) haladására s annak mikéntjére vonatkozóan (lapozunk-e tovább, becsukjuk-e a kötetet, számárfülezzük-e a lapokat, hogy visszatérjünk egy-egy epizódhoz, elidőzünk-e az illusztrációknál, miként értelmezzük, képezzük le magunkban a történeteket, mondjuk-e tovább, s merre fűzzük a mese fonalát?). Ekképp a nonszensz képszöveg felelős felelőtlenkedéssé fordul.

CARROLL, AZ ÁLLATVÉDŐ:***A DADOGÓ DODÓ ESETE. NON-ANTROPOCENTRIKUS ETIKA ÉS A DARWINI NONSZENZ CARROLL SZÉPÍRÁSAIBAN ÉS PAMFLETJEIBEN*****Állati jelek: (ál)tudományos allúziók és a darwini nonszensz**

Lewis Carroll nonszensz tündérmese fantáziaregényei tökéletesen példázzák a viktoriánusok állatokhoz fűződő viszonyának ellentmondásokkal teli jellegét, szellemes fikcionális leképezéseit adva a kor emberét foglalkoztató erkölcsi aggályok, filozófiai dilemmák és természettudományos hipotézisek széles skálájának. Az állatfigurák a 19. század vége ismeretelméleti megfontolásainak és episztemológiai válságjegyeinek emblémájaként funkcionálnak. A carrolli fikciót benépesítő állatok az emberi élettapasztalatok sajátosságainak metaforikus megtestesítői, mégis – azzal, hogy krízishelyzetekhez köthetők, hogy útba igazítanak, de a végső cél elérhetetlenségének felismerésére intenek, és kiváltképp azzal, hogy szinte kivétel nélkül a beszélő szubjektum pozícióját bitorolják – az emberség lehetőségeire és korlátaira, a Létezők Nagy Láncában (*Great Chain of Being*) elfoglalt helyére, a humanitás határaitra kérdeznék rá. Túlmutatnak a fajista, antropocentrikus látásmódon, miközben a földi létformák, viselkedésmódok, percepció- és kogníciómintázatok sokféleségével, diverzitásával való szembesülésre készítetnek, a másság empátiás megértési vágyására sarkallnak. Olvasatomban, természetfilozófiai jelentésréteget aktíválva, egy, a létezők közti szolidaritásra szólító, non-antropocentrikus etikát körvonalaznak.

A pusztá gondolatkísérleteken messze túllépve, ezek a természetfilozófiai dilemmák Carroll mindennapi megélt valóságának részét képezték, hiszen Ember és Természet viszonyrendszerének revideálása kifejtette hatását az Oxfordi Egyetemet is elérő oktatási reformra is. A modernizáció jegyében a nemzeti elit, az úriemberek nevelésében (*gentleman's education*) a klasszikus, bölcséleti, filozófiai, hittudományos és elméleti matematikai műveltség mellett fokozott teret nyertek az új természettudományos gondolat s annak gyakorlati alkalmazásai. Az erkölcsiségben konzervatív, mélyen hívő, ám ugyanakkor a logikai játékokban, s a hierarchiák elbizonytalanításában nagy kedvét lelő, és kora tudományos, technológiai újításai élénken érdeklődő⁶⁹⁹ Carroll ambivalensen⁷⁰⁰

⁶⁹⁹ 66 éves korában lelt halálakor, 1898-ban Carroll magánkönyvtára közel 3000 kötetet számlált, köztük több száz természettudományos, orvostudományos, biológia, fizika, kémia tárgyú könyvvel, a homeopátiától a hisztérián, a botanikán és álmok tudományán át az evolúciós elméletig. Gyűjteményének legjelentősebb hányadát vallásfilozófiai, vallástörténeti művek tették ki, valamint számos gyermekkönyv is a birtokában volt. White 29.

⁷⁰⁰ Carroll levélben felvette a kapcsolatot Darwinnal és felajánlotta neki nevető gyermekekről készült fotóit (pl Flora Rankin portréját a „Ma nincs lecke” (No Lesson Today) című képet) *Az érzelem kifejezése állatokban és*

viszonyulhatott humán és nem-humán létformák viszonyrendszerének újragondolásához. Ennek a belső feszültségnek nyomai tetten érhetők a kognitív/affektív disszonanciát csúcsra járató irodalmi nonszensz műfaj szimptomatikus olvasata során. Fantáziavilágainak hibrid kreatúrái a fajista antropocentrizmus (*speciesism*) elkerülhetlenségének vagy meghaladhatóságának kérdéskörét óhatatlanul interdiszciplináris reflexiók sorjázásával járják körül, hiszen a 19. század végén kialakuló és előretörő természettudományok a természetfilozófiában eredeztethetőek.

Hogy csak néhány példát említsünk, a csodaországbeli Vigyorgó Kandúr ismétlődő elillanása és felbukkanása nyelvfilozófiai üzenetet körvonalaz. Maga a nyelv ambivalens természetét viszi színre, mely egyrészt, egyezményes jelrendszerként és a mindenkori hatalmi manipulációként eszközöként fegyelmez és szabályba köt, másrészt pedig költői kapacitásaiban, az irodalmi nyelv szójátékos többértelműsége és képes beszéde révén felforgatásra bujt, szökésvonalakat körvonalaz, a rendbe rendetlenkedést olt. Akár a volt-nincs játékot előadó macska, a szó mindig egy távollévő realitásszegmentumot jelöl, így jelenléte mélyén ott ólálkodik a hiány, a verbalizálás a materiális közvetlenség elvesztését, veszteségét kompenzálja. A nyelv hivatott a beszélő emberi szubjektumot megkülönböztetni az artikulálatlan hangot kiadó állattól, melynek vokalizációja pusztán zörej marad, hiszen nem képes jelentést körvonalazni a humán szimbolizációs rend értelmében. Jessica Straley szerint a parodisztikus nonszensz szójátékok során hangsúlyozottan rivaldafénybe kerülő nyelvi lelemény fő célja, hogy ellensúlyozza azt az elbizonytalanodást, melyet az új keletű biológiai teóriák kiváltottak, hogy agyafürtség és eszementség ötletes kombinációjával visszakövetelje a kreatív beszédhasználat emberi privilégiuma nyomán kivívott „humán ágenciát.”⁷⁰¹ Ugyanakkor, olvasatomban, a nonszensz irodalom lényege a transzverbális, akusztikus hangzósság jelentés(de)formáló képességeink hangsúlyozása, s így a zajok is értelemmel töltődnek, az – emberi szóval ellentétesnek vélt – artikulálatlan hangok is történetformáló erővel ruházódnak fel Carroll nagyon is „hangos” szövegeiben. Erről a későbbiekben még részletesebben is szót ejtek.

Az állati kommunikáció a szóbeliségen túl írásbeli formában is felbukkan a carrolli mesevilágban: az Egér tekervényes története a nyelvi konvenciók áthágását (az átvitt és literális, szó szerinti jelentés egybemosását) az egér kacskaringós farkincájára projektálva

emberekben című tudományos munkája javított kiadásához, mely eredetileg túlnyomórészt O.J. Rejlander fényképillusztrációival jelent meg. (30ból 19 kép Rejlanderé volt.) Darwin megköszönte Carroll felajánlását, de végül nem élt a lehetőséggel.

⁷⁰¹ Jessica Straley. „Generic Variability: Lewis Carroll, Scientific Nonsense, and Literary Parody.” *Evolution and Imagination in Victorian Children’s Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 2016. 86-118.

jeleníti meg a homofonikus hasonlósággal bűvészkedve (*mouse's tail/tale* („az egér farka/meséje”) eltérő íráskép, azonos hangalak). Miközben Alice megpróbálja kibogozni a nonszensz illogika szerint összegubancolódott elbeszélésfonalat, az egér farkincáját használva sorvezetőül, bosszantó bolyongása arra vet fényt, hogy a rágesáló mesemondói mutatványának köszönhető antropomorfizációja nem feltétlen jelent a fajok közti hierarchiában való előrelépést, hiszen az Egér nem annyira lenyűgözi, mint inkább halálra untatja a szócséplésbe belefáradt kis humán hősnőt.

Természetesen a nonszensz irodalmi műfaj metafikcionális, önreflektív jellegéből magától értetődően adódó nyelvfilozófiai jelentésrétegen túl az állatszereplők a legeggyértelműbben a viktoriánus kor gondolkodását alapjaiban radikálisan megváltoztató, forradalmi tudományos teória, a Darwinizmus és *A fajok eredete* című, 1859-ben megjelent alapmű⁷⁰² téziseivel készíti szembeállításra olvasóit. A Könnytő primordiális, sós testnedvének ósocéánjában a számtalan állatfaj kaotikus hadának kapálózása, majd szárazföldre kikecmergésük, és ezt követően, a Dodo madár (a Föld felszínéről a 19. század elején letűnt, az oxfordi múzeumban is kiállított, kihalt faj képviselője) vezette körbefogócska (*Caucus Race*) mintha épp az evolúciós elmélet provokatív téziseit,⁷⁰³ a „természetes kiválasztódás,” a „genetikai sodródás,” „a túlélésért való küzdelem,” „a megijósolhatatlan mutáció” jelenségeit vinné fiktív formában színre. A megannyi állati hajsza kiszámíthatatlanságában – ahogy Laura White írja – a „darwinizmus nonszensz”⁷⁰⁴ keszkekusza csapásvonalán halad. A badar természetfilozófia lecke tanulsága szerint, a természet játéka esetleges és véletlenszerű, nincsenek szabályok, bármerre lehet futni, kétséges, hogy ki az üldöző és üldözött, és mindenki nyereséget érdemel, aki életben marad. (Alice például, talán szembefordítható hüvelykujja evolúciós sikerét megünnepelendő, egy gyűszűt nyújt át saját zsebéből magának).

A különös, metamorfikus, kimérikus teremtmények gazdag tárháza a „hibridizáció,” a „degeneráció,” a szélsőségessé forduló „adaptáció” gondolatait figurázza ki. Carroll „darwinizmus nonszensze”⁷⁰⁵ – a paródia tárgyát képező, eredeti elmélettel ellentétben – nem a legerősebb,

⁷⁰² Charles Darwin. *On the Origins of the Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured aces in the Struggle for Life*. London: John Murray, 1859. Darwin Web Online. *A fajok eredete természetes kiválasztódás útján*. Ford. Kampis György. Budapest: Typotext, 2015.

⁷⁰³ William Empson. „Alice in Wonderland: the Child as Swain.” *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as seen through the Critics' Looking-Glasses 1865-1971*. Szerk. Robert Phillips. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.

⁷⁰⁴ Laura White. *The Alice Books and the Contested Ground of Natural History*. New York: Routledge, 2017.

⁷⁰⁵ A darwinizmus nonszensz, a darwinizmus gondolataival való csipkelődés megjelenik Carroll fényképészeti és ludológiai munkásságában is: Reginald Southey-ről egy ember- és egy majom-csontváz társaságában készült portréján, illetve a Természetes Kiválasztódás névre keresztelt, a sakk és a kártyajáték szabályait ötvöző társasjátékban. in White 60, 72.

legalkalmazkodóképesebb egyed fennmaradását hirdeti, hanem a különység életrevalóságának méltatásában, és a fajok közti hierarchizálás felforgatásában leli játékos örömét. Alice Csodaországban elrettenés helyett meglepődéssel szemléli a malaccá visszafejlődő babát, mikor az végre már nem prüszköl és visít, hanem mintha visszanyerte volna valós alakját, kedélyesen rőfögve elkocog a szabadba, arról való töprengésre készítve a kislányt, hogy mennyivel jobban járnánk, ha sok más nyavalygós gyermek is kisdisznó formát öltene inkább az emberi létmód helyett.⁷⁰⁶ A devolúció metamorfózisa a gótikus horror helyett még intenzívebben a nonszensz komikum hatásmechanizmusát erősíti fel, mikor a Vigyorgó Macska kíváncsian visszakérdez Alice-re, hogy mi is lett végül a pólyásból: malac vagy füge vált-e belőle (*a pig or a fig*)? Az azonos hangzóságból eredő kétértelműséggel való nyelvi játék poszthumán filozófiai tétellel bír, mikor a darwini evolúció elméletet kerékbe törve azt implikálja, hogy emberből nem csak állattá, de akár növényé is visszafejlődhetünk egy vidám és sok szempontból gyümölcsöző degeneráció során. A *Sylvie és Bruno* második kötete még további abszurdításokig viszi el ezt a gondolatkísérletet. Mein Herr, a német professzor azzal a tudományos vívmánnyal büszkélkedik a címszereplő gyerekeknek, hogy mivel a sétatálcák közül mindig a legremekebbül sétáló pálcát választják ki, a kiválasztódási folyamat tökéletesedtével az élen aztán már az önmaguktól sétáló sétatálcák leledzenek: az evolúciós piramis csúcsát tehát végül, paradox módon, a tárgyak bitorolják.⁷⁰⁷ (Carroll nonszensz zoológiájára általában is jellemző, hogy tárgyiasság, dologi entitások türemkednek be a bestiális valóba, mint a hintalódarázs vagy a kicsit dugóhúzó, kicsit borz, kicsit gyík szerű „nyalkás brigyók,” vagy akár a gőzmozdonyt idéző, gépies hangot hallató, tengeri csillag formájú s végül malaccá váló baba mint hibrid kreatúrák esetében. Ahogy ez utóbbi példa is jelzi, e kimérikus, köztes lét alól az antropomorf karakterek sem kivételek: a kártyalapok hol humán identitást öltenek, hol pedig használati tárgy szerepét töltik be – nem csak a fajok közti, de az élő és élettelen közti határvonalat is áthágva.)

Ugyanakkor, a többnyire szójátékokból, kulturális allúziókból kikelt lények, a katalogizálás, a gyűjtés és rendszerezés vágyát, a nem-humán élővilág humán szövegbe foglalás általi megértésének és rendben tartása révén uralásának szándékát is paródia tárgyává teszik – egy olyan korban, melyet alapjaiban meghatároztak az újonnan létesített archívumok, múzeumok, állatkertek taxonomizáló törekvései; és egy olyan műfajban, melynek narratív

⁷⁰⁶ „Letette hát a földre, s nagy kő esett le a szívéből, amikor látta, hogy a kisdisznó nyugodtan befelé totyog az erdőbe. Roppant csúnya gyermek lett volna, ha felnőtt, viszont disznónak egészen csinos lesz. Most gyermekismerőseire gondolt, akiből szintén szép disznók lehetnének, s azon töprengett, hogyan is lehetne őket disznóvá változtatni.” *Tükörország* Ford. Révbíró-Tótfalusi 51. *Annotated Alice TLG* 66.

⁷⁰⁷ „we have gone on selecting walking sticks—always kewping those walked best—till we have obtained some, that can walk by themselves! *Sylvie and Bruno Concluded* 166.

motorja maga a mindennemű rendszerelvűség szisztematikusan észvesztő felforgatása a nonszensz illogikája szerint. Már a Csodaország 1863-as kéziratának eredeti címe, az *Alice kalandjai a föld alatt* kapcsán is hamarabb eredményezhetett Darwin a földigiliszták sajátosságait feltáró tudományos terepmunkájával kapcsolatos képzettársításokat, mint a hagyományos tündérmesék varázslatos fantáziavilágára való asszociációt. Ekképp, Alice belső, intim álomútja, a korabeli ember szemében, kollektív intellektuális élményként számontartott „nyilvános kalandba” fordul. Az amatőr természetbúvárok körében is „felfokozott tudományos érdeklődésen”⁷⁰⁸ élcelődve idézi fel azt, ahogy – akár a mesejelenetben fejvesztve szaladgáló állatok – igyekeztek felvenni a tempót a fejlődéssel, de alig tudtak lépést tartani a modernizálódó koruk vívmányaival.

A faktumok fantasztifikációja metaimaginárius gesztus. Carroll – mint kora több más természet/tudománykedvelő fantazta paptanára (mint George MacDonald vagy Charles Kingsley) – hitet látszik tenni amellett, hogy a természettermészettudományos hipotézisek is, akár a nonszensz mesék, képzeletünk képtelennek tűnő ötleteiből sarjadnak ki, és hogy a kreatív fantázia is szükségszerűleg a racionális tudományos gondolat részét képezi – a természet mindenható erejébe vetett hittel és spirituális elhivatottsággal egyetemben. Különösen izgalmas az ésszerűség mint a világ feltérképezésére hivatott interpretációs keret elbizonytalanítása annak fényében, hogy a viktoriánusok körében kevés kulturális presztízzsel bíró (vagy éppen ösztönös mivoltuk folytán és az elvadultság, megszelídíthetlenség szinonimájaként a kultúra ellenpontjaként tételezett) megismerési módok, a kislányos kíváncsiság és az állati leckék bizonyulnak legmegbízhatóbb irányadónak a csodaországbeli kalandozások során. Alice útján előrehaladását saját (a korban nőietlenként tételezett) felfedezővágya és a nem-humánnal való interakciók, a bölcselkedő állatok tanácsai vagy épp eltöprengésre készető badarságai mozdítják elő. (A Fehér Nyúl nyomába eredve csöppen a másvilágba; a Hernyótól tanulja meg, hogy a gomba egyik fele megnöveszt, a másik összezsugorít; a Vigyorgó Macska döbbsenti rá, hogy itt mindenki bolond, hiszen ez csupán egy álom.) Fantasztikus útrakelése elsődleges mozgatórugója a kislány olthatatlan sóvárgása, hogy kijusson a kertbe, mely bibliai metaforikával a tudásszomjat s emellett a különféle fajok és létformák békés együttélésének vágyalmát idézi, hogy aztán a nonszensz műfaj szabályainak megfelelően, kifigurázza, kikarikatúrozza azokat a végső megismerhetetlenség, a szükségszerű félreértés, a rendületlen okoskodás humán kényszere groteszk víziói által.

⁷⁰⁸ Rose Lovell-Smith. „The Animals of Wonderland. Tenniel as Carroll’s Reader.” *Criticism* 45.4 (Fall 2003): 383-415. 385.

Tények és téveszmék összemoshatóságának árnya lebegi be a – Gillian Beer szerint – a darwinizmus előidézte legmeggrázóbb felismerést, miszerint a múltbéli valóság idővel időre hiedelemként, mítoszként, szertefoszló érzékcsalódásként derenghet fel előttünk.⁷⁰⁹ Carroll tehát úgy ered Disraeli kérdése nyomába – „Mi is hát az ember, majom vagy angyal?” hogy pontosan tudja, nincs végső válasz. Szembesül azzal, hogy bármikor felébredhetünk az álomból és ébredésünk lehet egy újabb álom része (lásd a *Csodaország* kerettörténetében és a *Sylvie és Bruno* előszavában megidézett, „az élet csak egy álom” gondolatot). Lemond az Igazság humán privilégiumáról, de sosem szűnik meg azt keresni, éppen a nonszensz képzelet játéktevékenysége révén.

Carroll meséi a 19. század végi gyermekközönséget célzó természettudományos ismeretterjesztő kiadványok retorikáját és ikonológiáját hasznosítják újra, parodisztikus kikacsintásokkal tűzdelve a didaktikus ábrázolásmódot.⁷¹⁰ A hintalódarázs, a zsemlepke, a tűzkőrishogár és a többi bámulatot teremtés mind azt idézik, ahogy a korabeli biológia, botanika, és geológia tankönyvek a tündérmesék nyelvezetét használták arra, hogy bevezessék a kis olvasókat a természet rejtelmeibe, a szabadszeggel gyakran láthatatlan, csak a mikroszkóp vagy a teleszkóp „varázsüvegén” át feltároló „Csodaország” nyüzsgő világában. Ennek a – Carroll szépírásában pátosz helyett humoros hangnemet öltő – varázslatos tudományos látásmódnak szép példája Charles Kingsley egy 1864-es előadásának sora: „a rothadó gyümölcs legparányibb penészdarabkáján, a posványos pocsolya legapróbb mikroszkopikus állatkájában is kifogyhatatlan csodákra lelhet és valóságos Tündérországot gondolhat el a tudós képzelet.”⁷¹¹

Ahogy Carroll mesebeszéde nem idegen a korabeli természettudományos könyvecskék nyelvezetétől, Tenniel metszetei is megidézik ezen kiadványok illusztrációinak képvilágát. De, hasonlóképpen, ahogy Carroll narratívájában a mindentudó narrátor ironikus kommentárjai kizökkentik az olvasót az elvarázsolódás medréből, ugyanilyen elbizonytalanító effektus lép életben a vizuális narráció szintjén is. A realiztikusan kidolgozott növényi háttérnek köszönhetően természetes életközegükbe helyezett állatfigurák antropomorfikus jegyekkel ruházódnak fel, miközben – szokatlan módon – maga az amatőr természetbúvár is helyet kap a képen a nemének és korának megfelelően felöltözött, kellően civilizált, ám

⁷⁰⁹ Gillian Beer. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 6.

⁷¹⁰ Melanie Keene. *Science in Wonderland: The scientific fairy tales of Victorian Britain*. Oxford: Oxford UP, 2014.

⁷¹¹ Laura Forsberg. "Nature's Invisibilia: The Victorian Microscope and the Miniature Fairy." *Victorian Studies* 57, no. 4 (2015): 638-66.

kíváncsi kislány személyében.⁷¹² Csodaország furcsaságai az ő árgus tekintetében tükröződnek vissza. Ráadásul, mivel Alice több ábrán háttal van ábrázolva, a néző is azonosul a nézőpontjával, és hangsúlyozottan a megfigyelő pozíciójába helyeződik. Az állat- és növény-világot szemlélő ember tekintete épp annyira szólhat a tudományosan katalogizáló megérteni vágyásról, az empatikus kapcsolatteremtés szándékáról, mint a faji különbségeket elnyomásra, megsemmisítésre ítéző, trófeagyűjtő, gyarmatosító hatalomgyakorlásról.⁷¹³ Az egzotikus másikkal való találkozás – az állatnak a domesztikáltsága (az embertől függősége) helyett (az embertől függetlenül,) önálló jogán létező bestialitásával való szembesülés – kitüntetett populáris kulturális élményt jelentett a viktoriánusok nagyközönség számára a Londoni Állatkert 1828-as megalapításától fogva és a népszerű útleírások gazdagon illusztrált, széles körben terejesztett zsánerének köszönhetően is. Ennek fényében, az Alice bábész tekintete kísérte, méhecske szárnyakon zümmögő elefántok tehát a tündérmeséken túl, „az illusztrált természetrajz hagyományos műfajának hóbortos, nonszensz kifordításaként,”⁷¹⁴ számos más, „komolyabb” zoológiai intertextussal is párbeszédbe állnak.

A carrolli fantáziák valószerűtlen állatfigurái álom-béli látomások, az elszunnyadó Alice képzelgéseiben öltenek alakot. Ám az ébrenléttel összeegyeztethetelen, az ember testi-lelki határait felforgató, önkívületi állapot víziói – mint mikor a Sakk Királynővé változó kis macskája átsegíti Alice-t a tükör túloldalára – az „állati magnetizmus,” másnéven mesmerizmus viktoriánus (ál)tudományát foglalta fiktív formába. A Dr Anton Mesmer nevéhez kötődő terápia – mai eszünkkel látványosan szemfényvesztő sarlatánkodás – során a hipnózis közeli állapotba kerülő páciensben felszabadultak az animális, misztikus energiák, hogy a világegyetem mágneses erejével összekapcsolódva nyerjenek gyógyulást. Mesmer etimológizáló megfontolásból használta az „animális magnetizmus” megnevezést: az animus/anima =légzés, lélek közös tulajdonsága az összes lélegző élőlénynek, és emberben és állatban hasonló energiákat feltételez. A természetben egységes teret képező, mindent összekötő és átható fluidum helyes – csillagok, Föld és élőlények közötti – áramlásának helyreállítása – többek közt tükrök (!), revitalizált állati kapcsolódások segítségével – a gyógyulás záloga. A spiritiszta szeánszok miszticizmusába hajló áltudomány nagy népszerűségnek örvendett a korabeli állatvédők körében is.⁷¹⁵ Az állatok, mint érző-lélegző

⁷¹² Ashley Elizabeth Paolozzi. „Alice’s Menagerie in Wonderland. Text and Image as a Collaborative Critique of Animal Display in Victorian London.” *Sloth. A Journal of Emerging Voices in Human-Animal Studies* 1.1 (2015).

⁷¹³ John Berger. „Why Look at Animals?” *About Looking*. (1977). New York: Vintage, 1992. 3-31. 22.

⁷¹⁴ Lovell-Smith „Eggs and Serpents”, 29.

⁷¹⁵ A viktoriánus állatvédő és vegetáriánus mozgalom tagjai gyakran vonzódtak a miszticizmusához, mint Anna Kingston, aki Párizsban végzett orvostudományi tanulmányokat, hogy kellően meggyőzően tudjon érvelni az

lények az emberi lélektannal és különösen az elfojtott, tudatelőttes tudattartalmakkal való társítása természetesen fennmaradt a későbbi századok pszichológiai, s főként pszichoanalitikai olvasataiban is, ahol a pszichés feszültségek a ragadozó és a préda felcserélhetőségéhez, a felfalás gyönyöre és a felfalás rettenete elválaszthatatlanságához kapcsolódtak. A kritikai olvasatokban ezek változatos módon társítottak hol a művész Carroll feltételezett étkezési rendellenességeivel,⁷¹⁶ hol az örök gyermekkor és gyermekbarátok utáni olthatatlan éhével,⁷¹⁷ hol a viktoriánus éra felső-középosztály-beli közegében fokozott tért nyerő és Carroll esszéiben is tárgyalt vegetáriánus mozgalmakkal,⁷¹⁸ hol a társadalmi elnyomás és gazdasági kizsákmányolás (az osztálytagozódás, a gyarmatosítás, az imperializmus, a patriarchális szexizmus) kollektív feszültségeit tematizáló társadalomkritikával.⁷¹⁹

Természetesen az Aesopus és La Fontaine féle klasszikus fabulák, valamint az ezeket az antropomorfizált állatfigurákkal emberi hívságokat pellengérré állító tanmeséket vizuálizáló, a Grandville, Cruikshank, és Tenniel képviselte karikatúrarajz hagyomány nyomait is könnyen tetten érhetjük Carroll állatábrázolásaiban. A nonszensz irodalmi műfaj célkitűzéseinek ugyan ellentmond bárminemű didaktikus üzenet közvetítése, Carroll szövege mégis már-már fabulisztikusan gazdag a társadalomkritikai kommentárként is értelmezhető allúziókban. Az álomvilág állatai antropomorfizálásának velejárója, hogy a viktoriánus társadalmi ranglétra hierarchikus elrendezett osztályhovatartozása is személyiségük inherens részét képezi. Azonban az arisztokratikus hernyó, az úriember Fehér Nyúl, a béka és hal lakájok, a munkásosztálybeli gyíkocskák, vagy a legalantasabb munka során egyenesen tárgyiasuló (sporteszközként és ülőalkalmatosságként használt) sünök, flamingók és tengerimalacok egyszerre szemléltetik, hogy sehova sincs menekvés a társadalmi hierarchizálás terhe alól.⁷²⁰ Ugyanakkor másfajta kategorizálást is életbe léptetnek, azzal,

élveboncolás ellen. NagyBritannia első "hölgydoktoraként" nők egészségügyi problémáival foglalkozott, nőmagazint szerkesztett, és az állatok ügyéért harcolt, miközben Mme Blavatsky, okkult, ezoterikus tanokat hirdető Teozófiai Társulatában a londoni páholy elnöki tisztségét töltötte be, majd később megalapította saját Ezoterikus Keresztény Szövetség nevű titkos társaságát. Lásd: Alan Pert. *Red Cactus. The Life of Anna Kingsford*. Watsons Bay: Books & Writers, 2007.

⁷¹⁶ Carol Mavor. „For-getting to Eat. Alice’s Mouthing Metonymy.” *The Nineteenth Century Child and Consumer Culture*. Szerk. Dennis Denisoff. Burlington: Ashgate, 2008. 95-119. 103

⁷¹⁷ Rose Lovell-Smith. „Eggs and Serpents: Natural History References in Lewis Carroll’s Scene of Alice and the Pigeon.” *Children’s Literature* 35 (2007): 27–53. 41.

⁷¹⁸ Jed Mayer. „The Vivisection of the Snark.” *Victorian Poetry* 47.2 (2009): 429-448.

⁷¹⁹ Flair Donglai Shi. „Alice’s Adventures in Wonderland as an AntiFeminist Text: Historical, Psychoanalytical and Postcolonial Perspectives.” *Women: A Cultural Review* 27.2 (2016): 177-201.

⁷²⁰ Denis Crutch. „Familiar Chat with Bird and Beast.” *Jabberwocky: The Journal of the Lewish Carroll Society* 6.1 (1977): 18–19, 18.

hogy Alice folytonos alakváltozásai nyomán a kicsi-nagy, növényevő-ragadozó, vad-háziasított,⁷²¹ valós-mitikus állat distinkciók mentén is megítéltetnek.

A nonszensz szöveg lényege éppen az, hogy az egymást felülíró szempontok sokféleségével a kategóriák képlékenységére hívja fel a figyelmet. A Carroll fantáziavilág teremtményeinek közös nevezője hibriditásuk, fluiditásuk, metamorfikus jellegük. Ahogy a kalandok során az állatok egyre emberibbnek tűnnek, Alice meg egyre bestiálisabbá válik (míg végül kislányhoz egyáltalán nem illő módon fellázad a rendszertan ellen, és kilép az általa kreált fiktív univerzumból), „a fajok közt meghúzott határvonalak önkényességére, az állati való kiismerhetetlenségére figyelmeztet.”⁷²² A kimérikus kreatúrák – csupán a két Alice regényben 86 (!) különféle fajt számlálhatunk össze – mind-mind a viktoriánusok nem-humán életformák iránti érdeklődéséről tanúskodnak. Az állat maga a megfoghatatlan jelentés megtestesítője, a csalafintán elillanó, tovacsúszó-kúszó, markunkból kisikló jelölő. Egyszerre lehet „elfogyasztásra ítélt táplálék, a nemzeti vagy a férfias erő szimbolikus megtestesítője, állatkerti, zoológiai vagy muzeológiai látványosság, tudományos vizsgálat mintapéldánya, vagy emberszámba vett kiskedvenc.”⁷²³ A pityergő Álteknőc polimorf alakja például olyan „evolúciós rejtvény,” mely nem csupán a mutáns hibriditás, a fajok fennmaradásért folytatott harca és kihalása, a táplálékláncbavettség darwini tételeit parodizálja, de egyben fricskát mutat egy sor másik konkrét és absztrakt jelenségnek is. Kifigurázza a rögzült idiomák jelentésszilárdizációját és a referenciavesztés nyelvi elbizonytalanodását, a nosztalgia pszichésen és a zokogás testileg zavarbaejtő élményét, a viktoriánus középosztály rigorózus tanrendjét, etikett diktálta táncleckéit, és kulináris képmutatását (-- azt, hogy a teknősízű marhahúsleves gasztronómiai trükkje éppolyan érzékcsalódás, mint a civilizált étkezés társas rituáléja, mely feledtetni velünk, emberekkel azt a barbár, bestiális aktust, hogy más élőlények felfalásával csillapítjuk éhségünk).⁷²⁴ A Carroll fikciójában megjelenő darwini nonszensz lényege éppen a Wim Tiggess-féle nonszensz-definíció értelmében a jelentéstúlburjánzás és jelentésüresedés balanszírozása: annak a felmutatása, hogy a csodaországbeli *Caucus Race*

⁷²¹ A teáskannában szunyókáló – magyarul tévesen hol mormotának, hol vombatnak fordított – mogyorós pele a csodaországbeli bolondos teadélután például, ahogy Harriet Ritvo írja, arra emlékeztet, hogy bizonyos kiskedvencek presztízsértékkel felruházva, társadalmi státusz jelölökként is funkcionálhatnak. in Harriet Ritvo. *The Animal Estate. The English and Other Creatures in the Victorian Age*. Cambridge: Harvard UP, 1987. 85. Ebből a szempontból érdekes Varró Zsuzsa fordítói döntése, mely a pelét vombatra magyarítva, ugyan olyan állatot választ, mely nem férne be a korban a terrárium helyett használt ominózus teáskannába, viszont a viktoriánus intellektuális elit exotikus állatok iránti rajongásának kétségkívül emléket állít, azzal, hogy a Pre-Raffaelita festészet kulcsfigurái, a Carroll által is ismert, Dante Gabriel és Cristina Rossetti művész testvérpár vombat házikedvencét örökíti meg a történetben.

⁷²² Lovell Smith „Animals of Wonderland”, 13.

⁷²³ Mayer 432.

⁷²⁴ White 81.

körbefogócska például *egyszerre* a kicsinyes politikai rivalizálás gúnyrajza, az evolúciós elmélet biológiai metaforája, és egy hibrid kreatúrák közös megrajzolásával szórakoztató viktoriánus rajzolás társasjáték⁷²⁵ irodalmi leképezése, és ugyanakkor, saját jogán létező fantázia/álmotörredékként, *egyik sem* igazán.

A nonszensz és a darwinizmus is a konvencionális gondolkodásmód kikezdésére épít, ám Carroll nyelv-fetiszizálása⁷²⁶ révén a kreatív költői beszédmód mutációs manőverei – a szorgos kis méhből falánk krokodilust gyúró versparódiától a sosemvolt lényeket életre író neologizmusokon át a bestiális zörejeket elbeszélésre bűjtogató akusztikus hangzósság textuális regisztereig – mintha még elképesztőbb sokféleséget lenne képes létrehozni, mint a természetes adaptáció előidézte biológiai diverzifikáció. A carrolli nonszensz „teremtő szómágiájából” hiányzik a romantikus pátosz, és játékosságának köszönhetően inkább valamiféle proto-posztmodern önirónia lengi be. Ugyanakkor, paradox módon, önelbizonytalanító projektjétől nem idegen a felelősségvállalás, melyet a beszélő szubjektum vállal fel, felismerve, hogy önmagunk és mások nyelvi megnevezése befolyásolja kik vagyunk, mivé leszünk, és hogyan formáljunk világunk. Ennek jegyében lesz az empatikus szolidaritás az ember-állat viszonyrendszer alapvető meghatározója Carroll szépirodalmi szövegeiben és társadalomkritikai, tudománypolitikai pamfletjeiben egyaránt.

Tudományetikai és morálfilozófiai megfontolások Carroll állatvédelmi pamfletjeiben

A Carroll által előszeretettel gyakorolt pamflet műfaja a politikai közéleti publisztika érdekes formája, hiszen az ésszerű érvelést és a társadalmi együttélés javítására irányuló humanisztikus törekvés komoly etikai kötelezettségét szellemességgel, a gyakran a túlzás poétikus alakzatára építő gúnnal, a humor esztétikájával társítja. A rövidebb terjedelmű tárgyyszerű érvelés fő célja az ellenfél, a vitapartner álláspontjának parodisztikus kicsúfolása, anakronisztikus visszásságként, etikai elgondolhatatlanságként való felmutatása.

A grafomán Carroll pamfletjeiben számtalan témakörben fejtette ki nézeteit vitás kérdésekben a gyermekmunkások jogaitól kezdve a színházi dekorumon át a környezetvédelemig, de a gyakorlati kérdéseken túl elvontabb gondolat kísérleteket is végigvezetett a tudomány, a logika és matematika, illetve a teológia és morálfilozófia

⁷²⁵ A játék neve „Fejek, testek, lábak.” Lényege, hogy a játékosok, felülről haladva, csak a figura egy-egy komponensét rajzolják meg, majd a lapot rajzukra ráhajtva továbbadják, hogy a következő játékos folytassa a végén hibriditásában mulatságos hatást keltő figurát. A szürrealisták nyomán „pompás halott” (*cadavre exquise*) néven vált ismertté. A körbefogócska kavalkádjában az emberi megfigyelő számára pontosan csupán ilyen random testrészek egymásutánja sejlik fel, mint e játékban.

⁷²⁶ Straley 116.

területein is.⁷²⁷ Pamfleiteit, röpiratait, körleveleit elsősorban az oxfordi egyetemi, értelmiségi körökben terjesztette, de helyi lapokban sőt országos sajtótermékekben is megjelentek véleménytárcái. A kritikusok szerint szörszálhasogató pedantériája sokakat bosszanthatott közvetlen környezetében. (Egyes hipotézisek szerint a Liddell családdal való váratlan szakításának kiváltó oka is egy, a kampusz területén rendezett társas összejövetelek csendháborítása ellen felszólaló pamfletje lehetett, mely akadályt gördíthetett a dékáné, Mrs Liddell, Alice édesanyja bálszervezési tervei elé.) Ugyanakkor Carroll felnőtt olvasóközönségnek szánt publicisztikájának széles spektruma jól tükrözi a viktoriánus nagyközönség multidiszciplináris érdeklődését, mely felsejlik a pamfletek egyik publikálása helye, az Anthony Trollope író és társai alapította, népszerű *Fortnightly Review* című lap célkitűzésében: „feltett szándékunk hogy számos és sokféle elme elfogulatlan gondolatainak közvetítőjeként szolgáljunk a politika, az irodalom, a filozófia, a tudomány és a művészetek közérdeklődésre számot tartó témáiban.”⁷²⁸

Az eredetileg a *Fortnightly Review* 1875 júniusi számában megjelent „Some Popular Fallacies About Vivisection” („Általános tévhitek az élveboncolás kapcsán”⁷²⁹) című esszéjében Carroll logikai érvekkel bizonyítja, hogy a tudományos kutatás argumentumai olykor épp olyan kicsinyes, szüklátó körű zsarnoki beszédmóddá⁷³⁰ válhatnak, mint amilyen manipulatív, hipokrita retorikát a nonszensz nyelvi játékaik segítségével igyekezett leleplezni fantasztikus irodalmi szövegeiben, a viktoriánus Anglia elnyomó diszkurzív gyakorlatainak ironikus pellengérré állítása során.

Carroll mélyen hívő emberként sosem kérdőjelezte meg az ember az állatok feletti felsőbbrendűségének Bibliái tanítását, azt, hogy a Teremtés Könyve szerint fajunk Isten által kijelölt feladata, hogy „betöltse és meghódítsa a földet, hogy uralkodjék a tenger halain, az ég madarain és a földön mozgó minden élőlényen.”⁷³¹ Gyermeteg ábrándként élcelődött a fajok

⁷²⁷ A Lewis Carroll Society of North America 1993 és 2020 között hat vaskos kötetben jelentette meg Carroll különböző témakörbe rendezett pamfletjeit a University of Virginia Press gondozásában. *The Complete Pamphlets of Lewis Carroll: Vol 1. The Oxford Pamphlets, Leaflets, and Circulars of Charles Lutwidge Dodgson.* Szerk. Edward Wakeling, 1993., Vol 2. *The Mathematical Pamphlets of Charles Lutwidge Dodgson and Related Pieces.* Szerk. Francine Abeles, 1994. Vol 3. *The Political Pamphlets and Letters of Charles Lutwidge Dodgson and Related Pieces: A Mathematical Approach,* Szerk. Francine Abeles, 2001., Vol 4. *The Logic Pamphlets of Lewis Carroll and Related Pieces,* Szerk. Francine Abeles, 2010. Vol. 5. *Games, Puzzles, and Related Pieces,* Ed. Christopher Morgan, 2015. Vol. 6. *A Miscellany of Works on Alice, Theatre, Religion, Science, and More,* Szerk. Charlie Lovett, 2020.

⁷²⁸ „The objective of *The Fortnightly Review* is to become the organ of the unbiassed expression of many and various minds on topics of general interest in Politics, Literature, Philosophy, Science, and Art.”

⁷²⁹ Lewis Carroll. „Some Popular Fallacies About Vivisection.” (1875) *The Complete Works of Lewis Carroll.* Szerk. Alexander Woolcott. New York: Random House, 1939. 1189-1201. The Internet Archive, Brigham Young U, 2011. <<http://www.archive.org/details/completeworksof1920carr>>

⁷³⁰ Mayer 431.

⁷³¹ Mózes 1.28.

békés együttélését vizionáló humanitárius törekvéseken, azon ironizálva, hogy „talán már meg sem gyűjthatunk egy gyertyát egy nyári estén, hogy örömünket leljük fényében, mert attól rettegnünk, hogy egy szerencsétlen molylepke idejekorán halálát leli benne?”⁷³²

Ugyanakkor az embernek a nem-emberi világ feletti uralmát – az eredeti Szentírás-beli passzus szóhasználatának megfelelően – a „gondoskodva uralkodás”⁷³³ jegyében látszik elgondolni. Ellenzi más élőlények elvtelen kizsákmányolását és felesleges kínzását szabadidős tevékenységek (vadászat) vagy tudományos ismeretszerzés (állatkísérletek) céljából. Úgy vélte, nyomós ok híján, az embernek nem áll jogában szenvedéssel sújtani semelyik másik teremtményt, társát a földi létben. Nem találta meggyőzőnek azt a bevett tudományos érvelést, mely szerint az állatok kizsákmányolásának és kínzásának erkölcsi felelőssége alól igazoltan felment az a magasztos cél, hogy ezzel enyhíthetjük és megelőzhetjük az emberi fajra váró gyötrelmeket. Ez a „határtalan filantrópia” a szemében csak a „szentimentális álmodozók megnyugtatóra odavetett álságosság, gumicsont, amin elrágódhatnak kedvükre,”⁷³⁴ és ami kényelmesen elfeledteti velük, hogy az álszent érvelés mögött valójában az ember csillapíthatatlan, s könyörtelenségtől sem visszariadó tudásvágya áll, melyet a racionális megértés által mindenek felett való uralkodás hatalomvágya motivál. A darwini evolúciós elméletnek a fajok közt rokonságot tételező, haladó gondolatai fényében Carroll logikai hibának tartotta és messzemenően elutasította azt a feltevést, mely szerint az állatok kínja különbözne az emberi agóniától. Megrökönyödését szenvedélyes kifakadásban fejezte ki: „Különös kijelentés ez [ti. ember és állat szenvedésének különbözősége, és az utóbbi trivializálása] azok szájából, akik azt hirdetik, az ember nem más, mint a majom ikertestvérbátyja!” A tudományos és moralizáló, erkölcsfilozófiai érvek kombinációja igen gyakran megjelent a viktoriánus állatvédők publicisztikájában.⁷³⁵ Carroll ezt az elegyet logikai érvekkel, teológiai fejtegetésekkel, és élcelődő, gunyoros, ironikus beszédmóddal ötvözte, valamiféle szellemes aktivizmust körvonalazva, politikum és poétikum kereszttmetszetében.

Az állatok bántalmazását nem csupán az ártatlan teremtmények iránti humán erkölcsi felelősségvállalás okán ellenezte, de azért is mert úgy vélte, e hitvány cselekedetek elkövetőjükre és megfigyelőjükre is demoralizáló, bestializáló hatást gyakorolnak; magától a

⁷³² Carroll „Vivisection,” 1191.

⁷³³ A bibliai versben található „rode” (gondoskodva uralkodni) ige az ember feladatát jelölte ki az állatvilággal szemben. Ld. Olty Márta. *Az állatok nyomorúsága: Állatvédelem a Bibliában*. Budapest: Makkabi, 2003.

⁷³⁴ Carroll „Vivisection,” 1192.

⁷³⁵ Ilyen hibrid nyelvezetet használ például a National Anti-Vivisection Society (Nemzeti Élveboncolás-ellenes Társaság) céljait támogató, az olvasók erkölcsi érzékenységére apelláló, tudományos dolgozat Dr Arthur Beale tollából: “Why I oppose vivisection.” *Animals’ Friend Magazine* 2 London (1896 Jul): 174-175.

Mindenhatótól kapott emberségéről való lemondásra készítetik az embert. Pamfletjében, elborzadva idézi fel, ahogy az anatómialeckén, az élveboncolás során az orvostanhallgatók irtózatossá, ördögi kajánsággal gúnyolták ki a boncasztalon szenvedő kutya vonyítását. A fájdalom hangjainak mókából való imitálása olyan radikálisan immorális aktus, mely egyszerre mocskolja be a mintha-játék tiszta gyermeki örömét és torzítja az artikulált beszéd humán privilégiumát olyan fülsértő zörejjé, amelynek akusztikuma nélkülöz minden értelmet, szellemet vagy méltóságot. Paradox módon, a racionális tudásszerzés nevében hallattatik a hatalmát etikátlan módon gyakorló győztes, irracionális, inhumán diadalüvöltése. Míg a boncasztalon fekvő kísérleti állat érző lényként sejlík fel, a körülötte nyüzsgő, rajta élőködő, tréfálkodó, tudós úriemberek érzelmeikben eltompult, eszüket vesztett, lelketlenül deformálódó, degenerált vadaknak tünnek. Felbuzgó ösztönjünk korrumpálja civilizált identitásuk, állatias vérszomjuk, a ragadozó agresszív uralkodásvágya elnyomja bennük emberséges együttérzésre való készségük.

Az emberben rejtőző állat rémképe, a tudásszerzés megszelídíthetetlen, zsigeri készítetése kapcsán felmerülő félelmek nem csak a 19. század végi gótikus irodalom toposzaiban⁷³⁶ köszöntek vissza, de átjárták a Darwinnal kapcsolatos anekdotákat is. A kor nagy betűs Tudósáról keringő, közszájon forgó történetek ihlette kollektív fantáziák képviselőjében „Darwin a gyűjtő” alakja gyakran alakult át, s öltötte fel „Darwin az állat” formáját. (Darwint a Punch humormagazin karikatúrái is előszeretettel ábrázolták, evolúciós elméletét kikapcsolva, elő/ember és állat, s különösen ember és majom hibrideként.) Az embersége határainak újragondolását célul kitűző felfedező expedíciói során, négykézláb kúszva-mászva űzte az új fajokat és ismereteket, s nem riadt vissza attól sem, hogy a szükség esetén a szájába vegyen egy-egy értékes rovarpéldányt, hogy szabadon maradjon a két keze a további páratlan egyedek begyűjtése céljából, miközben a földet túrta, a fakérget tépte, a lápot taposta, mintha csak hajlandónak bizonyulna az egyedfejlődés korábbi lépcsőfokára regresszálni a felsőbbrendű tudás elsajátítása érdekében.⁷³⁷ A Darwint övező anekdoták esetében a tudós személyiségét a kíváncsisága jelentősebben határozza meg, mint a

⁷³⁶ Lásd HG Wells *Dr Moreau szigete* című regényében (1896) a címszereplő őrült tudós titkos biológiai kutatóállomásán létrehozott állatember teremtményeket; vagy a humanoid formából fertőző kártevővé, elátkozott, éjszakai állattá – denevérré, patkánnyá, farkassá – alakváltó vámpír figuráját Bram Stoker *Drakulájában* (1897); vagy a London szívében emberhúsos pitét áruló, démoni borbély Sweeney Todd alakját, a népszerű, filléres horrorfüzetkék (*penny dreadfuls*) jellegzetes „városi szörnyét,” a műfajt benépesítő, civilizáltságukat levedlő, kannibalisztikus ragadozóvá torzuló állampolgárok sorában. (Ismeretlen szerző, *A String of Pearls. Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street*, 1846-7)

⁷³⁷ Cannon Schmitt. „Victorian Beetlemania.” *Victorian Animal Dreams. Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*. Szerk. Deborah Deneholz Morse és Martin A Danahay. Burlington: Ashgate, 2007. 35-51. 39.

könyörtelensége, azonban figyelemreméltó, ahogy a Tudomány talapzataként mégis a Természettel való bestiális egyesülés mersze tételeződik.

Carroll szemében az emberi és állati lét-tapasztalat hasonlatossága, kölcsönösen összevethető mivolta, a fajok közötti rokonság felismerése egyszerre kötelezett etikai állásfoglalásra és társadalom-politikai kritikára. Az 1875-ben a *Pall Mall Gazette*-ben megjelent, „Vivisection as a Sign of the Times” („Az élveboncolás mint korunk kórképe”)⁷³⁸ című cikkében Carroll baljós, apokaliptikus hangnemben feszegeti azt a kérdést, miszerint a gyámoltalan teremtmények iránti könyörületről való lemondás árán elnyert tudományos hatalom valóban, jogosan és kiérdemelten járul-e hozzá az emberi civilizáció fejlődéséhez és előremeneteléséhez. Az élettani laborban végzett kísérletek szükséges velejárójaként számontartott tudományos kizsákmányolást egyenesen a társadalmi, politikai, gazdasági kizsákmányolás nyilvános és magántérben változatos módon manifesztálódó, morálisan elítélt ám gyakran a komfortos középosztály-beli élet talapzataként láthatatlanná tett kizsákmányolási formáival⁷³⁹ veti össze. Párhuzamot von az állatok, a munkások, a nők és a gyermekek – mint nem/kevésbé emberinek tételezett, tárgyiasult *másik* – kizsákmányolása, elnyomása között. Felismeri a faji, osztály-alapú, nemi, kor-szerinti hierarchizálódás és antidemokratikus megkülönböztetés interszekcionális összefonódásait, a hegemon hatalmi elrendeződés kritikáját, mint szellemi, intellektuális kötelezettséget. Pamfletjét sötét próféciaival zárja: „Amikor a tudomány embere végül végighordozza tekintetét egy olyan világ felett, melyben immáron semmi nincs, amit ne hajtott volna az uralma alá, megdicsőül majd a gondolattól, hogy ha e szép zöld Földön nem is tudott az embernek paradicsomot létrehozni, az állatok számára sikerült pokollá tennie azt.”⁷⁴⁰ A pamflet retorikájából adódik, hogy ez a kijelentés természetesen inverz, ironikus módon értendő, a határozott állítás valójában bizonytalanságot sugall, kétkedésre szólít, a nonszenszet politikai stratégiává fordítva a felszíni jelentésréteg mögött megbújik egy annak élesen ellentmondó „másik szöveg.”

Ugyanez, a nem-emberi élőlények sebezhetőségével kapcsolatos intellektuális szorongás áthatja napjaink poszthumanista gondolkodását, az ember-állat kapcsolatok felülvizsgálását, az emberi mindenhatóságának megkérdőjelezését, az antropocentrizmus perspektíva felfüggesztését sürgető, sőt az antropocén éra végét hirdető kortárs elméleteket.

⁷³⁸ Lewis Carroll. „Vivisection as a Sign of the Times.” *Pall Mall Gazette* (February 12, 1875): 4. *The Life and Letters of Lewis Carroll*. Stuart Dodgson Collingwood. London: Fisher Unwin, 1898. 167-171.

⁷³⁹ Mayer 435.

⁷⁴⁰ „When the man of science, looking forth over a world which will then own no other sway than his, shall exalt in the thought that he has made of this fair green earth, if not a heaven for man, at least a hell for animals.” in Carroll „Vivisection as a Sign,” 171.

Ezek motivációs forrása nem csupán az embernek a nem-emberi-létformákkal való felelős együttélés etikai kötelezettségével szembesülés, de ezen túl a fajokon átívelő, a különbözőségek dacára létező kollektív élettapasztalat felismerése⁷⁴¹ is. A halandóságból fakadó sérülékenységünk tudata – a fájdalom érzékelése, a rettegetés a szenvedéstől, a múlandóság terhe – maga az Élet lényege: állat és ember tagadhatatlan hasonlóságának bizonyítéka. Humán nézőpontból ugyanilyen *közösség*-képző élmény, paradox módon, a *magány* megtapasztalása; a más fajokkal való közvetlen kommunikáció lehetetlensége, sőt a saját fajtársainkkal való kölcsönös megértés kudarcra ítéeltsége. A világba belevettségünkkel eredendően együttjáró kapcsolatteremtés vágyát, és a nyelv, mint a valóság individuális észleléseinek határtalan sokféleségét végtelenségig leegyszerűsítő, egyezményes jelrendszer hiányosságaiából, korlátoltságából fakadó melankóliát fordítja kompenzálva, ironikus módon, humor forrásává a carrolli nonszensz irodalom. Csodaországban minden élő és élettelen létező szólásra nyitja a száját, de senki mondandóját sem értik meg igazán, az olvasóra vár a felvállaltan lehetetlen feladat, hogy jelentéseket tulajdonítson az értelmetlenségnek. A poszthumán gondolat klasszikus gyermeki irodalmi manifesztációit elemző Zoe Jaques szerint, a fajok közti (és fajokon belüli) hasonlóság és különbözőség kérdésköreinek fikcionális tematizálása egyszerre leplezi le, ássa alá és ugyanakkor óhatatlanul újra meg is erősíti az emberit és nem-emberit elválasztó határvonalat (a határsértés gesztusa feltételezi a határ kijelölését, el/beismerését). Azonban célja következetesen „egy párbeszéd elősegítése arról, hogyan lehet elcseppfolyósítva képlékenyebbé tenni ezeket a merev határvonalakat,”⁷⁴² hogy egyenértékű valóságverziókként érjenek össze a létezések és leendések legkülönbözőbb formái. Carroll tiltakozása az ember állatokkal szemben gyakorolt embertelenül kegyetlen bánásmódja ellen egyszerre ad alkalmat a létbevettségünkkel szükségszerűen együttjáró kínszenvedések csillapítására, a könyörületesség keresztény erényének gyakorlására, és a tudós felelősségének belátására. Így megelőlegzi a huszadik századi ember-állat viszonyokra reflektáló filozófiákat, mint a Jacques Derrida által használt „együttérző felelősség etikáját”⁷⁴³ mely át kell járja a tőlünk különböző létformákhoz fűződő emberi kapcsolataink, és önnön másságunkhoz fűződő viszonyunk. (Ti. felismerem a másokban magamat és magamban a másikat, így ráébredek elkerülhetetlen közösségünkre).

⁷⁴¹ Cary Wolfe. *What is Posthumanism?* Minneapolis: U of Minnesota P, 2010.

⁷⁴² Zoe Jaques. *Children's Literature and the Posthuman*. New York: Routledge, 2018. 3.

⁷⁴³ Jacques Derrida. „The animal that therefore I am (More to Follow).” Ford. David Wills. *Critical Inquiry* 28.2 (Winter 2002): 369-418. 395.

1876-ban, ugyanabban az évben, amikor állatvédelmi, élveboncolás elleni pamfletjeit írta, jelent meg Carroll egyik legizgalmasabb nonszensz költeménye, a *Snyárk vadászat*.⁷⁴⁴ Jed Mayer⁷⁴⁵ különös jelentőséget tulajdonít ennek a kronológiai egyezésnek, amellet érvelve, hogy a „Nyolc rohamban lezajló agónia” („Agony in Eight Fits” a vers alcíme) tulajdonképpen groteszk végletekig torzítva, fikcionális formában gondolja újra a laboratóriumi állat haláltusájának valós traumáját, és a darwini rivális fajok túlélésért való élet-halál harcának biológiai tényét. Az ismeretek és a hatalom megszerzésére irányuló tudományos kutatás egy megfoghatatlan, beazonosíthatatlan szörnyeteg nyomába eredő, abszurd tengeri utazás metaforájában ölt alakot. A szedett-vedett legénység tagjai egytől-egyig furcsa mesterségek szakemberei (a Bengős, a Böllér, a Bűnmosó, a Bércsütő, a Billiárd-markőr, a Bársonyhód⁷⁴⁶), akik professzionális közösséget csupán foglalkozásaik kezdőbetűinek egyezése szavatolja, illetve a közös céljuk, hogy be kell cserkészniük a célpontot, bármi áron, a legkülönfélébb eszközök bevetésével („Keresheted gyűszűvel, testi erénnyel,/ Villával könnyű őt leölni,/ Életét veheted vasúti részvénnel,/ Legjobb csali: mosoly és kölni.”⁷⁴⁷), még akkor is, ha a Sznárkról hirtelen kiderülhet, hogy egy Búcsam, akire pillantva, köddé foszlik az emberi megfigyelő. A vers-béli expedíció a tudományos megismerés kockázatát, könyörtelenségét, kétségességét tematizálja – egy még nagyobb ívű allegória, az élet értelmének, a boldogság kék madarának hívságos keresése toposza keretében. A vándorok elfogadják, hogy a végső igazság megtalálásának az ára az állat szenttelen feláldozása, azonban, vérbeli nonszensz fordulattal, nem csak a bestia csúszik ki a karmaik közül, de ők maguk is eltűnnek, semmivé lesznek, önmagaságukat veszítik a szembesülés során. Olyan hajszáról van tehát szó, ahol elmosódnak a különbségek vad és vadász között.

A továbbiakban azt kísérlem meg bebizonyítani, hogy Carroll állatvédelmi gondolatai szépirodalmi alkotásaiban is felszínre törnek, a társadalmi hierarchizálás más igazságtalan módozatait is felülbírálatra kínálva. A pamfletjeiben feltett költői kérdésekben az uralkodó-elnyomott viszonyrend több szinten is problematizálódik, legyen szó ember-állat, úr-szolga, tudás-érzet relációról, mint a következő felvetésben: „Az anatómus, aki szenttelenül szemléli az általa kiváltott haláltusát, mely nem szolgál emelkedettebb célt, mint csupán azt, hogy

⁷⁴⁴ Lewis Carroll. *Sznárk-vadászat*. Ford. Jónai Zs. Balázs. Magyar Elektronikus Könyvtár, <http://mek.oszk.hu/10200/10242/10242.html> A *Snyárk-vadászat*. Ford. Mann Lajos. *Irodalmi Jelen* VI.59 (2006)

⁷⁴⁵ Jed Mayer. „The Vivisection of the Snark.” *Victorian Poetry* 47.2 (2009): 429-448.

⁷⁴⁶ Az eredetiben a nevek: Bellman, Boots, Bonnets, Barrister, Broker, Billiard-marker, Banker, Butcher, Baker, Beaver

⁷⁴⁷ „You may seek it with thimbles – and seek it with care; / You may hunt it with forks and hope; / You may threaten its life with a railway share; / You may charm it with smiles and soap.” *THS* 64. Ford. Jónai np.

tudományos kíváncsiságát kielégítse vagy valamilyen jól megalapozott igazságot példázzon, vajon az emberségesség fokmérőjén alacsonyabban vagy magasabban álló teremtmény-e, mint az egyszeri tudatlan pórnép, kinek lelke ösztönösen elborzadna e rettenetes látványtól?”⁷⁴⁸ Carroll politikai és a poétikai írásai közti átfedéseket mi sem bizonyítja jobban, mint az a figyelemreméltó tény, hogy a társadalomkritikai pamfletjeit és a nonszensz mesefantázia gyerekirodalmi műveit egyazon „Lewis Carroll” szerzői álnéven publikálta, míg például fotográfiai vagy matematikai munkásságát polgári neve alatt jegyezte, egyszerűen Charles Lutwidge Dodgsonként. Bár a magánéletében ódzkodott attól, hogy az Alice könyvek szerzőjeként azonosítsák (nem vette át azon postai küldeményeit, melyek Lewis Carrollnak címezve érkeztek neki Oxfordba), azonban a sikeres szerzői álnév presztízisének latba vetésével mintha gyerekíróként szerzett népszerűségét az állatvédelem nemes ügyének szolgálatába kívánta volna állítani – az aktivista és a fantasztá szelf (az empátiának egyformán kitüntetett jelentőséget tulajdonító) identitásperformanszainak egybemosásával.

Ezen a nyomon a következőkben amellet kívánok érvelni, hogy a gyakran a valóságtól elrugaszkodottnak vélt és tét-nélküli képzelgésnek megbélyegzett fantáziairodalom is hozzájárulhatott olyan fontos állatvédelmi politikai döntések hatályba léptetéséhez mint az 1876 augusztusában törvénybe iktatott Állatkínzás elleni határozat (Cruelty to Animals Act).⁷⁴⁹ A Carroll mesevilágaiban visszatérő motívumként megjelenő, „az én és a másik találkozása” és az ebből kifolyó „ömagaságra rákérdezés” tematikái – a beszélő állatok és az ember, a tündérvilág teremtményei és az ember, az álomvíziói és az őket életrehívó és/vagy rabigájukba kerülő racionális ember kudarcra ítéltségében kacagtató kapcsolat-teremtési kísérleteinek elbeszélése – tulajdonképpen a fajok közötti és fajon belüli (hatalmi érdekből, szokásrendből, gyakran a szó erejével fenntartott) egyenlőtlenség problémáját fikcionalizálja. Így a nonszensz görbe tükrében felsejlő groteszk fantáziaképeknek komoly társadalmi problémákat, ismeretelméleti/ tudományetikai, vallás-, nyelv-, és egzisztenciál-filozófiai vetülete is van. Az irodalmi nonszensz műfaját benépesítő, az önkényes humán taxonómia alól kibúvó hibrid kreatúrák, az értelem keretein túlsorduló többjelentésű vagy épp értelmetlenségbe hajló asszociációláncolatok, a kép és szöveg mediális hierarchizáltságot elutasító interszemiotikus összjátéka mind a potenciálisan a hagyományosan kevesebbként

⁷⁴⁸ “Is the anatomist, who can contemplate unmoved the agonies he is inflicting, for no higher purpose than to gratify a scientific curiosity, or to illustrate some well-established truth, a being higher or lower, in the scale of humanity, than the ignorant boor whose very soul would sicken at the horrid sight?” Carroll „Vivisection”, 167.

⁷⁴⁹ Ld még Mayer 444. Az 1824-ben alapított SPCA (Society for the Prevention of Cruelty to Animals) ügyét a Királynő 1840-ben vette pártfogásába, ekkor kapta meg a szervezet a Royal titulust. A London Vegetarian Society 1888-ban jött létre a Vegetarian Society és a London Food Reform Society egyesülésével. A National Anti Vivisection Society (NAVS) volt a kor harmadik meghatározó, közismert állatvédelmi társasága.

tételezett életformáknak (és közlésformákban) igyekeznek utat nyitni – a legtágabb értelemben – közben megkérdőjelezve az ésszerű ember mint normativizált értelemadó és a teremtés koronája mindenható szerepét.

Carroll írásainak gazdag jelentésrétegeihez társíthatunk egy ökokritikai olvasatot is, hiszen ahogy pamfletjeiből láttuk, Carroll a humán és nem-humán életformák relációjában egyértelműen elutasítja az „uralmi modellt,” mely evidenciaként tételezi az ember elsőbbségét a természethez képest, amelynek legyőzésében és ellenőrzésében látja a civilizáció fő értékeit. Vallásos meggyőződése és viktoriánus világlátása révén közelebb áll hozzá a „pásztori modell,” melyet az a meggyőződés működtet, hogy az embert Isten vagy intelligenciája a Föld gondviselőjéül rendelte, hogy „jó pásztorként” elősegítse a természet reprodukív tevékenységét, amit az jó természettel és szaporulattal, azaz a „gazda” eltartásával viszonz. A számunkra a legérdekesebb azonban az, hogy Carroll írásai helyenként a legprogresszívebb „ökocentrikus modell” elgondolásaival is társíthatók. Ez a szemlélet nem különíti el az embert a környezetétől, szerinte „a létezők mindegyike egyformán fontos szerepet tölt be a természet mindenre kiterjedő bonyolult és dinamikus változó rendszerében, amelyben az embernek is helye van, legalábbis akkor, ha ténykedése következtében a rendszer nem omlik össze idő előtt.”⁷⁵⁰

Non-antropocentrikus etika Carroll nonszensz mesefantáziáiban

1887-es „Alice on the Stage”⁷⁵¹ („Alice a színpadon”) című tanulmányában Carroll regényének zenés színházi mesejáték feldolgozása (rend. Henry Savile Clarke, 1886 dec 23, Prince of Wales Theatre, London) kapcsán idézi fel hősnője személyiségjegyeit; és sokat mondó, hogy pozitív tulajdonságok jó részét állatokkal társítja. Alice „hűséges mint egy kutya (nézzék el ezt a prózai hasonlatot nekem, de nem ismerek tisztább és tökéletesebb szeretetet a földön), szelíd mint egy őzgida, udvarias mindenkire legyen az magasztos vagy különös, Király vagy Hernyó..., bizalomteljes, kész a legvadabb képtelenségeket is az álmodozók hitével elfogadni, és ...vad kíváncsisággal teli azzal a mohó életörömmel, ami a gyermekkor boldog óráit hatja át.”⁷⁵² Alice-ban tehát, bár felső-középosztály-beli kislány, van valami

⁷⁵⁰ Hódosy Annamária. *Biomozsi. Ökokritika és populáris film*. Szeged: Tiszatáj könyvek, 2018.

⁷⁵¹ Lewis Carroll. „Alice on the Stage.” *The Theatre* April 1887. *Alice's Adventures in Wonderland*. Szerk. Richard Kelly. Peterborough: Broadview, 2011. 223–7.

⁷⁵² Loving, first, loving and gentle: loving as a dog (forgive my prosaic simile, but I know no earthly love so pure and perfect), and gentle as a fawn; then courteous – courteous to all, high or low, grand or grotesque, King or Caterpillar, even as though she were herself a King's daughter and her clothing of wrought gold: then trustful, ready to accept the wildest impossibilities with all that utter trust that only dreamers know; and lastly, curious – wildly curious, and with the eager enjoyment of Life that comes only in the happy hours of childhood, when all

állatias, természetközeli, civilizálatlan vadság, mely világteremtő fantáziája őszerejének forrásául is szolgál, de a demokratikus, etikus, empátikus ember-állat viszonyrend aktív megélésének is termékeny táptalajt biztosít. Alice-szal „annyi minden különös dolog történik, hogy egészen hozzászokik a furcsaságokhoz,”⁷⁵³ és – még ha nem is tudja mindvégig sztoikusán megőrizni türelmét – alapvetően előítélet-mentes elfogadással viszonyul minden meglepő élethelyzethez és világszemlélethez, melyekkel Csoda- és Tükörország őshonos lakói szembesítik pikareszk kalandtúrája során. Bárhová is invitálják, szívesen csatlakozik mindenféle másság megtapasztalásához, legyen szó az elázott állatok körbefogócskájáról, a Homár Négyesről, vagy a Tojásemberke szójátékos kihívásáról. Figyelmesen meghallgatja a birkává váló Fehér Királynő okoskodásait vagy az álmában beszélő mormota deliráló monológját, de meghallja a bölcselkedő bestiák mondandójának tanulságait is. A kártyajáték ihlette regényhez illő metaforával élve „veszi a lapot”, mikor a Vigyorgó Kandúr úgy nyilatkozik, hogy „akárhová indulsz is, eljutsz végül valahová”, vagy mikor az Egyszarvú arra buzdítja, hogy „higgy bennem, és akkor én is hiszek benned.”⁷⁵⁴ A non-didaktikus nonszensz műben tehát a non-humán létformákkal való bizarr interakciók mégis valamiféle tanulsággal szolgálnak a bizalom és felelősség etikájára vonatkozóan. Az egyénnek és társadalomnak a természethez és annak életformáihoz fűződő erkölcsi viszonyulása környezetfilozófiai⁷⁵⁵ kérdés, mely azt veti fel, hogy az élő környezet non-humán komponenseihez nem mint haszonértékkel bíró tárgyakhoz, hanem önértékkel bíró, az ökoszisztémában egyenlő érvénnyel résztvevő, a létezők összességével láthatatlan kötelekekkel egybefont „bajtárs-fajokként”⁷⁵⁶ viszonyuljunk. A non-humán másságra önmagunk részeként való ráismerés Carrollnál mindig a szenzusba ágyazott nonszensszel való szembesüléssel fűződik össze – a posztstrukturalista elméletekhez hasonlóan a szubjektum és a jelentés heterogeneitásának kitakarása szimultán esemény.

(Azzal, hogy Carroll – pamfletjein túl – szójátékokkal teli, az önmaga generálta jelentéseket stratégikusan aláásó szépirodalmi szövegei gazdag értelmezési lehetőségei között

is new and fair, and when Sin and Sorrow are but names –empty words signifying nothing. Carroll „Alice on Stage” 68.

⁷⁵³ „Alice was not much surprised at this, she was getting so used to queer things happening.” *Annotated Alice AWL* 68, „Alice ezen se csodálkozott, annyira megszokta már a különös dolgokat.” *Csodaország* Ford. Kosztolányi-Szobotka 53.

⁷⁵⁴ ‘Whichever way you go, you are sure to get somewhere “if you only walk long enough”, ‘If you’ll believe in me, I’ll believe in you’ *Annotated Alice AWL* 67, 241.

⁷⁵⁵ Tóth I. János. „A környezetfilozófiáról.” *Világosság* 6 (2005): 129-139., Michael Zimmerman. *Environmental Philosophy: From Animal Rights to Radical Ecology*. Upple Saddle River: Pearson, 2005

⁷⁵⁶ A companion species kifejezést Donna Haraway használja *When species meet* című, a világba vetettségének kapcsolatisága révén hibrid szubjektum etikáját körvonalazó monográfiájában. Donna Haraway. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

is felleljük az etikai olvasatra való invitálást, további hasonlóságokat fedezhetünk fel a a derridai dekonstrukció posztmodern, posztstrukturalista irodalomelméleti megfontolásai és a carrolli viktoriánus nonszensz működési mechanizmusa között. A szervezett struktúrák és a nyelvi bizonyosságok kibillentése, „a jelölők örvényszerű hálózatának mélységeibe”⁷⁵⁷ való belevezetés során az igazság fogalma elbizonytalanítható, de az Igazságosság maga sosem. Hasonlóképp a részvét, az irgalom, és az empátia érzetei is relatív fix jelzőpontokként, irányítúkként funkcionálnak az alapvetően játékos destabilizációt célzó, a rend problematikus mivoltára rámutató, dinamikus, kreatív olvasásemény során.)

Kezdetben a csodaországbeli állatok a kalandor kislány rendezett (viktoriánus, burzsoá (vagyonos, művelt, polgári réteg-beli)) – énképével és testképével összeegyeztethetetlennek tűnő, az illuzorikusan homogénné rendezett identitást alapjaiban veszélyeztető, s így a szubjektivitásból kidasztott, radikális különbözőségként látszanak felsejleni. (Erre, az emberséggel szöges ellentétben álló „állati másságra” jó példa a Vigyorgó Kandúr, aki Alice házicicájának, Dinah-nak a ragadozó, *doppelgänger* hasonmása, s így valóság és álom, élet és halál, jelentés és értelmetlenség közt átjáró, köztes, „pszükhopomp” küldönc-kísérő-kísértet figura, akinek feltűnő és eltűnő, majd vigyorrá redukálódó, képlékeny alakja pontosan a szelídség és a bestialitás, az ölbéli kiskedvenc és a zsákmányoló nagyvad határmezsgyéjén inog, mint „ehetetlen állat” mivoltában önellentmondásos, mágikus szerzet.) Ugyanakkor a carrolli fantáziauniverzumban Alice és a vele azonosuló olvasó saját képzelete bugyraiban tett önismereti túrájának lényege éppen a mindennemű alteritással való konfrontálódása révén az én és a másik, s így az ember és az állat, a jelentés és az értelmetlenség viszonyrendszerének revideálása. Alice tehát, útja során, – mind fizikális formáját mind önmagasága meghatározását illetően – óhatatlanul is a bestialitás büvökörébe, az állati alteritás hatása alá kerül. Nem szolgál különösebb meglepődésére mikor váratlan alakváltozásai következményeképp virágnak, kígyónak, vulkánnak, vagy mitikus szörnyetegnek nézik. Azonban a frusztrációját nem annyira az emberségről való kényszerű lemondása, a non-humanoid-természeti létformává-alakulása okozza, mint általában véve az identitás elbizonytalanodás kontrollálhatatlansága, s még inkább a humán katalogizálási kényszer s az ebből (a bizonytalanságot, köztességet, ambivalenciát a rendszertani kategóriákba beszuszakolni képtelenségből) fakadó, felszínes félreolvasások elkerülhetetlensége. Mind a fokalizátor főhősnő mind a befogadók szemében Alice humán anatómia torzulásai nagy valószínűséggel, s a szerzői intenció szerint, épp annyira kaland számba mennek, mint a nonszensz szójáték előidézte nyelvi deformációk.

⁷⁵⁷ Bókay Antal. „A dekonstrukció.” *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest: Osiris, 2006. https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_bevetes_az_irodalomtudomanyba/ch10.html

Ami lényeges számunkra, hogy a szöveg központi témájául szolgáló identitáskrizis rendre az emberi ágens az állatokkal való találkozása eredményeképp következik be, s az önmegaság megkérdőjelezése következetesen rávilágít a fajok közti kapcsolat etikai tétjeire is. A „Ki vagyok?” kérdés mélyén az a páros dilemma bújik meg, hogy „Kik vagyunk mi?” és „Miképp viszonyulunk egymáshoz?” Carroll fantasztikus szépirodalmi szövegei komplex idegenség felfogást körvonalaznak. A csodaországbeli Másik az, aki ellenáll az Én birtoklási vágyának, aki nem sajátítható ki a megismerés tárgyaként, aki saját jogon létező különbözőségében csodálatot ébreszt és önvizsgálatra késztet, aki non-humán ágensként (állatként, növényként, tárgyként) emberi beszédre fakadva hasonlósága révén is elbizonytalanítja az emberi elbizakodottságot. Azzal, hogy ez a Más(ik) kérdések sorát teszi fel, és feleletigényt támaszt az Én felé, s ezzel alárendelő viszonyt tétel, újfent megkérdőjelezi az Én-Te reláció hierarchikus jellegét. Hogy a carrolli nonszensz nyelvhasználat során artikulálódó dialógusok végsősoron mennyire demokratikusak, jól példázza egyrészt az, hogy a magában beszélésre hajlamos Alice milyen gyakran faggatja, korholja, bátorítja magát, vagy ad magának tanácsot, ezzel felváltva vállalva fel az Én és a Másik szerepét. Másrészt a kérdező és felelő pozíció felcserélhetőségével való játék során a válasz sokszor újabb kérdést körvonalaz, egy, az alá és fölérendeltségi pozíciókat elbizonytalanító, győztes és vesztes nélküli, végeláthatatlan verbális ping-pong során.

Alice-t humán identitása bizonytalan, önmegaságából kibillenthető helyzetére természetesen emlékezteti csodaországbeli találkozása a Hernyóval. A hernyó a teljes átalakulás szimbóluma, a féregből bebábozódás után pillangóvá változás⁷⁵⁸ a keresztény ikonográfiában a satnya, esendő, földi porhüvelyből a mennyei túlvilágon az Isten felé emelkedő lélek jelképe.⁷⁵⁹ A viktoriánus didaktikus, moralizáló, természettudományos metaforákat használó, ám vallásos üzenetet hordozó gyerekirodalmi szövegekben – mint Margaret Gatty *Parables of Nature*⁷⁶⁰ című művében – a hernyóból pillangóvá válás az éretlen, suta gyermekből érett, bölcs felnőtté cseperedés fejlődéstörténetét volt hivatott az állati élővilágból kölcsönzött példabeszéddel leképezni. A hernyó-pillangó metamorfózis a darwini evolúció lényegét enkapszulálta egy faj egyedének életciklusán belül lezajló

⁷⁵⁸ A hernyó ténylegesen pillangóvá változik Tim Burton 3D CGI családi kalandfilm feldolgozásában, amely Alice meséjét Bildungs fejlődéstörténetként értelmezi újra. A főszereplő testi-lelki-mentális-morális érzésének kissé klisé számba menő, szentimentális jelképe a rút és jelentéktelen bábból a pompás, röpképes rovarrá való biológiai kifejlődés. A nyúl üregébe alázuhanással, a föld alatt kezdődő, identitáskrizissel járó viszontagságok végén a boldog befejezés az ég felé irányuló, szabad szárnyalás, az önmegvalósítás emblémája.

⁷⁵⁹ Újvári Edit és Pál József. *Szimbólumtár*. Budapest: Balassi, 1997. Vigh Éva, szerk. *Állatszimbólumtár*. Budapest: Balassi, 2019.

⁷⁶⁰ Margaret Gatty. *Parables from Nature*. 1855.
<http://digital.library.upenn.edu/women/gatty/parables/parables.html>

mikrodramában. Ugyanakkor a pillangó végstádium esztétikai vonzereje evolúciós paradoxon is, hiszen a szemet gyönyörködtető szárnymintázatnak nincs különösebb szerepe a túlélésért való harcban, így az önmagáért való, indokolatlan szépség a tudományos teória logikáját megtörő nonszensz jelenség – s ugyanakkor, más nézőpontból, a hívő ember számára Istenbizonyíték. A báb és pillangó lét köztes, átmeneti lárva stádium hasonlóképpen nehezen értelmezhető: álarc, az Ént elfedő mez, tűnékeny állapot.

Csodaország Hernyója a fajok közti eszmecsere verbálisan és vizuálisan is domináns figurája. Míg a szövegben hosszas előadást tart a kislánynak a valóság és az önmagaság ki/be-számíthatatlanságát illetően, a Tenniel metszeten mintha egy „bíróági tárgyalás képe tárulna a szemünk elé, ahol a fejedelmi féreg színe elé járul egy alantasabb faj képviselője.”⁷⁶¹ Az eltörpülő ember figurából csak kíváncsisággal vegyes megilletődöttséggel felfelé tekintő, kikerekedett szeme látszik ki a Hernyónak trónusul szolgáló gomba kalapja mögül. Elbizonytalanodnak, felcserélhetőként sejlenek fel tehát a megfigyelő és megfigyelt, a beazonosító/kategorizáló/identifikáló és a beazonosított/kategorizált/identifikált (identitással ellátott), a megmondó és az el/megmondott pozicionalitások.⁷⁶²

A Hernyó tanítja meg Alice-t, hogy a gomba egyik felébe harapva megnyúlik, a másikba falva pedig összezsugorodik, de azt már nem tanítja meg neki, hogy melyik fél milyen irányú változásért felelős. Az Alice kóstolgatási kísérletezései nyomán előidézett szélsőséges alakváltozások tanulsága csupán annyi, hogy a méret és az ebből fakadó fizikai erőfölény csak átmeneti sajátosságok. Ember és állat „táplálékláncolatban elfoglalt helye relatív:”⁷⁶³ hol ragadozók, hol prédák vagyunk, hatalom és kiszolgáltatottság labilis, múlandó, tűnékeny állapot minden faj számára. Ahogy már említettük, Csodaország a nyelvi és testi hibridizáció vidéke: a fajok közti határok elmosódnak, ahogy az állatok antropomorfizálódnak (a Hernyó pipázik, beszél, érvel és versel, mint egy ember), míg Alice kockára tett humanitása ismételten zoomorfizálódik (a gombaevés után megnyúlt nyakával egy kígyóra hasonlít). Az alakváltozásokhoz kapcsolódó identitáskrizis során az ész és ráció felsőbbrendű humán privilégiuma is megkopik, hiszen sokszor az állatok rafináltabban, körmönfontabban, csalafintabban tudnak érvelni, mint a szavak csűrésében-csavarásában kevésbé járatos embergyerek. A Hernyó vizsgálgtatja Alice-t a rögvest nekiszegezett kérdéssel: „Ki vagy te?” és a karnevalisztikusan feje tetejére állított nonszensz-univerzumban a féreg lesz, az, aki meg tudja mondani a kanonizáló törvény(es rend) hangjaként, hogy a kislány rosszul mondja fel az

⁷⁶¹ Leighton Carter. „Which way? Which way?\": The Fantastical Inversions of Alice in Wonderland.” *The Victorian Web*. 1995. Dec. <<http://www.victorianweb.org/authors/carroll/carter.html>> Access: 06.06.2016.

⁷⁶² Lovell-Smith „Eggs and Serpents”, 39.

⁷⁶³ Lovell-Smith „Animals of Wonderland”, 387.

iskolában tanult verset. Alice elhibázza a szavakat, és az elbukik az önidentifikációs felszólításra való válaszadásban, azonban önnön tudásának korlátaira való ráismerése révén megőrzi az önreflektivitás, a metakogníció nagyon is emberi tulajonságát. Sőt az esendőségében állati metamorfózis elkerülhetetlenségére is ő figyelmezteti a Hernyót: „Lehet, hogy még nem tetszett megismerni ezt az érzést [ti. hogy nem az vagyok, aki vagyok, mert mindig (át)változom] de nemsokára majd meg tetszik. Ha majd be tetszik gubózni, és előbb bábbá változni, aztán meg pillangóvá, bizonyára furcsán tetszik majd érezni magát.”⁷⁶⁴ Az intelem, különösen a magyar fordítás magázó megfogalmazásában, könnyen értelmezhető a kisgyerek részéről a felnőtt felsőbbrendűsége adott fricskaként: a felnövekedés csupán egy furcsán különös létállapotba átbillenést jelent, s nem a fejlődés célja maga.⁷⁶⁵

Egy másik állati találkozás során az apróra zsugorodott Alice egy hozzá képest hatalmasnak tűnő kiskutyával találkozik. Ösztönös reakciója a rettenet, „nagyon félt, hátha éhes a kutya. Akkor pedig irgalmatlanul fölfalja, hiába kedveskedik neki,” ugyanakkor minden riadalma ellenére, szinte öntudatlan („Azt sem igen tudta, mit cselekszik.”) játszani kezd a kutyával, hajigál neki egy botot, miközben óvatosan kerülgeti, nehogy eltíporja az állat, később pedig arról álmodozik, hogy ha majd újra megnő, trükkökre tanítja az ebet. Bár a méretkülönbség folytán a kutya inkább tűnik fenevadnak, mint ölebnek, Alice tudja, hogy csak megváltozott nézőpontja láttatja vele szörnyetegnek a lényt, akit ő továbbra is „drága kis kutyuskának”⁷⁶⁶ becézget. Kritikusabb olvasatok szerint a kislány játékkezdemenyezése csak túlélési stratégia, amivel egy végzetes veszélyhelyzetet igyekeznek elkerülni a préda-pozícióba degradálódott ember „egy alacsonyabb rendűként tételezett élőlény agresszív manipulálása révén.”⁷⁶⁷ Számomra sokkal inkább egy kölcsönösen kielégítő fajok-közti-kapcsolatteremtés jóhiszemű kísérletéről van szó – a játéktevékenységekre mint demokratikus relációt tételező univerzális örömforrásra támaszkodva. Alice az emberi nyelvről (s a megnevezés képességével járó felsőbbrendű helyzetéről) lemondva teremt kapcsolatot az állattal. Füttyögésére a kutyus boldog csaholással felel, az ágacska elhajítása és visszaapportírozása révén pedig a pszichoanalízisben a verbális kommunikáció talapzataként számontartott, a jelenlét-hiány/

⁷⁶⁴ *Csodaország* Ford. Szobotka-Kosztolányi 37. „Well, perhaps you haven't found it so yet,' said Alice; 'but when you have to turn into a chrysalis — you will some day, you know — and then after that into a butterfly, I should think you'll feel it a little queer, won't you?'” *Annotated Alice AWL* 49.

⁷⁶⁵ Jessica Strayley szerint a teljes átalakulás biológiai metaforája nyomán a felnőtté válás a viktoriánus gyerekirodalomban gyakran a tiszta gyerekkor paródiájaként, torzképeként sejlik fel. Jessica Strayley. *Evolution and Imagination in Victorian Children's Literature*. Cambridge UP, 2016.

⁷⁶⁶ „Poor little thing!' said Alice, in a coaxing tone, and she tried hard to whistle to it; but she was terribly frightened all the time at the thought that it might be hungry, in which case it would be very likely to eat her up in spite of all her coaxing. Hardly knowing what she did, she picked up a little bit of stick, and held it out to the puppy” „dear little puppy” *Annotated Alice AWL* 46, *Csodaország* Ford Szobotka 35.

⁷⁶⁷ Lásd: Paolozzi, Auerbach 37.

jelöltség-jelöletlenség élményét szimbolizálva kontrollálni megkísérlő, freudi *Fort-und-Da* játékot adja el a humán és animális ágens kooperatív közreműködésével. (Az állattá válás, az emberéről az állat színjére való átlépés máshol is pozitív érzelmekkel átítatott, kötődésre, kapcsolatteremtésre alapozott játéktevékenység során következik be, mint mikor *Tükörországbán* Alice így kiált fel: „Dadus! Most játsszuk azt, hogy én egy éhes hiéna vagyok, te meg egy darab csont!” Ez a jelenet sem az agresszív primordiális ösztönkésztetések felszínre-törésének patológikus epizódja, hanem inkább azt példázza, hogy a gyermeki 'mintha játék' során Alice milyen könnyen adja fel saját identitásának rögzített határait akár a józan ész rovására is, minden előítéletől megválva, a nonszensz fantáziatevékenységben tobzódva.⁷⁶⁸)

Tenniel rajzán a kislány az állat felé forduló félprofiljából nem tudjuk leolvasni, mi zajlik benne, de nincs is erre szükségünk, hiszen ő *szavakba* önti ambivalens érzeteit, hangulatait – a félsz, bizonytalanság, kíváncsiság, játszásvágy keverékét – amik aztán a kutya pofájára kivetítve jelennek meg az illusztráción. Az állati és emberi érzelmeket közvetítő arckifejezések párhuzamba állítása Darwin népszerű illusztrált kötetét, *Az ember és az állat érzelmeinek kifejezése*⁷⁶⁹ című, méltatlanul feledésbe merült művet idézi. E szerint az önkéntelen mimikában, gesztusokban, testbeszédben manifesztálódó érzelmek az emberi viselkedérepertoárban az evolúciós múlt atavisztikus maradványai, melyeket, civilizációja során, jóllehet fajunk megtanult a társas kommunikációban a túlélése és boldogulása érdekében manipulálni, ám ugyanakkor az alap-emóciók (öröm, bánat, félelem, düh, harag, undor, meglepetés) mégis az embert az alacsonyabb létformákkal összekötő, ősi természeti maradványként tételeződnek. (Paradox módon, ahogy arra későbbi kritikusok is rámutattak, a viktoriánusok ugyanakkor háziállataikhoz való meghitt érzelmi kötődésük és az állatok mint érző lények iránti könyörületességük révén igyekeztek teljességében megélni ember-

⁷⁶⁸ Játék közben Alice, humán morfológiáját megtagadva, nem csak állattá lenni, de megsokszorozódni is hajlandó: „Bárcsak a felét el tudnám sorolni annak, amit Alice olyankor mondani szokott, amikor azzal kezdi: "Játsszuk azt, hogy..." Épp az elmúlt nap vitázott a nővérével, mert azt találta mondani: "Játsszuk azt, hogy királyok és királynők vagyunk" - mire a nővére, aki sokat adott a pontos fogalmazásra, közbeszólt, hogy az nem lehetséges, hiszen csak ketten vannak; végül Alice hajlandó volt engedni: "Hát jó, legyél te az egyik, és én leszek az összes többi." *Tükörország* Ford. Révbíró-Tótfalusi 10. Kitty, dear, let's pretend—” And here I wish I could tell you half the things Alice used to say, beginning with her favourite phrase “Let's pretend.” She had had quite a long argument with her sister only the day before—all because Alice had begun with “Let's pretend we're kings and queens;” and her sister, who liked being very exact, had argued that they couldn't, because there were only two of them, and Alice had been reduced at last to say, “Well, you can be one of them then, and I'll be all the rest.” *Annotated Alice* TLG 147.

⁷⁶⁹ Charles Darwin. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: John Murray, 1872. *Az ember és az állat érzelmeinek kifejezése*. Ford. Pusztai János. Budapest: Gondolat, 1963.

ség(esség)üket.⁷⁷⁰) A darwini evolúciós pszichológia szerint a gyermekek pszichés fejlődésében különös fontos szerepet játszik az érzelmi kommunikáció intenzív megélése, s ezzel magyarázható a gyerekek állatokhoz való ösztönös vonzódása is. Carroll a természettudományos, a bölcséleti és a művészeti gondolat korára jellemző egybemosásán⁷⁷¹ túl, a korábbiakban részletesen elemzett ikonotextuális dinamikának köszönhetően, verbális és vizuális narratíva hierarchiáját is megtöri azzal, hogy Alice megszövegezett érzelmeit a kutyus pofáján képiesíti – erről írta Wong,⁷⁷² hogy az illusztrációk mindvégig az olvasó perifériás látóterében lebegve a szöveggel szimultán befogadásra kínálódnak fel – s mindezzel végső soron a fajok közötti rangsor elbizonytalanítását célozza.

Még egy fontos kultúrtörténeti jelentőségű állat-hasonlatról kell szót ejtenünk a csodaországai kutya-epizód kapcsán. Mikor a kutyával hancúrozva, „Alice úgy érezte, hogy valami igáslóval játszik.” öntudatlanul is összekapcsolta a fejében a viktoriánus állatkínzás két leggyakoribb áldozatát, az emberi szórakoztatásra kegyetlen viadalra kényszerített kutya és a haszonállatként végkimerülésig kizsákmányolt igásló alakját – mintha a gyógyító játéktevékenység révén egyszerre két megsebzett teremtménynek is igazságot, egyenlőséget, törődést igyekezne szolgáltatni. A kutya és a ló visszatérő figurája a 19. század végi állatjogvédő pamfleteknek és a korabeli gyermekirodalmi szövegeknek is. Milliós példányszámban elkelt, eredetileg nem kifejezetten gyerekközönségnek szánt, hatalmas siker volt az 1877-ben megjelent *Fekete szépség, egy ló önéletrajza (Lónyelvől fordította Anna Sewell)*,⁷⁷³ mely egy ló nézőpontjából láttatva a világot engedett betekintést a nem-humán elme és psziché működésébe, figyelmeztetve a felelős állattartás fontosságára és biztatva (alcímével is!) a fajok közti kommunikáció gyümölcsöző lehetőségeinek kiaknázására.

A kutya mint az egyetlen beszédre képtelen teremtmény Csodaországban párhuzamba állítható Tükörország néma őzgidájával, akivel Alice a Nevek Nélküli Dolgok Erdejében találkozik. Itt a nyelv, mint a hatalomgyakorlás és a tudományos hierarchikus taxonomizálás eszköztől való megszabadulás olyan gyengéd, törődő életközösséget teremt, ahol az embergyermek más élőlényekkel kerülhet egy közös, szolidáris életközösségbe, „mint

⁷⁷⁰ Erről ld pl Keridiana W Chez. *Victorian Dogs, Victorian Men. Affect and Animals in Nineteenth Century Literature and Culture*. Ohio State UP, 2017.

⁷⁷¹ A tudományos és művészeti területek elkülönítettségére jó példa a viktoriánus értelmiség körében népszerű kötet, ami irodalmi idézeteket és filozófiai eszme-futtatásokat is tűzdelt az anatómiai ábrák közé: Charles Bell *The anatomy and philosophy of expression as connected with the fine arts*. London: John Murray, 1844.

⁷⁷² Wong 140.

⁷⁷³ Anna Sewell. *Black Beauty, his Grooms and Companions: The Autobiography of a Horse Translated from the Equine by Anna Sewell*. London: Jarrold & Sons, 1877. *Fekete Szépség*. Ford. Török Margit. Budapest: Móra, 1987.

bármely más természetes faj,⁷⁷⁴ egyenrangú fajtársak között. A nagyon is bőbeszédű párbeszédekben, nonszensz szószátyárkodásban dúskáló meseregényekben tehát a szótlanság, illetve a transzverbális zörejek – a kislány füttyögése, a kutyus csaholása, az őzike szuszogása – válnak a poszt-darwiniánus poétikai és politikai program sarokköveivé. Az ember nevét, szavát, esztét elveszíteni hajlamos „okos állat,”⁷⁷⁵ aki csak a másik szemébe nézve képes felfogni minden önmagasság másságát, és mindannyiunk összetartozását.

Ember, állat, gyerek: nonszensz mint empátiagyakorlat és az elhallgatottak hangjának kihangosítója

Könnyen felismerhetjük a viktoriánus korabeli állatok és gyerekek helyzetének közös kiszolgáltatottságukból, alávetettségükből fakadó hasonlóságát.⁷⁷⁶ A carrolli nonszensz politikai-etikai tétje, hogy „az elnyomottak ügyét minden téren szívében viselve” harcol az atyáskodó józan ész önigazoló logikája ellen, mely a hatalmaskodó felnőttek uralma alá hajtja a jogfosztott, szárnyaszegett kiskorúakat. De ugyanezen megfontolásból szólal fel az emberi rabigába hajtott nem-humán élőlények szabadságjogai és az élőlények közti szolidaritás szükségessége mellett is.⁷⁷⁷ Az Ipari Forradalom első szakaszában, a karteziánus filozófia hatására gyökeret vert elgondolás szerint az állatok a lelketlen gépekhez, a kisgyermek pedig felnőtt lelkiismeret híján a szelídítetlen vadállatokhoz hasonlatosak. Míg a romantikus költészet inspirációt nyert a gyermek, mint civilizálatlanságában romlatlan, természet-közeli ösztönlény miszticizált őszerejéből, a 19. századi munkaerőpiac prózai valósága nem tett különbséget a nehéz és monoton munkára fogható, végletekig kiszákmányolható, eldobható eszközként kezelt, nincstelen gyermek és egyszeri állat között. Az állati sorba taszított, bányákban, gyárakban, mezőgazdaságban éhbérért, embertelen körülmények között foglalkoztatott szegény gyermekek mostoha helyzetét törvényrendeletek sora ismerte fel (Szegénytörvény, Gyáripari törvény 1833, 1878, Bányatörvény 1842), és igyekezett orvosolni, azonban a visszaélések teljes felszámolását hátráltatta, hogy lényegében az olcsó és a minden morális skrupulus nélkül könnyen helyettesíthető gyermek-, női-, és állati munka gátlástalan alkalmazása járult hozzá a kapitalista fejlődés gazdasági alapjainak

⁷⁷⁴ Dusinberre 7.

⁷⁷⁵ „a ‘nameless’ clever animal” Lovell-Smith „Eggs and Serpents”, 39.

⁷⁷⁶ Harriet Ritvo points to the borderline status of human-animal studies, a disciplinary marginality that allows the study of animals to challenge settled assumptions and relationships within representations and among fields of knowledge. Ritvo 2007, 275.

⁷⁷⁷ Mayer 429.

megteremtéséhez.⁷⁷⁸ Jelentősebb változást végül az általános iskolakötelezettséget állampolgári jogon előíró, 1880-as Oktatási törvény hozott, mely nyomán csak akkor voltak korlátozott óraszámú munkára foghatók a gyerekek, ha mellette iskolába is jártak. (Alice föld alatti kalandjainak klausztrófó epizódjainak hátborzongató intertextjeit képezik a 19. századi bányákban dolgozó fiatakorúk sanyarú munkakörülményeiről szóló brit országgyűlési beszámolók dokumentumai,⁷⁷⁹ melyik illusztrációin a gyermekmunkások vak vakondként fúrják előre magukat küszködve a föld alatti járatokban.)

Egy adott történelmi korban többféle gyermekkép, gyermekfelfogás létezhet egymás mellett, általában a társadalmi rétegződés mentén elkülönülve egymástól – s ez alól a viktoránus kor sem jelent kivételt. A burzsoá felső-középosztály tehetősebb köreinek értékrendjében a 19. századra mind fontosabb szerepet töltött be a családi élet nyugalma, az otthon melege, mint végső menedék a világ zajától. A család szeme fénye a jövő zálogát jelentő gyermek, aki a felnőttek törődő tekintete és szigorú szabályozása alatt cseperedik, ő a fokozottan sérthetetlenként tételeződő magánszféra legföltettebb kincse. Ugyanakkor a módosabb családok életében megjelenik a kiskedvenc: a házon belülre kerülő, sőt az otthon legbelsőbb intim teréhez tartozó háziállat egyszerre státuszszimbólum, lakásdekor/divatcikk és egyre antropomorfizálódó családtag, aki a nem-humán gyermek szerepét tölti be a mikroközösség életében. A kiskedvencként tartott kutyáknak, macskáknak, madaraknak nincs semmi hasznuk, gazdáik a természettől leválasztva, a civilizált emberi életbe integrálva kényeztetik háziállataikat, emberi névvel ruházzák fel őket, mozgásukat korlátozzák, etetik, öltöztetik, gondozzák, és a korábban kizárólag az emberi utódok számára fenntartott szeretettel és törődéssel árasztják el őket. A szülő gondoskodására rászoruló gyermek és a gazda gondoskodására rászoruló kiskedvenc ugyanazon altruisztikus és nárcisztikus érzelmekkel telíti el a feltétel nélküli szeretetben fürdőzés közben önmaga jóságában is megerősített gondoskodót.⁷⁸⁰ A reformpedagógiai és állatvédelmi irányzatok szimultán előretörésével a századvég, mondhatjuk, egyszerre a kisgyermek és a kiskedvenc aranykora. Még ha a társadalmi (és faji hierarchizáltság megtörése korántsem maradéktalan) a művelt réteg körében tapasztalható egy általánosuló érzékenyülés az eltérő létformák különbözőségének elfogadása iránt. Ebben a korban eredeztethető a napjainkig fennmaradó

⁷⁷⁸ Pukánszky Béla. „A változások kora: a 19. század.” *Bevezetés a gyermekkor történetébe*. Szeged: JGYPK, 2015.

⁷⁷⁹ Children's Employment Commission. Appendix to the First report. Mines. „The Condition and Treatment of the Children employed in the Mines and Colliers of the United Kingdom Carefully compiled from the appendix to the first report of the Commissioners With copious extracts from the evidence, and illustrative engravings.” 1842.

⁷⁸⁰ Berger 13.

mitizálás a gyermek és az állat természet-közeli tisztaságát, erendő szívjóságát, erkölcsi korrumpálatlanságát illetően. Ugyanakkor a viktoriánus tudósok egyre valóságghűbb képet igyekeztek alkotni a gyermeki és az állati elme a felnőtt emberétől különböző működéséről. A 19. század végén formálódó gyermekpszichológia mérvadó felismerése az, hogy a gyermek sem nem a romantikusok képzeletében idealizált ártatlan angyal, sem nem a protestáns hitvilág vizionálta lelketlen vad, hanem önálló világgal, sajátos szemléletmódokkal, ismeret-szerzési formákkal, mentális mechanizmusokkal, testi tapasztalatokkal, problémákkal, értékekkel, érzetekkel bíró életforma.⁷⁸¹ A viktoriánus, korai etológia az állatokkal kapcsolatban fogalmaz meg hasonló megfontolásokat – egyszerre állítva ellenpontként és párhuzamba sajátosságaikat a humán viselkedésmintákkal. Ahogy Zoe Jaques írja, a viktoriánus korban a gyermekkor és az állatlét kutatása átfedi egymást, párbeszédbe áll, kölcsönösen rákérdez a másakra, azzal, hogy hasonlóképp ütközteti a realitást a reprezentációval (hogy mit tudunk és mit képzel(g)ünk a gyerekekről illetve az állatokról) és felveti a mindenkori másik (a gyermek és állat) kiismerhetetlenségének dilemmáját is – paradox módon ezzel az önreflektív bizonytalanság bizonyosságának beismerésével meg is alapozza a modern felfogásunkat a gyermekképet illetve az állatokra vonatkozó képzeteket illetően.⁷⁸² Hogy mennyire párhuzamos pályán haladt gyerek és állat valós mibenlétének, egyedi sajátosságainak firtatása és komfort-tárgyként való fikcionalizálása jól illusztrálja, ahogy a felső-középosztály-beli gyerekszobákban egyre több állatfigura bukkant fel a játékos szekrények polcain, a képeskönyvek lapjain vagy a *laterna magica* vetített képein. John Berger szerint sokatmondó az a játékkészítői perspektíaváltás, mely során a vesszőparipa szimbolizmusát felváltja a hintaló realiztikusabb állat-ábrázolása, ami a nem-emberi társfajt hús-vér élőlényként láttatja.⁷⁸³

Alice csodaországai kalandjait a gyermeki szocializációs folyamat nehézségeit fikcionalizáló narratívaként is olvashatjuk, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a gyermekek állatokkal való kapcsolatteremtési kísérletei szolgáltak gyakran a korabeli társas viszonyrendszerek kialakulását vizsgáló tudományos kutatások tárgyául. Mint leánygyermek Alice egyszerre azonosítódik a rejtélyekkel teli, kiismerhetetlen anyatermészettel, de fókuszátor kalandorként egyben emberi megfigyelője⁷⁸⁴ is a kiszámíthatatlan változékonyságában különös környezeti közegeknek. Az állatok háttérfigurából főszereplővé lépnek elő, mindvégig megtartva ellentmondásos mivoltuk, ám metamorfózisai és perspektíaváltásai révén a

⁷⁸¹ Shuttleworth 3.

⁷⁸² Jaques 13.

⁷⁸³ Berger 22.

⁷⁸⁴ Lovell-Smith 2007, 47.

kislány is köztes teremtmény marad ember és állat között. Ez a fajok-között-rekedtség bukkan fel a *Sylvie és Bruno* meseregényben is, ahol az állatoknak érzet, lelket, és ekképp jogokat tulajdonít ugyanazon professzor, aki a gyermekszereplőkre „kis ember állatok”⁷⁸⁵ megnevezéssel utal.

Továbbgondolva Zoe Jaques állítását, mely szerint a viktoriánus gyermekirodalom állatmeséi „radikálisan poszthumanista erkölcsi leckét” közvetítenek azáltal, hogy a gyermeket és állatot főszereplőként a fókuszba állítva és gyakran fokalizátorként pozicionálva demokratikusan visszakövetelik a cselekvőkészségüktől megfosztottak jogait,⁷⁸⁶ fontos visszatérnünk arra, hogy Carroll mesefantáziáiban miképp nyer teret az állatokkal való beszéd, illetve az állatként való beszéd⁷⁸⁷ kérdésköre. A következő néhány példával azt kívánom bemutatni, miképp lesz a nonszensz nyelvi közlés az elhallgatottak hangjának kihangosítója a gyermek és állat közti kommunikációs aktus fikcionalizálása során.

Csodaország egyik, a kritikusok által gyakran kifogásolt jelenetében Alice alaposan ráijeszt az egérre azzal, hogy arról kezd csevegni, macskája, Dinah milyen pompásan tud egerészni. Laura Paolozzi szerint az epizód sokat mond Alice állatokhoz fűződő érzéketlen viszonyáról, mely során a kislány magát felsőbbrendűnek tételezve mindenáron megfegyelmelni vagy megfélemlíteni igyekszik az oktondi teremtményeket.⁷⁸⁸ James Kincaid a viktoriánus gyarmatosítók elnyomó, behódolásra készítő, hódító törekvéseit véli felismerni abban, ahogy Alice emberként kéretlenül betör az állatok és tárgyak álombirodalmába.⁷⁸⁹ Lovell-Smith olvasatában egyenesen az állatok iránti könyörületesség diktuma kerül kiforgatásra, ahogy álomország nem-humán lakói sorra Alice tapintatlan törtetésének „áldozataivá válnak,”⁷⁹⁰ míg Nina Auerbach egyszerűen „közömbösen kegyetlenként” jellemzi a kislány állatokhoz való hozzáállását.⁷⁹¹ Bár való igaz, hogy ember és állat kapcsolata Carroll mesefantáziáiban nem olyan konfliktusmentes, mint más klasszikus gyerekirodalmi szövegekben – mondjuk Milne Micimackójának Száz Holdas Pagonyában, ahol felhőtlenül éldegélnek együtt a fajok – de mindez korántsem az állatok kizsákmányolásának szükségességét hivatott igazolni. Carroll nonszensz irodalmi szövege műfajánál fogva nem közvetít didaktikus üzenetet, ám a korábban elemzett pamfletjei fényében nem lehet kétségünk afelől, hogy nem-humán szereplő ábrázolásai az állatvédelem

⁷⁸⁵ ‘small human animals’ Carroll *Sylvie and Bruno*, 452.

⁷⁸⁶ Jaques 13.

⁷⁸⁷ speaking as animals/ speaking with animals, lásd Kérchy Anna. „The Acoustics of Nonsense in Lewis Carroll’s Alice Tales.” *International Research in Children’s Literature* 13 (2020): 175-190.

⁷⁸⁸ Paolozzi np.

⁷⁸⁹ Kincaid 97.

⁷⁹⁰ Lovell-Smith 387.

⁷⁹¹ Auerbach 37.

ügyét hivatottak szolgálni, s így a fenti kritikusok aggályai megalapozatlannak tűnnek. Alice rendre szóba elegyedik az állatokkal és igyekszik szót érteni velük; s ez éppen azt bizonyítja, hogy emberszámba veszi őket, míg a kommunikációs konfliktusként dekódolt félreértések és túlmagyarázgatások sora a megértésért való küzdelem velejárója.

Visszatérve Alice és az Egér párbeszédére, az, hogy a kislány beszélgetést kezdeményezve egyből a macskájáról kezd el fecsegni, egyrészt az állatszeretetére utal, hiszen a kaland izgalma helyett honvágy tölti el, és az otthonára visszagondolva biztos érzelmi kapaszkodót a rajongott házikedvenc felidézése jelent. Másrészt átgondolatlan ámde barátságos gesztus, hiszen az egérben, mint ismeretlen ismerős alakban egy állatot ismer fel, és ezért egy másik állathoz való bensőséges kötődéséről szint vallva igyekszik utat találni a másikhoz, közös nevezőt keresve, az elkülönbözödést/másiksgot közösséggé igyekezve fordítani. Alice saját nyelvi regiszterét feladva ismételt erőfeszítéseket tesz az idegennel való kapcsolatteremtésre: először a latin nyelvkönyvből tanult patetikus invokációval szólítja meg a rágcsálót („Ó egér,” „Kedves jó Egér szíveskedjék”),⁷⁹² majd franciául próbál meg beszélni hozzá, és így bukik önkéntelenül is nyelvére a jól begyakorolt példamondat, „Où est ma chatte?” A „Hol a cicám?” kérdésfeltevésnek nem célja az állatkínzó kegyetlenkedés, csupán azt hivatott példázni, hogy az ember nem lehet minden esetben a nyelv ura, hogy a szó olykor magától lendül működésbe és áll össze szándékolatlan, időnként eszement szöveggé, mint a regényben tematizált alvás közbeni beszéd (*somniloquy*), nyelvbtlások, és rosszul felmondott, félreemlékezett, jelentés-csúsztatott versmondások esetében. Míg az állat tehát felruházódik a beszéd, válaszolás képességével, az ember elbizonytalanodik a diskurzus kontrolljában, s így a két faj egymás felé közelít. Alice tehát metanyelvi önreflexióval azon töpreng, hogy mi „a helyes módja az egérrel való beszédnek,”⁷⁹³ témát vált, nehogy megbántsa az állat érzéseit, elnézést kér tőle, igyekszik megnyugtatni akaratlanul felzaklatott beszélgetőpartnerét, felülvizsgálja saját humán nézőpontját és próbál az állat látásmódjával azonosulni. Az állattal való eszmecsere empátiagyakorlat az emberpalánta számára, és mintapélda az ifjú olvasóknak azt illetően, hogyan viseltessünk együttérzéssel a más, nem-humán érző lényekkel szemben. Ez az érzékenyítés mind szöveg mind illusztráció szintjén tetten érhető. Ahogy korábban a kiskutya „arckifejezése” tükrözte Alice csupán szavakban megjelenített, zaklatott lelkiállapotát, a Könnytő jelenet ábráján a kislány az ár ellen úszva, igyekszik teljes testével a mellette evickélő Egér felé fordulni, miközben a szöveg

⁷⁹² „O Mouse, do you know the way out of this pool? I am very tired of swimming about here, O Mouse!” *Annotated Alice AWL 26. Csodaország Ford. Kosztolányi-Szobotka 18.*

⁷⁹³ „the right way of speaking to a mouse” *Annotated Alice AWL 26. Annotated Alice AWL 26.*

pszichonarratívájában összekeveredik egymással az emberi és az állati érzetekre való reflektálás, amint Alice következetesen beleérzi magát a rágcsáló helyzetébe és egyúttal saját emócióit is projektálja a másikra, mintha a felindultság pszichés konfúziójának kezelésére a kettejük kölcsönhatásában kívánna megoldást találni. Mikor Alice csodálkozva azt firtatja, hogy lehet kijutni a vízből, az Egér is „fürkészőn bámul vissza” rá, mikor az Egér „egész testében remeg” a félelemtől a kislány is retteg, hogy netán megbántotta volna, és mikor az Egér a „farka végéig reszket” Alice ugyanazt az „izgatottságot” olvassa le az „elsápadt képéről” mint ami őt is felkavarja az elszólásokkal és önhelyesbítésekkel teli párbeszéd során.⁷⁹⁴

A félreértések ellenére a jelenet kiválóan illusztrálja Gillian Beer argumentumát, mely párhuzamot von Alice Csoda-és Tükörország őshonos teremtményeivel folytatott érdeklődő kérdegetésre alapozott, udvarias beszélgetései és a szokratikus dialógus filozófiai gyakorlata közt, melynek célja mások erkölcsi, morális, politikai vélekedéseiről gyengéd kérdezés útján képet alkotni. A dialektikus gondolkodás retorikai művészetében kérdésfeltevések sorával erednek közösen az igazság keresése nyomába, miközben belátják azt is, hogy az abszolút bizonyosság vélhetőleg elérhetetlen, és hogy a kérdések tanulságosabbak lehetnek, mint maguk a válaszok. Ez, az önnálló gondolkodásra, kérdegetésre, kreatív önkifejező megszólalásra biztatás az Alice regények anti-didaktikus élménypedagógiai programjának fontos pontja. Talán nem véletlen, hogy épp „*a madarakkal és vadakkal* barátságos beszédbe elegyedő álomgyermek vad és új csodavidékeken tett utazása” ösztönzik megszólalásra az ifjú olvasót olyan mesefantáziákban, ahol (a fiktív világ paratextusában) a hallgatóság kislány tagjainak hangja hangosabban hallatszik és élénkebb történetmozgatóerőnek bizonyul a (felnőtt férfi) mesélőénél – Csodaország előszó keretversének tanubizonyosága szerint.⁷⁹⁵

Nem csak az állattal, de az állatként való beszéd is megjelenik a carrolli mesevilágban. A Tükörország regény egyik furcsa metamorfózisa során a Fehér Királynő birkává változik: testi átalakulása beszéde megváltozását is előidézve generál nyelvi humort a nonszensz jelentésvesztésre és interpretációskényszerre reflektálva. A Királynő megszúrja az ujját, és mikor Alice afelől érdeklődik jobban érzi-e magát, válasza egyazon kijelentésen belül csúszik át emberi közlésből állati megszólalásba: „Begyógyult bizony! –kiáltotta a Királynő, és a hangja egyre magasabb lett. – Be! Beee-ee! Beee! – Az utolsó szavak már annyira

⁷⁹⁴ „the mouse looked at her rather unquisitively, and seemed to her to wink with one of its little eyes”, „quiver all over with fright”, „trembling down to the end of its tail”, „its face was quite pale (with passion, Alice thought”) AWL 24-28. *Csodaország* Ford. Kosztolányi-Szobotka 18-20.

⁷⁹⁵ *Csodaország* Ford. Kosztolányi-Szobotka 5. „The dream-child moving through a land/ Of wonders wild and new/ In friendly chat with bird or beast.”, „Yet what can one poor voice avail/ Against three tongues together?” *Annotated Alice* AWL 7.

hasonlítottak egy juh bégetéséhez, hogy Alice elképedt.”⁷⁹⁶ A szóalak torzulásával/csonkulásával jelentésvesztés lép fel, ám az ezúttal a fajok közti kommunikáció kérdésépedzegető nonszensz szerint a dilemma az, hogy az állati hangképzés jelenthet-e valamit birkanyelven, illetve dekódolható-e emberi értelmezői keretben. A mondandó visszásságát fokozza, hogy a közlés olyan specifikusan emberi testrésze (ujjakra) vonatkozik, ami az állati átalakulás során eltűnik, hiszen a Juhnak nincs keze, csupán patája. A jelentésösszezavarással játszó képszövegdinamikába illeszkedve azonban Tenniel illusztráción a Juh – a csodaországbeli Dodó madárhoz hasonlóan – olyan hibrid lény, akinek állat teste és emberi keze van, sőt fürgé ujjával egy egész csomó kötőtűvel kötöget. A nonszensz hatást fokozza a lehetőség, hogy a Juh saját gyapjút dolgozza fel ruhadarabbá, így önnön testét tárgyáalakítja, miközben Alice a humanoid kézügyessége ellenére egyre állatiasabbnak látja a kötőtűkkel hadonászó és hajába is kötőtűket tűzgélő Juh/Királynőt: „Hogyan tud vajon ennyi tűt kézben tartani? –gondolta. –Percről percre jobban hasonlít egy sünhöz.” (az eredetiben tarajos sülhöz)⁷⁹⁷ A kötés-szövés motívum természetesen a történet fonálának gombolyítására is utalhat, mint metafora, és ennek megfelelően a birka boltjában a polcon billegő tojás „gurul át” főszereplőnek a következő fejezetbe, a kislányt a nyelv uralhatóságának trükkjeiről kioktató, bőbeszédű Tojásemberkeként testet öltve.

A beszéd bégetéssé változásának van egy hangköltéssel társítható aspektusa is, melynek lényege, „a hangzó-hang emberi hangon kívüli zajokkal keveredése, a ritmikaitonális elvontság megteremtése,” a hangszínnel, ritmussal, vokális vibrációval „a szavak világának színesítése, túllépés az értelmi olvashatóság határain.”⁷⁹⁸ A nyelv akusztikus, szonorikus kvalitásainak kihangosítása a carrolli nonszensz szójáték révén pont a hallatlan, a meghallgatatlan, a konvencionális akusztikus tartományon kívül eső hangokra, az elnyomottak és társadalmi periférián rekedtek elégedetlenül zibongó morájára is hivatott felhívni a figyelmet. Carroll írásainak metanyelvi aspektusa okán még nagyobb tétje van a leírt szó/ a kimondott hang erejének, különösen mert az írástudó/ beszédre buzduló felelősnek bizonyul a nyelvhasználatra képtelenek iránt, köteles felszólalni az elhallgatottak helyett/mellett – legyen szó állatokról, szolgákról vagy gyerekekről.

Carroll mesefantáziái igazán a gyerekek nyelvén szólalnak meg. Nem csak azért, mert játékosan kikezdi a felnőttek logikus érvelését és autoritatív nyelvhasználatát, fáradhatatlan

⁷⁹⁶ „Oh, much better! Much be-etter! Be-e-e-etter! Be-e-ehh!” *Annotated Alice TLG 210. Tükörország Ford. Révbíró-Tótfalusi 52.*

⁷⁹⁷ *Tükörország Ford. Révbíró-Tótfalusi 51.* „How can she knit with so many?” the puzzled child thought to herself. ‘She gets more and more like a porcupine every minute!’” *Annotated Alice TLG 210.*

⁷⁹⁸ Arrigo Lora Totino. „Mi a hangköltészet?” Szerk. Szkárosi Endre. *Hangköltészet. Szöveggyűjtemény.* Budapest: Artpool, 1994. 28.

kérdésre, megszólalásra bátorítva a szóbeli mesemondás interaktivitását felélesztő történet kollektív orális szövegörömeibe bevont ifjú olvasókat. De azért is mert a gyermekek számára ismerősen problematikus kommunikációs szituációkat, a nyelvvel való birokra kelés kalandját fikcionalizálják. Egy alapvetően udvarias, csendes engedelmességre nevelt viktoriánus kislány küzd meg a megszólalás és meghallgattatás jogáért nem csak a totális nyelvi uralomra törő felnőttek ellenében, de önmaga korlátait is legyőzve. A kezdő nyelvtanuló bonyolult szavakba belebotló nyelve – akár a silabizálón betűzgető olvasás, akár a gondosan artikulálni igyekvő beszéd során – olyan értelmetlenséget, jelentésszisztemet produkál, mint amire az irodalmi nonszensz épít, azonban kudarc helyett játékelményt biztosítva.

Ahogy U. C. Knoepfmacher írja, Carroll mesevilágait olyan kreatív energiák mozgatják, melyek – a szerző individuális mitológiájában – a korai gyermekkor testi-lelki tartományaival társított, nyelv-ellenes, nyelv-előttés másvilágból származnak; ám a jelentésvesztés intergenerációs élmény, hasonló a gyereknek, akinek még újdonságukban ismeretlenek a szavak, és a felnőttnek, akinek már frissességét veszelve évelt, fásult el, üresedett ki a nyelv.⁷⁹⁹ Gillian Beer szerint a nonszensz a gyermekkori nyelvhasználat rendellenességeit oltja bele újra a rendezetté érett diszkurzusba: “A kisbaba gügyögése rejtezik a felnőtt beszéd mélyén: kirobbanó kommunikáció, főnevekkel tűzdelve, mind a jelentés körülhatárolatlan dicsfényében ragyog, váratlan kérdések, kijelentések, tagadások adják ritmusát”, melyek a szójátékok, kiáltások, dalok, kacajok, sikolyok formájában köszönnek vissza a felnőtt beszédbe.⁸⁰⁰ Az irodalmi nonszensz hangzósága a jelentés határait e korai nyelvélmény revitalizálásával feszegeti: a pre-verbális akusztikum, a hangokkal és zajokkal való világteremtés csodája,⁸⁰¹ a kezdő anyanyelvtanuló mindennapos élménye tör utat a szépirodalmi szövegbe szüremkedve.

A preverbális gyereknyelvi közlés viktoriánus tudományos vetülete révén kerül az állati/állatként való beszéd a fókuszba, ismét Darwin és Carroll Darwin-olvasata nyomán. A már emlegetett, az állati és emberi érzelmkifejezéseket párhuzamba állító, és Carroll magánkönyvtárában dokumentáltan fellelhető, Darwin tanulmánykötet szerint a pre-verbális babagügyögés és az artikulálatlan állathangok hasonlósága a fajok közti rokonság tanubizonyosága. A kisgyermek afféle “hiányzó láncszem” állat és ember között: primitívebb, poétikusabb, és természetesebb mint az Ember.⁸⁰² Ezzel a felvetéssel állnak párbeszédbe

⁷⁹⁹ Knoepfmacher 153-154.

⁸⁰⁰ Beer 2.

⁸⁰¹ Austin beszédaktus elméletét az akusztikum performativitása mentén gondolhatjuk tovább.

⁸⁰² Darwin 18, 91–3, 212. Marjorie Lorch és Paula Hellal szerint Darwinnak a gyermekek korai nyelvtanulását az állati kommunikációval társító vélekedéseire nagy hatással volt Hyppolite Taine munkássága. Taine kislánya

Carroll antropomorfizált, beszédképességgel megáldott/elátkozott állatfigurái és a theriomorfizált, állatnak nézett, beszédjében elbizonytalanodó kislánygyerek. Találkozásaik tétje nem csupán a “Kik vagyunk?” és a “Hol vagyunk?” kérdések pedzegetése, de arra is a válasz keresés, hogy a nyelv (mint pótolhatatlan kommunikációs eszköz) működésképtelenségére ráeszmélve “Miképp tudjuk definiálni magunk a másoknak?”

A második fejezet végén már kitértünk arra, ahogy Csodaország záró jelenetében a nonszensz univerzum emblematikus hangtérképe újraéled a félálomba merülő Alice víziójában. Fontos kiemelnünk, hogy a fantáziavilággal és a kreatív képzeleti tevékenységgel társított, preverbális zörejek nagy része állati és gyermeki hangokhoz köthető. A fehér Nyuszi tappancs-surranása, az evickélő Egér locspocsolása, a disznóvá váló pólyásbaba prüszkölése, a Griffmadár vijjogás, a tengeri malacok visítás, és az Ál-teknőc zokogása egybemosódik Alice édes hangjával⁸⁰³ – hogy a nonszensz akusztikuma zajos étellel teltse az olvasás látszólag csöndes foglalatosságát, és egyúttal, politizált poétikai gesztussal, hangot adjon az elhallgatottaknak. Alice mint gyerek és lány többszörösen marginalizált szubjektum és az elnémításában, érthetetlenként mizidentifikáltságában osztozó állatokkal/ állatokként beszélve igyekszik lázadón kivívni magának, és minden másságában hozzá hasonlatosnak, az akusztikus ágenciát, a minden élőlénynek egyformán kijáró, önkifejező megszólalás és meghallgattatás jogát, a visszabeszélés, a félrebeszélés, a verbális jelentést összeziláló hangzósság alapú rebellis ellen-narratíva au(k)toritását.

Az autobiografikus állat: a dadogó dodótól a fülelő voyeurig

A Carroll mesefantáziáiban megjelenített ember-állat viszonyoknak életrajzi vonatkozásai, biográfiai olvasatai is felfejthetők. Csodaországban az egyik leggyakrabban azonosított képzeletbeli önarckép a Dodó madár figurája: az állatfaj megnevezésének ritmikus hangzóssága arra rímel, ahogy beszédhibájából kifolyóan a dadogós Dodgson csak Do-dodogsonként tudta kiejteni a saját nevét. A szómágiára hivatott, ám önmaga megnevezésére képtelen író és a rendszertani osztályánál fogva szárnyalással társított, ám röpképtelen madár hasonló paradoxont képez. A mese-beli dodó hibrid kreatúra, egyszerre jelképez civilizációs felsőbbrendűséget (emberi kezében sétapálcát tart, illetve egy gyűszűt nyújt át a körbefogócs-

bontakozó, kezdetleges nyelvi kompetenciáit a madarak és – rousseau-i mintára – a nemes vademberek kommunikációjához hasonlította. Darwin a londoni állatkertben megfigyelt orángutánok viselkedése nyomán vont le következtetéseket a kisbábák testnyelvére vonatkozóan, az *Ember származása (The Descent of Man)* című könyvében pedig párhuzamot vont a kutyák és a 10-12 hónapos kisdedek nyelvi fejlettsége között, merészen rokonítva a szavak és rövid mondatok megértésére képes ám önálló beszédre képtelen lények értelmi szintjét és verbális készségeit. 141-143.

⁸⁰³ *Csodaország* Ford- Kosztolányi-Szobotka 98., *Annotated Alice AWL* 132.

kagyóztos Alice-nek) és természetes sérülékenységet (az emberi tevékenység következtében a 17. század végén kihalt állatfajként egyszerre figyelmeztet természetes környezetünk iránti humán felelősségeinkre, illetve a halandóságra, esendőségünkre, mint minden élőlény közös sorsára). Az „as dead as a Dodo” szólás („Halott mint egy dodo”) a madarat az idejétmúltság, a haszontalanság, a feleslegesség jelképeként látja – a csodaországbeli kontextusban akár a nonszensz műfaj értelmetlenségével való játékára vonatkoztatható metaszóképként is értelmezhetjük. Sokatmondó, hogy Carroll egy földhözragadt, dalképtelenségében néma madárral, egy letűnt fajjal azonosítja magát, aki a gyermek felé nyújtva kezét igyekszik talán az érintés révén a kommunikáció közvetlen, testi aspektusaiból ízelítőt nyerni.

Carroll a dodóval már csak az oxfordi természettudományi múzeum kiállítási darabjaként találkozhatott, így a tárggyá redukálódott állat az atavisztikusság furcsa emblémája: egyszerre fenséges és nevetséges, egyszer volt mesebeli teremtmény és az evolúciós harc vesztese, hiábavalóságaink, sebezhetőségünk szimbóluma, „minden élő végességének megtestesítője.”⁸⁰⁴ Ráadásul a viktoriánus múzeumokban közszemlére bocsátott, a korabeli preparátorok által készített kitömött dodó figurák különös teremtmények: Roelant Savery népszerű dodo festményei nyomán, más madarak (hattyúk, libák, és egyebek) testrészeiből, tollából, csőréből összetákolt hibrid, sosevolt lények –melyeket a releváns információk és megbízható természettudományos feljegyzések híján, legendák találgatásai és szépművészeti alkotások képzelgésai mintájára alkottak meg. A taxidermia kultúrtörténései által csak Franken-dodónak⁸⁰⁵ hívott, Frankenstein szörnye-szerűen foltvarrott (patchwork) figurák a carrolli portmanteau neologikus szóösszevegyülések hibriditását testesítik meg. A fantázia által groteszkre színezett figura, akiről senki sem tudja, valójában milyen: akár az egyediségében kiismerhetetlen ember.

Alice a Fehér Nyúl nyomába eredve ereszkedik le a föld alatti, fejtetőre állított logikájú álomvilágba, így nem is esik nehezünkre a kreativitásba alámerülő szerzői hasonmásfiguraként értelmeznünk ezt kényszerességében, pedantériájában Carrollra emlékeztető állatfigurát, aki folyton azon szorong, hogy elkésik az uralkodói meghallgatásról vagy otthon felejteti a fehér kesztyűjét. Ifjúkori leveleiből tudjuk, milyen lelki törést jelentett a gyerek Carrollnak az otthonról elszakadás, a bentlakásos iskolába költözés, ahol a szigorú szabályok és előírások között szerepelt a tanulóknak előírt, makulátlan fehérségében megőrzendő, s így a kisfiúknak sok fejfájást okozó, fehér kesztyű viselete is. A fehér kesztyű,

⁸⁰⁴ the „embodied finitude we share with nonhuman animals” in Wolfe 570.

⁸⁰⁵ Roisin Kiberd. „The Dodo didnt look like you think.” 2015. Katie Pavid Vice. „Recreating the Lost World of the Dodo.” *Natural History Museum*. <https://www.nhm.ac.uk/discover/the-lost-world-of-the-dodo.html>

egy gyűszű, egy ballábas kislánycipő, egy rákpáncéldarabka, és egy kézzel írt üzenet („And we’ll wonder through the wide world and chase the buffalo,” „Bolyongunk majd a széles nagyvilágban bölényre vadászva”) mellett felbukkan Carroll gyerekszoba padlója alá rejtett kincsei között is, mely egy 1950-es évekbeli házfelújítás során került elő,⁸⁰⁶ s mely meghatón s némiképp varázslatosan előlegzi meg e gyűjtemény itemeivel az Alice mesék szimbolikus tárgyait: a nyuszi kesztyűjét, a dodó gyűszűjét, a homárhumort, és Alice vándorló cipellőjét. Egyesek a Fehér Nyúl tárgyi ihletőjeként tartják számon a beverley-i St Mary templom tarisznyás zarándokként ábrázolt nyúl szobrát, azonban a mesebeli karakter viselete (zakó, mellény, zsebóra, esernyő) a viktoriánus dandy kifinomult viseletére vall, olyan művelt ember ruhája, aki épp olyan „őshonos” a korabeli brit egyetemi kampuszokon mint az ottani zöldövezetben vadonélő nyúlállomány.

A francia posztstrukturalista filozófus, Jacques Derrida ember-állat viszonyok etikáját taglaló esszéjének szójátékos címe „L’animal que donc je suis” (homofónia révén egyszerre jelent „Az állat, aki vagyok” és „Az állat, akit követek”-et) nyomán még inkább hajlunk arra, hogy az Alice-t Csodaországba vezető nyulat a kislányt az állati alteritásba bevezető figuraként értelmezzük. Derrida esszéjében⁸⁰⁷ a macskája szemében tükröződve látott önnön meztelensége készíti a filozófust testképe és természetes korporealitása megélt tapasztalatának és elvont fogalmának újragondolására. Az állati tekintetben felsejlő, visszatükröződő önarckép, amint a látó látottként, és az állatságában hangsúlyozottan a humanitásról elkülönöződő másik perspektívájából körvonalazza újjá önmagaságát visszatérő toposz Csodaország fiktív világában. Mint egy „fordított (anti)állatkertben:”⁸⁰⁸ az állatok legeltetik a szemüket a szorult helyzetében kiállítási tárggyá lefokozódó emberen (például a nyúl házában nagyranőve bentszoruló Alice-on), ahol a lét tétje lesz a másik által látva lenni vágya. (A Tenniel illusztrációkon is az állati tekintetek következetesen megtörik a reprezentáció korlátait. Az álomországok-beli állatok kibámulnak a képből, az ábra keretén túlra, csendesen szemlélődnek a háttérben, visszanéznek, vagy épp a láthatóság vakfoltjait leplezik le a humán vizualizáció – a képalkotás mint megértés – határait feszegetve, kitakarva.)

Még összetettebb a helyzet, amennyiben elfogadjuk azt a hipotézist, mely szerint a Fehér Nyúl Carroll hasonmás figurája, hiszen e szerint a főszereplő kislány az állattá vált

⁸⁰⁶ Derek Hudson. *Lewis Carroll. An Illustrated Biography*. New York: New American Library, 1978. 44. A Craft Rectoryba Carroll 11 éves korában, 1843-ban költöztek.

⁸⁰⁷ Jacques Derrida. „The animal that therefore I am (More to Follow).” Ford. David Wills. *Critical Inquiry* 28.2 (Winter 2002): 369-418. 372.

⁸⁰⁸ Paolozzi np.

szervő látomásaként ölt alakot. Ebben a látomásban az Egyszarvú „mesebeli szörnyetegnek” nevezi a kislányt, rácsodálkozva, hogy az „életnagyságú gyerek” tud beszélni is – meghökkenésével rámutatva, hogy minden csak nézőpont kérdése –, míg a fajok közti kölcsönös függőség, kapcsolatiság és a szolidaritás szükségessége fogalmazódik meg az olyan nonszensz kijelentésekben, mint az unikornis Alice-hoz intézett „Én hiszek tebenned, ha te is hiszel énbennem” diktuma.⁸⁰⁹ Ebben a fiktív világban tehát mindenki egymás képzeletéből sarjadt – ember, állat, szörny és csoda egyenértékű.

A „törékeny állati önarcképek”⁸¹⁰ sora a dadogó dodótól a szorongó nyúlton át egészen a gyerektenyérben dédelgetett majd a rideg fal tetején billegő, s végül önmagaságát homogenizálni képtelenül szilánkjaira törő tojásig⁸¹¹ vezet. A nonszensz nyelvét folyékonyan beszélő autobiografikus állatok derridai üzenetet közvetítve azt sugallják, hogy

az önéletrajz énje nem mi vagyunk, mindig radikálisan más(ik)ok vagyunk, lényünk legmélyén embertelenek – nem csak fizikai sérülékenységünk/sebezhetőségünk és halandóságunk evolúciós, biológiai, zoológiai ténytársításában, de a nyelv materialitásának és technikalitásának való alávetettségünkben, a mindig máris előttünk jelenlévő (létünk előtt létező) nyelv általi megformáltságunkban, a nyelvet tételezve szubjektivitásunk/ szubjektivizálódásunk olyan szélsőségesen ahumán előfeltételeként, mely egyúttal emberivé is tesz minket.⁸¹²

A nyelv tehát olyan az egyes embertől függetlenül létező jelrendszer, jelek hálója, amelybe űzött, vágyódó vadként gabalyodhatunk bele. A nyelvvel birkózó eszmecserék és a beszédes tekintetek ember és állat közt Carrollnál épp a multifokális pluriperspektivizmus látókörszélesítését célozzák – beismerve a bizonytalanságokat is, hogy nem láthatunk és nem mondhatunk ki mindent.

A non-humán önarcképek sorában talán az egyik legizgalmasabb teremtmény a Gruffacsór figurája. A számtalan képzelt és valós állatfaj sajátosságait vegyítő szörnyalak a

⁸⁰⁹ Carroll Tükörországaiban mikor az Alice-t bámuló Oroszlán a kislánynak szegezi a kérdést: „Állat vagy, növény vagy ásvány?” (‘Are you animal—or vegetable—or mineral?’ (242)) a megszólított humanitását humoros formában bizonytalanítja el, hiszen a ma barkochbaként közismert viktoriánus kérdezz-felelek szóbeli kitalálós játék ismerős formuláját idézi, az üres szavakat materiális, egzisztenciális tétellel telítve, hiszen nem csak azt kell kitalálnunk, hogy Alice mire gondolt, hanem hogy mivé leend. (Itt, Alice hibrid, ember-állat-tárgy lét közt oszcilláló alakváltozásaira tekintettel szándékosan használom a deleuzi „leendés” (devenir) kifejezést. Az Egyszarvú válasza „Ez egy mesebeli szörny” (‘It’s a fabulous monster!’) mitikus lényként fikcionalizálja, kitaláció gondolati képződményeként határozza meg a hús-vér embergyereket, s ezzel az álmodó és álmodott közt átjárhatóságot, átfedést, kölcsönös függőségi viszonyt tételez –felelevenítve a „ki álmodik kit?” carrolli vezérmotívumként visszatérő filozofikus dilemmáját. Ezt erősíti meg az „én hiszek benned, ha te hiszel bennem.” ceremoniális beszédaktusa is. (‘I’ll believe in you if you believe in me’ *Annotated Alice TLG* 241).)

⁸¹⁰ Knoepflmacher 176 in Lovell-Smith 2007, 41.

⁸¹¹ Lovell-Smith „Eggs and Serpents”, 49.

⁸¹² Wolfe 571 „we are not the auto of autobiography”

carrolli nonszensz szóösszerántás hibrid nyelvi képződményét testesíti meg: tenneli ábrázolása metakép, hiszen a monstrummal birokra kelő harcosban a tételezett olvasó Alice-re ismerhetünk, és így ember és fenevad tusája jelképezheti a szörnyűségesen értelmetlen, nonszensz szöveg jelentésösszezavarása ellenében értelmet hajszó (tétélezett) olvasó erőfeszítéseit. A szörnyalak hatalmasra kitátott szája társítható a mindenkori gyermekolvasó szorongásaival, a felfaladás, elhallgattatás félelmével. Felidézi a szóbeli mesemondási eseményben az akusztikum szerepét, a hang (hangszín, intonáció, hangutánzás) jelentéshordozó, történetformáló jelentőségét. De köthető a kimondott szó felelősségével és a helyes artikulációival kapcsolatos pszichés bizonytalanságokhoz is. A nyelvvel/ nyelvért való küzdelem nem csak szemantikai és szintaktikai síkon zajlik de fonológiai, fonetikai tétellel is bír: a szövegértelmező jól körülhatárolható jelentéssel, megfelelő grammatikai pozicionáltsággal és helyes hangzással igyekszik felruházni a szeme elé táruló/ nyelvére toluló szavakat. A beszélni vagy olvasni tanuló gyermek, “a nyelv tanonca, dilettáns megszólaló, a mondat amatőrje”⁸¹³ megküzd az érthetetlen gagyogásból az artikulált beszédig, a jelentéstelen jeltől a kiolvasható szóig tartó útján. Ugyanezt a fáradságos utat járja be a beszédhibával küzdő szerző is.

A Gruffacsór képszöveg metanarratív, metapiktoriális jelentésrétegei egészen új féle implikációkkal bővülnek, amennyiben a szörny nagyra tátott, de – a vizuális reprezentáció szükségzerű korlátai miatt – némaságba fagyott, üvöltő pofáját Carroll artikulációs problémáival, a szerző szólásra nyíló, dadogásba fulladó szájával, a beszédhiba traumájával társítjuk. A szerző egy gyermekbarátja, May Barber memoárjában való visszaemlékezése élénk képet fest a “torkon akadt szó” Carroll privátmitológiájában nagy szerepet játszó élményéről, így írva le a mesélő beszédhibáját: “meglehetősen rémisztőnek hatott... nem egészen dadogás, hiszen nem jött ki hang a torkán, csak kinyitotta a száját, és akkor mindenki várt, feszengve várakozott minden fél, és az egész nagyon különös volt.”⁸¹⁴ Carroll beszédterapeutájával, William H. R. Rivers-szel való levelezésében hadászati metaforákkal írta le a helyes artikulációért folytatott küzdelmét: “Köszönöm a tanácsot, a kemény ‘C’-t illetően, sajnos jelenleg közelharcban még maga alá gyűr.”⁸¹⁵ A viktoriánus korban a dadogást megvetett fogyatékosként tartották számon, gyakran bibliai bűnökkel, jellemhibákkal társították. A feljegyzések szerint többnyire férfiaknál jellemző beszéddefektusra a férfiatlanság, a szexuális inkompetencia, a maszturbáció, a restség, a hiúság, az

⁸¹³ Philips 15.

⁸¹⁴ Smith 172.

⁸¹⁵ Thanks for advice about hard “C”, which I acknowledge as my vanquisher in single-hand combat, at present’ (Smith 178) Carroll a közelharcra a *kézitusa* kifejezést használja – ennek később még jelentősége lesz.

embergyűlölet stigmáit vetítették rá. A korabeli kriminológia és elmeorvosászat – Darwin nyomán – a degeneráltság jeleként⁸¹⁶ értelmezte. Az értelmes verbális önkifejezés humán privilégiumának elvesztésével az alacsonyabb, állati állapotba visszaesés ugyanakkor, a diagnózis szerint, gyakran a túlérzékeny személyiségnél jelentkezett, aki a nyelvhasználat felelősségének teljes tudatában küzdött a megszólalás testi-lelki akadályával. A dadogás, a szavakon elakadás, a kiejtés korlátoltsága tehát olyan szörny, amivel Carroll egész élete során viaskodott. Bár eufemisztikusan habozásként (*hesitation*) utalt beszédhibájára, vélhetőleg emiatt nem vállalta paptanár létére pappá szentelését, mert szégyellte, hogy a prédikáció, a Biblia felolvasása közben dadogásával megszensteleníti az Úr szavát.

A Gruffacsór ábrázolása azért is izgalmas, mert az ifjú lovagban, aki megharcol a nonszensz nyelvet jelképező szörnyeteggel a Tenniel képen a kíváncsi kislány, Alice alakja sejlik fel, akivel az olvasó is azonosulhat, ám aki ugyanakkor a szerző fikcionális önarcképeként, a felnőttvilággal szembeálló gyermekkori alteregóként⁸¹⁷ is értelmezhető. Tehát Carroll egyszerre a néma sikollyal tátogó szörnyeteg és az őt legyőzni készülő harcos is, ő maga áll a harcszintér mindkét oldalán, mint a textuális monstrositás létrehozója és feloldozója. Az identitáskrizist tematizáló mesefantáziában ez az önmagasággal való csata, az önkifejezés vágyát és korlátait megjelenítő, a reprezentáció határait feszegető ikonikus metaképe. A nonszensz irodalom, mint a gyermeki gügyögés, a Gruffacsór hallatlan hörgése, az álomban félrebeszélés, vagy a dadogás beszédhibája a verbális jelentést meghaladó/alulmúló/aláasó hangközlésekből áll – a konvencionális nyelvhasználaton túli tartományba vezetve egyszerre ámítja el és riasztja meg (nyűgözi le!) a korai gyermeki nyelvhasználó sérülékenységet és rendbontási kísérleteit újraélő kreatív művész.

Carroll beszédhibájának traumája, a gyermek nyelvhasználói korlátoltsága, és az állapot beszédképtelensége mind olyan érzékeny kérdéskörök melyek visszatükröződnek Csodország ikonotextuális dinamikájában – a zajos, hanghatásokban gazdag szöveg mellé rendelt illusztrációkon, melyek a verbális és korporeális kommunikáció viszonyát problematizálják. Olvasatomban a Tenniel ábrákon megjelenő, a kép keretén belülről nyúló kezek kérdőjelezik meg azt a viktoriánus hipotézist, mely szerint a szóbeszéd feltétlen előbbre való lenne a testbeszéddel szemben. Ahogy Alice kezei betörnek az extradiegetikusból az intradiegetikus térbe metaleptikus dimenziót kölcsönöznek a képszövegnek, mintha a játszó gyerek játékfigurákat rendezgető keze keltene életre a fikcionális univerzumot kreatív manuális manővereinek köszönhetően. De a kézre koncentráltó vizuális közelképek a jelnyelv non-

⁸¹⁶ Anne Stiles. *Popular Fiction and Brain Science in the Late 19th Century*. Cambridge UP, 2012. 131.

⁸¹⁷ Robson 139.

verbális, fizikális közlésformáját is belefészkelik a nonszensz szöveg szívébe, ezzel a jelentésalkotás korporeális aspektusaira helyezik a hangsúlyt, elbizonytalanítva a század-végén fennálló hierarchizálást a testetlenként számon tartott szó kimondása és a testtől függő, így alacsonyabbrendűként tételezett megmutatás között.⁸¹⁸

Jennifer Esmail írja *Reading Victorian Deafness (A viktoriánus siketség olvasatai)* című könyvében, hogy az emberi privilégiumként számontartott nyelvhasználatot érintő, 19. század végi viták során a beszédképtelen emberek (a kisgyerekek és a siketnémák) illetve a beszélő nem-humán állatok alakjai azért is élveztek kitüntetett figyelmet, mert a beszéd-vesztésük/ beszéd-elbitorlásuk határsértő jellege révén épp a humanitás egyezményes, a korban megkérdőjelezhetetlen meghatározását látszottak összezavarni (ti. hogy az ember az, aki beszél, az állat az, ami nem). Az orvos-pedagógiai "oralizmus" mozgalom a siketgyerekeket arra kötelezte, hogy igyekezzenek megpróbálni beszélni és szájról olvasni, és ne használjanak kézjeleket mert a testbeszéd alantasabb kommunikációs módszere az állatokkal teszi őket hasonlatossá.⁸¹⁹

Ennek a gesztikulációról verbalizációra átnevelő kampánynak a tükrében a carrolli instrukciók nyomán a Tenniel illusztrációkon megjelenő számtalan kéz akár forradalmian felforgató gesztusnak is tűnhet. A történetmegálmodó, játszadozó kislány kívülről a képbe benyúló kezén kívül sok állatfigura és tárgy is emberi kézzel tűnik szemünk elé: a dodo madártól, a fehér Nyúlón át a kártyalapokig és sakkfigurákig. Ahogy a Dodó kezét nyújtja Alice-nak a körbefogócska után az érintés érzetét idézi fel, és azt, a korábbi fejezetben részletesen értelmezett taktilis élményt, ahogy az olvasó Carroll és Tenniel könyvdizájn stratégiái nyomán a könyvoldalakat lapozgatva, hajtogatva, forgatva lendíti előre a történet menetét. Az egyedi intermediális összjáték eredményeképp verbalizáció és vizualizáció, szöveg és illusztráció interakciója során haptikus, tapintásos és az akusztikus, hallomásos érzékszervi tapasztalatok a képi reprezentációnak köszönhetően kerülnek figyelmünk középpontjába. Az ábrázolt szereplők hangoskodását gyakran élénk gesztikulációk, kézjelek kísérik: a bolond Kalapos kezét égbe lendítve dalol, a Szívkirálynő ujjával a lefejezendőkre mutogatva ordibál, a Király vadul kapálózik miközben a hóhérrel fennhangon vitázik.⁸²⁰ Tapogató, matató kezek, kiabáló, danolászó, eltátott emberi és állati szájak, s zajosan megszólaltatott hangszerek (harsonák, dobok trombiták) töltik be a képeket az Alice regények lapjain. A vizualitás regiszterébe tehát betüremkednek a hangzósság és érintés élményei is. A

⁸¹⁸ „prioritisation of disembodied telling over embodied showing” in Kérchy „Acoustics” 183.

⁸¹⁹ Jennifer Esmail. *Reading Victorian Deafness. Signs and Sounds in Victorian Literature and Culture*. Athens: Ohio UP, 2013. 14.

⁸²⁰ Wong 138.

narratíva által interpellált, megszólított képolvasó fülelő, tapogató kukkolóként vesz részt a nonszensz meseregény jelentésalkotói/összezilálási folyamatában.

Az aprólékosan kidolgozott, luddikus intermedialis manőverre jó példa egy, Csodaország negyedik fejezetében Carroll eredeti és Tenniel Macmillan kiadáshoz készített képanyagában is felbukkanó illusztráció. Ahogy az “Igyál meg!” üvegese tartalmától óriásira nő Alice hatalmasnak tűnő keze kalimpál ki a Fehér Nyúl házának ablakán, a miniatürizált világban idegen betolakodó felbukkanását ricsajos, zörejes hanghatások kísérik. Carroll kéziratában a szövegbe ékelt rajzot körbefutó mondat a következőképp szól: “Várt egy darabig, aztán, amikor *hallotta*, hogy a Nyuszi már az ablak alá ért, hirtelen kidugta egyik kezét, s a levegőbe kapott. Semmit se markolt meg, de egy kis *ijedt sikolyt hallott*, majd egy zuhanást, üvegek *csörömpölését*.”⁸²¹ Alice a jelenetben nem lát ki a házból, csak a hallására hagyatkozva találgatja, mi zajlik odakint. Míg az ugyanebben a fejezetben szereplő illusztráció párján a házban bentrekedt, kifelé fülelő Alice-t látjuk, emez a kép a hanghatások megjelenítését célozza. Az üvegházba zuhanó nyúl rajza a csörömpölés hangját, míg a felette hadonászó kislánykéz a jelnyelv gesztikulációját vizualizálja. A fülelő Alice azt is hallja, hogy az állatok kinti beszélgetések során a Gyíkcocsk megállapítja, hogy egy “kíz” (Szobotka fordításában “tenyír”, az angol eredetiben “arrum”) lóg ki az ablakon. Itt a verbális humor forrása a rosszul kiejtett szó, ami a kép központi témáját szolgáltató kézre vonatkozik. (Ráadásul összesen három kalimpáló kezet látunk a képen, hiszen Alice mellett a csörömpölést előidéző Nyuszi sem manccsal, hanem emberi kézzel bír – a taktilitást újfent az akusztikummal társítva.) Mondhatni egy metanyelvi metaképről van szó, amely újfent a kommunikáció nonszensz mivoltát helyezi előtérbe: Alice kézjelelésének testbeszédével nem akar semmi jelnyelvi konkrétumot elmutogatni, a levegőbe kapkodva, csupán azt szeretné elérni, hogy békén hagyják, hogy szót értsenek vele — ilyen értelemben a kintről behallatszó zűrzavaros lármához képest, a bentről kinyúló kéz másik szöveget produkál.

Beszélő húsok

Alice minden erőfeszítést megtesz, hogy a fantáziavilágokban elébukkanó állatokra – belénevelt antropocentrikus felsőbbrendűség tudatáról lemondva – ne csupán használati tárgyként vagy táplálékként tekintsen. Az ember-állat metamorfózisok sora – a malaccá változó baba, a báránnyá alakuló Királynő, a galambnak vélt Alice – a darwini evolúciós

⁸²¹ „She fancied she heard the White Rabbit just under the window, she suddenly spread out her hand, and made a snatch in the air. She did not get hold of anything, but she heard a little shriek and a fall, a clash of broken glass.” Carroll *Annotated Alice AWL*, 42. *Csodaország* Ford. Kosztolányi-Szobotka 32.

elmélet nyomán elbizonytalanítja a faji határokat, és a hibridizáció során a humanitásban rejlő bestialitás felfedésével a zsákmány-préda kapcsolat relativitásáról is elgondolkodtat. Még különösebb, komikusan kísérteties hatást keltenek a beszélő ételek: az Álteknőc, mint „cserfes levesrecept”⁸²² vagy a tükörországi királyi lakomán feltálalt, Alice-nak bemutatkozó báránycomb – aki végül, a felfaló-felfalt hierarchia karnevalisztikus felforgatásával, elfoglalja a trónust, míg a királynő elsüllyed a levesben.⁸²³ Az antropomorfizált állat és az életre kelt tárgy közt billegve, az élő és élettelen, a szubjektum és objektum kategóriáit is egybemosva, a beszélő húsok immár a 19. század végén fokozottan teret nyelő fogyasztói társadalom kritikáját⁸²⁴ is körvonalazzák, egy olyan világra reflektálva, ahol minden és mindenki megehető és megvehető. Könnyen állat- és tárgy-számba mehet az ember is. A díszvacsora végén a vendégek, mint malacok a vályú körül tülekednek, hogy aztán álmvízióként illanjanak el a semmibe.

Carrollnál a húsevés nem egyszerűen a dominanciáról szól, hanem a kölcsönös függőségről, a kapcsolatiságról, az egyazon tápláléklánchoz tartozásról, az „az leszel, amit megeszel” diktumáról. Gyakorlatias szemlélettel ötvöződő anglikán vallásos meggyőződése folytán írja a *Sylvie és Bruno* második kötetének előszavában, hogy az embernek Isten-adta joga elvenni az állat életét, amennyiben erre nyomós oka van, mint a táplálékra való igény;⁸²⁵ ám az állatok bántalmazása pusztán sporttevékenység, természettudományos kíváncsiság, vagy szórakozás céljából megbocsáthatatlan bűn. Carroll vélekedése egybecseng a poszthumán filozófus Kelly Oliver meglátásával: különbség van a között, hogy „csak azt esszük meg, ami a létfenntartásunkhoz szükséges [...] vagy a dicsőségért pusztítjuk el az állatot, hogy a trófeáját a falunkra tűzzük, felboncoljuk őket, feljegyzéseket készítünk róluk, vagy arra idomítjuk, hogy egy las vegasi színpadon tüzes karikákon ugráljon át.”⁸²⁶

Jacques Derrida⁸²⁷ ezt a distinkciót a „jól enni” és az „ízetlenül felfalni a másikat” kontrasztjával írja le, ahol az evés interperszonális kapcsolataink leképezője, a másikhöz

⁸²² Jacques 49.

⁸²³ Sara Guyer szerint azzal, hogy Alice a királyi lakomán bemutatkozik a báránycombnak, arcot ad neki, és az állati hús ábrázatán megnyíló hasadék, a báránycomb szólásra nyíló szája, melyet a kislány némán szájátva bámul, a deleuzi-i olvasatban (a carrolli felszíni/felszínes nonszenszsel szembeállított) Artaud-val társított, pszichés mélyrétegekbe merülő mélyfűrészes nonszensz élményt idéz elő. Sara Guyer. „The girl with the open mouth. Through the looking glass.” *Angelaki*. 9.1 (2004): 159-163.

⁸²⁴ Michael Parrish Lee. „Eating Things. Food, Animals, and Other Life Forms in Lewis Carroll’s Alice Books.” *Nineteenth Century Literature* 68. 4 (2014): 484-512. 494.

⁸²⁵ „absolute right to take the lives of other animals, for any reasonable cause, such as the supply of food” 517.

⁸²⁶ Oliver 3.

⁸²⁷ Jacques Derrida. „Eating Well,” or the Calculation of the Subject: An Interview with Jacques Derrida’. *Who Comes After the Subject?* Szerk. Eduardo Cadava, Peter Connor, Jean-Luc Nancy. New York: Routledge, 1991. 135-147. „Jól enni pedig muszáj.’ Avagy a szubjektumszámítás. Beszélgetés Jean Luc Nancyval” Ford. Gángó

fűződő identifikációs, asszimilációs, vagy marginalizációs relációink emblémája, és „a szimbólumok, a nyelv, a társadalmi kódok interiorizálását metonimizáló aktus.” A kérdés nem az „enni vagy nem enni,” hiszen a táplálkozás létfenntartásunk elengedhetetlen velejárója: a morális megfontolások tudatában a „jól evés” „a másikhöz és a saját magunkban rejlő másikhöz kapcsolódó lehető legjobb, legtiszteleteljesebb, leghálatelibb, legadakozóbb/éltetőbb viszonyt,”⁸²⁸ s így a „jól (együtt) levést” célozza. Derrida „tropho-etikai” programja⁸²⁹ dekonstruktív szójátékkal az azonos hangzású táplálék (trophe) és a vadásztrófea (trophy) szavak nyomán vezeti le a különbséget a tápláló kapcsolat és az agresszív, elnyomó kötelék, mint az én és a másik kapcsolati modelljének két prototípusa közt. Az egészséges magunkba be/elfogadás és az erőszakos kirekesztés-megsemmisítés ellentétpárja nem csak embertársainkhoz és más fajbéli élőlényekhez fűződő viszonyulásunkat jellemzi, de átvitt értelemben a nyelvhez, a beszédhez, a különféle kulturális konvenciókhoz és irregularitásokhoz kötődő integratív vagy szegregatív viszonyunk is. „Jól enni/ jó lenni” tehát azt is jelenti „jól szólni,” „jól beszélni:” monologizálás helyett a másokkal/másikkal való kapcsolatteremtésre törni. A nyelvhasználónak kommunikációra törve tudatosítani kell magában hallgatósága másikságának jelenlétét, ahogy az étkezést is a másikságot magamévá tévő erőszakosságában is intim kontaktusként kell elgondolnunk. Akárcsak Derridának, Carroll számára is az alapvető dilemma nem a „mit,” hanem a „hogyan” és „miért” (l)eszünk (asszimilálunk másokat) – és az ezen a kérdésen való felelős eltöprengés már „lélekben vegetáriánussá teszi a húsevőket is.”⁸³⁰

Ahogy azt már korábban kifejtettük, a carrolli nonszensz a számos társadalmi-kulturális jelenségre adott, fikcióba burkolt kritikai kommentár között a viktoriánus korban fokozott teret nyerő vegetáriánus mozgalmakra is reflektál. Az állatokkal való szolidaritást támogató attitűdjét azonban pragmatista, gyakorlatias látásmóddal társítja. A *Sylvie és Bruno* regények olykor szentimentális giccsbe hajló érzelgősségét és szájbarágós didaxisát a pátoszból kizökentő nonszensz szójátékokon túl a műfajra jellemző önironikusság ellenpontozza. Ez a kettőség jelenik meg a zsákmány-állathoz való humán viszonyulásban is. Az ártatlan gyermeki lelkületű Sylvie nem tudja felfogni, hogy a vadászok, hogy képesek sportból megölni az olyan „édes, kedves, félénk állatokat,” mint a nyulak. Nem éri fel ésszel, hogy egy játék, hogy lehet halálos (ld az angol *game* szó kétértelműségét), és egy büntelen

Gábor. *Testes könyv II.* Szerk Kiss Attila Atilla, et al. Szeged: Ictus és JATE Irodaloméleti Csoport, 1997. 293-327.

⁸²⁸ Derrida 114.

⁸²⁹ Kelly Oliver. „Tropho-ethics: Derrida’s Homeopathic Purity.” *The Harvard Review of Philosophy.* Continental Philosophy. 2005. XV. 37-57. 43.

⁸³⁰ Oliver 3.

teremtésnek miért kell értelmetlenül, idejekorán elpusztulnia, holott „az Isten olyan szép életet szánt neki.” Sylvie a földön fekve, „a szegény halott testet” ölelve, simogatva zokog, „mintha mindjárt megszakadna szíve,” „tiszteletteljesen letérdelve” nyom búcsúcsókot a halott nyúl bundájára, azonban nem sokkal később már lelkendezve konstatálja, hogy szedrek érnek a közeli bokron, és derűsen szedi tele a markát gyümölcseivel.⁸³¹ A jószívű Sylvie növényevése egyszerre értelmezhető a viktoriánus vegetáriánus mozgalmat támogató gesztusként és (a mindentudó narrátor által szóvátett) ironikus kommentárként a gyermek heves, de rövid életű érzelmeire vonatkozóan. A két jelentés összekapcsolása a rousseau-i természetközeli gyereknevelés pedagógiai programjához⁸³² közelíti a regényt, az erkölcsi és gasztronómiai ízlésre nevelés rokonításával.

Ahogy a fentiekben talán az állat legelemibb meghatározója a többértelműsége (a nyúl – a változó emberi nézőpont függvényében – egyszerre édes kis lény, Isten teremtménye, préda, trófea és étel), így a nonszensz műfaj lényege is az olvasó befogadó nézőpontváltásra, jelentésrevidálásra, újragondolásra való ösztökélése – mely végsősoron mindenképp a diverzitást különbözőségében elismerő, a prekaritást⁸³³ kollektív létélményként tételező, inkluzív társadalmi modellt, és empatikus attitűdöt szorgalmaz. A fajok rokonságát, az értelmetlen halál miatt átélt, és az elhunyt életformától független veszteségérzet egyetemességét példázza az a már-már bizarr megkettőződés, ahogy Sylvie a nyúltetem feletti sirámát szó szerint megismétli a tündérlány földi hasonmásának, a frissen megözvegyült Lady Murielnek gyásza, ifjú férje sírjára boruló vígasztalhatatlan zokogása, melyet végül csak a lét és nemlét isteni tervszerű elrendeltetéséről, az állatok lelkének bizonyosságáról, és a létezők egymás iránti felelősségéről szóló filozofikus ecsmezsere csillapít. A teológiai, identitás- és társadalompolitikai, vagy morálfilozófiai vetület mellett persze a félreérthető többértelműség és a szellemes újrakerekezés a humor forrása is. Egyszerre viccesen komikus és hátborzongatón zavarbaejtő, amint Bruno vonakodik megenni vacsoráját mert a „csirkehúsos batyuban” hirtelen felsejlik előtte a „darabka döglött madár.”⁸³⁴

A különböző jelentésrétegek disszonanciájából fakadó komikus hatást fokozza, hogy a carrolli beszélő húsok, az ételként is felsejlő antropomorfizált beszélő állatfigurák többnyire nem háztáji állatok, hanem olyan halak, hullók, és tengeri herkentyűk, akikkel a viktoriánus gyerekek a környezetismereti tankönyvek illusztrált oldalain, esetleg a múzeumok polcain

⁸³¹ Lewis Carroll. *Sylvie és Bruno*. Ford. Rét Viktória. Budapest: Noran, 2008. 257-264.

⁸³² Kelly Oliver. „Rousseau and Food.” *Encyclopedia of Food and Agricultural Ethics*. Szerk. Thompason és Kaplan. Dordrech: Springer, 2014.

⁸³³ Judith Butler. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso, 2004.

⁸³⁴ *Sylvie és Bruno* 133.

találkozhattak. Így, ezek az állatfigurák egyszerre lesznek a természettudományos vizsgálódás, a gasztronómiai kíváncsiság, és a mesemondás tárgyai (ahogy Alice mondja, itt mindenki csak halakról akar nekem verselni) – ugyanakkor, ágensként visszabeszélve, újra is körvonalazzák mindezeket a jelenségeiket.

A nonszensz olvasó (és a tételezett olvasó Alice) számára a legnagyobb kihívás a különböző értelmezések közti lavírozás, a bizonytalanság az állat objektum vagy szubjektum voltát illetően. Amikor az Álteknőc megkérdezi, hogy ismeri-e Alice a sárga tőkehalat (*whiting*), a kislány azonnal rávágna, hogy kedvelt ebédmenüként ismerős a számára, de a mondat közben elakad, öncenzúrával derékba töri a szót, amint a beszéd során rádöbben, hogy az Álteknőc dalában a tőkehal a csiga táncpartnereként, önálló vágyakkal, érzésekkel, akarattal, gondolattal bíró lényként jelent meg, így nem ildomos ételként azonosítania. A verbális humor forrása az elharapott szóból származó félreértés: az ebéd szó félbeszakadt töredékét („dinn...”) az Álteknőc helységnévként értelmezi („Dinn”),⁸³⁵ így a lány és a hal találkozási helye az étkezőasztal hierarchizáló (megevő és megevett félre felosztó) tere helyett egy random fiktív urbánus lokáció, ahol egyenlő partnerekként botolhat egymásba, cserélhet eszmét a két faj egyede. (Varró Zsuzsa szellemes magyar fordításában a szóvicc így hangzik: „’Igen’—mondta Alice—’sokszor láttam őket a konzerv...ban’—gyorsan elhadarta a mondat végét. ’Nos, ha együtt jártok a konzervatóriumba’ –mondta a Hamis Teknősbéka --, ’nyilván tudod, hogy néznek ki.’”⁸³⁶) Az állat, mint élelemforrás és/vagy társfaj zűrzavaros státusza ezzel azonban még korántsem tisztázódik. A Griff koholt, a konszenzusvalóságot felülíró magyarázata szerint a tőkehalnak azért van a szájában a farka (a tengerihalételeket gyakran így találják) mert így járja a homárokkal a francia négyest (Varró Dániel versbetéte szerint a hering-keringőt): a megfőzött táncolóvá, passzívból aktívvá avanszálódik. A tőkehalról a továbbiakban azt is megtudjuk, hogy a tengerfenéken gondosan pucolja a lábbelijét azonban nem a hagyományos fekete cipőpasztával („blacking”) hanem a nevével azonos hangzású fehérítővel („whiting”). A „tornacsukáját” alaposan „karban tartó”⁸³⁷ hal képe a nonszensz fejtetőre-állított logikát csúcsra járva kontraproduktív lehet az állatok személyiségjogairól levont tanulságokat illetően: ha a rend-ellenes világban a hal antropomorfizált ágens, a rendes világban rendjén van, hogy az ember szemében nem több mint ennivaló.⁸³⁸ Alice-ről már tudjuk, hogy gyorsabban jár a nyelve, mint az esze, így nem is csodálkozunk, hogy – az állat-

⁸³⁵ (““Yes,” said Alice, “I’ve often seen them [whitings] at din– ”she checked herself hastily. “I don’t know where Dinn may be,” said the Mock Turtle, but if you’ve seen them so often, of course you know what they’re like.”” Carroll *Annotated Alice AWL* 107.

⁸³⁶ Varró 98.

⁸³⁷ Varró 99.

⁸³⁸ White 109.

antropomorfizáció etikai leckéi ellenére – amikor rajta a sor, hogy felmondjon egy halas verset, amit az iskolában tanult, az állatot megint ételként, beszélő húsként definiálja. Egy pirosra sült, remek ízű, beszélő homár lakomáról szaval, aki/ami önnön leendő felfalatásának tragédiáját azzal a komikus kéréssel ellenpontozza, hogy szórjanak cukrot a túlfőtt fejére.⁸³⁹

Carrollnál a nonszensz konfúzió forrása tehát, hogy a főtt úgy beszél, mint a nyers. Claude Lévi-Strauss kultúranropológus szerint a főzés nem más, mint a természet (nyers) kultúrává (főtt) alakítása.⁸⁴⁰ A csodaországbeli metamorfózisok lényege azonban épp az, hogy a natúra és a kultúra, a humanitás és az animalitás, a nyers és a főtt, a stacionáló (hideg) társadalom és a kumulatív (forró) társadalom, a szegregáció és integráció – a mindennapi valóságot és a fiktív világokat is átható/szervező – fogalompárjai nem választhatóak szét teljesen egymástól. A dichotómiák összegabalyodnak, a főtt hús élő arcot ölt és emberi hangon visszaszól. (A nyers/főtt opozíciója az élők és holtak, az emberek és természetfeletti lények kapcsolatait megteremtő rítusokban, illetve a két világ összeütközéseiről szóló hiedelemmondákban, ráolvasásszövegekben is manifesztálódik.⁸⁴¹ Ezzel további izgalmas interpretációs lehetőségeket nyitva meg az állatokhoz fűződő ambivalens viszonyulást tematizáló, beszélő húsos nonszensz jelenetek és versbetétek értelmezése számára.)

A viktoriánus ételreceptből ismerős Ál-Teknőcnek nem csak a nyers és a főtt közötti átmeneti állapota okán, de az evolúciós létrán, a létezők nagy láncolatában elfoglalt státusza is bizonytalan. Ő nem csupán egy *igazi* állat hamisított, félresikerült, csalóka mása (egy valótlan teknősbéka), hanem egy kulináris hibrid. A belőle készített leves az eredeti állat (a drága teknős(hús)) ízének illúzióját kelti többféle összetevő keverékével: a költségkímélő álteknőc leveshez (*mock-turtle soup*) a viktoriánus konyha borjú agyat marinált madeira borral, aprított osztrigával, hagymával és fűszerekkel ízesített birkahúslevesbe.⁸⁴² Az Ál-Teknőc másolat mivoltában másodrendű, gazdaságos gasztronómiai itemként a fogyasztói kultúrába integrálva, ételként inkább tárgy mint állat, de a mesekönyv ábráin zoomorfizálódik – Tenniel rajzán borjúfejű teknősbéka, Carrollnál inkább tobzoska és gyík kimérikus ötvözete –, míg a történet során, a többi álomállathoz hasonlóan antropomorfizálódik is: beszél, dalol, táncol, zokog. Személye egyetlen stabil tényezője tehát az eldönthetlenség.

⁸³⁹ „Így szól a homár, s a hangja remeg:/ megfőttem pirosra, az ízem remek,/ de úgy keserít ez a céklaszinem,/ nem kéne cukorral beszórni fejem?” *Csodaország* Ford. Kosztolányi-Szobotka 82. „Tis the voice of the Lobster; I heard him declare./ „You have baked me too brown, I must sugar my hair.”/ As a duck with its eyelids, so he with his nose/ Trims his belt and his buttons, and turns out his toes.” *Annotated Alice AWL* 110.

⁸⁴⁰ Claude Lévi-Strauss. *Mythologiques: Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon, 1964.

⁸⁴¹ Pócs Éva. *Magyar néphit*. Budapest: L'Harmattan, 2002. <https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/magyar-nephit-kozep/ch02.html>

⁸⁴² Peggy Hickman. *A Jane Austen Household Book with Martha Lloyd's Recipes*. Newton Abbot: David & Charles, 1977. 64.

Az Ál-Teknőc dala a csodás levesről, a Carrollnak kedves fekete humorral, önnön megsemmisüléséről szól. Ugyanakkor versbe foglalt eltűnésének víziója nem olyan gyászos, mint egy létező állatfaj kihalása lenne – s így nem kelt lelkiismeretfurdalást az Antropocén éra csúcsragadozója, az ember számára – mert nem létező lényről, biológiai nonszenszről, egy megelevenített táplálék-tárgyról mint tovaillanó és újrafelsejlő gondolatkísérletről van szó.⁸⁴³ Ráadásul az Ál-Teknőc nem is tűnik el teljesen, hiszen elnyújtott magánhangzóival komikus, oralitásban fülbemászó („Gyönyöööörühúúúúú leves”) dala ott cseng még a regény utolsó lapjain is, mikor Alice nővérenek álmodozásában elevenedik meg Csodaország nonszensz univerzumának emblemikus hangtérképe, ahol mindenféle furcsa zaj összeolvad az Ál-Teknőc távoli zokogásával. Az Ál-Teknőc sírása nonszenszül súlytalan, értelmetlen, s így kacagtatónak szánt panaszáradat (ahogy a Griff megjegyzi, „kétkrajcáros komédia. Csak a szája jár. Az a baja, hogy nincs semmi baja.”), s így – mint ahogy a Szobotka-Kosztolányi fordítás szóhasználata rátapint – a *pantomime* börlész bohóctréfáiból ismert, más kárán való örömködés harsány humorát idézi, mely egyúttal fel is menti az embert a levesként leendő Ál-Teknőc balsorsa, s végsősoron a húsevés miatti lelkiismeretfurdalása alól. Amennyiben az Ál-Teknőcöt antropomorfizált állatnak tekintjük, elfogyasztása (humán perspektívából) a kannibalizmus bűnével felérő⁸⁴⁴ etikai nonszensz. Hogyha azonban az Ál-Teknőc szemünkben zokogó levesalapanyag, akinek éneke a képzelt kalandok befejeztével a földi világba is elkíséri Alice-t, óbégató állathangját érdemes átvitt, metamedialis értelemben is a nonszensz irodalmi szöveg narratív szövegmotorjaként tételeznünk. Az ok és értelem nélküli bömbölés ráébreszt, hogy a műfaj vitális hatásmechanizmusának lényege, hogy a költészet (a poétikussá fordított próza) zeneiségének erejével, a hangot a jelentés elé (*sound over sense*), és az artikulátlan környezeti zajt (*sound*) az emberi verbális vokalizáció (*voice*) fölébe helyezi.⁸⁴⁵

A nonszensz jellegzetes, a hatalmi hierarchiákat elbizonytalanító relativizációs stratégiája révén, a humanitás és animalitás közti határvonalakat elmosva, ráadásul gyakran a felfalt is felfalóként, a ragadozó is zsákmányként tűnik fel. Az Ál-Teknőc reszketeg hangon versel levesbe kerüléséről „mintha csont lenne a torkára akadva,” azaz ő maga is potenciális

⁸⁴³ Fiktív lényről lévén szó, az Ál-Teknőc ellen elkövetett erőszak is tét és következmények nélküli, s kevésbé aggasztó mint inkább megnyugtató a gyermek olvasó számára is: Csodaországban bármi furcsaság is történjen, jól végződik majd minden, akár a hagyományos tündér és népmesében, hiába is közelít műfajában inkább az anti-mese felé a szöveg.

⁸⁴⁴ White 112. Gary Willis ír arról, hogy az antropomorfizált állati enivalót (ami kicsit állat is és ember is, miközben sem nem állat sem nem ember, így enivaló is meg nem is) az erkölcsi ambiguitás és a morális-kognitív disszonancia révén az eszement nonszensz humor fő forrása Carroll és Lear műveiben. Gary Willis. „Two Different Kettle of Talking Fish. The Nonsense of Lear and Carroll.” *Jabberwocky* 9. 4 (1980): 87-94. 91.

⁸⁴⁵ A sound/voice különbségről lásd Szkárosi Endre. „A hang autonómiája a költészetben.” *Hangköltészet. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Artpool, 1994. 3-9.

húsevőként pozicionálódik a táplálékláncban. A Vigyor Kandúr ragadozót idéz „éles fogaival,” eltűnéseikor a szereplők felett lebegő feje a Tenniel illusztráción az emberi nézőpontot meghaladó, újraakasztó, revideálató állati tekintet derridai gondolatát hozza működésbe, s ugyanakkor a törzséről leválasztott fő az orvostudományos vizsgálódások, a sokat kritizált viktoriánus élveboncolás humán tekintetének anatomizált tárgyként is értelmezhető. Alice kalandjainak két meghatározó élménye a felfalástól való félelem és a különös étkek kóstolgatásának, eszegetésének orális öröme – melyek egybeesnek „a biofóbia és biofilia”⁸⁴⁶ szélsőséges affektjei közti ingadozásával. Bizonyos szempontból, a húsevés a két Alice-regényt keretmotívumaként szolgál. A nyúlüregbe pottyanva Alice azon töpreng, hogy „eszik-e halacska a macska és eszik-e macskát a halacska” (az eredeti szójátékkal: „Do cats eat bats, do bats eat cats?”), míg a Tükörország záró epizódjában, hazatérve, kismacskájának kezdi el mesélni furcsa kalandjait, s mivel válasz helyett kedvence csak dorombolásba kezd, úgy reméli elhárítani a kommunikációs akadályokat, hogy a macska állati testnyelvére kísérli meg átfordítani a mondandóját: megígéri, hogy másnap, mikor reggelit ad a cicának, elmeséli majd neki a Rozmár és az Ács újonnan hallott történetét, amibe kellően beleélve magát, a kismacska elképzelheti, hogy ő is osztrigát lakmározik. Az étkezés, az evés és etetés, tehát kicsit más kontextusban, de ismét a fajok közti kommunikáció, kapcsolatiság zálogaként sejlik fel – még ha, vélhetőleg, a ragadozással társított húsevésről van is szó.

A fenti példák nyomán megállapíthatjuk, hogy egy szimptomatikus olvasat során a carrolli nonszensz mesefantáziavilágokban fellelhetjük a viktoriánus ember az állat(i)hoz fűződő ellentmondásos viszonyának nyomait. A gondoskodó törődés tanúbizonyságai a 19. század közepétől egyre nagyobb számban bevezetett állatvédelmi törvények, az állatkísérleteket és élveboncolást ellenző társaságok megjelenése, valamint a kiskedvencként tartott háziállatoknak a burzsoá család intimközegében gyakran humanizált családtag számba vett integrálása. Ugyanakkor az állatokkal való mostoha bánásmód a korabeli mindennapi élet szerves részét képezte, az igavonólovak, a kutyaviadalokra bocsátott ebek, a vadásztrófeákként kilőtt vadak, a cirkuszi mutatványokban szerepeltetett állatok tömegében. E kettős humán attitűd, a biofilia (az embertől eltérő életformákra, a non-humán másikságra, és a környezeti világunkra való empatikus odafigyelés) és a biofóbia (a természettől mint a civilizál(hat)atlan másiktól való viszolygás és a non-humánnak a rettegés motiválta ember-általi elnyomása, bekebelezése) közti ingadozásnak számos olyan kultúrtörténeti emléket lelhetjük fel az érából, melyek a mai szemmel igencsak meghökkentőnek tűnnek. Ilyen

⁸⁴⁶ Jerome Bump. „Biophilia and Emotive Ethics. Derrida, Alice, and Animals.” *Ethics and Environment* 19. 2 (2014 Sept): 57-89.

viktoriánus állati jelenség volt Walter Potter népszerű taxidermia művészete, ami apró kitömött állatokat állított diaporáma-szerűen, szívhezszólóan antropomorfizálva, kedves vagy mulatságos emberi pózokba és élethelyzetekbe: a gyakran iskolapadba, családi asztal köré, vagy meghitt domesztikus jelenetekbe rendezett (olvasgató, zongorázó, kertészkedő, krikettező) kiscicái, mókuskái, és egérkéi a negédes groteszk, a morbid cukiság esztétikailag és pszichésen is ambivalens élményével voltaképp a viktoriánus hóbortosság⁸⁴⁷, a muzeális nonszensz iskolapédái.

⁸⁴⁷ Joanna Ebenstein. *Walter Potter and the Whimsical Bestiary of Victorian Taxidermy*. New York: Cernunnos, 2018.

dc_2014_22

CARROLL MAGYARUL:

ÉVIKE VAGY ALICE? A NONSZENZ FORDÍTHATATLANSÁGÁRÓL AZ INTERKULTURÁLIS TRANSZPOZÍCIÓK LELEMÉNYEINEK NYOMÁBAN

Nonszensz fordításpoétika

A nonszensz irodalom szójátékainak lényege, hogy a megszokott jelentésgeneráló módszereinktől és eszközeinktől elidegenít, a beidegződöttségükben reflektálatlanul hagyott nyelvi automatizmusok újragondolására késztet, metanyelvi felismerésekre sarkall. A rendes nyelv működésünk kibillentésének egyik módszere anyanyelvünk egy (vagy több) idegen nyelvvel való ütköztetése. Ismerősségében láthatatlanná vált anyanyelvünk idegenként való felmutatása során pusztán információt közvetítő csatorna helyett maga a nyelv válik az üzenet tárgyává is. A nyelv szövetét a felnőtt befogadó is újra feltűnőként, furcsaként, ízlelhető-tapintható materiális valóságában érzékelheti, újraélve a nyelvbe bevezetést nyerő, beszélni, majd olvasni, írni tanuló gyermek közvetlen nyelvi élményét. Maga a szövegiséggel még ismerkedő gyermek számára pedig szórakoztatóan terapeutikus, trauma-feldolgozó segédletként működhet az értelmetlenséggel való viaskodást, a buktatókkal, tévedésekkel teli jelentéskeresést tematizáló és az önfelédtt jelentésselőttiségbe való boldog, időszakos visszazuhanást biztosító halandzsával játszó nonszensz irodalmi mű.

A nonszensz szöveg értelmezője előtt álló kihívás annyiban hasonlítható a fordítóéhoz, hogy a badar beszédaktust tekinthetjük olyan forrásnyelvi közlésként, melyet az értelem „célnyelvére” kell átkonvertálnunk. Annyiban azonban különbözik tőle, hogy hiába igyekszünk befogadóként kényszeresen kisímitani az összeráncolódott kifejezéseket, a nonszensz irodalom célja épp az értelem és értelmetlenség, az ismerős és ismeretlen, a dekódolható és dekódolhatatlan nyelvi közlés szándékos összezavarása. Mikor Alice a tükör túloldalára lépve először szembesül a tükörírással írt halandzsaverssellel a mitikus Gruffacsórral való viaskodásról – ami, ahogy korábban írtam, ez az értelmetlenséggel bírkózó olvasó heroikus erőfeszítéseire humorosan utaló metanyelvi kommentárként is értelmezhető – az első reakciója a nyelvi idegenség érzete: „olyan fura nyelven van írva, hogy egy szót sem értek belőle”⁸⁴⁸ – mormolja magában. Alice többlépcsős fordítói erőfeszítései során előbb rájön, hogy szó szerint, fordítva kell olvasnia a tükörszöveget, majd a Tojásemberke áletimológiai fejtegetései segítségével igyekszik kihámozni jelentését (nem sokra jut, „valaki megölt valamit”, csak ennyiben biztos), és tétélezett olvasóként a bizonytalanságot is elfogadó kreatív értelmezői attitűdöt propagálja. Első reakciója azonban mérvadó marad. Amikor nem ért valamit, a magyar azt mondja „ez kínai nekem,” míg az angolnak görögül esetleg dupla

⁸⁴⁸ *Tükörország* Ford. Révbíró-Tótfalusi 15. „It’s all in some language I don’t know” *Annotated Alice TLG* 154.

hollandul hangzik az értelmetlenség, („It’s in Greek/ double dutch”), a kínaiak pedig, meglehetősen költőien, a madárdalhoz hasonlítják a halandzsát. Mindez azt sugallja, hogy az értelmetlenség nem feltétlenül jelentésnélküli, csak az egyén nem birtokolja azt a nyelvi tudást, vagy nem teszi meg azt a kreatív erőfeszítést mely a megfejtéséhez szükséges.

A nonszensz fordítás tehát, ezen a nyomon, épp ezért bír ludikus, interaktív potenciállal mert magában hordozza a lefordíthatóság lehetőségét, az interpretáció kihívását. Azonban, mivel a nonszensz lényege az ellentmondásos többértelműséggel való játék a fordítás is jelentésleegyszerűsítés, egyértelműsítés helyett a jelentéstülbujánoztatás felé halad. Ahogy Virginie Iché⁸⁴⁹ írja recepcióesztétikai elemzésében, a carrolli nonszensz játékpoeitikájának lényege, hogy szövege bővelkedik az olvasó számára szabad bejáratot biztosító üres helyekben, feltöltendő jelentéshézagokban, fordítói feloldásra váró rejtvényekben. Az olyan megválaszolatlanul hagyott feladvány, mint a „Miért olyan a holló, mint az íróasztal?” is értelmezhető a fordítói dilemma tematizálásaként, a nyelvközi és interkulturális különbségek ellenére a forrás- és célnyelvi közlés (holló/íróasztal) közti megfeleltetésének sziszifuszi küzdelmére utalva.

Csoda- és Tükörország lakói mind emberi módra beszélő teremtmények, ám furcsa nyelvhasználatuk miatt Alice velük folytatott kommunikációs interakciói többnyire metanyelvi magyarázkodásba fulladnak: intralingvális fordítás során igyekeznek fényt deríteni arra, mit is akart mondani a másik. Carroll nonszensz szövege tehát bővelkedik a fordítás különböző formáiban. 1. A Pipázó Hernyó, a Vigyorkandúr vagy a Tojásemberke az álmovilágbeli jelentések sajátosságait az odalátogató idegen számára értelmező szövegkommentárjai a nyelven belüli fordításként tekinthetők. De ugyanígy *intralingvális* textuális transferről lehet szó a carrolli parodisztikus versátiratok esetében, mikor „az értelmezés ugyanazon nyelv más jeleivel valósul meg.”⁸⁵⁰ A magas irodalmi kánon darabjainak átköltésével, átfogalmazásával Carroll a badarság szókinccsével fordítja le gyerekenyelvre a magasztos üzenetet, a fordítást játékos ferdítéssel ötvözve, a szöveghűséget kreatív reinvencióval pótolva, a fordítás felől már az adaptáció felé mozdulva. 2. Mint azt igyekeztem bemutatni Carroll és Tenniel gyümölcsöző együttműködését és az Alice regények ikonotextuális dinamikáját feltáró fejezetemben a narratíva szerves részeként működő, szövegbe illesztett illusztráció izgalmas *interszemiotikus fordítást* visz véghez. 3. Mindemellett pedig Carroll eredeti célközönsége ismeretében valószínűsíthető, hogy az

⁸⁴⁹ Virginie Iché. *L’Esthétique du Jeu dans les Alice de Lewis Carroll*. Paris: L’Harmattan, 2015.

⁸⁵⁰ Dobos Csilla. „A nyelven belüli fordítás különböző típusai.” *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények*. Miskolc. VIII/2 (2013): 61-75.

interlingvális szójátékok is helyet kaptak az Alice regényekben lévén, hogy a viktoriánus polgári családok leánygyermekének nevelésének részét képezte az idegennyelvoktatás is. Így a nyelvek közti átjárásra épített humor is helyet kaphatott a nonszensz szójátékok közt.

Mint ahogy azt Alice-nek a fia által lejegyzett visszaemlékezéséből tudjuk, a Liddell gyerekek többnyelvű környezetben nőttek fel: házi oktatásuk részeként franciát, németet és olaszt tanultak a rajz, a tánc, a matematika, a történelem és egyéb tárgyak mellett. Ahogy arra Woolf és Douglas Fairhurst is rámutat, a Csodaország történet strukturális keretét vélhetőleg befolyásolhatta a korban népszerű és Alice számára is ismerős, „La Bagatelle” című francia nyelvtankönyv, melynek fejezetcímeiben („A nyuszi,” „A zuhanás,” „A mindig síró kislány,” „A teadélután”) könnyen ráismerhetünk a mese kardinális epizódjaira.⁸⁵¹ Mitöbb, a könyvek tavában úszva ennek a nyelvtankönyvnek egy példamondatát felidézve igyekszik szót érteni az empátikus Alice a mellette evickélő kiségerrel is. Balszerencséjére az egér tud franciául, és fejvesztve menekül, mikor meghallja az idegen nyelv tudását felelevenítő kislányt a macskája holléte felől érdeklődni („Ou est ma chatte?”). A kudarcba fulladt kommunikáció az unásig ismételt nyelvtani példamondatok hiábavalóságáról győz meg, de mélyebb nyelvfilozófiai szinten a verbális forma és gondolati tartalom, illetve a beszélői intenció és a hallgatói interpretáció potenciális elkülönöződésére is felhívja a figyelmet. A kötelező tananyag száraz leckéje másott is az álombéli kaland nonszensz illogikájába fordul a nyelvközi humornak köszönhetően, mikor a latin egyes szám első személyű személyes névmás angolosan olvasva a Borsos Hercegnő álszentenciájába fordul, „Dzsem tegnap, és dzsem holnap, de sosem ma.” képtelenségével bölcselkedve („Jam yesterday, Jam tomorrow, but never today.”⁸⁵², a „jam” angolul lekvárt, latinul az „én”t jelenti).

További poénok is az ifjú olvasó idegen nyelvi kompetenciájára apellálnak. Gardner annotációi szerint, a Fehér Nyuszi kertjében almát ásó Pat munkálkodása a francia „pomme de terre” (=burgonya= szó szerint „földi alma”) kifejezésre utalhat. Itt a nyelvközi tévesztés a karakter együgyűségének bizonyítéka. (Ez esetben lehet intralingvális humorról is szó, ugyanis a viktoriánus szlengben a krumplici vicces elnevezése az „ír alma,” és a beazonosíthatatlan fajú, dolgos kétkezi munkát végző Pat is jellegzetes ír keresztnévet visel.)

Ugyanakkor – amennyiben sikerült a körmönfont nyelvközi szellemességet feloldanunk – mosolyt fakaszt a művelt uralkodó osztály-beli fiktív szereplők (kétes) nyelvi műveltségének hiú fitogtatása is. A Sakk Királynő Alice-t vizsgáztatva azt firtatja, beszél-e nyelveket, és tudja-e, hogy mi a „fiddle-de-dee” szó francia megfelelője, mire a kislány

⁸⁵¹ Woolf 217, Douglas-Fairhurst 125.

⁸⁵² *Annotated Alice* TLG 206.

angolban nem létező szóként fordíthatatlannak minősíti a kifejezést, majd a lehetetlen feladványra lehetetlen feladvánnyal válaszolva, arra kéri a Királynőt, hogy az angolra ültetés megkísérlése előtt mondja meg neki, milyen nyelven van az állítás. A Királynő természetesen nem tud válaszolni („Ki mondta, hogy angolul van?”)⁸⁵³ és ezzel a halandzsa kifejezésnek a konvencionális nyelvhasználat konszenszuális szókincsének perifériáján elfoglalt helyére is rámutat. Ráadásul maga a „fiddle-de-dee” szó is badarságot jelent, már a 19. században a nonszensz szinonimájaként használják, valamiféle botorságot minősítő, érzelmekkel telített, türelmetlenséget, hitetlenséget, egyetnemértést közvetítő kifejezés. Etimológiailag talán a hegedű (*fiddle*) nyikorgására, a szó előttes, értelmezhetetlen zajra vezethető vissza, mely oly nagy szerepet kap a hangzósságot a jelentés elébe helyező nonszensz költészetben. Ugyanakkor a játékos, rímes, önismétlő szóalak több okból is figyelemreméltó. A hangutánzó szó fonetikus hangszer imitációja élvezetes kiejtést, orális-akusztikus örömrészt biztosít, mely egy ismeretlen értelmű szó esetében könnyebben kerekedik a jelentés fölé és így a gyermekjátékokban is gyakran előfordul. Lecercle a nonszensz filozófiájáról szóló művében említi az infantilis badar beszédaktus azon esetét mikor egy idegen nyelvet nem beszélő ember igyekszik utánozni anyanyelve hangzóképzete segítségével egy idegen nyelvű közlést (*yogurting/baragouin*) halandzsa szöveget produkálva.⁸⁵⁴ A „fiddle-de-dee” szóalakban felismerhetjük a francia birtokos szerkezet „de” formuláját, a szózáró „dee”-t pedig tételezhetjük ugyanezen „de” hibás kiejtésésként.⁸⁵⁵ A komikus hatás tehát onnan ered, ahogy a tudálékos Sakk királynőnek a francia akcentus autentikus reprodukálására irányuló kísérlete kudarcba fullad. Az urizáló, modoros beszédmód idegen nyelvűségre tett, elbukott kísérlete ráadásul hasonló nyelvi performancia hibát reprodukál, mint az anyanyelv akaratlan kerékbetörése, mintegy humoros-gunyoros formában újrajátssza a Carroll számára kínokat okozó dadogás beszédhibáját – talán a traumatikus diszkurzív élményt enyhítendő.

Ahogy Martine Hennard DuTheil de la Rochère írja – a posztmodern feminista mese átíratáról elhíresült Angela Carter Charles Perrault-mese fordításai kapcsán – egy-egy alkotónak a fordítással, a nyelvek közötti átjárással szerzett tapasztalatai a szerzői életmű

⁸⁵³ “Do you know Languages? What’s the French for fiddle-de-dee?” “Fiddle-de-dee’s not English,” Alice replied gravely. “Who ever said it was?” said the Red Queen. Alice thought she saw a way out of the difficulty this time. “If you’ll tell me what language ‘fiddle-de-dee’ is, I’ll tell you the French for it!” she exclaimed triumphantly.” *Annotated Alice TLG* 168, „Tudsz idegen nyelveket? Hogy mondják angolul, hogy ingyombingyom?” *Tükörország* Ford Révbíró-Tótfalusi 94.

⁸⁵⁴ Lecercle „Philosophy” 31.

⁸⁵⁵ Lásd még Douglas-Fairhurst 180.

poétikájának meghatározó szervező elemeivé válhatnak.⁸⁵⁶ Carroll idegen nyelvvé való foglalatosságát saját költői leleménye forrása a fenti esetben, csakúgy, mint maga Csodaország mágikus atmoszféra teremtő helynevében, a szavakból szőtt világ epicentrumában is. A korai szövegváltozatok címkísérletei (*Alice kalandjai a föld alatt*, *Egy óra a manók földjén*, stb) után a Wonderland szokatlan hangzása miatt maradt a kiválasztott végső verzió. A kíváncsisággal teli ámuldozást, csodálkozást és csodát jelentő „wonder” német jövevényszó („wunder”) az Alice regény megjelenése idején még nem épült be teljesen naturalizálva az angol nyelv szókincsébe. Így a lexikai meglepetés egy példaként mintegy előkészíti a terepet a nonszensz neologizmusok radikális nyelvi invencióinak, a banális, konvencionális nyelvhasználat kizökkentésének.

Naplóiból és kiterjedt levelezéséből tudjuk, hogy Carrollt meglehetősen irritálta a Csodaország regény álmotázásának „jól bevált receptjét” utánzó számos fantáziátlan másolat megjelenése (például *A New Alice in an Old Wonderland* Anna M Richards vagy a *Davy and the Goblins or what followed after Reading „Alice’s Adventures in Wonderland”* Charles E Caryl tollából), azonban serényen buzgólkodott azon, hogy meséje fordításait a nemzetközi nagyközönség is olvashassa. Alice nagyvilági útjának első lépése tulajdonképpen az első Macmillan kiadás silányabb képminőségű nyomtatási sorozatának az amerikai piacon való értékesítése, mely egyszerre tesz tanúbizonyságot Carroll igényességéről és a brit olvasók iránti elkötelezettségéről, illetve kiváló üzleti érzékéről. (A kötet nem elég szép, hogy hazai forgalomba kerüljön, ám annak a célnak tökéletesen megfelel, hogy megismertesse Alice kalandjait az amerikai olvasókkal, egy esetleges tengerentúli rajongótábort kinevelve.) Hogy Carroll mennyire a szíven viselte műve más nyelvekre való átültethetőségének kérdését jól tükrözi, hogy a Csodaország megjelenése utáni évben, 1866 augusztusában már felveti kiadójának, Alexander Macmillannek az Alice regény francia és német fordításának és európai értékesítésének ötletét. 1867 tavaszára talál is fordítókat: a francia adaptációt Henri Bué egy oxfordi nyelvész kollégája, Jules Bué fia, a németet pedig Carroll egyik nénikéjének ismerőse Antonie Zimmerman vállalja el. Ahogy Robert Douglas-Fairhurst írja, az, hogy ismerősöket bíz meg a feladattal biztosítani látszik, hogy személyes kapcsolatban marad szövegével, nem engedi ki keze alól teljesen történetét, és kellő ellenőrzés alatt tarthatja műve idegen nyelvi gondozóit.⁸⁵⁷ A megfelelően elmélyült nyelvismeret híján Carroll a kötetek megjelenésére vonatkozó instrukciókkal bombázza új alkotótársait, melyek eredményeképp a

⁸⁵⁶ Martine Hennard Dutheil de la Rochere. *Reading, Writing, Translating: Angela Carter’s Translational Poetics*. Wayne State UP, 2013. Ld. még Uő. BCLT Research Seminar, Wednesday 17 March 2021, 4–5.30pm, via Zoom. *The Milk in the Looking-Glass: Angela Carter’s Translational Poetics*

⁸⁵⁷ Douglas-Fairhurst 180.

piros eredeti után az *Alice's Abenteuer in Wonderland* zöld szövetborításban, az *Aventures d'Alice au Pays de Merveilles* pedig kék szövetbe kötve jelenik meg 1869-ben.⁸⁵⁸

Carroll természetesen tisztában van a fordító felelőségével Csodaország varázsának fenntartásában, s leveleiben is többször töpreng arról, mekkora, már-már lehetetlen kihívást jelent a szójátékok, neologizmusok, halandzsza kifejezések és versparódiák keltette különös-komikus hatás reprodukálása. A nonszensz irodalmat alapvetően meghatározó 'ismeretlen ismeretlenség' érzet visszaköszön a fordított szövegben, ami olyan, mint az eredeti, mégis nagyban más. A jó fordítás a szöveghűség és a kreativitás közt egyensúlyozás, Kosztolányi kifejezésével, ahogy erre majd később kitérek „gúzsba kötött tánc.”⁸⁵⁹ A kultúrspecifikus nyelvi reáliák szükségszerűen kikopnak az idegen nyelvbe való átültetés során, azonban kellően szellemes fordítóval a logikai csavarok és nyelvi játékok új formában köszönhetnek vissza.

A nonszensz új alakzatai olykor a célnyelvi sajátosságokból adódnak: Bué első francia fordításában Alice nyúlüregbe pottyánása fekete humorra hajazó ominózus felhangot kap csupán annak köszönhetően, hogy franciául a „zuhanás” és a „sír” főnevek („tombe, tombe, tombe”) azonos hangzású, eltérő jelentésű homonimák,⁸⁶⁰ s bár a rímes hangzás eltűnik Alice zuhanás közben mormolt mondata, a „Do cats eat bats? Do bats eat cats?” literális fordítása során, de az, hogy a denevér szó szerint kopasz egeret jelent franciául mókás extra-jelentésrétegeket hoz létre egy közismert állat csodaországbeli mutációja kapcsán. („Est-ce que les chats mangent les chauves souris, est-ce que les chauves souris mangent les chats?”).⁸⁶¹ A francia Alice is különös kislány: belső monológjában magázva korholja magát.⁸⁶² Zimmerman fordítása a német nyelv kicsinyítő képzős lehetőségeivel élve („ein Fläschchen,” „das goldene Schlüsselchen,” „Mäuslein”) infantilizálja a szöveget, és ezzel talán némiképp leegyszerűsíti a nonszensz komplex jelentésrétegeit és a gyermekirodalom felé tolja az eredeti eldönthetlenségében kettős célközönségű művet.⁸⁶³ Más helyütt azonban olyan nyelvi leleménnyel él, melyről elismerően nyilatkozik Carroll is. Macmillan kiadónak írt leveleiben Carroll azon aggályát latolgatja, hogy vajon humoros versparódiái nem válnak e

⁸⁵⁸ *Alice's Abenteuer in Wonderland*. Ford. Antonie Zimmermann. London: Macmillan, 1869. Leipzig: Johann Friedrich Hartknich, 1869. *Aventures d'Alice au Pays de Merveilles*. Ford. Henri Bué. London: Macmillan, 1869.

⁸⁵⁹ Kosztolányi, Dezső. „Ábécé a fordításról és fordításról.” *Ábécé*. Budapest: Nyugat, 1942. 184-191.

⁸⁶⁰ Ugyanígy extra-jelentéseket hoznak létre a souris és a poison/poisson homonikából eredő „egér/mosolygok” illetve „méreg/hal” jelentéspárok.

⁸⁶¹ Zimmerman német fordításában megmarad a rím a denevér fecskévé változtatásával: „Und Katzen fressen doch Spatzen?”

⁸⁶² Peter Rickard. „Alice in France or Can Lewis Carroll Be Translated?” *Comparative Literature Studies* 12.1 (Mar 1975): 45- 66.

⁸⁶³ F.A.G. Lösel. „The First German translation of *Alice in Wonderland*.” *Hermathena* 99 (Autumn 1964): 66-79.

fordításban élvezhetetlenné és értelmetlenné azon célközönség számára, aki nem ismeri a stílusbravúrok által kifigurázott eredeti szövegeket. Fordítóinak azt ajánlja a szorosan szövegkövető nyelvi megfeleltetések, tükörfordítások helyett inkább válasszanak kulturális párhuzamok nyomán a befogadók számára könnyen értelmezhető, lazább nyelvi ekvivalenciákat. Ilyen megoldás Zimmerman „bolondos teadélután” fejezet-beli versbetét fordítása, ami az angol altatódal helyett egy közismert német karácsonyi dal, az „Oh, Tannenbaum” paródiájában a zöld fenyőt zöld papagájhoz majd mamagájhoz hasonlítja. („O Papagei, O Papagei wie grün sind deine Federn!” énekli a Kalapos, majd a mormota helyébe lépő álmos fakopáncs egészíti ki a dalt „O Papagei, O Mamagei! O Papagei, O Mamagei!”)⁸⁶⁴

Collingwood számol be arról Carroll első életrajzában, hogy megjelenésük után nem sokkal már az Alice regényeket anyanyelvoktatási segédanyagként használták, kisiskolások írás és olvasás tanítására. Talán e pedagógiai gyakorlat hatására javasolta Carroll az Alice fordítások rövidített, annotált, kétnyelvű formában való kiadását kezdő nyelvtanulók számára. Ahogy Macmillannek címzett levelében írta éppen a fordítóinak fejtörést okozó idiómák kapcsán jutott arra a következtetésre, hogy a Csodaországából válogatott szemelvények – az eredeti angol idiómák és francia vagy német megfelelőik két hasábján egymás mellé rendezésével – segíthetnek a társalgási nyelvtudásban oly fontos szerepet játszó állandósult szókapcsolatok elsajátításában. Ez is azt bizonyítja, hogy Carroll érinthetetlen mű helyett képlékeny szöveggént tekint meseregényére: „persze csak azokat a részeket válogatom be a szemelvények közé, amelyek jól passzolnak a másik nyelvhez, kihagyom a verseket és a szóvicceket”⁸⁶⁵ írja. A szelekció kritériuma tehát az, hogy a forrás- és célnyelvben létezzen hasonlóan lefordíthatatlan idiomatikus kifejezés. A Carroll által megálmodott mesés nyelvtankönyv tehát grammatikai szabályok helyett épp a nyelv szabálytalanságaira, konvencionális diskurzív sémák helyett a gyakran költői kivételességre helyezi a hangsúlyt. Ez a didaxis mentes élménypedagógiai nyelvtanítási módszer végül jóval később, egy angol-japán, illetve egy angol-német Alice kiadásnak köszönhetően valósult meg.

Az intralingvális fordításból fakadó humort fellelhetjük Carroll gyerekbarátoknak írt rébuszleveleiben is. Egy Agnes Hullhoz írt üzenetben a levélíró például azon morfondírozik, hogy lehet, hogy Agnes annyi mindent tud a rovarokról, és rögtön meg is felel magának, „csakis azért lehet, mert ő olyan nagyon elmélyült az entomológiában.” A két nyelvű szóvicc

⁸⁶⁴ Bué fordításában is találunk hasonlóan szellemes megoldásokat, például a „Take care of the pence and the pounds will take care of themselves.” angol szólásmondás badar verziójának „Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves.”franciára ültetése „Un chien vaut mieux que deux gros rats.” hangzásában az „Un ’tiens’ vaut mieux que deux ’tu l’auras.” francia idiómát idézi. in Rickard 58.

⁸⁶⁵ Weaver 46.

szervezői feloldása nélkül nem biztos, hogy a címzett kislány rájött volna a szellemes megoldásra, miszerint az Agnes-re utaló, egyes szám harmadik személyű személyes névmás, az „ő” franciául „elle,” kiejtésében megegyezik az entomológia szó mélyén, hetedik betűként rejtő „L” hangzásával.⁸⁶⁶ A carrolli nonszensz tehát megint az írott szó és kimondott hang kontrasztjával és komplementaritásával játszik. Ráadásul a nyelvi humor megfejtését Carroll egy, a kislánnyal folytatott, képzeletbeli, mókázó, dorgáló párbeszédben prezentálja („na, ugye, hogy tudod!”), ezzel a szóbeli találókérdésezés, mesemondás interaktív, intim beszédhelyzetét szimulálva.

A nyelv pluralitásával való játék – a betű és hangalak konverziója, az anyanyelv és idegen nyelv egymásravezíthetősége, az otthonos és a külhoni territóriumai közti kóválygás – a non-didaktikus nonszenszbe ágyazódó carrolli élménypedagógia szerves részét képezi. Főként az Alice mesék tematizálják látványosan a kicsik számára ismerős iskolai szituációkat, a biflázás értelmetlenségét, a számonkérés arroganciáját, az idegen ismeretekkel való viaskodást. Miközben Carroll kétségkívül hozzájárult a nonszensz mint újító gyermekirodalmi irányzat 19. századi kanonizálásához. Érdeme ugyanakkor az is, ahogy Michael Heyman rámutat, hogy kiforgatta-kibillentette a műfajt annak anglocentrikus, koloniális, hegemonikus gyökereiből.⁸⁶⁷ Olvasatomban ezt a kibillentést jelentősen elősegítette a nyelvekkel, a jelentések kifordíthatóságával, a fordíthatatlansággal való játék.

Matematikusként nem csak a természetes nyelvek, de a különböző jelrendszerek közötti lehetséges átjárások is foglalkoztatták: olyan mnemonikai technikát talál ki, mellyel a számok szavakká konvertálhatók, s két soros rímek segítségével, a hetedik tizedesjegyre lehet logaritmusokat megjegyezni.⁸⁶⁸ De a numerikus és verbális jelek átfordíthatóságát a másik oldalról is megközelítette: a korabeli gyermekmagazinokban megjelent rébuszfejtőri a betűknek számokká való konvertálására építő feladatokat is tartalmaztak. Számos kriptográfiai kísérletében rejtjelezéssel, titkosírással kereste a megfejthetetlen kódot, a kívülálló számára lefordíthatatlan közlésformát.⁸⁶⁹

Carroll életében a német és francia után még svéd, dán, holland, olasz, orosz fordítások jelentek meg. Azonban a nyelvek közt átívelő kalandján innen, ahogy Takács

⁸⁶⁶ „Why is Agnes more learned in insects than most people? I 'Because she is so deep in entimology.' 'Of course you know that 'she' is 'elle'... 'Well!' you will say. 'Why is e'elle' deep in entimology?' 'Oh, Agnes, Agnes! Can't you spell? Don't you know that 'L' is the seventh letter of 'entimology?'" Almost exactly in the middle of the word: it couldn't be well deeper (unless it happened to be a deeper well, you know).” Gardner, *Handkerchief* 49, Sutherland 22. Robert D Sutherland. *Language and Lewis Carroll*. Hague: De Gruyter, Mouton, 1970.

⁸⁶⁷ Michael Heyman. „Introduction to Nonsense Special Issue.” *Bookbird* 53 (2015): 5-8.

⁸⁶⁸ Gardner *Handkerchief*, 31.

⁸⁶⁹ A Carroll által kiötlött ABC titkosírás és Távirat titkosírás (Alphabet Cipher, Telegraph Cipher) működésének magyarázatát fellelhetjük a Lewis Carroll Resources honlapon. <https://lewiscarrollresources.net/ciphers/>

Ferenc írja, az Alice könyvek elsősorban arra világítanak rá, hogy „a fordítás problémája az irodalom alapproblémája, sőt még általánosabb szinten magának a nyelvnek a problémájával azonos:” a megértés és félreértés lehetőségeit, a világ reprezentálhatóságát, a nyelv korlátait és a verbalitás meghaladhatóságát, az értelmezési stratégiáink mintázatait tematizálja.⁸⁷⁰

Carroll első Alice könyvének hat magyar fordítása van: Altay Margit 1927-ben, Juhász Andor 1929-ben, Kosztolányi Dezső 1935-ben, Szobotka Tibor 1958-ban, Varró Zsuzsa és Dániel 2009-ben, Szilágyi Anikó 2013-ban vállalkozott a nonszensz mesefantáziaregény magyarra ültetésére. A Tükörország kötet csak két fordításban elérhető Révbíró Tamás és Tótfalusi István 1980-as, illetve a Varró testvérek 2009-es társfordítói erőfeszítései jóvoltából.⁸⁷¹ Ugyanazon szöveg közel egy évszázadon átívelő fordításai lehetővé teszik, hogy a nonszensz különböző fordítói stratégiái színeváltozásainak diakronikus metszetét felvázoljuk. Általában véve megállapíthatjuk, hogy míg az első négy fordítás jellemzően a Lawrence Venuti értelmében vett domesztikáló, honosító irodalmi fordítói megoldásokat alkalmaz, azaz a célközönséghez igyekszik közelíteni a szövegét, különféle módokon magyarosítva Csodaország specifikusan brit – s így szigorú értelemben véve (az ekvivalencia elvét szem előtt tartva) voltaképp lefordíthatatlannak vélt, s ezért általuk inkább ’hazai színekben’ kreatívan újraálmodott – kulturális reáliát, a huszonegyedik századi fordítások ehelyett időutazásra hívják olvasóik, hogy a komfortzónájukból való kibillentés meglepetéserejére játszva a forrásszöveg viktoriánus kulturális kontextusának idegen sajátosságaival ismertessék meg egyfajta elidegenítő, foreignizációs technikát alkalmazva a mai olvasót.⁸⁷² A másik különbség, hogy a korábbi fordítások a gyermekséget ártatlansággal, tapasztalatlansággal, tudatlansággal társítják, és ekképp gyöngéd, oltalmazó, nevelő célzattal, lefelé beszélnek fiatal olvasóikhoz, míg a huszonegyedik századi fordítások mind Alice-t mind a gyerekolvasót egyenrangú félként, önálló, agilis, kíváncsiságában kreatív jelentéslétrehozóként tételezik.

⁸⁷⁰ Takács Ferenc. „Dingidungi? Undi Bundi?” *Mozgó Világ Online* 5 2010 május/ 31.

⁸⁷¹ A kötetben szereplő, a prózanarratívába ékelt híres halandzsa költemény, a „Jabberwocky” Weöres Sándor és Jónai Zs Balázs műfordításában is hozzáférhető.

⁸⁷² A két ellentétes fordítási stratégiára utaló domesztikáció (honosítás, háziasítás) és a foreignizáció (elidegenítés) Lawrence Venuti fordításelméletének kulcsfogalmai. Lawrence Venuti. *The Translator's Invisibility*. London: Routledge, 1995.

Altay Margit: *Alice a Csodák országában*

Az első magyar fordítás az *Alice a Csodák országában* címmel, angolból átdolgozva,⁸⁷³ látott napvilágot a hetente megjelenő, népszerű, képes gyermekújság, a *Tündérvásár* mellékleteként, 1927-ben, a Pallas kiadásában.⁸⁷⁴ A könyvecskét Arthur Rackham 1907-es Alice Csodaországban festménysorozatának darabjait leegyszerűsített formában, gyermetegebb vonalakkal újrarajzoló, fekete-fehér grafika díszíti anonim illusztrátor tollából, forrásmegjelölés nélkül. A jelentősen megkurtított szövegverzió a lap főszerkesztője, Altay Margit átdolgozásában látott napvilágot. A Tündérvásár Könyvtára harmadik sorozatában olyan más, a lap által gondozott, magyarra fordított, rövidített formában újramesélt, angolszász ifjúsági regények sorába illeszkedett, mint a *Gulliver utazásai*, a *Robinson Crusoe*, vagy a *Kis Lord*. Altay szerkesztette a *Pesti Napló* gyermekrovatát majd később az *Én Újságom* gyereklapot is; gyermekverseit, szentimentális elbeszéléseit a *Magyar Lányok* közölte. Nagy népszerűségnek örvendtek a felsőosztálybeli bakfisok életét tematizáló lányregényei, csak úgy, mint a többször újraközölt *Tündérorság-Meseország* című műve, melyet, mint sok más munkáját, Margit Néni álnéven publikált.

Altay átdolgozása Alice-t is saját szelíd, szolid lánykarakterei sorába állítja. Carroll művét kizárólag gyermekkorú olvasóközönséget célzó, ártatlan esti meseként, bájos lánykalandregényként értelmezi, gondosan kigyomlálja belőle az ifjú befogadók számára befogadhatatlannak ítélt, a nonszensz szójátékokból fakadó absztrakciót vagy ambivalenciát, az esetleges társadalmi problémákra, kulturális feszültségekre, filozófiai dilemmákra vonatkozatható kétértelmű utalásokat. Könnyen fogyasztható, vidám szöveget produkál egy jómódú, polgári család, egészségesen kíváncsi kislányának bolondos álmodozásáról.

Altay fordítása Csodaország eredendően abszurd világát módszeresen infantilizálja és idealizálja. Carroll eredeti meséjét átszövi a tipikusan brit fekete humor: Alice belső monológjaiban gyakran felbukkan a mindannyiunkra váró elmúlásról való töprengés –akár filozofikus-poétikai formában (Milyen lenne kihúnyni mint egy gyertyaláng? Egyáltalán mi történik a gyertyalánggal kihúnyta után?), akár a kor forradalmi tudományos gondolata, a darwini evolúciós elmélet felvetései nyomán (Ki mit/kit eszik meg? Kiből lehet zsákmány és áldozat?), akár a gyerekkor idilljét váratlan bármikor megtörni képes szörnyű balesetek

⁸⁷³ Bár a belső címlap „angolból átdolgozásként” utal az Altay szövegverzióra, Warren Weaver első átfogó, Csodaország több nyelvre történő fordításaival foglalkozó tanulmánykötete szerint a magyar fordító a német fordítást is forgathatta, hiszen az eszeveszett teadélutánon felcsengő dal („Twinkle, twinkle, little bat”) Antonie Zimmermann 1869-es fordítói megoldását idézi, mikor a téli időben is szépen zöldellő papagáj báját magasztalja, a német eredetű „Ó, zöld fenyő” („O Tannenbaum”) című karácsonyi ének paródiájaként. Warren Weaver. *Alice in Many Tongues: The Translations of Alice in Wonderland*. Madison: University of Wisconsin Press, 1964. 87.

⁸⁷⁴ Lewis Carroll. *Alice a Csodák országában*. Ford. Altay Margit. Budapest: Pallas, 1927.

rémképei kapcsán (Zuhanhatunk-e anélkül, hogy összetörnénk magunk? Honnan tudjuk, hogy amit megiszunk nem mérgezett-e?), hogy a tételezett olvasót morbid témákról gondolkodtassa el. Altay azonban a gyermekirodalommal inkompatibilis témaként tabusítani látszik a halál gondolatát, s jórészt kiiktatja az akasztófahumort, a testképösszezavarodással és identitásvesztéssel kapcsolatos szövegrészeket fordításából.

A baljós képzeteket keltő hangutánzó, hangulatfestő szavakat is játékosabb, gyermetegebb kifejezésekre cseréli: például mikor Alice a nyúlüregbe pottyánása és hosszas zuhanása után végül földet ér, a súlyos, tompa puffanás („thump!thump!”) hangja helyett a gyermekmondókát és óvodáskori ölbeli ringató játékot idéző „zsupsz, zsupsz!” szavakat találjuk. Érdekes példa ez arra, hogy a nyelvélőttes, a verbalitás peremvidékén leledző, és a még beszédképtelen kisgyermek világát telítő kifejezések is milyen erőteljes jelentésközvetítő erővel bírnak – melyet a nonszensz irodalom nyelvi játéka ki is aknáznak, s melyet – mint Altay esetében – a fordító egész másféle affektív konnotációkkal telíthet. (Míg az angol eredeti veszélyt, a magyar fordítás biztonságot sugall.)

Hasonló szövegszelídítő stratégiát azonosíthatunk a következő fordítói megoldásokban is: az idióta (idiot) Altaynál tökfilkó, a lusta szerzet (lazy thing) álomszusék, a kötekedős (all argue) kotnyeles, a zavarbaejtő (queer) és a rendellenes (out of the way) csodálatos, a kétségbeesett (desperate) gyámoltalan, az összezsugorodott Alice nyomorúságos mérete (wretched height) irinkó-pirinkó. Ugyanezen infantilizáló logika mentén az „Igyál meg!” üveg bizarr, gasztronómiailag sokkoló ízkompozícióját Altay az édesszájú gyermekek egysíkúbbnak vélt gusztusának megfelelőbb, sokkal homogénebb ízvilágra cseréli: az eredeti cseresznyéspite, tejsodó, ananász, sült pulyka, karamella, vajaspírítós kombináció nála habtorta, ananász, cseresznyerétes, és tejszínhab ízkeveréke. Carroll épp az extrém kulináris kuriózzummal igyekezett felkelteni az orális örömekre és gasztronómiai kísérletezésre nyitott gyerekolvasója kíváncsiságát, míg Altay célközönsége nem a konyhamalackodásban csínytevés cinkosa, hanem jó ízlésre nevelt úri kisleány. Az olvasónak tulajdonított ízlés eltérő gyerekképről árulkodik.

Altay narratológiaiailag is könnyít a szövegén, egyszerűsítésekkel, rövidítésekkel könnyebben emészhetővé téve azt az ifjú befogadók számára. A függő beszédet gyakran egyenes párbeszéddé fordítja. Az igediók, múlt-jelen-jövő közötti ugrálást („később visszagondolt arra, amikor...”) jelen idejűvé teszi. Megritkítja a mindentudó narrátor közbeszólásait, ezzel kiiktatva a narratíva önreflektív, metaleptikus, elidegenítő (intellektuálisan nehezebben befogadható, mélyolvasást igénylő) passzusokat. Mivel Alice belső monológjait Altay jobbára kihagyja, e pszichonarrációs szegmensek nélkül a főhős nő

karaktere is lényegesen egyszerűsödik: csapongva töprengő, filozofáló, önmarcangoló gondolatai híján jellemábrázolása elsilányul. A kihagyások olykor jelentésmegbicsaklást, szövegzökkenést eredményeznek: nem értjük, a könnytóban evickélő Alice miért spekulál úgy, hogy ha tengerbe pottyant, akkor könnyen haza tud jutni vonattal (Carroll még a korabeli brit gyerekolvasó számára is megmagyarázza, hogy azért, mert Alice emlékszik rá, hogy minden tengerparti üdülőhelyen általában szokott lenni egy vasútállomás). A rosszul felmondott vers eliminálása okán nem világos, hogy a Hernyó mire mondja, hogy „az elejétől a végéig rosszul mondtad.” Komoly veszteség a nonszensz epizódok, karakterek és szójátékok megnyirbálása: Altaynál például a vigyorgó kandúr nem tűnik el, nem hagyja hátra misztikus mosolyát maga mögött, ezzel Csodaország egy ikonikus momentuma veszik ki a szövegből, s hasonlóképp a kalapos nem kérdezi meg „Miért olyan a holló mint az íróasztal?” Sokatmondó, hogy a grammatikailag, hangzásilag furcsa „Curiouser and curiouser!” felkiáltás, Alice visszatérő kommentárja a csodaországi eseményekre Altay fordításában „kavarcs-quacs, kavarcs-quacs.”⁸⁷⁵ A nonszensz itt halandzsába fordul, amely a bújócska gyerekjáték „kukucs” hívó szavára rímelve újfent szelídít a szokatlan nyelvhasználat, a nyelvi defamiliarizáció keltette zavartságérzeten. Ugyanakkor a művelt felnőtt olvasó felismerheti a „nonszensz” jelentésű, német „quatsch” szót is a hangalakban, bár kérdéses, hogy ez a többnyelvű trükk vajon mennyire dekódolható a kiskorú befogadó számára.

Néhány jelentésvesztés domesztikáló, infantilizáló szándék vezette alulfordítás miatt következik be. A francia kártyalapok nevei például tükörfordításban jelennek meg: treff, káró és kőr helyett gyémántokat, buzogányokat és szíveket lobogtató kártyalapkatonák tartanak seregszemplét. A hamis teknősbéka mikor beszámol a tengermélyén tanultakról nem derül ki, hogy valódi tantárgyak paródiáiról beszél: a hozzálátni, lehúzni, rozomázkodni, és lopni foglalatosságaiban bajos ráismerni az alap aritmetikai tevékenységekre. (Az „összeadni, kivonni, osztani, szorozni” komikus kifacsarásai az eredetiben az ambition, distraction, uglification, derision).⁸⁷⁶ A dodóból pelikán, a tőkehalból harcsa, a tengericsillagból százlábú, a bonbonból cukros pereg, Hódító Vilmosból Napóleon, Patból Jancsi lesz a magyar gyerekolvasók háttértudásához közelített szövegverzióban. A Fehér Nyúl rejtélyes okból tengeri nyúlként jelenik meg, talán a tengerimalacra való utalásként; bár ez nem túl szerencsés megoldás, hiszen a tengeri nyúl egy egészen más faj, a csupaszkopolyús házatlan tengeri csiga neve.

⁸⁷⁵ *Csodaország* Ford Altay 10.

⁸⁷⁶ Juhász 1929-es fordításában: a négy számtani alpművelet: összekapni, kidobni, szorongani és osztani

A már említett belső-monológ-megfogyatkozások miatt Alice karaktere szimplifikálódik Altay magyar verziójában. Gyámoltalan, udvarias, tudásvágy fűtötte, kíváncsi „kisleány,” aki váratlan alakváltozásai ellenére értelmiségi felsőközéposztálybeli hovatarozásából fakadóan kellő öntudattal bír, s megtalálja az útját Csodaországban s azon túl. Ez a társadalmilag privilegizált helyzetből eredő magabiztosság sejlik fel a magyar fordítás több epizódjában, mikor Alice kineveti Gyíkyt műveletlen beszéde miatt (Hát mán hún lönnék?), mikor az elbeszélői kommentár szerint „annyi furcsaság történt, hogy Alice kezdte azt hinni *neki* semmi sem lehetetlen” (saját kiemelés, Carroll eredetijében „itt semmi sem lehetetlen”⁸⁷⁷), vagy mikor a záró fejezet az „Alice bizonyítéka” helyett az „Alice a legokosabb” címet viseli. Altay Alice-sze tehát példaképpül szolgálhat a polgári réteg leánygyermeki számára. Ez a didaktikus intenció sejlik fel Altay egy a Carroll szövegébe betoldott, saját szerzeményű mondókájából: „Dunában van egy hal/ Az a neve harcsa,/ A Jó Isten szüleimet/ Sokáig megtartsa!”⁸⁷⁸ (A nonszensz versbetétek háromnegyedét kivágja fordításából, a többi poémaparódiát rövidített formában magyarítja.) Ugyanezt támasztja alá az Epilógus is, melyben Alice nővérenek álmában sejlik fel a jövőbeli mesemondó Alice alakja, ám az eredetit kifordítva, Altaynál nem Alice merít ihletet a tovatűnő gyermekkor ártatlanságából, hanem az őt hallgató gyerekek igyekeznek felnőni az az érett Alice meséjének varázsához, „örülnek majd örömenél, és sajnálkoznak majd bánatánál.”⁸⁷⁹ A gyermekirodalom tehát leplezetlenül is a felnőtt nosztalgikus vágyának termékeként artikulálódik.

Juhász Andor: *Alisz kalandjai Csodaországban*

A második magyar fordítás *Alisz kalandjai Csodaországban* címmel jelent meg csonkítatlan szövegverzióban, 1929-ben, a pszichológus-író Juhász Andor fordításában a Béta Irodalmi Részevénnyársaság kiadó gondozásában, John Tenniel eredeti illusztrációival.⁸⁸⁰ A kor műfordítási gyakorlatának megfelelően a tulajdonnevek magyarosított formában jelennek meg (Dinah/ Mici macska, Bill/ Gyík Feri, Lory/Lóri), a domesztikációval elősegítve a gyerekolvasónak a fiktív világba való zökkenőmentes alámerülését. A honosított szövegverzió befogadásakor a hazai gyereolvasóközönségnek a magyar iskolában tanult, saját

⁸⁷⁷ “For, you see, so many out-of-the-way things had happened lately, that Alice had begun to think that very few things indeed were really impossible.” *Annotated Alice* AWL 16.

⁸⁷⁸ *Csodaország* Ford. Altay 83.

⁸⁷⁹ Juhász 1929-es szövegű fordításában: (Alice) „Át fogja érezni a kicsikék egyszerű bánatát és örömet fog találni egyszeri örömkben, mert eszébe jutnak gyermekévei és sok boldog nyári napja.” 136.

⁸⁸⁰ Juhász Andor. *Alisz kalandjai Csodaországban*. Budapest: Béta Irodalmi Rt, 1929. Az illusztrációk sajnos elég silány minőségben kerültek reprodukálásra és Tenniel neve is rosszul (Tenniels-ként) szerepel a könyv belső borítóján.

kulturális háttérismereteit és önnön megélt valóságából fakadó tudást kell mozgósítania ahhoz, hogy dekódolni tudja a szöveg jelentését, és értékelni tudja a feje tetejére állított világ abszurdításait és humorát. Juhásznál Dodó, a pelikán a Kókusz-verseny (Caucus race) eredményhirdetésekor olyan komoly képet vág, mint Deák Ferenc (Carrollnál Shakespeare), az egér száraz története II. Endréről és az Aranybulláról szól (hódító Vilmos és a normann hódítás helyett), az eredetileg a szorgos méhecske helyett a falánk kis krokodilról szóló versparódia pedig Arany János „Családi körét” figurázza ki, a falusi idill háziállatai helyett egy dzsungelvízió egzotikus vadait – bogarászni restellő zsiráfot, fejésre váró tevét, szegény, éhes krokodilust – vonultatva fel.⁸⁸¹ A honosítás azonban nem teljesen következetes: míg azok a kislányok nevei, akikkel Aliszt összekeverik magyarosítva vannak, Ada, Mabel és Mary Ann helyett Mancira, Erzsire és Marcsára, maga Alisz neve fonetikus átíratában csak részlegesen kerül domesztikálásra, s továbbra is idegenül cseng a korabeli magyar gyerekolvasó számára. „Tájidegen” neve miatt Alisz mesebeli szereplőként hat a sok reális referencialitásában felidézhető, hús-vér magyar kislány között. Ő maga lesz a valóságba betüremkedő képzelet megtestesítője. Különösen érdekes ez annak fényében, hogy a regény hosszas nyelvfilozófiai spekulációt vezet le a személynevek lehetégeiről jelentéseiről, az Aliszság velejáróiról, a „nomen est omen” gondolat tétjeiről, a nonszenszben előszeretettel tematizált átvitt és szó szerinti értelmek, kollektív és privát jelentések, referenciális és absztraháló jelentésgyakorlatok konfúziója nyomán.

A tulajdonnevek más nyelvi közegbeli megfelelőjének kiválasztásakor Juhász többé-kevésbé sikeres megoldásokkal áll elő. Carroll Fehér Nyula (White Rabbit) nála Tapsifüles gyermekmondókákat és a húsvétot idézi; de húsvéti nyúl lesz a March Hare is, így megkettőzve a csokitojást tojó nyuszi gyermeki fantáziának kedves karakterét. Megtöbbszörözésre épít a sziruposkút alján éldegélő kislányok nevének fordításakor is: az eredetiben Lacie, Tillie, Elsie (Carroll műzsája, Alice Liddell és nővéreinek becenevei) Juhász fordításában Erzszi, Bözsi, és Lizi, melyek ugyanazon klasszikus magyar Erzsébet név három különböző alakváltozata. Láthatjuk tehát, hogy a nonszensz hatást más-más módszerekkel éri el.

Az irodalmi nonszenszhez kevésbé sikeres viszonyulás Juhász részéről, mikor a hangzósságukban meghökkentő szójátékokat, amelyek akár az álmodozó Alice költői kreativitásáról, nyelvi invenciózusságáról tanúskodnak, ő beszédhibává, selypegő

⁸⁸¹ Este van, este van, az eperfa hallgat,/ Ballag egy kis cica, nekimegy a falnak./ Ajtónál egy zsiráf bogarászni restel,/ Óvakodva lépked, hosszan elnyúlt testtel.// Udvaron fehérlik szőre egy tevének,/ A gazdasszony éppen az imént feje meg./ Szegény krokodilus, már-már az is éhes,/ Hívják a gyerekek, ” jer közelébb, édes!” *Csodaország* Ford. Juhász 19.

babanyelvvé fordítja. Ilyen eset például, mikor a nyúlüregbe (Juhásznál „föld alatti hasadékba”) zuhanó Alisz azon töpreng, esznek-e a macskák denevért s esznek-e a denevérek macskát (a „cat” macska és „bat” denevér szavak hasonló, homonim hangzóságával játszva „Do cats eat bats? Do bats eat cats?”), Juhásznál a konvencionális nyelvműködést meghaladó, rímes, poétikai bravúr nyelvhasználati hibává, logopédiai korrekcióra szoruló kiejtésbeli rendellenességbe fordul, az „Eszik a cica denevért? Ecik a szica denevért? Ecik a szica denevért?”⁸⁸² Még ha nem is infantilis selypegetésként hanem egyszerű nyelvbötlásként értelmezzük is – elveszti az eredeti verzió szellemességét; Aliszt nyelvi fogyatékosnak és nem nyelvi felfedezőnek állítva be. (Sokatmondó egyébként, hogy mikor a „nonsense” szó felbukkan a szövegben, Juhász „ostobaságnak” fordítja, mely amerőben más konnotációkkal bír, mint a más fordításokban előforduló „badarság”. Előbbi a jelentések akaratlan, esetlen, ügyefogyottságból, csekélyértelműségből fakadó, baleset-jellegű összezavarása, az utóbbi szándékosabb, stratégikusabb, akár intellektuálisan tudatos jelentés-szétzilálást tételez.)

A Juhász használta indulatszavak csak a mai magyar olvasó számára csengenek furcsán, s dekódolódhatnak nonszensz nyelvi leleményként. A „Bumszti!” az „Alómars!”, a „Lárifári!” a huszas évekbeli gyerekolvasó mindennapi valóságának nyelvi részei, s így beteljesítik a hétköznapiak a különössel való kombinációjának küldetését (szokványos szófordulatok szokatlan kontextusban: egy végeláthatatlan zuhanás végi puffanásnak, egy zsebórás nyúl noszogatásának hangjai); reprodukálni képesek az ismeretlen ismerős nonszensz effektust.

A fordításban az indulatszavakkal is előtérbe helyezett oralitás a carrolli eredetiben a szóbeli mesemondás eseményből fakadó írott szöveg sajátja, aminek csúcsrajáratásával stratégikusan játszik az irodalmi nonszensz műfaja, s ami ismerős tapasztalatként dereng fel a szóbeli edukációs módszerekkel, memoritertechnikákkal oktató, még írástudatlan kisgyermek számára is. A hangzóság, a kimondott szó hangsúlyozása jelenik meg a bolondos uzsonnán elhangzó versparódia esetében is, ami altató helyett népdalt idéz „Jaj, de magas, jaj, de magas ez a vendégfogadó! / Van-e benne, van-e benne tea rummal eladó? / Ha nincs benne tea rummal eladó, / Dűjjön össze ez a vendégfogadó.”⁸⁸³ Az ismétlődés, az egyszerű nyelvezet, a felkiáltások a gyermekmondókák helyett a népi rigmusok, a falusi kiskocsmák, a magyaros sírvavigadás világába visz. A fordítási lelemény annyiban megalapozott, hogy a kalaposmester először borral kínálja Aliszt, s Juhász fordítása tulajdonképpen továbbviszi ezt a karneváln tabutörő egyetlen gesztust. Az oralitás kerül

⁸⁸² Carroll Ford. Juhász 8.

⁸⁸³ Carroll Ford. Juhász 76.

főszerepbe akkor is, amikor a kalaposmester nonszensz kétértelműséggel az Idő agyonütéséről beszél (a metaforikus szólás [„killing time”] literalizált értelmében gyilkosságért kell lakolnia), és tempógyilkosságról, az időmérték megöléséről beszél. Kérdéses, hogy csak a metronómot ismerő zenetanulók számára lesz-e ez értelmezhető referencia, vagy a tanórák időtartamának megkurtítására vonatkozó, kollektív gyermeki vágyalom fényében minden ifjú befogadó számára kedvderítő lesz a képtelen párbeszéd, csakúgy mint a bírósági tárgyalóteremben felhangzó, a gyerekvilágban oly ismerős civakodás hangjai: „Nem mondtad! Mondtam! Nem mondtad!” A „szórohamod van”⁸⁸⁴ kifejezés („the words don’t fit you”) is szóbeliségre hajaz: olyan vadul tolnak fel a Szívkirálynőben a szavak, hogy nehezebbre esik kiejtenie őket. A túlbeszélés és kimondhatatlanság közt rekedés verbális görcse groteszkül visszas testi élmény.

Juhász következetlenül használja a honosítás és elidegenítés Venuti-féle fordítási stratégiáit. A forrásszöveg távoli kulturális közegéhez közelíti a magyar befogadót, mikor angolszász mértékegységeket használ (hüvely, láb), illetve lábjegyzetben magyarázza meg hazai kis olvasói számára, hogy az angol gyerekek miért találják humorosnak egy versbetétet: „A János bácsi ismert angol költemény, amit Alisz valószínűleg az iskolában tanult. Természetesen, egészen másképpen van, mint ahogy itt elmondja.”⁸⁸⁵ (Mivel a lábjegyzetből nem derül ki, hogy valójában, hogyan is szól az eredeti vers, nincs valós referenciapont arra vonatkozóan, hogy a fordítás mihez képest tartalmaz eltérést. Ahogy Kappanyos és Seregi rámutat, a paródia tárgyának azonosíthatóságának hiányában, a műfaj alapfunkciója szenved csorbát.⁸⁸⁶ A befogadás multifokális interpretációs nézőpont helyett egysíkú értelmezői attitűdöt feltételez. A nonszensz hatás nem a megszokott eredeti és a szokatlan átirat eltéréséből, hanem a vers fiktív világának a konszenzus valóságtól való különbözőségéből fakad.)

Máshol Juhász nonszensz fordításai szellemes domesztikáló megoldásokat alkalmaznak. A mormota meséjében, a szirupkút mélyén a nővérek kivonni tanultak, mindent, ami H-val kezdődik: huszat, harmincat, hatot, hetet, havat⁸⁸⁷ -- itt a „badarságokat beszél” jelentésű, „hetet-havat összehord” idióma kerül a hasonló hangzóság okán hibásan bele egy számsorozatba, a kategóriatévesztés komikumára hajazva. A rímes akusztikus játékörm jegyében a tengermélyen a cet tanítja az á-bé-c-et (tortoise/ taught us), és a ráknégyes vízi

⁸⁸⁴ Carroll Ford. Juhász 133.

⁸⁸⁵ Carroll Ford. Juhász 49.

⁸⁸⁶ Kappanyos András és Sereg Mariann. „Fordítható-e a paródia?” *Docendo discimus: Doktoranduszhallgatók és témavezetőik közös tanulmányai a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájából*. Miskolc: Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolája, 2013. 78–102

⁸⁸⁷ Carroll Ford. Juhász 81.

táncát lokalizált gasztronómiai humor itatja át (a fogas ki van rántva és citromot fog a szájában, az eredetiben saját farkába harapva feltálalt tengeri hal helyett), a vízi mulatság fokozását pedig egy jól ismert, kanonikus, magyar gyerekirodalmi szöveg, Petőfi „Anyám tyúkjának” kifigurázott verziója éri el, ahol ráadásul a tengeri hancúrozás helyett rákanyó végül a levesben fő étékké, olyan burkolt, a természetes táplálékláncre tett darwini allúzióval, mely, minden bizonnyal Carrollnak is kedvére lett volna („Ejh, mi a kő! Rákanyó, kend/ A fazékban fő már ott fent?”⁸⁸⁸). A domesztikáció egy másik izgalmas példája a lehető legmesszebb sodorja el Juhász fordítását a forrásszövegtől: A Borsos Hercegnő mindenben kényszeresen tanulságot keresve, tulajdonképpen a túlértelmező iskolapéldájaként, bölcselkedő ál-szentenciákkal traktálja Aliszt. A közeli mustárbányáról okoskodva, s azt találgatva, hogy a mustár vajon madár vagy ásvány vagy növény, vajon élő vagy élettelen, (az eredetiben Carroll a barkochba játékot idézi meg ezzel a ludológiai inzerttel), végül egy magyarban visszaadhatatlan, az angol „mine” szó kétértelműségére építő, szójátékos, badar következtetésre jut: „The more there is of mine, the less there is of yours.”⁸⁸⁹ (Minél több jut nekem, annál kevesebb, ami a tiéd./ Minél több a bánya, annál kevesebb, ami a tiéd.) Juhász is azonos hangzóssággal játszik, mikor a „bánya”/”bánja” szavakat köti össze, azonban nála a tanulság, „Székely támad, székely bánja.”⁸⁹⁰ egy specifikusan a historikus Nagy-Magyarország régmúltjabeli történelmi eseményre, az 1562-1575-beli erdélyi rendi küzdelmekre, a székely fölkelésre s annak leveretésére utal, miközben impliciten Székelybányát mint földrajzi helyet is esetlegesen megidézi. A magyar verzió immár nem csak nyelvi sajátossága, de jelentésének kulturális beágyazottsága miatt is visszafordíthatatlan angol nyelvre – nyelvi konvertálhatóság szempontjából: a lehetetlen megkettőzve.

A korabeli kritikai recepció hiánya azt sugallja, hogy Altay és Juhász fordítása vélhetőleg nem jutott el a legszélesebb olvasóközönséghez, és Lewis Carroll alakját és munkásságát ekkoriban még jórészt homály fedhette Magyarországon. Az Arcanum adatbázisban fellelhető sajtóanyagok tanúsága szerint időnként felmerült a neve – főként a Csodaország regény és annak kéziratának elárverezésekor magas kikiáltási ára kapcsán – de az életrajzi és irodalomtörténeti adatok pontatlanok. A *Pesti Hírlap* 1929-es lapszámaiban Alice-ra a szerző unokahúgaként, majd a saját kisleányaként utal, később (1932/5/54) fiatal, meséskedvű „papköltőként” említi Dodgson. Az *Amerikai Magyar Népszava* 1932/125

⁸⁸⁸ Carroll Ford. Juhász 113.

⁸⁸⁹ *Annotated Alice AWL* 96.

⁸⁹⁰ Carroll Ford. Juhász 97.

száma megemlékezik a Carroll centenáriumról, de regénye címét angolul közli, ignorálva a már meglévő magyar fordításokat. A *Néptanítók lapja* (1932/65/7) „minden idők legbájosabb ifjúsági könyveként” nevezi az *Alice in Wonderland*-et, s, ahogy több lap, hangsúlyozza a népszerűséget, amit a kötet világszerte élvez, azonban nem említik, hogy a regény elérhető lenne a magyar olvasók számára. A *Literatura* 1932 tavaszán egy méltatlanul elfelejtett, egykönyves szerző műveként ír az Alice regényről, mely „a kimondott szó és az önmagában élő fogalom örök gyermeki és örök középkori világába” vezet, mint „irodalmivá finomult folklóre,” a „goblinok fantasztikus világának a gyermeki lélek szórakoztatására feltalált rajza.”⁸⁹¹

M.M. a *Korunk* 1932-es márciusi számában megjelent, „A százéves Lewis Carroll” című esszéjét affeletti megrökönyödésével nyitja, hogy Lewis Carrollt nem ismerik sem a magyar kritikusok, sem a centenáriumokat általában ünneplők, sem a magyar irodalmi lexikonok. Majd e hiányosságot pótolandó, megkísérli elhelyezni Carrollt a világirodalmi kánonban. Carrollt egy szégyenletes kor forradalmi gondolkodójaként ünnepli „Viktória királynő uralkodásának közepe táján élt, az angol puritanizmus legrosszabb éveiben, olyankor, amikor a véglegesen egyesült királyságban annyira sértőnek minősítettek minden önálló gondolatot, hogy az még megformálódni is habozott.” M.M. szembehelyezi a a carrolli gyermekregények egyszerű világát a „korabeli értelmetlen irodalommal” (itt valószínűleg a nonszenszre utal) és a „nagyhangú üres akademizmussal.” „Az írországi vérengzések, a manufaktúrákban uralkodó irtózatosságnak napjaiban” „az elveszett emberi szabadság Alice törekeny kezeibe költözött.” M. M. szerint Carroll nagysága abban rejlik, hogy az erkölcsi tanulság didakticizmusa, a „szigorú kötelességek” szájbarágása nélkül „mutatta meg a gyermekeknek egy világ képtelenségét.” M. M. szembehelyezi a carrolli mesemondást a korabeli negatív ellenpéldával, „a kicsinyekbe az öldöklés morálját szugeráló” detektívregényekkel, kolonizációs irodalommal és háborús elbeszélésekkel. A gyermeki irodalom korabeli hazai megítélését jól tükrözi, hogy M.M. abszolút elismerésként említi, hogy bár Carroll történetei gyermekek számára íródtak, ám kivívták a komoly felnőtt olvasók csodálatát. Egyenesen kötelességünknek véli „megemlékezni az íróról, aki a gyermekolvasmányok igazi műfaját egész helyesen kijelölte.”⁸⁹² Sajátos megközelítésben tehát az *igazi* gyermeki irodalom az, ami a felnőtt olvasó érdeklődésére is számot tarthat, ami – mint a zsarnokság elleni lázadást, a szabadságvágyat jelképező Alice – komoly társadalomkritikai üzenettel bír. Annak ellenére tehát, hogy a kritika közléséig megjelent két

⁸⁹¹ m.e. „Elfejtett írók. Lewis Carroll.” *Literatura* 7 (1932 március): 409-410.

⁸⁹² M.M. (Medve Miklós) „A százéves Lewis Carroll.” *Korunk* (1932. III. Március): 222-223.

magyar fordítás kifejezetten gyermekolvasóközönséget céloz, M.M. szövegkommentárja a nonszensz poétikája helyett annak politikájára, az inkább az érett befogadók számára befogadható jelentésrétegre helyezi a hangsúlyt a kötet méltatásakor.

A harmadik magyar fordítás ezzel a kritikai attitűddel végletesen szembefordulva, a könyv poétikai kvalitásait kiaknázva hozza létre a nyelvileg leginvenciózusabb, ám az eredetitől látszólag legtávolabb kerülő, extrém-domesztikációra vállalkozó verziót.

Kosztolányi Dezső: *Évike Tündérországbán*

Kosztolányi Dezső fordítása 1936-ben jelent meg Fáy Dezső illusztrációival Gergely R kiadásában.⁸⁹³ A magyar tudományos recepcióban ez a legbehatóbban tanulmányozott fordítás a Kosztolányi nyelvszemléletével, a fordítói hűtlenség és a fordíthatatlanság kérdéseivel foglalkozó fordításelméleti munkáknak, többek közt Kappanyos András és Józán Ildikó alapos – s izgalmas módon egymással ellentétes véleményt megfogalmazó – elemzéseinek köszönhetően.

Kappanyos András szerint Kosztolányi alábecsüli a carrolli fikcióban rejlő lehetőségeket, mikor saját kora magyar gyermekkönyvsztenderdjének megfelelő művet kreál az Alice-ból. Ezzel épp a csodavilág lényegét, „a szabályok alól felszabadult, [a felnőtt-törvény irracionálisára rácsodálkozó] korlátlanul kreatív gyermeki elme” káprázatát hagyja ki a regényből, hogy helyette a Pósa Lajos neve fémjelezte, valláserkölcsei és hazafias didaxist, a gyermekvilág iránti pártfogó-oltalmazó-lekezelő alapállást tegye meg szövegszervező elemül. Kappanyos olvasatában Kosztolányi szöveghűtlen, domesztikáló, infantilizáló fordítása az eredetihez méltatlan, bugyuta mesét eredményez.⁸⁹⁴

Józán Ildikó ezzel szemben méltatja a Kosztolányi-átirat költői szabadságát és nyelvi leleményeit. Amellett érvel, hogy a szöveghű fordítás nem feltétlen jobb, csak megnyugtatóbb az értelmező-befogadó szempontjából, mivel illuzorikus megfeleltethetőséget tételez fel két nyelv között, a szerzői intenció kitapogathatóságát, a kommunikáció közvetlenségét, a jelentés rögzíthetőségét sugallja, „azzal áztat, hogy a világ megragadható, a tudás megszerezhető.” Józán szerint az *Évike Tündérországbán* „fordításmű:” nyelvközi áttétel során keletkezett, de önálló irodalmi alkotásként olvastatja magát – s részben ennek köszönhetően is hosszabb élettartalmú mint általában a fordítások. (Nagyjából harminc év

⁸⁹³ Lewis Carroll. *Évike Tündérországbán*. Ford. Kosztolányi Dezső. Budapest: Napkút, 2013. (1935)

⁸⁹⁴ Kappanyos András. „Alice, mint Évike.” *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzjer*, Budapest: Balassi, 2015. 186- Kappanyos, András. “A műfordítás mint extrém sport: *Évike Tündérországbán*.” *Studia Litteraria* 1-2 (2018): 111-130.

elteltével avul el egy-egy fordítás, és készül újabb, míg Kosztolányi fordításai még hetven-száz év után is bőségesen életképesek.)⁸⁹⁵

Olvasatomban a következőkben arra a kettősségre kívánok rámutatni, hogy bár kétségkívül Kosztolányi háziasító fordításmegoldásainak köszönhetően sok helyütt jelentésvesztés, jelentésorzulás lép fel, nem feledkezhetünk meg a sokszor átiratba hajló szövegverzió invenciózus megoldásairól sem, melyek – ha a Carrollétól radikálisan eltérő módozatokon is – sikeresen reprodukálják a nonszensz meghökkentő hatásmechanizmusát.

Előjáróban érdemes annyit leszögezni, hogy Kosztolányi fordításról és nyelvműködésről írt esszéiben felvállaltan, megfellebezhetetlen tényként hangsúlyozta a nyelvek közti egyenes megfeleltetés lehetetlenségét. A nyelvközi áttétel miatt felbomlik a forma és a tartalom (a hangalak/betűkép és a jelentés) közti viszony, melynek egyedi elválaszthatatlansága adta az adott irodalmi mű sajátosságát. Aki idegen verset akar anyanyelvére átültetni szükségszerűen a között tétovázik, hogy a hangzósságtól elvonatkoztatva a szavak értelmét vagy épp a gondolatiság rovására a „mondat muzsikáját, a betűk színét” adja-e vissza. A két követelménynek – a zeneinek és értelminek: a szöveg szonorikus rezonenciáinak és ezek elődiázte affektív töltetének, valamint a grammatikai-szemantikai-szintaktikai tulajdonságainak; a vers lelkéhez és a szótárhoz való hűségnek – egyszerre maradéktalanul eleget tenni képtelenség. Így a fordítás óhatatlanul mindig ferdítés, gúzsba kötve táncolás, kreatív költői reinvenció, „egyezmény, kompromisszum Eszmény és Valóság között, megalkuvások sorozata, a föladat legügyesebb megoldása – ha úgy tetszik, elmés csalás...” A fordítás ekképp soha nem hozhat létre azonosságot, legfeljebb egyenrangú, összemérhető műveket. Kosztolányi végkövetkeztetése szerint „fordítani nem lehet, csak újrakölneni.”⁸⁹⁶ Így, olvasatomban, a fordítás ferdítéssel való társításában is rejlik valamiféle nonszensz játékosság; a fordítás az eredetitől való elkülönbözödése nem tragikus veszteség, hanem mesés, mókás, mágikus alakváltozás.

Carroll vonatkozásában elmondhatjuk, hogy hangsúlyozottan lehetetlen a fordító feladata a nonszensz irodalmi közlések idegen nyelvre való tolmácsolása esetében, hiszen a kiejtett szavak akusztikus varázsa, a szöveg karnális, korporeális, fonotextuális mélyrétege, s a hangzóssággal a mondat hangulati velejárója gyakran a jelentés talapzatát képezi. Külön érdekes Kosztolányi fordítás-szemléletének dekonstrukciós irodalomelméletre emlékeztető tézise: ahogy írja, egy idegen talajba átplántált vers elsorvadhat, de új életre kelve szebbé is

⁸⁹⁵ Józán Ildikó. 2010. “Nyelvek poétikája. Alice, Évike, Kosztolányi meg a szakirodalom és a fordítás.” *Filológiai Közöny* 56. 3 (2010): 213-238.

⁸⁹⁶ Kosztolányi Dezső. “Ábécé a fordításról és ferdítésről.” *Ábécé*. Budapest: Nyugat, 1942. 184-191. 184-5.

virágozhat, mint az eredeti, s nem feltétlen a költő érdeméből, hanem mert az idegen nyelv szelleme hatja át.⁸⁹⁷ A szöveg tehát önálló életre kelhet; fordításában is már-már önmagát írja – újra. Ez a verbális reanimáció bódító hatással van az értelmező-befogadóra. Kosztolányi szerint az ismeretlen szavak ismeretlenségük miatt „úgy hatnak [a fordítóra], mint a kéjgáz, láttukra a gyermekkor szűk ámulata fogja el, megmárosodik tőle, s mámorában hasonló varázst hoz ki anyanyelve szavaiból.” Az idegen szó tehát az anyanyelvével ismerkedő gyermek ős-elvarázsolódás élményét hozza elő a felnőtt fordítóban, ismeretlenségében ismerős áhítatot kelt. A szimbolizáció beavatási rítusának primordiális ősélménye kötődik a nonszensz neologizmusokhoz is, melyek révén szimultán sejlik fel a szavakkal való világteremtés lehetőségeinek és korlátainak sokasága. A „forrás-szöveg és a fordítás között metonimikus kapcsolat áll fenn:”⁸⁹⁸ utóbbi csak töredékesen, nyomokban reprodukálhatja az eredeti jelentések összességét; hiányokkal és feleslegekkel zsonglőrködve.

Kosztolányi Alice fordítását nem annyira a nemzetközi szintéren világirodalmi klasszikussá avanzsálódó regény kanonikus presztízse motiválhatta; inkább stílusgyakorlatnak, erőpróbanak, a lefordíthatatlan lefordítása képezte kihívásnak tekinthette munkáját.⁸⁹⁹ (Kappanyos Karinthy Micimackó-fordításával párhuzamosan tárgyalja Kosztolányi Carroll fordítását, de a nagyon brit szöveg nagyon magyarossá formálásához kötődő nyelvi játék kapcsán megemlíthetjük Lénárd Sándor a *Micimackónak* valamint *Max és Móricnak* a latinra fordításait, sőt Lénárdnak az Alice magyar műfordításából angolra való visszafordítását is, amit Warren Weaver felkérésére⁹⁰⁰ készített.)

Valahol Kappanyos és Józán eltérő nézőpontjai között állást foglalva amellet érvelek, hogy Kosztolányi Alice fordítását Roger Caillois játékelméletének két alapfogalma nyomán érdemes értelmeznünk. Kosztolányi fordítói megoldásai a *paidia*, azaz a spontán, kötetlen, kreatív játéktevékenységet társítják a történetmondás és fordítás szövegformázó, nyelvújító gyakorlataival, azonban a gyerekolvasója számára a magyarított szövegben kijelölt helyet inkább a *ludus* jegyzi, azaz a szabályozott, irányított, felnőtt-felügyelte játék helyzet kerül felkínálásra.⁹⁰¹

Afelől nincs kétség, hogy Kosztolányi magyar közönségnek magyar mesét írva magyar kontextusba helyezi át a szereplőket és a történéseket, az eredeti szöveg nyelvi-kulturális különbözőségét elmosva igyekszik a hazai gyerekközönség számára otthonos

⁸⁹⁷ Kosztolányi 168.

⁸⁹⁸ Józán 213.

⁸⁹⁹ Kappanyos „A műfordítás mint extrém sport”, 115.

⁹⁰⁰ Lénárd Sándor. *Winnie ille Pu*. (1956) New York: Puffin, 1993. Weaver. *Alice in Many Tongues* 65, 71.

⁹⁰¹ Roger Caillois. *Man, Play, and Games*. (1961) Champaign: University of Illinois Press, 2001.

fantáziavilágot létrehozni. A főhősnő nem Alice, és mégcsak nem is Alisz vagy Alíz, hanem Évike, egy közismert, gyakori magyar női név becézett formája, mely ráadásul ismerősen csenghet a korabeli olvasó számára a nagy mesemondó, Benedek Elek, népszerű, 1911 óta számos kiadást megélt, a *Nagyapó mesél Évikének: Versek, mesék, történetek hat-tizenkétéves gyermekeknek* című mesegyűjteményének nyomán. Hasonlóképpen a Csodaország helyett az álom-kalandok színteréül választott Tündérország fiktív földrajzi neve is a magyar gyermekirodalmi kánonhoz közelíti Carroll szövegét. Nem törődik avval, hogy Tündérország, mint Petőfi *János Vitézének*, vagy a magyar népmesék, ősvallásunk tündérmítoszainak, tündérregéinek idealizált, utópikus tere – a halhatatlanság, az örök boldogság ígéréssel – merőben más konnotációkkal bír, mint az eredetiben stratégikusan kognitív disszonanciát kiváltó, abszurdításokban bővelkedő, a konszenzusvalóságnak inkább negatív kritikáját, disztópikus társadalomrajzát körvonalazó, nonszensz világ.

Kosztolányi gördülékeny, könnyen befogadható szöveget alkot. A magyar gyerekek könnyen kapcsolódnak a honosított kulturális referenciapontokhoz: Dinah helyett Cirmi cicát, Mabel és Ada helyett Sárkát és Magdit, Bolond Kalapos (mad Hatter) helyett Részeg Kefekötőt, vigyorgó kandúr (Cheshire Cat) helyett fakutyát, márciusi nyúl (March Hare) helyett Április Bolondját kell elképzelniük. (Az utóbbi három példa esetében anyanyelvi szólásmondást, illetve honosított népszokást kell literalizált formában életre hívniuk a szereplő mentális leképezése során; a „részeg, mint a kefekötő” és a „vigyorog mint a fakutya” frázisokból és az április elsejei bolondok napja hagyományából kiindulva). Innen láthatjuk, hogy nem teljesen helytállóak azon vádak, melyek úgy vélik, Kosztolányi karakterei képtelenek visszaadni Carroll való-világbeli referenciát nélkülöző, csak nyelvben létező absztrakcióit.) A domesztikációk sorában Évike zuhanása közben narancsdzsem helyett szilvalekvárt vesz le a polcra, krokett helyett teniszt játszik, bors helyett örölt paprika csavarja az orrát, és az ellopott mazsolás túrós rétes miatt rendeznek tárgyalást. Alice egyik fő ellenlábasa, a Szívkirálynő egyenesen kiíródik a történetből egész egyszerűen azért, mert ilyen lap nincs a magyar kártyapakliban, amit Kosztolányi tesz meg szövegszervező motívumául; nála Makk Alsó, Zöld ezred, Tökfilkó, és folyton lefejezést követelő Piros Király szerepel.

Kappanyos szerint a Csodaország előhangjául szolgáló keretvers fordításából derül ki a legvilágosabban, hogy Kosztolányi a Carrollétól milyen markánsan eltérő gyermekképet körvonalaz. A sokkal gyermetegebb, szófogadóbb, bugyutácskább kislány figurájának eltérő karakterizációja főként a kedvesen lekezelő, jóságosan joviális hangnemű narrátorral való viszonyában érhető nyomon. (Carrollnál az Alice gondolatait és cselekedeteit kommentáló

narrátori közbeszólások játékos csipkelődők, ironikusak, olykor önironikusak, míg Kosztolányinál inkább atyáskodó hangon dokumentálják a gyermek esetlenségeit; lefelé beszélnek a fikatív, a tételezett és a valós kis olvasókhoz is.) Carrollnál a felnőtt mesemondó és gyermekhallgatósága egyenrangú felek, a három cserfes kislány közbeszólásai előrelendítik a történet menetét, s így az egy csónakban evező kicsik és nagyok (a regényvilág és a külvilág gyerekbefogadói is) tulajdonképpen társszerzőként tételeződnek. Alice és a vele azonosuló gyerekolvasók álmodják valóra a csodát. Ezzel szemben Kosztolányinál egy nagyapó mesél három kis huncut unokájának. Évi, Ili és Dóra⁹⁰² „ámulva figyelnek” a „regék öreg szerelmesének” szavára. A látszólag csekély értelmű gyerekhallgatóság a csodálatos eseményeket nem igazán tudja értelmezni („megjelen a csoda,/ nem tudják micsoda.”)⁹⁰³ A mesemondás révén a fikatív világalkotás érdeme, a kreatív szerzőség privilégiuma egyértelműen a bölcs öregé („Így mesélt... ábrándot, kalandot melyet nem tudsz te se.”⁹⁰⁴) Ahogy Kappanyos rámutat, a szöveg tehát egy alávetett, szubmisszív helyzetbe, passzív befogadóként interpellálja a gyerekolvasóját, éppen annak a hegémón, hierarchikus társadalmi rendnek a normáit megerősítve, melynek felforgatása Carroll szövegének fő célkitűzése volt.⁹⁰⁵ A regélő nagyapó alakja természetesen értelmezhető a magyar népmesegyűjtésben és feldolgozásban jeleskedő, a hazai ifjú olvasóközönséget Tündérországba beavató Benedek Elek, népszerű becenevén Elek apó⁹⁰⁶ előtti főhajtásként, mely a magyar gyerekirodalmi hagyományba hivatott integrálni a szöveget, akár a gyerekolvasó kreatív fantáziatévékenységebe korlátozása, megnyírbálása árán is.

Bár Kappanyosnak sok helyütt igazat adhatunk a narrátor megváltozott hangnemét illetően, azonban számos esetben meg kell jegyeznünk, hogy a Kosztolányi-féle fordítás a szóbeli mesemondás eleveenségét még talán az eredeti Csodaország regényénél is hangsúlyosabban visszaadja a szövegben. Ebből a szempontból Carroll óvodásoknak szóló átírat, a *Nursery Alice* orális interaktivitásához közelít. Mikor Évike a nyuszilyukba zuhanása közben azon töpreng, hogy most már akkor sem fakadna sírva, ha otthon leesne a tetőről, s a

⁹⁰² Az eredetiben a prolóbusban feltűnő gyerekhallgatóságnak nincs nevük, metonimikusan, testrészeik jelölik őket (kis evező karok, kis fecsegő nyelvek, kis vidám hangok), illetve ál-latin lánynévként feltüntetett számok utalnak rájuk (Prima, Secunda, Tertia) – ezzel a homályossággal a mindenkor gyerekolvasó azonosulását megkönnyítendő.

⁹⁰³ “Egyszerre ámulva/ Figyelnek mind oda,/ Feltűnik a tündér,/ Megjelen a csoda,/ Állat is, madár is,/ Nem tudni, micsoda.” *Évike Tündérországbán* Ford. Kosztolányi. np.

⁹⁰⁴ ibid.

⁹⁰⁵ Kappanyos „Alice mint Évike”, 187.

⁹⁰⁶ Benedek Elek, azaz Elek apó ekkoriban *Az Én Újságom*, a *Jó Pajtás*, és a *Cimbora* című gyerekirodalmi kiadványok, a *Kis Könyvtár* című ifjúsági könyvsorozat szerkesztője, *Ezüst Mesekönyv* és *Arany Mesekönyv* című kötetekben az Ezeregy éjszakai meséi és a Grimm testvérek meséinek közreadója, számos magyar népmesegyűjtés szöveggondozója, a *Nagyapó mesél Évikének: Versek, mesék, történetek hat-tizenkétéves gyermekeknek* szerzője.

narrátor közbeszólása megszakítja naív tudatáramlását, Kappanyos negatív példaként említi, hogy az eredeti közlés szarkasztikus minimalizmusát („Ez alighanem igaz is.” („Which was very likely true.”)) a magyar változat („No, ezt el is hihetjük neki, gyerekek.”)⁹⁰⁷ atyáskodó kedélyességre cseréli. Azonban a megfogalmazás a hagyományos mesemondás élőbeszéd-beli, közösségi élményét is felidézi.

Általánosan elmondható, hogy Kosztolányi fordítása „felülfordítja”⁹⁰⁸ Carroll meglehetősen puritán nyelvezetét. Jellegzetesen beszélt nyelvi, népi szólásmondásokból, gyermekmodókákból, fosszilizált képes beszédből ismerős, szájhagyományozott kifejezésekkel telíti a szöveget, ízesebbé, elevenebbé, játékosabbá téve azt, az olyan fordulatokkal, mint: „Ne légy hübelebalázs!”, „Csigavér!”, „Hiszi a piszi.”, „Világos, mint a vakablak.”, „Hagyjátok abba, az árgyélusát!”, „Miért veszekednek, mint a sátoros cigányok?” Világos, hogy ezek a fordulatok specifikus hungarikumok, melyek nem szerepelnek az eredeti szövegben, a fordító költői szabadságának toldalékaiként bővítik, s cizellálják újabb jelentésrétegekkel a művet. Ráadásul Kosztolányi olykor logofiliás szóáradattal egy-egy nonszensz szituációból szóképhalmozást, álszentenciatobzódást generál, mint a bolondos teadélután során: „Évike most már igazán nem tudta, hányat ütött az óra és hogy mi van a vajjal. Csak azt látta, hogy a Részeg Kefekötőnek hiányzik egy kereke, Április Bolondjának meg egy kerékkal többje van, s mind a kettőnek vaj van a fején.”⁹⁰⁹ A Részeg Kefekötőnek tehát nem csak folyton száraz a torka és zavaros a feje az alkohol(szomj)tól, de idegességében még „rágja a kefét” is, tehát két szólásmondást testesít meg egy alakban. Hasonlóképp, mikor a különös uzsonnán teázás helyett az eszement kompánia bort kávézik, nem csak egyszerű kulturális transferről van szó: a brit ötórás tea szokása domesztikált változatban a magyar városi kávéházikultúra és vidéki kocsmavilág szféráit keverő képtelen képzavarban kulminál.⁹¹⁰

⁹⁰⁷ *Annotated Alice AWL* 11, *Csodaország* Ford. Kosztolányi 8.

⁹⁰⁸ Hasonló felülfordításról beszélhetünk Szabó T Anna Dr Seuss fordításai esetében. Erről lásd Herédi Károly. „Dr Seuss magyar hangja(i)” *Híd* 9 (2016): 60-68.

⁹⁰⁹ *Tündérország* Ford. Kosztolányi 60.

⁹¹⁰ Ráadásul Fáy Dezső illusztrációján a Részeg Kefekötő és Április Bolondja két, csavargót vagy lecsúszott prolit idéző felnőtt férfi, akiknek indulatos gesztikulációja, durva, alamuszi, gondozatlan külseje, és erőszakos bor tukmálása nem sok bizalmat ébreszthet a magát védelmezően átölelő, riadt tekintetű Évikében. Az asztal két oldalán ülők kor, nem, és osztálykülönbsége itt komikum helyett a kiszolgáltatottság, veszélyeztetettség érzetét kelti, és legfeljebb a Piroska és a Farkas típusú didaktusú tanmeséket eleveníthetik fel a kis olvasók emlékezetében. Persze az eredeti carrolli teadélutánnak is lehetnek baljós felhangjai: a viktoriánus elmeógyógyintézetekben a normális életbe való visszaintegrálás lehetséges módjaként tekintettek a terápiás céllal rendezett teaszertartásokra. Azonban az itt résztvevő többnyelt páciensek gyakran a nonszensz regény jelenethez hasonló zűrzavart idéztek elő. Carroll személyesen is ellátogathatott ilyen bolond teadélutánra elmeógyógyintézetvezető nagybátyja jóvoltából. Erről lásd Franziska Kohlt. 2016. “Alice in the Asylum.” *The Conversation*, 31 May 2016.

Kosztolányi fordítása igazán nem mondható egységesnek. Ugyan a Kappanyos által kifogásolt helyeken infantilizálva domesztikál (az egyre szokatlanabb történések („out of the way things happening”) „tündéries” eseményekként fordítódnak), míg máshol a bizarr kalandok kiváltotta rendhagyó nyelvi közlést idegen hangzású jövevényszóval helyettesíti („Curiouser and curiouser!” magyarul „Egyre klasszabb!” [német: „Das ist Klasse!”]). Az ifjú olvasók idegennyelvi kompetenciájával Carrollnál korlátozottabb mértékben számol. Évike az eger idegenségét respektálva továbbra is franciául beszél hozzá, de a megszólításkor már nem a latin nyelvtankönyvi formulához folyamodik, hanem magyar nyelvtankönyvből tanultakat alkalmaz. Az „Oh, mouse!” helyett használt „egerem, egered, egere” szósorban az egyes számú személyes névmásoknak megfeleltetett birtokosragozás egybehangzóssága eredményez akusztikus játékot.

Kosztolányi itt nem áll meg. Az egerrel való párbeszéd furcsaságát fokozva, és Évike idegen nyelvi kommunikációra tett kudarcos erőfeszítéseit kikaprikatúrozva, beékel egy olyan megszólalást, mely kifejezetten a magyar nyelv hangzósságának sajátosságaival játszik el. Évike eszperente nyelven kezd beszélni, azaz értelmes mondatot igyekszik képezni, ám magánhánzóként kizárólag a magyar nyelvben gyakran előforduló E betűt használja: „Ezen nedves elem nekem kellemetlen. Ernyedt kezemmel eveznem egyre nehezebb lesz. Felelje, nem lehetne-e elmennem?”⁹¹¹ A nonszensz nyakatekert illogikájának megfelelően, az „egerem, egered, egere” szósorból magától értetődően látszik következni, hogy az egeret ezen (a megnevezésével egybecsengő) nyelven kell megszólítani, hogy erre fog hallgatni (ha már ez a neve). Az eszperente nevet egyébként Kosztolányi barátja, Karinthy Frigyes alkotta az eszperantó mintájára, bár természetesen mi sem állhatna távolabb az eszperantótól, mint az eltérő nyelvet beszélők számára egyenjogú nyelvhasználatot biztosító, mesterséges, nemzetközi segédnyelvtől mint az eszperente badar akusztikus hungarikuma. Az E betűk halmozása metanyelvi humor, a hangzósságnak a jelentés fölé kerekedésével arra mutat rá, hogy az abszurditásig fokozott magyaros hangzással az otthonos idegenné válhat, a túlbeszélés feleslegessége révén az értelmes értelmetlenné, a mimézis paródiává fordul.

A nyelvi bravúr a nonszensz irodalom egy sajátos fajtája, a halandzsa felé közelít, mely nyelvi képtelenségeket, nemlétező, kitalált szavakat, eltorzított szófordulatokat, furcsa hangzójátékokat kevert a köznapi beszédbe a hallgatót elbizonytalaníró kíváncsi trefás célzattal. Kosztolányi, Karinthyvel együtt a Halandzsa Szövetség tagjaként, pontosan tisztában lehetett azzal, hogy a halandzsa egyszerre idézheti elő a szavak ízlelésének infantilis, orális örömét, lehet megtévesztés, összezavarás eszköze s így a komikum intellektuális

⁹¹¹ *Tündérorság* Ford Kosztolányi 19.

tevékenységének forrása vagy a komikum korlátait belátó, nyelvfilozófiai reflexió alapja, de ugyanakkor a nyelvet a kimondhatatlan kimondására készítve a legmagasabbrendű költészet módja is. Akár a mormota meséjében szereplő, málnaszörp kút mélyén élő kislányok, a fordító Kosztolányi mindent mer merni, „mézet, mákot, marhaságot.”⁹¹² Sokrétű halandzsájával, olvasatomban, messze nem csupán gyermekolvasókat szólít meg.

Kosztolányi fordítói sokszínűségére a legjobb példát a regénybe ékelt versbetétek magyarításai adják. Carroll eredetijében következetesen jól ismert gyermekirodalmi szövegek (altatók, mondókák, didaktikus versikék) parodisztikus átiratai bukkannak fel Csodaország lakói vagy az önmagasága változatlanságát tesztelni kívánó Alice tolmácsolásában. A humor forrása a könnyen beazonosítható eredeti, „helyes szövegverzióhoz” képest való eltérés, a hibás ismétlés felismerése. Kosztolányi átirata ennél sokkal változatosabb szöveggabalyító technikákat alkalmaz, melyeket négy kategóriába sorolhatunk.

1. Parodizáció/Átirat: Három betétvers fordítása esetében fordul elő, hogy Kosztolányi Carrolléhoz hasonló stratégiával, közismert, a magyar gyermekirodalomba alaposan beágyazott alkotásokat költ újra humoros formában: a „Krokodil fürdik,/ Fekete tóba,/ Anyjához készül/ Négerországba. // Görcsös a bőre,/ Görbe a lába,/ Fordulj ki, fordulj,/ Vasorrú bába.” szövegében felsejlik a Kodály gyűjtésében elterjedt népdal („Kiskacsa fürdik fekete tóban”) ⁹¹³ a tündérmesei gonosz boszrokára való referenciával feldúsítva; a „Tente baba, tente, ordíts csendesen te” pedig egy népszerű altatódalt figuráz ki. A nonszensz komikum egyszerű kifordításból ered: a kedves komisz lesz, az ismerős idegen, a szelíd bosszúszomjas. Ugyanebben a kategóriában, de más módon, a versszerkezetet átstrukturálósó formai játékkal, jön létre a „Családi kör” Kosztolányi-féle átirata. „Este van, este van, ki-ki nyugalomba, Rettenve sikolt fel az eperfa lombja. A legkisebb fiú nekimegy a falnak, Homlokát letörli, azután elhallgat.”⁹¹⁴ Az eredeti költemény szavainak, sorainak szeszélyes felcserélése dadaista véletlenverset kreál, a formai bukfcenc tartalmi konfúziót okoz.
2. Recirkuláció/Idézet: Máshol Kosztolányi a már meglévő magyar gyerekirodalmi hagyományból szemelget nonszensz sajátosságokkal bíró, az értelmet értelmetlenséggel keverő, badar műveket. A „Szár az tónak nedves partján,/ döglött béka kuruttyol” dalocska vagy az „Április bolondja, Fölmászott a toronyba”⁹¹⁵

⁹¹² *Tündérország* Ford. Kosztolányi 66.

⁹¹³ *Tündérország* Ford. Kosztolányi 17. Az eredeti: “Kiskacsa fürdik,/ Fekete tóba,/ Anyjához készül/ Lengyelországba. /Sík a talpa,/ Magas a sarka,/ Fordulj ki, fordulj,/ aranyos Mariska.”

⁹¹⁴ *Tündérország* Ford. Kosztolányi 40-41.

⁹¹⁵ *Tündérország* Ford. Kosztolányi 62.

mondóka szövegei mögött nem rejlik dekódolandó forrás-szöveg, önmagukban hivatottak ismerősen eszement hangulatot megidézni a hazai befogadó számára.

3. Konfúzió/Halandzsa: Kosztolányi nem riad vissza a teljes jelentés-összevilálástól sem. A Homár Négyes táncdal, melyre az Álteknőc zendít rá, Carrollnál Mary Hewitt verses tanmeséjét parodizálja. Ám az eredetileg a hiszékeny legyecskéket a simulékony modorú pók fondorlataira figyelmeztető didakszis helyett a nagy buzgóságukban egymás sarkába taposó tengeri herkentyűk féktelen karneváli vigadalmának képeiben tobzódik a magyar fordítás. Kosztolányi a dal, tánc, tenger motívumokhoz kapcsolódva az „Egyedem begyedem tengertánc” kiszámoló kergető-kereső körjáték szövegében találja meg a vers domesztikált megfelelőjét. A kiszámoló versszakai variációk egy témára, azonban az első sor felütése ismétlődése során teljes halandzsába fordul, a kimondhatatlant kimondó tiszta költészetként kristályosodik ki a következő sorokkal: „Egyedem-begyedem/ Cin-Cimbe/ Áber fáber/ Domine/ Ékuszpókusz/ Kandalékusz/ Álom-bákom/ Koákrákom, buff.⁹¹⁶ Bizonyos értelemben a Kosztolányi fordítás megvalósítja azt a minden jelentésen túli, nyelvi mélyrétegbe fúrást, amit Antonin Artaud hiányolt Carroll viktoriánusan visszafogott nonszenszéből.
4. Invenció: A versbetétek fordításának utolsó esetében Kosztolányi teljesen elrugaszkodik az eredetitől és saját rímes, humoros gyermeklírát alkot, mely illeszkedik a prózai szöveg tartalmi kontextusához, de sem hangzásában, sem metrikájában, sem jelentésében nem kísérli meg visszaadni a forráskölteményt. A regényzáró bírósági tárgyaláson a jogi bikkfanyelv patetikus hozzáférhetlenségét kigúnyoló carrolli nonszensz helyett könnyed hangvétellű, bórleszk szituációs komikumra építő, kifejezetten gyerekközönséget célzó szöveggel szembesülünk: „Szörnyűséges rém-eset, Hallottál ily rémeset? Vettem ötven krémeset/ Piros alsó meglökött/ S mind az ötven rám esett.”⁹¹⁷

A csodaországi bírósági tárgyalás után felébredő Évikét üdvözlő nővére szavai „Évike, kelj fel, vár a jó tejfel!”⁹¹⁸ jól tükrözik, hogy Kosztolányinál nem válik el olyan élesen egymástól a konszenzus valóság és az álom világa. A nyelvi játékosság tudatállapottól, kortól, kultúrától, intenciótól függetlenül minden verbális közlés sajátja, Évike Tündérországaiban pedig hangsúlyozottan a gyermeklét origója.

⁹¹⁶ *Tündérorság* Ford. Kosztolányi 88.

⁹¹⁷ *Tündérorság* Ford. Kosztolányi 95.

⁹¹⁸ *Tündérorság* Ford. Kosztolányi 105.

Összességében elmondhatjuk, hogy Kosztolányi Carroll fordításának lényegét magába sűríti a Bolond Kalapos/Részeg Kefekötő feladványának félrefordítása. Míg az eredetiben a kérdés az, hogy „Miért olyan a holló, mint az íróasztal?” Kosztolányi az eltérésre kérdez rá, „Miben különbözik a holló és az íróasztal?” Az első talány esetében világos, hogy egy rejtvényről van szó, lévén, hogy két látszólag más entitásban keressük a rejtett azonosságot. A második rébusz sokkal absztraktabb szinten működik. A különbségekre vonatkozó válasz evidens (és evidenciájában nonszensz hatást keltő), vég nélkül tudnánk sorolni az eltéréseket, csupán a kérdésfeltevés nyelvi aktusa maga rajzol párhuzamot, tételez közös nevezőt a radikálisan másfajta entitások közt, talán azt sugallva, hogy „minden ugyanolyan másképpen.” E kérdés megfontolása fényében érdemes Kosztolányi fordítását is más megközelítésből értékelnünk: az azonosság és szöveghűség hiányának elmarasztalása helyett a kreatív elkülönbözések érdemeire koncentrálna.

Szobotka Tibor: *Alice Csodaországban*

Kosztolányi fordítását legközelebb Szobotka Tibor átdolgozásában, 1958-ban adták ki a Móra kiadó jóvoltából *Alice Csodaországban* címmel, Szecskó Tamás rajzaival.⁹¹⁹ (Szecskó az 1974-es kiadáshoz egy újabb illusztrációsorozatot készített; az itt feltűnő Alice figura és grafikai stílus köszön vissza az 1980-ban megjelent Révbíró Tamás és Tótfalusi István fordította, Szecskó-illusztrálta *Alice Tükörországban* kötetben is.) A kiegészített, újragondolt műfordítás tulajdonképpen egy hibrid, többhangú szöveg. Szobotka pótolta a hiányzó szövegrészeket, sok helyen megpróbálta helyreigazítani Kosztolányinak az eredetitől túlon túl eltérő megoldásait, más részeknél viszont megtartotta a szellemesnek ítélt domesztikáló fordulatokat. Az eredmény egy a költői szabadság és a szoros szöveghűség közt ingadozó, egyenetlen fordítás, mely visszasságai ellenére több mint tíz kiadást élt meg, és talán ma is a legelterjedtebb szövegváltozat. Népszerűségéhez hozzájárulhatott az Alice-mesékből készült magyar nyelvű hangjátékok sikere is. A Csodaország rádiódramát többek közt Domján Edit Alice és Márkus László Fehér Nyúl alakításai teszik emlékezetessé (– a meselemezek Pápa Relli átdolgozásaiban, Varga Géza [1979] majd Várkonyi Gábor [1980] rendezésében jelentek meg a Hungarotonnál). (Sokan, mint például az 2018-as Pocket Book kiadás tévesen Kosztolányinak tulajdonítják ezt az átdolgozott szövegverziót.)

Szobotka átdolgozásában kikopik a szövegből Benedek Elek apó, a nagy mesemondó előtti főhajtás, azonban megmarad a műmesének a tündérmesei hagyomány kontextusába való beágyazása. A keretversben a névtelen mesemondó „egész aranyló délután” mesél egy „vig

⁹¹⁹ Lewis Carroll. *Alice Csodaországban*. Ford. Kosztolányi Dezső és Szobotka Tibor. Budapest: Móra, 1958.

csolnakázás során” három „kőszívű kisleánynak,” akik „a tündér nyomában barangolnak az új csodák ismeretlen honában.” A varázsvilágba a mesehallgatókat beavató figura tehát – az eredetitől eltérve – nem az álomgyermek Alice, hanem a tündér, aki, jóllehet a magyar közönség számára ismerős meseirodalmi alak, azonban a carrolli Csodaországban tájidegen karakter, nem tűnik fel a groteszk teremtmények között. Ráadásul a természetfeletti mágikus erejének tulajdonítani az új csodákat megfosztja a gyerekolvasót a képzelet alkotó erejének mint saját magában rejlő potenciálnak átélésétől, ünneplésétől. (Az eredeti koncepció szerint nem a tündér, hanem az olvasóihoz hasonló, hétköznapi kislány fantáziája álmodja életre Csodaországot.) Az első fejezet címe, „Lenn, a nyuszi barlangjában” is ismerős mese-elem újrafeldolgozásával eredményez képzavart: a nyúlüreg helyett a barlang Ali Baba és a negyven rabló Ezeregey éjszaka meséi-beli titkos kincseskamráját idézi.⁹²⁰

Kosztolányi felnőtteknek szóló, finom halandzsanyelv allúzióitól Szobotka fordítása egyértelműbben a gyereknyelv felé fordul. Mikor „Alice úgy meglepődik, hogy egyszeriben elfelejt szépen beszélni”, az angol „Curiouser and curiouser!”-ből magyarul „Egyre murisabb!”⁹²¹ lesz. A kislány nem grammatikai hibát vét, nem a nyelv alapvető működési rendszerében lép fel rendellenesség, hanem stilisztikai regiszterében csúszik el, mikor hirtelenjében nem illendően szólal meg, azaz választékos, felnőtt szókészlet helyett gyermeteg, familiáris, szleng kifejezést használ (a német argó „murer, muri”, lárma, húhó átvételével). Hasonló gyermeknyelvi fordulat a Fehér Nyúl tapsifülesnek nevezése; s ezzel egybevágó infantilizáció a málnaszörp-kútból „méz, mák, multság”⁹²² merése a Kosztolányi-féle „méz, mák, marhaság” helyett.

Szobotka látszólag teljesen esetlegesen váltogatja az elidegenítő és háziasító fordítási technikákat. Szöveghű fordításra törekedve, a csuporba Kosztolányi szilvalekvára helyett narancs-jam kerül, a cicát nem Cirminek, hanem Dinah-nak hívják, az egér Mátyás király serege helyett Hódító Vilmostal érkezik, a magyar kártyapaklik újra francia kártyalapok lesznek, az egyedem-begyedem-tengertáncot pedig külföldiesebb hangzású homár-humor címen ropják. A regényben szereplő brit kulturális specifikumokat lábjegyzetek magyarázzák (krokett, penny), a kötet végén útmutatót találunk a gyakran előforduló idegen nevek kiejtéséhez. Ugyanakkor, más alkalmakkor Szobotka mégis a domesztikáló fordítás mellett

⁹²⁰ Varró Zsuzsa fordításában hasonló mesei, fantasztikus képzettársítással bír az „Utazás a nyúl üregébe” című fejezet cím, mely a lefelé irányuló mozgás fényében Verne Gyula *Utazás a Föld középpontja felé* című fantasztikus ifjúsági kalandregényét idézi. A fantasztikumot fokozandó ráadásul aztán az üreg barlanggá, majd alagúttá és kúttá alakul.

⁹²¹ *Annotated Alice AWL 20, Csodaország* Ford Szobotka 14.

⁹²² *Csodaország* Ford Szobotka 61. „They were learning to draw all manner of things—...everything that begins with an M such as mouse-traps, and the moon, and memory, and muchness” *Annotated Alice AWL 80.*

teszi le a voksát. A dodó struccmadár marad, a fehér nyúl furcsamód Dr Nyuszi Alajos névre hallgat (talán Karinthy magyarított Micimackójának Kovács János névtáblájára hajazva), és a Kosztolányinál az eredeti regény politikai paródiáját követve parlamentesdinek illetve „a piros bársonyszékért való versenyfutásnak” titulált „caucus race” (szó szerint „pártválasztmányi verseny”) Szobotkánál, az uralmi rendszer fenntartására irányuló hatalmi harcok visszásságáira való allúziót elvesztve már csak, a gyermetegebb „körbecsukó” nevet viseli.⁹²³ A magyar közmondás nyomán („vigyorog mint a fakutya”) a Cheshire Cat-re alkalmazott Fakutya nevet Szobotka Kosztolányitól veszi át; de a Szobotka fordítás egy izgalmas ikonotextuális játékkal egészül ki Szecskó Tamás illusztrációjának köszönhetően. Az első kiadásban a Fakutya még egy fa tövében üldögélő, csavarokkal megerősített végtagú, mechanikus vizsla (a jancsiszögekkel összekapcsolt, mozgatható papírajátékfigurákra is emlékeztet), a második kiadásban már egy kacskaringós ágak sűrűjéből felbukkanó, kockás szőrű, önelégülten angol bulldog személyesíti. A rajzokon szereplő „nagy nemzeti” kutyafajták kiválasztása megfelelő az interszemiotikus fordítás honosító, illetve elidegenítő attitűdjének.

Hasonlóan eklektikusak Szobotka megoldásai a versparódiák fordításai esetében. Gyakran a magyar változat nem működik, nem tölti be a szöveg eredeti humoros funkcióját, mert nem ismerjük az eltorzításra kerülő forrásszöveget, nem tudjuk szellemes átköltésként, nonszensz logikai bukkfencként értelmezni az Alice által előadott verziót, nem értjük, a kislány miért mondja, hogy rosszul emlékszik vissza, s hibásan idézi fel a korábban tanultakat. Viszonyítási pont híján a szótár szerinti jelentéshez hű, szoros fordításban reprodukált poéma az arany pikkelyét sikáló, csinosító kis krokodilgyerekről csupán bájos kis versike marad. Csak egy későbbi fejezetben, a pipázó hernyóval való találkozásakor derül ki, mikor Alice arra panaszkodik, hogy mindent elfelejt s már azt sem tudja, ki ő, hogy a „Ni, szárnyát csinosítja épp a szorgos méhike” című gyerekverset szerette volna felidézni, de rosszul mondta fel. A magyar olvasó számára azonban ekkor sem lesz világos, hogy Isaac Watts „Against Idleness and Mischief” című, a szorgalom erényére intő, didaktikus, moralizáló verséről van szó, egy a konszenzus világban is létező műalkotásról, s nem valami fiktív világ-beli képzelt költeményről. A forrásszöveg ismeretének hiányában marad el a csattanó a magyar olvasó számára a „Te öreg vagy apám” című vers esetében is. Groteszk tematikája miatt szórakoztató nonszensz szöveggént értékelhető, azonban a parodisztikus

⁹²³ Kosztolányi a politikai paródiát továbbgondolja, nála Évike – a szó kétértelműségével játszva – egy tárcát nyújt át magának jutalmul a verseny végén. Szobotka fordítása visszatér Carroll eredeti gyűszű jutalmához.

aspektus homályban marad, s így újfent nem értjük, miért mondja a hernyó Alice-nak, hogy összezagyválta a sorokat, és „az elejétől a végéig rosszul mondta fel.”⁹²⁴

Szobotka visszahelyezi a szövegbe a Kosztolányi által elhagyott és többnyire magyar mondókákkal helyettesített Carroll-verseket. Az angol eredetihez ragaszkodó fordításban visszakerülnek a „Homár humor” fejezetbe az „Édes csiga, szedje lábát!” és a „Pompás leves” kezdetű dalok – bár a magyar olvasó még mindig nem fogja tudni dekódolni az Ál-Teknőc alakjában rejlő gasztronómiai humort, tudniillik, hogy egy életre kelt konyhai receptről van szó, melyben marha hússal helyettesítették a drága teknős húst, a mi hamis gulyásunkhoz hasonló (húsleves ízét zöldségekkel imitáló) kulináriai trükkel, a nonszensz félre/újra-értelmezéssel való játékát idézve.

Szobotka fordításának szerencsés példaként említhetjük a regényzáró bírósági tárgyaláson a fehér Nyuszi tolmácsolásában elhangzó, Szív Felső vallomását. A versben előforduló személyes névmások és számnevek zavaros vonatkoztatási rendszere reprodukálásával sikerül a magyarban is visszaadni a nonszensz halandzsa hatást, amely a jogi bikkfanyelv mesterkelt körmönfonságát is tükrözi. (A vallomást követő, annak értelmetlenségének értelmezhetőségéről szóló vita kiemelt jelentőségű szövegrész: a badarság metanyelvi önreflexióban kulminál, s mivel a szereplők nem tudnak dűlőre jutni a jelentésadás elkerülhetetlenségére vagy ellehetetlenülésére vonatkozóan, Alice e feloldhatatlan nyelvfilozófiai dilemmával szembesülve inkább kilép a fiktív világból, felébred.) Szobotka szöveghűsége törekvő, elidegenítő fordítási technikája inkább az eredeti groteszk jelentéstartalom megőrzésére helyezi a hangsúlyt, Kosztolányi fordításából is megőrzi az ilyen jellegű megoldásokat (pl a tengeralatti tantárgyak nevében: olvasás helyett olvadást, írás helyett sírást, rajzolás helyett majszolást, angol helyett angolnraul tanulnak). Másutt jól ráérez az akusztikus játékra, mint alapvető nonszensz irodalmi hatásmechanizmusra: a „Kell-e a macskának halacska? Kell-e a halacskának macska?” mulatságosabban hangzó monológ mint Kosztolányi „Szeretik a macskák a bőreget? Szeretik a bőregek a macskát?” nehezen artikulálható, ismétlésre és inverzióra építő megoldása.⁹²⁵

Meglátásom szerint, Szobotka fordítása egy helyen enged a nyelvfilozófus Lecercle által logofiliás irodalmi bolondozásnak nevezett költői szabadosság csábításának, mikor engedi, hogy szinte automatikus írást jellemző asszociativitással önálló életre keljen a szöveg.

⁹²⁴ „It is wrong from beginning to end.” *Annotated Alice AWL* 54. A paródia vers fordítási nehézségeiről lásd Kappanyos és Seres 2013.

⁹²⁵ *Tündérország* Ford. Kosztolányi 10, *Csodaország* Ford. Szobotka 9.

Érdeemes teljes terjedelmében idézni ezt a passzust, mint egy váltakozó színvonalú fordítás igen szellemes megoldását.

- Ez is ugyanazt jelenti - mondta a Hercegnő, éles állával egyre szurkálva Alice vállát. -Különb en azt is szokták mondani: Ki-ki saját szerencsájének a kovácsa. "Hogy szereti a közmondásokat" - gondolta Alice.
- Tudod, miért nem ölelem át a derekadat? - kérdezte váratlanul a Hercegnő. - Azért, mert félek a flamingódtól. Nem csíp?
- De bizony, alighanem csíp - válaszolt gyorsan Alice, nehogy a Hercegnő átölelje a derekát.
- Csip-csip csóka, vak varjúcska - idézte a Hercegnő.
- Ez nem vak - mondta Alice.
- Persze hogy nem vak. Csóka a csókának nem vájja ki a szemét. Régi közmondás.
- Csakhogy ez nem is csóka - ellenkezett Alice.
- Hát persze hogy nem csóka - nevetett a Hercegnő. - Nem illik más tollával ékeskedni. Ez pedig azt jelenti, hogy: Légy az, aminek látszani akarsz. Vagy egyszerűbben és rövidebben: ne akarj másnak látszani, mint aminek látszol, mert ha nem annak akarsz látszani, aminek látszol, akkor nem annak látszol, aminek látszani akarnál.⁹²⁶

A Hercegnőnek a közmondások iránti rajongása válik a hangzatos szólamokra hajazó, monomániás gondolkodás vezérelte, üres beszéd katalizátorává: valós szólás-mondások, gyermekdal töredékek és álszentenciák gyors sorjázása idézi elő a nonszensz robbanást. A badarság bomba annál nagyobbat szól, lévén, hogy a jelentésükben dekódolhatatlan megszólalások a párbeszéd alapvető kommunikációs funkcióját, a kölcsönös megértést lehetetlenítik el, deliráló monológ álomdiszkurzusába fordulva.

⁹²⁶ Az eredetiben: „How fond she is of finding morals in things!” Alice thought to herself.

‘I dare say you’re wondering why I don’t put my arm round your waist,’ the Duchess said after a pause: ‘the reason is, that I’m doubtful about the temper of your flamingo. Shall I try the experiment?’

‘He might bite,’ Alice cautiously replied, not feeling at all anxious to have the experiment tried.

‘Very true,’ said the Duchess: ‘flamingoes and mustard both bite. And the moral of that is--“Birds of a feather flock together.”’

‘Only mustard isn’t a bird,’ Alice remarked.

‘Right, as usual,’ said the Duchess: ‘what a clear way you have of putting things!’

‘It’s a mineral, I *think*,’ said Alice.

‘Of course it is,’ said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that Alice said; ‘there’s a large mustard-mine near here. And the moral of that is--“The more there is of mine, the less there is of yours.”’

‘Oh, I know!’ exclaimed Alice, who had not attended to this last remark, ‘it’s a vegetable. It doesn’t look like one, but it is.’

‘I quite agree with you,’ said the Duchess; ‘and the moral of that is--“Be what you would seem to be”--or if you’d like it put more simply--“Never imagine yourself not to be otherwise than what it might appear to others that what you were or might have been was not otherwise than what you had been would have appeared to them to be otherwise.”’ *Annotated Alice AWL 96. Csodaország Ford. Szobotka 72.*

Varró Zsuzsa és Dániel: *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*

2010-ben a Sziget Könyvkiadó, saját bevallása szerint, “úgy döntött, hogy rendet tesz a filológiai káoszban.” Megszerezték az eredeti mű kiadási jogait, a Carroll szöveget díszítő Sir John Tenniel rajzokkal együtt, és felkérték a Varró testvérpárt, Varró Zsuzsa műfordító, író, illusztrátort és Varró Dánielt, a kortárs magyar gyereklíra talán legnépszerűbb alkotóját, hogy a két Alice-meseregényt ültessék át magyarra, az *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán* című illusztrált kötetben.⁹²⁷

A Varró alkotópáros munkája kánonrevíziós cézzal jön létre. Elvetik a korábbi magyar fordítók preconcepcióját, miszerint csupán könnyed, humoros, gyermekirodalmi szövegről lenne szó, és a családi szórakoztatást is lehetővé tevő, ám teljesértékű, felnőtteknek is sokat mondó, világirodalmi remekműként kívánják elismertetni Carroll regénypárosát⁹²⁸. Könyvfesztiválos interjúikban saját gyermekkori olvasmányélményüket felelevenítve amellet érvelnek, hogy Aliz abszurd, érhetetlen kalandjai rémíszttőnek tűnhetnek a kicsinyek számára, s ezzel azt implikálják, hogy nem annyira gyermek-, mint inkább ifjúsági irodalmi szöveggént érdemes Carroll művéhez közelítenünk. A célközönség újragondolása 21. századi trendet tükröz: a kortárs adaptációkban rendre idősebb Alice figurákkal szembesülünk, legyen szó számítógépes játék (*American McGee's Alice*), képregény (*Lost Girls*) vagy opera (Unsub Chin) feldolgozásról, melyek tizenéves, esetleg fiatal felnőtt (young adult, new adult) befogadónak kínálnak azonosulási pontokat. Érdekes egybeesés, hogy a Varró-fordítás ugyanabban az évben jelenik meg, mint Tim Burton 3D CGI technológiával készített, látványos Alice Csodaországban „családi kalandfilm” feldolgozása, aminek főszereplője Aliz egy 19 éves, Jeanne d'Arc-szerű, harcos amazon figuraként száll szembe Odaország (Underland) zsarnok elnyomóival, a „girl power” jegyében a mesebeli sárkányölő hős feminista megfelelőjét megtestesítve, a kreatív fantáziának a patriarchális, heteronormatív világrend megrengető erejét éltetve.⁹²⁹ A félelmeivel szembenező, kellő öniróniával felvértezett, kíváncsin képzelgő Alice a traumákkal terhelt posztmilleniális kor könnyen kommodifikálható kulturális ikonja. Ezzel a hullámmal korrelál a Varró fordítás megjelenése. A két regény egy kötetben való közzlése impozáns publikációt eredményez, ám a nagy alakú, vaskos, súlyos könyvtárgyat látszólag nem arra tervezték, hogy kisgyerekek kezei forgassák

⁹²⁷ Lewis Carroll. *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*. Ford. Varró Dániel és Varró Zsuzsa. Budapest: Sziget, 2010. A kötetet 2020-ban újra kiadta papírkötéses Gyerekirodalmi Klasszikus sorozatában a Móra kiadó, Herbszt László borítóillusztrációjával.

⁹²⁸ Hercsel Adél. „Alice túl a Maszat hegyen.” *Litera*. 2010. Április 28. „A költő náthás, de nem ismeretlen. Beszélgetés Varró Dániellel.” *Várad*. 2013. 09.

⁹²⁹ Tim Burton, rend. Linda Wolverson forgatókönyv, *Alice in Wonderland*. Walt Disney Pictures, 2010.

lapjait.⁹³⁰ A Varrók fordításában használt roppant választékos szókinész is inkább a tizenéves vagy fiatal felnőtt olvasókat szólítja meg. Például az egyik betétversben a szorgos aligátor száját nagy mosolyra húzza, „s megválnék sok hal ott beúszva a sok kis hal-igától”⁹³¹ – a szokatlan szórendre és a ritka szóhasználatra építő nyelvi humor épp annyira nem lesz zökkenőmentesen magától értetődő a kisgyerek befogadó számára, mint, hogy a Hamis-Teknős víz alatti iskolában tanult tantárgyainak nagy része is dekódolhatatlan marad a kicsinyeknek, akik nem ismerik a halgebra, imponálás, derogálás, ázalékámítás, miérttan szóinvenciók mögött rejlő „valódi,” torzítatlan kifejezéseket, szakszavakat (algebra, integrálás, deriválás, százalékszámítás, mértan).

A Varró fordítás másik lényeges vezérelve is inkább a kamasz vagy (fiatal)felnőtt olvasó felé közelíti a művet. A Venuti-féle elidegenítő technika használatával a magyar olvasókat a komfortzónájukból kikölkentő és az eredeti szövegváltozathoz, az angol nyelvhez, a brit kultúrához közelítő, a korábbi magyarításoknál sokkal szöveghűbb változat létrehozása. Míg a korábbi magyar fordítások a nonszensz irodalom meglepő, elidegenítő, kognitív disszonanciát keltő *hatásmechanizmusát* igyekeztek visszaadni, a Varrók-féle fordítás olyannyira ragaszkodik a forrásszöveghez, hogy annak primér szemantikai jelentésének reprodukálása kedvéért sok esetben lemond a carrolli badarság palimpszesztikus jelentésrétegződéséről, az eredeti és az átírat különbségéből fakadó, jellegzetes bifokális nézőpontúságról. Ekképp a prózába ágyazott versek soha nem paródiák, nem a szövegromlás karneváli mulatságosságára játszanak rá, hanem az eredetiben felvetett furcsa témákat járják körül, megújult lírai formában. A borsos Baronesz dala nehezen olvasható egy meglévő műfaj kifaragásaként, nem annyira altató(paródia) mint inkább szenvtelenségében groteszk fekete pedagógiai útmutató: „A kisbabáddal ordítózz,/ És vágd kupán, ha tüsszent--/Direkt a sodrodból kihoz/Direkt halálra bosszant.”⁹³² Hasonlóképpen az égen szép uzsonnatálcaféppen suhanó, táncoló böregérről szóló versike („Twinkle, twinkle little bat”) is csalimesei képviselője és nem a félreköltési gesztusa miatt lesz szórakoztató. A mosolyát hátrahagyó cheshire-i Nevető Macska figurája lábjegyzet híján semmit nem mond az angol nyelvű szólásmondást nem ismerő magyar olvasónak, aki nem fog rájönni, hogy itt egy költői képesbeszédet megtestesítő fiktív karakterről van szó; ráadásul a nevetés és mosoly merőben

⁹³⁰ Ebből a szempontból ez a magyar kiadás esik a legmesszebb az eredeti alkotói intenciótól: naplóból, levelezéseiből, kiadók visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy Carroll figyelmesen felügyelte Alice történetei különböző kiadásait, és kisebb méretű, többek számára hozzáférhető köteteket preferálta, hiszen hitvallása szerint a gyerekkönyv küldetése az, hogy „tapogassák, lapozgassák, számárfülezzék, hajtogassák, szeretgessék” a még írástudatlan legkisebbek is. Az olvasóvá nevelés tehát éppen olyan fontos tényező volt a szemében, mint a könyvtárgy kultusza. Lásd: Carroll „Preface to *Nursery Alice*,” 59.

⁹³¹ *Csodaország* Ford Varró 22.

⁹³² *Csodaország* Ford Varró 60.

más konnotációkkal bír, mint az eredetiben szereplő vigyorgás (grin), ami valamiféle kajánsággal, gunyorossággal, otrombasággal, illetlenséggel társulva jóval összetettebb, kevésbé idilli asszociációkat kelt.⁹³³ A prózafordítás a két értelmű angol kifejezéseket nem egy hasonlóan többjelentésű magyar szóval helyettesíti, hanem az eredeti angol jelentéspárt fordítja át magyarra. A kislányok a melaszkútból ihletet merítenek, hogy majdnem mindent rajzoljanak, mormotát, minyont, márciust, és majdnemet – az eredeti, angol „draw”= merít, rajzol’ poliszémiából fakadó szójáték tompul. Ugyanígy elveszik az azonoshangzóságból fakadó nyelvi játék a „van itt egy mustárbánya, s ebből az a tanulság, hogy minél több van nekem, annál kevesebb van neked” („there's a large mustard-mine near here. And the moral of that is– “The more there is of mine, the less there is of yours”)⁹³⁴ fordítói megoldás esetében.

A fordítók angol kultúrában való jártassága és elidegenítésre való törekvése egy furcsa félrefordítást is eredményez. Martin Gardner annotált Csodaország kiadásának egyik jegyzetében írja, hogy a Rossetti művészcsalád exotikus kiskedvencként tartott vombatja ihlethette meg a bolondos teadélután résztvevőjének alakját. A probléma nem is annyira a kronológiai ellentmondás, amire hivatkozva a Carroll kritikai recepció később cáfolta ezt a Varró Zsuzsa által is átvett feltevést,⁹³⁵ hanem maga a tény, hogy a vombat természettani, biológiai jellegzetességei nem felelhetők meg az eredetiben szereplő mogyorós pele sajátosságainak, s így a carrolli karakter személyiségjegyeinek. Míg a pele éjszakai állat lévén nappal előszeretettel szunyókál, és méreténél fogva belerakható egy teáskannába, amibe a kalapos és a Pünkösdi Nyúl beleszuszakolják (a carrolli fikción túl, a viktoriánus korban, terrárium híján, valójában így, teáskannában is tartották kiskedvencként), ám mindez nem mondható el a vombatról. Ez a méret inkompatibilitás jellemzi a más magyar fordításokban (a Carroll karakter aluszékonyságával rezonáló, a téli álom konnotációja miatt) megjelenő mormotát is.

Természetesen a Varró-fordításnak is számos érdeme van, melyet érdemes számba vennünk. A Kosztolányinál és Szobotka átíratában már részletesen elemzett és problémásnak tartott előhang vers jelentős változáson megy át. Ahogy a korábbi fordításban, Szobotkánál, három kisleányka mesét kér az anonim narrátortól, azonban ez az első magyar szövegváltozat,

⁹³³ Az eredeti konnotációkat sikeresebben adja vissza a Disney rajzfilm animáció „Vigyorkandúr” megnevezése. *Alice Csodaországban*. Rend. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, hamilton Luske. Walt Disney Studios, 1951.

⁹³⁴ *Csodaország* Ford Varró 88, *Annotated Alice AWL* 96.

⁹³⁵ A meglepően elterjedt feltevés több lábon sántít. Gardner tévesen idézi William Michael Rossetti visszaemlékezéseit, aki Rossettiék különös állatsereglete közt ugyan felsorolja a vombatot, de nem említi a carrolli kapcsolatot. Ugyan Carroll jóban volta a Rossetti családdal, de Dante Gabriel Rossetti csak 1869-ben vásárolta meg első vombatját, míg a Csodaország 1865-ben jelent meg. Többen gunyorosan azon spekulálnak, vajon mekkora ebédlőasztala lehetett Rossettiéknek, ha egy jó méteres vombat kényelmesen elheveredhetett a közepén. James Welsch. „Gardner’s Annotations Hyperlinked: the Dormouse and Dante Gabriel Rossetti’s Wombat.” *The Lewis Carroll Society of North American Website*. 2012.05.08.

amiben kikötik, hogy az elhangzó történet feltétlenül legyen „badar,” azaz a nonszensz irodalmi műfaj végre megnevezésre kerül. Sőt, a keretköltemény végén szereplő ajánlásban megerősítésre lel a zsáner leírása az „Aliz, vedd e *furcsa kis mesét*” megszólításban. A „badar, furcsa, kis mese” a nonszensz maga elkülönül a tündérmese, a lánykalandregény vagy más gyerekirodalmi műfajoktól. Varró Dániel lírai előszavának megfogalmazása, Csodaország története „kiköltődött,” azt sugallja, hogy a művészi alkotás létrejötte már nem kizárólagosan a mesemondó szerző kreatív géniuszának érdeme, mintegy a posztmodern, posztstrukturalista dekonstrukciós irodalomeléleti programnak megfelelően a szavak tekervényes sorjázásából, a jelentések disszeminációjából, kel ki, sarjad életre a szöveg. Sokkal újítóbb, ám ugyanakkor a gyerek mesehallgató befogadónak interaktív társalkotói szerepet tulajdonító eredeti carrolli projekthez legközelebb álló megoldás Varróé, Szobotkához képest, ahol szövődik a mese, ám még a felnőtt mesemondó aktív irányítása szükséges a „fura-szín szálak összefűzés”éhez, vagy Kosztolányihoz viszonyítva, ahol Csodaországba a jóságos nagyapó vezetgeti be mit sem sejtő unokáit. Varrónál a kislányok némán hallgatják „az álombéli kislány csodás kalandjait,” s így látszólag passzívabb olvasói attitűd az osztályrészük, mint Szobotkánál a tündér nyomában „barangoló” mesehallgatóknak. Azonban a „félíg elhiszik” a csodákat szöveghű fordítás („half believe it true”) jól tükrözi azt a sajátos kognitív disszonanciát, ami a nonszensz képtelenségek értelmezési kísérletével jár. A konszenzus valóság és a képzelt világ közti billegés-ingadozás a bevezető vers meghatározó motívuma, és Varró jól ráérez, hogy ez pszichés-fizikális élményként is megjelenik a felütésben: siklik a csónak, hála „a hat pöttöm kis kacsónak,” és „billeg is nekik betudhatólag.”⁹³⁶

Varró Dániel fordításában a versbetétek nem paródiák, de a nonszensz nyelvi játékok legváltozatosabb formáit felvonultatják: van köztük belső rímekben és asszonáncokban gazdag szellemes nyelvtörő („Jól eloroztam a legszebb kekszet,/ Most ti nem esztek kekszet, nesztek!”), a carrolli badarságot a végletekig eltúlzó halandzsa („Túlfőztetek engem,” mondta a rák,/ És sértetten bevajazta magát/Ingét kacsamód kikéfélté, mikorra/ Lábujjait elrendezte az orra.”), és személyes névmásokkal és töltelékszavakkal játszó, a jogi bikkfanyelvet, absztrakt grammatikai referencialitás kategóriát és a beszéd üresjáratát vegyítő stilisztikai gyakorlat („Bár azt hittük mi, hogy te állsz/ közéd, közém, s közé/ Most, hogy kitörte a frász,/ Ez voltaképp ízé.)”⁹³⁷ Magyarul Varrónál a Csodaország egyik leggyakrabban idézett, érzelmileg töltött exklamációja, „Curiouser and curiouser!”: „Még furább, legfurább!”⁹³⁸ Alice

⁹³⁶ Csodaország Ford Varró 8-9, *Annotated Alice AWL* „All in the Golden Afternoon” 7-8.

⁹³⁷ Csodaország Ford. Varró 105, 100, 110.

⁹³⁸ Csodaország Ford Varró 20.

felkiáltása, az álomvilág különös jelenségei kiváltotta kognitív disszonanciát kísérő, s a Csodország hatásmechanizmusának lényegét magába sűrítő rácsodálkozás pszichés reakcióját enkapszuláló szóalkotás fordítása nem adja vissza az eredetiben a középfokú melléknévfokozás helytelen képzéséből fakadó nyelvtani hibát (két szótagúnál hosszabb szóról lévén szó, „more curious” lenne a helyes alak). Nem annyira arról van szó, hogy Alice elfejtett volna helyesen beszélni (ahogy a regényszöveghez hű fordításban is szerepel), mint, inkább szokatlan megfogalmazást használ. A valóság fantasztikus defamiliarizációja a nyelv kizökkentésében – ha kevésbé szállóigen gyanúsán is – de magyarul is működik. Érdekes módon, a Griff egy más helyütt adott kommentárja „a legroppantabbul különös” talán jobban visszaadja az eredeti nyelvi torzulást.

Varró Dánielhez különösen közel áll a nonszensz költészet, az angol irodalomban komolyan vett humoros, önironikus, könnyű verselési forma (*light verse*). Saját bevallása szerint, ez az, amit a „műfordításokon belül a legjobban szeret, amit tényleg szerelemből és szenvedélyesen, magától csinál, nem felkérésre.” Ez az örömvész jelleg határozza meg a Csodország versbetét fordításait is.⁹³⁹ Mind a lírai mind a prózai részek átültetése során a Varró testvérek műfordítási stratégiája az ekvivalenciákat nem szemantikai szinten (a jelentések közt) hanem szemiotikai szinten (a jelek között)⁹⁴⁰ keresi; nem denotációkat, hanem konnotációkat fordít; s így sajátos egyensúlyt teremt a szöveghűség és a költői szabadság között. Véleményem szerint a legsikerültebb megoldások az utóbbi felé engedik elbillenni a mérleget, az örömszöveg javára. Varró Zsuzsa pontos, szoros fordítása csupán egy helyütt szakad el a forrás-szövegtől, s engedi mintegy önálló életre kelni az irodalmi nonszenszet, a magyar változatot túlbujánoztatva, túlírva az eredetin. A Hamis Teknős a vízalatti tantárgyáról beszámolva meséli, hogy „volt még antik és modern hisztéria, szörnyetegismerettel, azután fekvészet [...] a fekvészet-tanár egy vén tintahal volt, aki hetente egyszer járt hozzánk, ő tanított nekünk vízfekvést, spriccelést, és perspektivikus lábrázást [...] jártam testnövelésre. A tanár egy igazi tengeri tehén volt, azt mondják, a maga idejében aranyérmet nyert vízilöngésben és felemásrozmáron,” s ugyanitt, a tengeri iskolában szardellapasztát kennek a vízalatti lábbelik, azaz a csukák karbantartására, s mindenki tudja, hogy a „tánc té-á-val kezdődik.”⁹⁴¹ A komikum a magyar nyelv sajátosságainak érvényesüléséből fakad, a fordító hagyja magát elsodródni az eredetitől, enged az örömszöveg

⁹³⁹ Varró Dániel. „Interjú. A költő náthás, de nem ismeretlen.” *Várad*. 2013.09. http://epa.oszk.hu/00100/00181/00091/EPA00181_varad_2013_09_926.htm

⁹⁴⁰ Albert Sándor. *Fordítás, nyelv, filozófia*. Budapest: Áron, 2014. 86.

⁹⁴¹ *Csodország* Ford. Varró, 93, 99, 108.

vonzásának. Fantáziadús badarságban, nyelvi leleményben gazdag, autentikus nonszensz irodalmat alkot.

Szilágyi Anikó: *Aliz kalandjai Csodaországban*

A legutóbbi magyar fordítás 2013-ban jelent meg az ír Evertype kiadó gondozásában Szilágyi Anikó fordításában *Aliz kalandjai Csodaországban* címmel.⁹⁴² A fordító a kötettel való munkálkodása idején, a Glasgow-i Tudományegyetem fordítástudomány programjának doktorandusz hallgatójaként⁹⁴³ nagy szükségét érezte, hogy az angol forrásszöveg dinamikáját és abszurd humorának működési mechanizmusát hatékonyabban visszaadja, a korábbiaknál szöveghűbb, valóban a huszonegyedik századi, modern kortársakhoz szóló fordítás szülessen.⁹⁴⁴ Az elkészült szöveg kézírata a már meglévő magyar fordítások fényében⁹⁴⁵ nem keltette fel a hazai könyvkiadók érdeklődését, s így végül a többek közt, a Carrolliana sorozatában a különböző Csodaország-fordítások és újraírások kiadására specializálódott, ír Evertype kiadónál, Michael Everson szöveggondozásában látott napvilágot.

Szilágyi, mint fordításelmélettel is behatóan foglalkozó fiatal kutató, fordításának előszavában markáns véleményt fogalmaz meg a „jó fordítás” ismérveire vonatkozóan, kritikusan szemrevételezi a korábbi magyarítások problémás megoldásait, sőt nem habozik leszögezni, hogy egyenesen azok hiányosságai késztették a regény újrafordítására.⁹⁴⁶ Ez az első magyar fordítás, ami tehát tudatosan egy műfordítói hagyományban helyezi el magát, és Csodaországra már nem csak mint Carroll művére, hanem mint Kosztolányi, Szobotka és a Varró testvérek (újra)alkotására, átíratára gondol – sőt a Disney animációs film adaptációt is megemlíti mint fordítóként a szövegvilághoz való viszonyulását meghatározó gyermekkori élményt. Szilágyi szerint a mai magyar olvasók többen s jobban tudnak angolul, és könnyebben hozzáférnek az eredeti szöveghez, mint azt tették az 1935-ös fordítás idején, s így nagyobb hasonlóságot várnak el a forrás és célszöveg között, természetesen hangzó és élvezetes, ugyanakkor pontosabb és modernebb fordításra támasztanak igényt. Szilágyi tehát

⁹⁴² Lewis Carroll. *Aliz kalandjai Csodaországban*. Ford. Szilágyi Anikó. Cathair na Mart: Evertype, 2013.

⁹⁴³ Szilágyi Anikó jelenleg egyetemi könyvtársoként és mentálhigiénés szakember pszichoterapeutaként dolgozik Glasgow-ban.

⁹⁴⁴ Mudriczki Judit. „A fordító kalandjai Aliz Csodaországában. Interjú Szilágyi Anikóval.” *Credo. Evangélikus Műhely* 4 (2014): 66-68.

⁹⁴⁵ 2013-ban három magyar Alice fordítás volt hazai kereskedelmi forgalomban: a Varrók Sziget kiadós fordítása mellett a Szobotka-Kosztolányi fordítás a Szukits, valamint a Kosztolányi fordítás a Napkút kiadó jóvoltából. Ma, 2021-re ez a szám kettőre csökkent: a magyar könyvesboltokban a Varró-fordítás a Móra kiadó gondozásában, a Szobotka-Kosztolányi változat pedig Elektra Kiadóház illetve a Pocket book zsebkönyvsorozatában elérhető.

⁹⁴⁶ Kosztolányi félrefordításából említi egy elrettentő példát: Carrollnál a March Hare (Márciusi Nyúl) házán a kémények fül alakúak, a tető pedig szőrrel van borítva; ezzel szemben magyarul Április Bolondja házán „a két kémény sután kétfelé állt, a teteje pedig széllal volt bélelve.” in *Csodaország* Ford Szilágyi Anikó. „Előszó.” vi-xi. vi.

bifokális perpektívát tulajdonít a kortárs befogadónak, aki, akár egy két nyelvű kiadásban párhuzamosan összevetve, mentálisan egymásra olvassa/vizionálja majd az angol eredetit és a magyar fordítást. (Ennek megfelelően, maga Szilágyi előszava is két nyelven, egymás után magyarul és angolul kerül közlésre az Evertype kiadás elején.)

Szilágyi számára már elfogadhatatlannak tűnik, az olvasó „átveréseként”⁹⁴⁷ értelmeződik a Kosztolányi korabeli műfordítói szabadság, a „fordítás mint ferdítés” újraköltői tendenciája. Ebben az olvasatban a fordító felelőssége a hitelesség mely a szöveghűséggel egyenértékű. A műfordítás tehát nem csak esztétikai kihívás, stílusgyakorlat, hanem a jelentésért, a zökkenőmentes kommunikációért, s közvetve a hatalomért (a világ ábrázolhatóságának újragondolhatóságának képességéért) folytatott küzdelem színtere. Így a műfordító politikai szereppel bír. Mindennek az irodalmi nonszensz viszonylatában olyan jelentősége is van, hogy a fordítás felismeri, visszaadja-e az eredeti szövegnek a hierachikus hatalmi viszonyrendszerekre vonatkozó, finoman rejtett társadalomkritikáját, kész-e, képes-e felvállalni és kortárs kontextusba konvertálni azt a politikai szerepet, üzenetet, mely a forrás-szöveg sajátja.

Szilágyi kizárólag a Venuti-féle „fordítói láthatatlanság”⁹⁴⁸ attitűdjét tartja elfogadhatónak, melyben nem üt át, hallik ki a magyarító személyes hangja, egyéni stílusa. Ugyan elismeréssel adózik a 2010-es magyar kiadás kreatív lírafordításai előtt, megjegyzi, hogy a versek túl „varrodanisra” sikerültek,⁹⁴⁹ s így olyan honosított szöveget eredményeznek, melyet hangzósága élvezetessége miatt ugyan öröm olvasni, de vajmi keveset árul el Carroll stílusáról annak a magyar olvasónak, aki nem tudja a művet eredetiben olvasni.

Bár nem a nonszenszet, hanem az abszurdot használja az irodalmi műfaj megnevezéséül, Szilágyi hangsúlyozza, hogy a jó fordítás fő célja, hogy reprodukálja a carrolli írásmód alapvető hatásmechanizmusait: 1. hogy felelevenítse a képtelen események valamint a főhősnő zilált lelki állapota és a szenvtelen, ironikus narrátori hang közti ellentmondást, 2. hogy feltárja, a szöveg metanyelvi aspektusát, ti, a hogy bizarr atmoszféra mennyire a szereplők diszkurzív interakcióinak eredménye, és 3. hogy ízelítőt adjon a fanyar brit humorból. A szöveg ezen kvalitásainak kiemelése – narratív ambivalencia, metanyelvi önreflexió, szatirikus élc – nem kifejezetten gyermekirodalmi olvasmányként tételezi a regényt. Szilágyi nyíltan osztja a Varrók álláspontját, miszerint a nyomasztó jelenetek (mint hogy az állatok megeszik egymást vagy a baba malaccá változik) vagy a komplex

⁹⁴⁷ Szilágyi in Mudriczki 67.

⁹⁴⁸ Lawrence Venuti. *The Translator's Invisibility*. New York: Routledge, 1995.

⁹⁴⁹ Mudriczki 67.

jelentésrétegek miatt nem kifejezetten és kizárólagosan gyerekolvasókból áll a mű célközönsége. Ugyanakkor bevallása szerint, igyekezett kitartani amellett, hogy a fordítása elérhető, emészthető maradjon a mai magyar kiskorú befogadók számára.

A Szilágyi előszó sajátossága még, hogy kulisszák mögötti bepillantást enged a fordítási folyamatba, felvillantja a számára legnagyobb kihívást jelentő, olykor lefordíthatatlannak tűnő szójátékos szövegrészek fordítási megoldásai mögött rejlő megfontolásokat, összeveti saját döntéseit a korábbi magyar fordítók változataival. Elidőzik például a francia kártyapakli négy színének angolul képes beszédes megnevezésén, elmagyarázza, hogy a forrásszöveg nyelvi sajátosságaiból adódóan miért olyan gördülékeny az eredetiben – és miért olyan nehezen visszaadható a magyarban – a többértelműséggel játszó szellemesség. (A bunkósbotokat cipelő katonák, a gyémántokkal felcicomázott udvaroncok, a szívekkel díszített királyi csemeték és az ásókat hurcoló kertészek a kártyalapok angol neveire utalnak: angolul a *clubs*=bunkósbot/treff, *diamonds*=gyémántok/káró, *hearts*=szívek/kör, *spades*=ásók/pikk.) Ami Kosztolányinál „Szív Királynő,” a Varró testvéreknél „Kör Dáma”, az Szilágyinál „Kör Királynő,” mivel, ahogy írja, fontosnak érezte a kontraszt hangsúlyozását a között, hogy a szereplő politikai hatalommal bír („amely lehetővé teszi, hogy jobbra-balra lefejezési parancsokat osztogasson”) ám ugyanakkor csak egy „darabka kartonpapír,” akit a végén az ébredő álmodó félresöpörhet. A másik kihívásként említi a Cheshire Cat magyarra fordítását: Kosztolányi hiperdomesztikáló „Fakutyája” és a Varrók némileg színtelen „Nevető Macskája” közt köztes megoldásként a létező kifejezésként hangzó, a vigyorgást felidéző és a Tenniel illusztrációkkal harmonizáló „Famacska” mellett teszi le a voksát; és hogy a kapcsolatot még egyértelműbbé tegye, a hatodik fejezet szövegét módosítja: a Hercegnő elmagyarázza Aliznak, hogy „Mind tudnak [vigyorogni,] fakutyák is, famacskák is, és legtöbbjük vigyorog is.”⁹⁵⁰

A már sokat tárgyalt prologus verset illetően Szilágyi jut az eredeti carrolli üzenethez talán a legközelebb: aktív gyerekképet körvonalaz, tevékeny szerepet kínál fel a kis olvasóknak a fantáziavilág létrehozásában. Ez az egyetlen magyar szövegváltozat, amiben nem kifejezetten *kisleányok* eveznek a mesemondóval egy csónakban az aranysárga délutánon. Ugyan a Prima, Szekunda, Tertia megnevezések „a” végződése sejtetheti, hogy nőnemű alakokról van szó, de az áломutazás résztvevőire Szilágyi egyszerűen „kisgyermekként” utal, így nagyobb teret enged a kisfiúolvasók gondtalan szövegvilágba-lépésének

⁹⁵⁰ *Csodaország* Ford Szilágyi 59.

is.⁹⁵¹ Bár a „tréfás vers” (az eredetiben *nonsense*) az anonim elbeszélő „képzeletének kútjából” fakad, a „furcsa kalandok” sokasodása a hallgatóság kreatív közbeszólásainak érdeme. („Nőttön-nőtt így Csodaország/hallgatták ők hárman” – a tükrözött alliteráció is megerősíti ezt a kapcsolatiságot, a befogadó társszerzői, kreatív alkotói, Csodaország-növelői potenciálját.) A mese-élmény leírásában Szilágyi tulajdonítja a legtöbb cselekvő igét a gyerekhallgatóságnak: “Gondolatban útra kelnek/ Ők az álom-lánnyal,/ Megbirkóznak igaznak hitt/ Rengeteg talánnyal, / Állatokkal társalogva--/ Azt se tudják hánnyal.”⁹⁵² Különösen nagy a kontraszt, ha a Kosztolányi-előszó megszeppent, szájtáti kisunoka-közönségére gondolunk. S talán nem véletlen, hogy a magyar fordítások között, a bevezető poéma egyetlen női fordítója tudja leghitelesebben visszaadni az eredetiben fellelhető, női képzelőerő hatalmába vetett hitet.

Szilágyi Anikó fordítása – az előszón túl is – vérbeli huszonegyedik századi, akár feministaként is olvasható mesehősnőt körvonalaz, akivel fiktív s valós lányolvasója útra kel: Aliz, s megannyi könyvön-túli ikernővére, társalog, töpreng, tusázik a temérdek talánnyal, rácsodálkozik kóborlásaira, megbirkózik a nonszensz jelentésösszezavarásával, az értelmetlenség értelmezésének kihívásaival, s fantáziája segítségével újraálmódja világát. A „Curiouser and curiouser!” felkiáltás itt izgatott, várakozással teli, s zavarodottság helyett derűt kifejező örömkialtás „Ez egyre izgisebb!”,⁹⁵³ mely ugyan nem adja vissza az eredeti nyelvi-nyakatekerttségét, de a képtelenségbe való alábucskázást a szabályok alóli kibúvás diadalittas élményeként közvetíti. Szilágyi fordítása ebben a tekintetben Tenniel illusztrációját idézi, ahol a Gruffacsór textuális monstruoizációja felett győzedelmeskedő lovag maga Aliz, az ifjú olvasó. (Szilágyinál néha még a szkeptikus narrátor is igazat ad Aliznak.⁹⁵⁴)

Szilágyi fordítói megoldásai szellemesek és színesek, a humor változatos formáival eljátszanak a gyerekszajtól („antipódus”/”antimókus”) a kortárs szlengen át („halvány lila fogalmam sincs”) a morbiditásig („Esznek a macskák devenért?/Esznek a denék macskavért?”). A magyar szöveg nem infantilizál, ugyanakkor a gyerekolvasók számára is könnyen befogadható marad, ügyesen balanszírozza a bizarrt a rémíztő és a komikus között (a malacbaba azért érdemel ilyen durva sorsot, mert „ha éppen kedve tartja, bírja ő borsot”), találékonyan játszik el a magyar nyelv fonetikus sajátosságaival („Történetem hosszú, de

⁹⁵¹ A Királynői Príma mellett Szekunda és Tercia jelzőtlen alakjai könnyebb azonosulási pontot kínálhatnak a fiúolvasóknak.

⁹⁵² *Csodaország* Ford. Szilágyi, 3.

⁹⁵³ Összegezve a „Curiouser and curiouser!” (*Annotated Alice AWL* 20) a különböző fordításokban: „Kavarc-quacs, kavarc-quacs!” (Altay 10), „Furcsul egyre furcsul!” (Juhász 15), “Ez egyre izgisebb!” (Szilágyi 16), “Egyre murisabb!” (Szobotka 14), “Egyre klasszabb!” (Kosztolányi 15), “Még furább, legfurább!” (Varró 20).

⁹⁵⁴ “(Ebben valószínűleg igaza is volt.)” *Csodaország* Ford. Szilágyi 9.

színes, mondhatnám tarka/ Biztosan tarkább, mint a farka, mert az szürke, mint a barka.”; „csomó van hátra, hadd segítsek kibogozni”, „Hogy állsz kedvesem?/Nedvesen.”, a „tanítónk Meduzának hívtuk, me’duzzogott, ha nem tanultunk,”⁹⁵⁵ a királynő nem tombolt, ő nem tombola) A legkörmönfontabb hangzóssággal való fordítói játék a vaníliakrémeskút alján kuporgó kislányok esete, akik mindenféle mást mernek a kútból, s Szilágyi az első, akinél, Carrolltól eltérően nem M-mel kezdődő dolgokat mernek („all manner of things beginning with an m, such as mouse-traps, and memory, and moon and muchness”), hanem „csupa F-fel kezdődő dolgot, például fogót, földet, fintorokat, fabatkát”, hogy a „fabatkát sem ér mondásban” csúcsosodjon ki a nyelvi humor, egyrészt egy metaforikus kifejezés literális jelentésére rákérdezve („ismeritek a mondást, hogy ’fabatkát sem ér’?... láttatok már valaha fabatkát?”),⁹⁵⁶ másrészt feloldatlanul hagyva a kútból merés kiinduló képéhez visszakanyarodó „fabatkát se mér” félreértelmezési lehetőséget.

A legtöbb versbetétet Szilágyi szó szerint fordítja („Nézd, a kicsi aligátor”, „Öreg vagy már, Vilmos bátyám”, „Hogyha tüsszent, üss rá nagyot”, „Gyönyörű leves”, stb), csak a „Twinkle twinkle little star”-t parodizáló „Twinkle twinkle little bat” megfelelőjéül választja egy népszerű magyar altató átírását („Tente, baba, tente/Horkolj édesen, te!/ Köszöntgetnek szépen/Űrhajók az égen.”⁹⁵⁷) az eredeti repülő teatálcai helyett száguldó űrhajó képével tágítva kozmikussá a ringató babavilágát. Az előszóban megjegyzi, hogy az „Álteknős története” című fejezetben a Hercegnő szájába Babits Dante-fordításának enyhén módosított változatát („A szeretet mozgat napot és minden csillagot”), illetve Arany Shakespeare fordítását („légy, minő vagy, kedvesem”) adja – habár kevéssé valószínű, hogy ezeket a magas irodalmi utalásokat dekódolni tudnák a gyerek olvasók, ugyanakkor e vendégszövegek nem is zökkentik ki olvasmányélményükből őket.

Az *Aliz kalandjai Csodaországban* magyar fordítástörténetét áttekintve megállapíthatjuk, hogy a mindenkori célközönség problémamentes azonosulási/ kapcsolódási pontjaként tételezett aktuális gyerekkép nagyban befolyásolja a fordító döntéseit és ezáltal a célnyelven újraépített fantáziavilág színeváltozásait. Például a fordító azon döntése, hogy az eredeti szerzői koncepcióhoz képest idősebbnek vagy fiatalabbnak gondolja el – mind szövegvilágon belül és kívül – a kalandokat életre hívó, álmodozó gyerek figuráját eltörölheti a carrolli szöveg műfaji meghatározhatatlanságát, feloldva a nonszensz ambivalens jellegét. Altay infantilizáló fordítása a tündérmesei hagyományba álló gyerekirodalmi mű, míg a Varró

⁹⁵⁵ Csodaország Ford Szilágyi 93.

⁹⁵⁶ Csodaország Ford Szilágyi 74.

⁹⁵⁷ Csodaország Ford Szilágyi 70.

testvérek szofisztikáltabb, kamaszokat célzó szóhasználata kalandos fejlődésregényként, a gótikus horror és a groteszk komikum közt oszcilláló, ifjúsági irodalmi szöveggént kategorizálja a művet. A fordítónak a gyerekségről alkotott képe meghatározza, hogy a szöveg komplex jelentésrétegei közül melyik kerül az előtérbe: a varázsmesei bűbáj vagy a metanyelvi, filozofikus szellemesség. Az első inkább a rácsodálkozás érzelmi reakcióját igyekszik kiváltani a fantázia világteremtőképességeivel ismerkedő, az olvasásélménybe bevezetett kis olvasóval (lásd Altay és Kosztolányi esetében), a második a fiktív szövegműködésben már jártasabb befogadónak kínálja fel a kognitív disszonancia intellektuális örömét. Mivel a szómágia meghatározta Csodaországban a nyelv egyszerre a gyerekolvasó megfegyelmzésének és felszabadításának eszköze, így a fordító döntése, hogy az Álteknős jelentéshajszolása vagy a Griff badarkalandozása mellett teszi-e le a voksát, a játék vagy a józan ész, az értelem vagy az értelmetlenség felé engedi elbillenni a mérleget.

A nonszensz gyerekirodalom fordításának felelőssége

Jan Van Coillie és Peter Verschueren a gyerekirodalom fordítóinak morális, pedagógiai felelősségeként tartja számon a mediátor szerep felvállalását. A fordító teszi lehetővé a párbeszédet a forrásszöveg és az idegen nyelvet nem beszélő célközönség között, az egynyelvű gyereknek az adott mesekönyv fordítása jelenti az egyetlen hiteles kontaktust az idegen nyelvvel és a másik kultúrával, egyedül a „fordítás nyújthat bevezetést neki a varázslatos, tükrön túli területre, Andersen meséinek bűbájába, Alice kiszámíthatatlan, eszement Csodaországába, Harisnyás Pippi furfangjaiba és a Harry Potter izgalmas, olykor hátborzongató világába.”⁹⁵⁸

Walter Benjamin szerint ráadásul a műalkotás megismerése, megértése szempontjából nem bizonyul gyümölcsözőnek a befogadó fél figyelembevétele, „mert a vers sosem az olvasónak szól, a kép nem a nézőnek, a szimfónia nem a hallgatóságnak.” A benjamini értelemben, a jó fordítás nem feltétlenül közönségbarát, mert a szó szerinti tükörfordítás csak a lényegtelen tartalom pontatlan közvetítése az olvasóközönség kiszolgálására, és a szöveg lényege a megfoghatatlan, titokzatos, költői.⁹⁵⁹

Ilyen értelemben, bár a Van Coillie és Verschueren által felvetett fordítói morális, pedagógiai felelősség vitathatatlanul lényeges komponense a fordítási folyamatnak, (különösen, amennyiben a szöveget gyerekirodalmi műként tételezzük – bár, ahogy a korábbi

⁹⁵⁸ Jan Van Coillie és Walter P. Verschueren, szerk. *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. New York: Routledge, 2016. v.

⁹⁵⁹ Walter Benjamin. „A műfordító feladata.” Ford. Tandori Dezső. *Angelus Novus*. Budapest: Helikon, 1980. 71-86. 71.

fejezetekben láttuk, ez az Alice regények esetében nem egyértelmű) számos más tényezőt is figyelembe kell vennünk egy-egy fordítás sikerülttségének elbírálása során. Például a (Carroll esetében is releváns) autofikcionális, metanarratív, társadalomkritikai, nyelvfilozófiai, „fölnőtt” jelentésrétegek átültetésének, a megfoghatatlan megragadásának eredményességét.

A másik, Benjamin és a Van Coillie-Verschueren szerzőpáros osztotta hipotézis, miszerint „a fordítás olyan olvasóknak szól, akik az eredetit nem értik,” szintén újragondolásra szorulhat. Egyrészt, Szilágyi Anikóval egyetértve úgy vélem, hogy globalizált világunkban sok olvasó az eredeti ismerete *mellett* és nem helyett nyúl a magyar fordításhoz. Ma sok magyar fiatal/felnőtt olvasó számára elérhető és megérthető az eredeti angol szöveg, a számos vizuális adaptációnak köszönhetően pedig a fiatalabb és/vagy nyelvtudással nem bíró befogadó is prekonceptiókkal veszi kezébe a magyar szöveget. A magyar fordítás már nem az egyetlen szövegbejárat a magyar olvasó számára sem. A 21. századi olvasó világszerte valószínűleg szimultán olvasatban, párhuzamosan olvassa, értelmezi a populáris kultúrában ikonikus karakterre érő Aliz különböző alakváltozatait. Másrészt maga a nonszensz műfaja problematizálja a „megérthetőség” fogalmát, hiszen a halandzsza olyan nem létező nyelvvé játszik, melynek dekódolása az anyanyelvű olvasó számára is nehézséget jelent, a forrásnyelven belül is.

Amennyiben a badarság egy valós nyelvnek egy képzelt nyelvre való átkonvertálása, az általa színre vitt nyelvi trükk nem sokban különbözik a fordítástól. Ennek fényében különösen releváns Walter Benjamin az eredeti és a fordítás hierarchikus pozicionálását megkérdőjelező meglátása: a fordítás „nem szolgálja a művet, hanem általa jön létre, benne éri meg az eredeti mű élete mindig megújuló, legújabb és legátfogóbb kibontakozását,” a fordítás „a nyelvek legbensőbb viszonyainak kifejezése.”⁹⁶⁰ A magyar fordítást olvasó nem feltétlenül tud vagy akar az angol eredetihez közelebb kerülni, de mindenképpen többet tud meg a magyar és az angol nyelv kapcsolatáról, kompatibilitásáról. Ez a metanyelvi aspektus a két nyelvi idegensége dacára hoz létre egy találkozópontra, a fordítás hídképző szerepét illusztrálva. (A fordítás a transzlingvális és transzkulturális kommunikációt összekapcsolva persze hidat képez még az irodalmi klasszikus időtlen üzenete, a viktoriánus Anglia specifikus jelentésrétegei, és a mindenkor kortárs befogadóhoz szóló aktualizált mondanivaló között is.)

Ahogy Albert Sándor írja, Roman Jakobsonra hivatkozva, „azért fordítható bármi is mert a játékos és metanyelvi funkció nem az egyes nyelvek (langue) privilégiuma, hanem a nyelv (langue) sajátossága.” Albert ebből meggyőzően levezeti, hogy a kulturális és nyelvi különbözőségekből fakadó fordíthatatlanság voltaképp egyenlő a sokféleképpen fordít-

⁹⁶⁰ ibid.

hatósággal, s megállapítja, hogy a már-már lehetetlen kihívásnak tartott, fordíthatatlannak kikiáltott irodalmi szövegeknek van a legtöbb fordításuk.⁹⁶¹ Ezt a hipotézist alátámasztja a magyar fordítástörténeti kontextusban tetemes mennyiségűnek tekinthető, a nonszensz konvertálhatatlanságával különböző módon megbirkózni igyekvő Csodaország fordítások száma.

Innen már csak egy lépés a dekonstrukciós költői kérdésfeltevés: lehet, hogy csak félrefordítások vannak? Jacques Derrida „Mi a költészet?” című, a fordítás szükségességéről és lehetetlenségéről szóló esszéjében használja a sündisznó-metaphorát a vers újra/félre/értelmezőjéhez való viszonyának leírására. A vers, akár egy autópályán áthaladó sündisznó, védi belső, lefordíthatatlan tartalmát: „összegömbölyödik, felborzolja tüskéit, sebezhető és veszedelmes, mérlegel s mégis rosszul alkalmazkodik (veszélyt szimatolva [...]) és épp ezzel teszi ki magát a balesetnek”⁹⁶² A derridai olvasatban a szövegekkel, és különösen a költői szövegekkel rendre csak ilyen balesetek történnek: fordítások, félrefordítások, értelmezések, félreértelmezések formájában. A tüskésre összegömbölyödött sündisznók visszaköszönnek Csodaországban a Királynő krocketpályáján, az értelmetlenségében is értelmezésre bujtogató nonszensz megtestesítőiként, s flamingóütőre van szüksége az olvasónak a sündisznó továbbnoszogatóhoz, a jelentések újra játékba hozásához. Ahogy a sündisznólabda továbbgurul, a fordításban az eredeti átalakul, több lesz, mint a részeinek az összessége, a fordító anyanyelve is változásba lép, átalakul. Ahogy Derrida írja, az eredeti és a fordítás mint „két összeillesztett, egymástól a lehető leginkább különböző töredék kiegészíti egymást, hogy egy átfogóbb nyelvet alkosson egy, a mindkettőt megváltoztató továbbélés folyamán.”⁹⁶³

⁹⁶¹ Albert 87.

⁹⁶² Jacques Derrida. „Mi a költészet?” Ford. Horváth Krisztina és Simonffy Zsuzsa. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása szövegyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal, Vilcek Béla et al. Budapest: Osiris, 2002. 276–279. 278.

⁹⁶³ Derrida 2007, 293 in Antal Éva. „A fordítás dekonstruktív figurái: Benjamin, de Man és Derrida.” *A fordítás arcai*. Szerk. Vermes Albert. Eger: Líceum, 2016. 14-28.

dc_2014_22

BEFEJEZÉS HELYETT:**CARROLL, A „POSZTMODERN VIKTORIÁNUS” TRANSZMEDIÁLIS TÖRTÉNETMONDÓ UTÓÉLETE**

Az angolszász világban a Biblia és Shakespeare drámái mellett az *Alice Csodaországban* tartják számon a leggyakrabban idézett szöveggént. A regény emlékezetes sorai – „We are all mad here.”, „Who in the world am I? That’s the great puzzle.”, „Off with their heads!”, „Why, sometimes I’ve believed as many as six impossible things before breakfast...” – szállóigeként épültek be a mindennapi nyelvhasználatba. Az egyik váratlan helyzetből a másikba csöppenő, kíváncsin bolyongó álomvándor, Alice figurája és a döböntő ámulatot kifejező nonszensz neologizmusok („Curiouser and curiouser!”) ma is releváns metaforái a kiszámíthatatlan, kiismerhetetlen világba vetettségünk, a racionálisan nehezen megmagyarázható jelenségek, ép ésszel felfoghatatlan események közepette olykor kacagtatón komikus, olykor kétségbeesett, makacs én- és értelemkeresésünk egzisztenciális élményének.

Alice enigmatikus figurája – az életműből az egyetlen ikonikus státuszt nyert szereplő – elválaszthatatlanul összefonódott Lewis Carroll rejtélyes alakjával. A szójátékairól híres Carroll az Egyesült Királyság olvasói szemében ma is a nyelv feletti uralomra törő brit birodalmi büszkeség és a jelentésmegbicsaklással, a félreértés elkerülhetetlenségével való szembenézés kiváltotta önironikus önreflexióval együttjáró, sajátosan abszurd angol humor jelképe. Az oxfordi logika és az irodalmi badarság hagyományainak elegyét, vágy és vezeklés affektív kombinációját testesíti meg. Alice, mint fiktív karakter időtálló vonzerejéhez vélhetőleg jelentősen hozzájárul, hogy olyan gyérek és ellentmondásosak biztos ismereteink róla akárcsak szerzőjéről. A szövegből alig derül ki valami Alice külső s belső tulajdonságairól (hosszú hajjal, apró lábbal, és mérhetetlen kíváncsisággal bír), jellemrajza párbeszédein és pszichonarrációján keresztül körvonalazódik. Hasonlóan hiányos tudásunk Carroll személyiségét illetően, hiszen hiába dokumentálta élete történéseit, gondolatait mániákus precizitással naplóiban, leveleiben és annotációiban a grafomán szerző, a család a dokumentumok nagy részét megsemmisítette, mintha csak el akarták volna tüntetni a hús-vér valóságában esendő lény fizikális nyomait egy idealizáltságában megfoghatatlan szerzőkép kialakítása érdekében.⁹⁶⁴ Akárcsak a nonszensz szöveget tarkító jelentéshiátusok és többértelműség túlbujánzások esetében, a hiányos/töredezett tudás spekulációknak, fantáziálásnak, továbbgondolások, átiratok sokaságának ad teret. S éppen e kreatív

⁹⁶⁴ Karoline Leach. „Lewis Carroll: A Myth in the Making.” *In the Shadow of the Dreamchild: A New Understanding of Lewis Carroll*. London: Peter Owen, 1999.

reinkarnációk révén lehetséges, hogy Alice egyszerre személyesíti meg a carrolli nonszensz kvintesszenciáját és lép messze túl a carrolli textuson.

Alice-t még az is ismeri, akinek nem mond semmit a szerző neve – még a könyv rajongói is jobbára csak álneven azonosítják a szerzőt és még kevesebben tudnak Charles Lutwidge Dodgson sokrétű munkásságáról. Poszt-textuális (*post-literate*), vizuális kultúra dominálta világunkban, az 1903-as első, Cecil Hepworth és Percy Stow rendezte némafilmfeldolgozás⁹⁶⁵ óta burjánzó adaptációk sokaságának köszönhetően ma már az is felismeri Alice-t, aki nem olvasta a róla szóló, eredeti Carroll regényeket. A figura túllép a könyv lapjain, megsokszorozódik; a feldolgozásokban megkopik vagy új jelentésekkel bővül a társadalomkritikai élcek, nyelvfilozófiai dilemmák és tudománytörténeti utalások tömkelege. S már csak az a kérdés, hogy melyik Alice – a zenés Disney rajzfilm animáció ártatlan kislánya, a Tim Burton 3D CGI családi mozi világmegmentő akcióhősnője, Jan Svankmajer szürrealista bábfilmjének groteszk játékbabája, a Royal Ballet táncelőadásában a színpadra transzportált fotó fókuszából ki és belibbenő, kecses ballerina, a Tom Waits komponálta zenei album sóváran vágyott álomlánya, az American McGee-féle harcolós számítógépes játék (*first person shooter game*) fegyverforgató, traumatizált elmeógyógyintézetszökevénye vagy a Marks & Spencer reklám divatmárkák bűvöletében élő lelkes fogyasztója⁹⁶⁶ – idéződik-e fel bennünk Alice karakterének és Csodaország szellemiségének autentikus megtestesítőjeként, s hogy vajon egyáltalán mennyi köze van az újragondolt figurának Carroll eredetijéhez?

Rendkívül változatos variációk születhettek Carroll szövege nyomán attól függően, hogy az adaptációk a forrásszöveg komplex jelentésrétegei közül mit aktiválnak: melyik műfajt (az antitündérmesét, a portál küldetés fantasyt, a lánykalandregényt, a fantasztikus fejlődésregényt, a pikareszket, a kifigurázott etikettregényt, a tudományos fantáziát, az álomtörténetet, a traumanarratívát, a szójátékos nonszensz lírát, stb), melyik tónust (a paródia játékosságát vagy kritikusságát, a feketehumort vagy az életörömet, a badarság mint kontrollvesztés kiszolgáltatottság vagy felszabadulás élményét), melyik célközönséget (gyerek, felnőtt vagy duális/plurális/multigenerációs befogadóközeget), melyik

⁹⁶⁵ Cecil Hepworth and Percy Stow, rend. *Alice in Wonderland*. Written by Cecil Hepworth. American Mutoscope and Biograph Company, Edison Manufacturing Company, Kleine Optical Company, 1903.

⁹⁶⁶ Walt Disney, rend. *Alice in Wonderland*. Walt Disney Animation Studios. 1951. Jan Svankmajer. *Alice. (Néco z Alenky)* Channel Four Films, 1987. American McGee. *American McGee's Alice*. Rogue Entertainment. Electronic Arts. Computer Game. 2000. Tom Waits and Kathleen Brennan. *Alice*. Epitaph Records. 2002. 48:23. Tim Burton, rend. *Alice in Wonderland*. Written by Linda Woolverton. Walt Disney Studios Motion Pictures, 2010. The Royal Ballet. *Alice*. Choreography Christopher Wheeldon, music Joby Talbot, orchestrated by Christopher Austin and Joby Talbot. Royal Opera House London, 28 Febr 2011., Marks & Spencer. Christmas Wonderland Advertisement, 2013.

szövegdimenziót (a viktoriánus közéletre, kollektív kulturális imagináriusra és tudáskorpuszra való referenciákkal teli *publikus* vagy a magánmitológiát szervező *privát* jelentés-aspektusokat), és melyik interpretációs megközelítést (literális-referenciális, metaforikus-poétikus, retorikus-metanyelvi olvasatlehetőségeket) domborítják-e ki. S természetesen sok múlik a választott médium lehetőségeitől is. Mintha Alice folytonos önvizsgálatának kérdésfolyama – „Ki vagyok? Hol vagyok? Miért vagyok? Mitől vagyok én én?” (s a kérdéssor nyelvfilozófiai tétje, „Hogyan firtassam mindezt úgy, hogy a mondandómat más is megértse?”) – megelőlegezné a számtalan médiumra történő adaptációkban felbukkanó alakváltozatainak kaleidoszkopikus megsokszorozódása keltette elbizonytalanodás érzetet. A Csodaországban óriásra nyúló és picire zsugorodó, önmagaságát vagy másságát firtató, jelentéstöbblet és hiány közt hezitáló Alice metamorfikussága a mediális tranzíciók átváltozásaiban ölt formát.

Alice már a carrolli életműben is képlékeny figura: meg többszöröződve, módosulva, más-más arcát felfedve jelenik meg az alkotója nevéhez kötődő, különböző médium-beli kreatív átdolgozások során. Meglepően nehéz meghatározni, melyik az igazi, eredeti Alice. A Csodaország bevezető keretversében nosztalgikusan felidézett, tünékenységében idealizált álmogyermek lenne, vagy az *Alice kalandjai a föld alatt* első kézirat amatőr szerzői illusztrációin megjelenő, abjekt testi metamorfózisaiban hol kísérteties, hol karneváli groteszk érzetet keltő eleven játékbaba-szerű figura? A megszeppentségében is kíváncsi, Csodaország ámulatának alárendelődő vándor vagy a szelíd udvariaskodást öntudatosságra cserélő, Tükörországban megkoronázott kislánykirálynő? Tenniel Punch-karikatúráit visszhangzó illusztrációin a hatalom abszurdításait leleplező, kicsinységére önrionikusan reflektáló, brit alattvaló vagy az óvodásoknak készített képeskönyv-átirat borítóján Gertrude Chataway képen, a képzelet álomszárnyán messze szálló, a szómágia bűvöletében elvarázsolódó mindenkori olvasó? Az eredeti gyermekmúza Alice Liddell, az Alice-történetét ihlető csónakázás és sok más későbbi közös kirándulás és játékesemény mesemondást sürgető gyerekrésztvevői, a színházi adaptációban a figurát a színpadon megelevenítő gyerekszínész Phoebe Carlo vagy a szerző gyerekbarátokkal való levelezését sajtó alá rendező, magát „igazi Alicenek” tituláló Isa Bowman? Egy jól nevelt, brit, viktoriánus, burzsoá kislány hiteles ábrázolása vagy a szerző fiktív önarcképe, álmodozó kalandor, engedetlen lázadó, vagy fineszmes mesemondó?

Carroll nagyon tudatosan alkalmazta az újrahasznosítás, a barkácsolás (a barthes-i *bricolage*), a kreatív reinvenció posztmodern narratológiai stratégiát: a különböző folytatásaiban, átírataiban, adaptációiban megjelenő Alice-ek nem vették át egymás helyét,

hanem párhuzamosan, szimultán együtt létezésükkel tovább árnyalták az eredeti képzeletbeli karaktert. A transzmediális történetmondás⁹⁶⁷ előfutáraként az eltérő médiumokon megvalósuló, egymással párbeszédben álló szövegverziók mindig újabb bejáratokat biztosítottak az ismerős, de az adaptációk intermediális dinamikája révén más-más szemszögből megvilágított, eredeti fantáziauniverzumba – melynek egyik lényeges, a szövegvilág időtlen sikerét garantáló, narratológiai stratégiája, hogy Alice helyét valahogy mindig üresen/nyitva hagyja a társszerzőként megszólított, álmodozópartnerként azonosulásra hívott olvasó-befogadó számára.

Carolyn Sigler, a figura számtalan alakváltozata ellenére, néhány meghatározó sajátosság, visszatérő vezérmotívum nyomán könnyű szerrel beazonosíthatónak véli az „Alice típusú történeteket,”⁹⁶⁸ még ha azok jelentősen el is térnek az originális carrolli koncepciótól. Ezek a sajátosságok a következő néhány pontban foglalhatóak össze: 1. jellegzetesen udvarias, öntudatos, kíváncsi hősnő, 2. a való világ ébrenlétéből átlépés az álom fantáziavilágába, 3. általános elbizonytalanodás, tévelygés: gyorsan változó én(kép), (látszat)valóság megkérdőjeleződése, kaotikus tér/idő(tapasztalat), 4. metamorfózis motívumok, alakváltás, 5. pikareszk-jellegű, epizodikus struktúra: nem-humán, képzeletbeli teremtményekkel, mesékből, mondókákból ismerős figurákkal való találkozások szervezik a szöveget, 6. nonszensz nyelvi lelemény, szójáték, versparódia, dalbetétek, 7. az álomutazást az otthonos valóságba való visszatérés (és potenciálisan az ismerősre új szemszögből való ráébredés, a defamiliarizált hétköznapira való rácsodálkozás) követi, 8. intertextuális/intermediális utalások az előd szövegre, Carroll-lal párbeszédbe állás – főhajtás vagy feleselés formájában, s 9. különösen a posztmodern átiratokban interakcióra hívás, a valóság és fantázia viszonyának revideálására buzdító, többértelmű befejezés.

Mint az Alice regények irodalmi feldolgozásait közlő antológiák⁹⁶⁹ előszavai ismételten hangsúlyozzák, az Alice adaptációk változatos altípusokra oszthatóak. Eltérő attitűdjeik szerint beszélhetünk szentimentális, didaktikus, szubverzív, politikai, társadalomkritikai élű és parodisztikus újragondolásokról. Hangnemük lehet fantasztikus elvarázsolódást keltő, experimentális vagy elidegenítő szatirikus. A átirások három legmarkánsabb

⁹⁶⁷ Henry Jenkins. „Transmedia Storytelling.” Confessions of an Aca-Fan Website. 2007.03.21. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York UP, 2006.

⁹⁶⁸ Carolyn Sigler, szerk. *Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books*. Kentucky: The U Press of Kentucky, 1997. xvii.

⁹⁶⁹ Sigler 1997, Margaret Weis, szerk. *Fantastic Alice*. New York: Ace Books, 1995., Ellen Datlow, szerk. *Mad Hatters and March Hares*. New York: Tor Books, 2017., Peter Benzl et al. *Return to Wonderland*. London: Macmillan, 2019., Marie O'Regan, szerk. *Wonderland. An Anthology of Works Inspired by Alice's Adventures in Wonderland*. Blackstone, 2020.

temporális irányvonala szerint (1) a kalandok folytatódhatnak korhűen, nosztalgikusan a viktoriánus múltba révedve, (2) áthelyeződhetnek kortárs közegbe vagy futurisztikus térbe, és (3) megjelenhetnek időtlenül dekontextualizálva is, a felnövekedés kortalan traumatikus élményét tematizálva.⁹⁷⁰ A szereplő jellemrajzát illetően – Kathleen Blake nyomán – beszélhetünk játékos Heiterkeit Alice, aggresszív Malice Alice, viktimizált Angst Alice kategóriákról.⁹⁷¹ A visszatérő jegyek ellenére az átiratok sokszínűségét a kritikai recepció többnyire a tipologizálást megkísérlő jelzők hosszú, befejezetlenként sejtetett listájával üdvözli: „játékos, szenvedélyes, ötletes, fejtörős, meghökkentő, sötét, hallucinogén” írja a *Return to Wonderland* antológia darabjairól egy recenzió.

Minden érának megvan a maga Alice-e, hiszen a képlékeny figurára mindig is könnyen projektálhatták az adott történelmi kor és társadalmi közeg kollektív vágyait, félelmeit, aggályait, feszültségeit. A szereplőt különböző művészeti irányzatok, filozófiai elméletek, kultúrkritikai megközelítések, ideológiai tézisek szócsovéül tették meg.

A viktoriánusok szemében még rejtelmes és ártatlan, tiszta és túlvilági, idealizált Álomgyermek a modernistáknak⁹⁷² már a háború utáni „átokföldjén” a kiüresedett jelentéseket és értékeket nyelvi kísérletezéssel megújítani vágyó antihős, aki felbukkan a manipulatív hatalomnak való kiszolgáltatottságot és a propagandaszövegek üres szólamait leleplező politikai paródiákban is. A szürrealisták számára⁹⁷³ a tudatalattinkba alámerülő, a racionális kogníción túli, a realitást meghaladó, fantazmagorikus mélyrétegeket feltérképező művész alteregója; s hasonlóképp a pszichoanalitikus olvasatok is a szocializáció-szimbolizáció révén elfojtott ösztönkésztetések, polimorf perverz vágyáramlások infantilis ősállapotába való visszatérés víziójaként értelmezik a csodaországú utazást.⁹⁷⁴ Az 1960-as évek hippy ifjúsági ellenkultúrájában Alice a hallucinogékkal kísérletező, anarchisztikus, polgárpukkasztó lázadót testesíti meg.⁹⁷⁵ S később is, a 20.-21. század során számos társadalomkritikai küldetéssel ruházzák fel. Explicit edukációs céllal szólít fel a nukleáris

⁹⁷⁰ Helen Pilinovsky. “Body as Wonderland. Alice’s Graphic Iteration in *Lost Girls*.” *Alice Beyond Wonderland*. Szerk. Christopher Hollingsworth. Iowa City: University of Iowa Press, 2009. 175-199.

⁹⁷¹ Kathleen Blake. „Three Alices, Three Carrolls.” *Soaring with the Dodo. Essays on Lewis Carroll’s Art and Life*. Szerk. Edward Guiliano, James Kincaid. The Lewis Carroll Society of North America, 1982. 131-141.

⁹⁷² *Modernism in Wonderland: Legacies of Lewis Carroll*. Szerk. Michelle Witen és John Morgenstern. London: Bloomsbury, 2022. James Rother. „Modernism and the Nonsense Style.” *Contemporary Literature* 15.2 (1974): 187-202.

⁹⁷³ Isabelle Nières-Chevrel. „Alice dans la mythologie surréaliste.” *Lewis Carroll et les mythologies de l’enfance*. Presses Universitaires de Rennes, 2005. 153-165.

⁹⁷⁴ Lásd Goldschmidt, Schilder, Skinner tanulmányait. Carroll és Alice pszichoanalitikus olvasataival magyarul Bókay Antal foglalkozott részletesen több tanulmányában. Lásd például: Bókay Antal. “Alice analízisben. Lewis Carroll gyermekei és a pszichoanalízis.” *Lélekelemzés*. 2013/2. VIII.1. 347-370. „Alice analízisben: Perverzió Csodaországban – Lewis Carroll és az Alice regények pszichológiája.” *Bölcsész Akadémia* 4. Szerk. Böhm Gábor, Czeferner Dóra, Fedeles Tamás. Pécs: PTE BTK TDT, 2020. 394-419.

⁹⁷⁵ Fensch. „Lewis Carroll the First Acidhead.”

fegyverkezés ellen vagy tölt be drogprevenációs feladatot.⁹⁷⁶ Marginalizált kisebbségek tűzik zászlajukra alakját az elnyomó, kirekesztő hegemón hatalmi rend elleni harcban, jogegyenlőséget követelő küzdelmeikben: a feministák számára a fallogocentrizmus rendszerszintű szexizmusát elutasító lázadás, a patriarchális mesternarratívákat felülíró, saját jogon létező női hang, női test/lét-élmény, a szubverzív *écriture féminine* lehetőségének jelképe;⁹⁷⁷ posztkoloniális olvasatban Carroll regénye a gyarmatosítás kritikája; fogyatékoságtudományi szempontból a rögzíthetetlen, metamorfikus alakváltozások átmeneti állapota, normatív ideálokat felforgató groteszk anti-esztétikája bírnak jelentőséggel.⁹⁷⁸ Foucauldianus nyelvfilozófiai perspektívából a nonszensz s vele Alice egyszerre viszi színre az ideológiai fegyvelmezés eszközeként működő nyelv hatalommal való összefüggéseit és a kontroll alól szabálytalanságában forradalmin felszabadító potenciálját.⁹⁷⁹

A politikai üzenetet fikcionalizáltan közvetítő művészeti feldolgoásaiban, s kiváltképp a kortárs, posztmilleniális rajongói alkotások (*fanfiction, fanart*) Alice-t mint egy kiismerhetetlen világba vetetett vándort bemutató adaptációi implicitebben hívják fel a figyelmet a kurrens Zeitgeist szorongásaira: az ökológiai válság, a klímakatasztrófa, a globális pandémia, a terrorveszély, a digitalizálódó-virtualizáló-online világ, a migrációs krízis nyomán felsejlő, mindannyiunkat húsbavágóan érintő baljós következményekre. Mindemellet a mai populáris kulturális adaptációiban Alice a másságra, a másféle világlátásokra nyitott empatikus, szolidáris attitűd, a bizonytalanság-érzet elfogadásából a „mindenki másképpen más” tézis éltetéséből fakadó rácsodálkozás etika, a kreatív fantázia segítségével újragondolható világ, „mindenek dacára optimista” gondolatának⁹⁸⁰ nagykövete is. Ahogy Sigler írja, „az Alice könyvek időtállósága abban rejlik, hogy, akár az álmok, mindig pont azt a jelentést hordozzák, amire éppen akkor az olvasónak szüksége van.” Jaques és Giddens szerint az eredeti Alice szöveg „konceptuális keretet biztosít nagyobb trópusok kibontására: az álmodozás, a fantázia, a kábítószeres delírium, a gyerekkori félelmek/vágyak, vagy a hősiesség hadviselés” mesternarratíváinak kifejtésére.⁹⁸¹

⁹⁷⁶ Beatrice Sparks. *Go Ask Alice!* New York: Simon & Schuster, 1971.

⁹⁷⁷ Lásd például: Cixous „Introduction”, McAra „Femme Enfant”, Kérchy „Kislánytest”, „Lost Girls”

⁹⁷⁸ Kohlt. „Alice in the Asylum”.

⁹⁷⁹ Lásd például: May. „Wittgenstein’s Reflection,” Beatrice Turner. "Which is to be Master?": Language as Power in Alice in Wonderland and through the Looking-Glass." *Children's Literature Association Quarterly* 35.3 (2010): 243-54.

⁹⁸⁰ Ez a gondolat voltaképp visszakanyarodik az eredeti, carrolli koncepcióhoz: ahogy Carroll írja 1887-ben, regénye színházi feldolgoása apropóján írt esszéjében (“Alice on the Stage”) “hű, mint egy kutya,” “szelíd, mint egy őzgidá,” “mindenkivel szívélyes, legyen az magas vagy alacsony rendű, fenséges vagy fura, Király vagy Hernyó, ... határtalanul kíváncsi, és kész elfogadni a legvadabb képtelenségeket is azzal a bizalommal, ami az álmodozók sajátja.” (saját fordítás)

⁹⁸¹ A különböző korok Alice-ei között természetesen vannak átfedések. A figura kortárs népszerűségét megmagyarázhatják a viktoriánus és a posztmodern érák kollektív szorongásai közötti hasonlatosságok: mindkét

A carrolli fantáziavilág képlékenységét jól tükrözi, hogy ezek a különböző értelmezések más-más interpretációs megközelítésből kapcsolódnak a szöveghez, s formálhatják a saját képükre Alice figuráját. Eliot, Joyce és a modernista költők retorikai olvasatban társítják a nonszenszt a szabadvers hagyományrevíziós lehetőségeivel. A Jefferson Airplane együttes pszichedelikus rock himnusza a „White Rabbit” literalizáló olvasatban értelmezi Alice gombaevését a tudatmódosító szerek facilitálta elmetágítás, a kábítószer-kultúra manifesztációjaként. Dalí, Breton, Ernst és a szürrealista mozgalom pedig a metaforikus elemeket – a föld alá zuhanás, tükörátlépés, alakváltozás identitáskrizist jelképező képeit – integrálják művészetfilozófiájukba.

Alice karakterének az idők során megannyi új formát öltő alakváltozatai árulkodnak arról is, hogy az egyes korokban milyen kulturális szerepet, jelentőséget tulajdonítottak magának a képzelet mentális tevékenységének. A fantáziaképeket társították ártatlan gyermek mesejátékkal, szentimentális ábrándozással, revelatív természetfeletti tüneményel, patológus érzékcsalódással, ideológiailag manipulatív víziófestéssel, kreatív művészi látomásokkal vagy az együttérző morális felelősségvállalás folyamán. A Disney adaptációk a médiamogul logójaként funkcionáló elvarázsolt kastélyt Csodaországba csempészve (a Burton-Disney filmben a Szívkirálynő vára) a Disney Magic Kingdom *brand*jébe kebelezik be és a családi szórakoztatás (*family entertainment*),⁹⁸² a „kommodifikálható csoda/ fantázia”⁹⁸³ jól eladható árucikkévé silányítják Carroll világát. Ralph Steadman 1967-es illusztrációi is a fogyasztói kultúra, a kapitalista társadalom fals illúzióira reflektálnak, mikor a cheshire-i macskát tévémondóként jelenítik meg akinek műmosolya ott vibrál a képernyőn a legborzalmasabb hírek után is, míg a rejtélyes „Igyál meg üvegse!” Coca-Colává demisztifikálódik. Unsuk Chin 2007-es operája pedig a Kínai Népköztársaság nagy proletár kulturális forradalmának visszasságait viszi színre azzal, hogy mikor a bolondos teadélutánon, a mormota meséjében a kislányok a málnaszörp kútból mindent mernek, ami M-mel kezdődik, Mickey Mouse-t, Mao-t, Marxot sorolják az alliteráló

kort a fennálló világképek sokszínűségéből és az egyszeri ésszel nyomon követhetetlen, gyors technológiai-tudományos fejlődés és a felbomló, újrászerveződő társadalmi struktúrák, gazdasági-politikai erőviszonyok, stabilnak hitt alapértékek és világrendek nyomán fakadó episztemológiai válság, a beláthatatlan jövővel kapcsolatos aggályok, valamint a felnőtt és gyerek kulturális koncepciójának újradefiniálása jellemzi.

⁹⁸² A többgenerációnyi célközönséget megszólító műveket Sandra Beckett cross-over fiction-nek hívja. Sandra Beckett. *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York: Taylor & Francis, 2008.

⁹⁸³ Cristina Bacchilega szerint a fogyasztói kultúrában kommodifikálva kiüresedő mágia poétikája (*poetics of magic*) és a csoda/rácsodálkozás megújuló, ám korántsem homogén poétikája és politikája (*poetics and politics of wonder*) kerül tudatos ütköztetésre a kortárs kulturális szintéren a tündérmesék megalkotása és befogadása során. Cristina Bacchilega. *Fairy Tales Transformed? Twenty-first Century Adaptations & the Politics of Wonder*. Detroit: Wayne State University Press, 2013. magyarul részlet: „Tündérmesehalál és a rácsodálkozás politikája” Ford. Kérchy Anna. *Helikon* 67.4 (2021): 561-577.

fogások sorában.⁹⁸⁴ A kortárs adaptációk pedig gyakran stratégikus „dedisneyfikációra,” elvarázstalanításra (*disenchantment*) törnek mint Grégoire Guillemín „A szuperhősök titkos élete” képregénykockákat idéző, minimalista festménysorozata, amin Alice nagyon is hétköznapi lány, borotválja a hónalját, sms-ezik, nyugtatókat szed, s felgyorsult világát csak töredezett pillanatképekben, banalitásuk ellenére is fetisizálható fragmentumokban jeleníti meg a kortárs francia művész.⁹⁸⁵

A feldolgozások sokasága azért is meglepő, mert Carroll eredeti szövege – a mediális váltás szokásos buktatóin túl is – különösen sok kihívást tartogat az adaptálást megkísérlő számára. A nonszensz műfajt meghatározó nyelvi lelemény verbális zsonglőrmutatványait nehéz, ha nem egyenesen lehetetlen vizuális vagy bármely más médiumra átültetni. A médiumváltó adaptációban rejlő interszemiotikus fordítás dilemmáit tovább bonyolítják az interkulturális, interlingvális fordításban rejlő nehézségek. A viktoriánus brit kulturális élet utalásait és az angol nyelv jellegzetességeit kiaknázó szójátékokat kellene ekvivalenciát keresve, jelentésvesztés nélkül, s ugyanakkor a célközönség szája íze szerint egy másik nyelv, egy másik kor/tér, egy másik kulturális kontextus sajátosságaihoz igazítani. (A feladat nehézsége ellenére a Csodaország regényt több mint 150 nyelvre fordították le,⁹⁸⁶ s így Alice-nek mintegy másfélszáz alakváltozatáról beszélhetünk, melyeket a nyelvi specificitások, a fordítói invenciók, vagy épp a fordító személye határoznak meg (Nabokov Alice-ét Lolitájával olvassák össze).) Az adaptálónak meg kell találnia az egyensúlyt a literális-referenciális, metaforikus-poétikus, és retorikai-metafikcionális jelentésrétegek sajátos carrolli összjátéka közt. (Alice összezsugorodása és felnövése például egyszerre utal az örök gyermekkor/kicsinylét nosztalgikus vágyára, a fotográfia miniatürizációs technológiájára, a felnövekedésregény kifigurázására és a patriarchális diszkurzust felforgató, fluid korporeális energiák uralta, *écriture féminine*-nel társítható, alternatív reprezentációs lehetőségeire.) Fel kell oldania egy sor ellentmondást: hogyan lesz egy konkrét gyereknek improvizált egyszeri mesemondásból közösségi fogyasztásra szánt nyilvános szöveg, egy nagyon viktoriánus nagyon brit történetből atemporális, transznacionális vonzerővel bíró globális kasszasiker és nemzetközi referenciapont; hogyan ötvözi Csodaország a fantasztikumban rejlő örömet a

⁹⁸⁴ Catherine Nichols. *Alice's Wonderland: A Visual Journey through Lewis Carroll's Mad, Mad World*. New York: Race Point Publishing, 2014. 28, 49, 111

⁹⁸⁵ Walt Disney, prod. *Alice in Wonderland*. Directed by Clyde Geronimi et al. Written by Winston Hibler et al. Walt Disney Studios, 1951. Unsuk Chin, music, dir. *Alice in Wonderland*, Written by David Henry Hwang. Munich Opera Festival, 30 June 2007. Grégoire Guillemín. *The Secret Life of Heroes*. 2013. <http://www.greg-guillemin.com> Ralph Steadman, ill. Lewis Carroll. *Alice's Adventures in Wonderland*. New York: Clarkson Potter, 1973.

⁹⁸⁶ Lindseth and Tannenbaum 2015.

valóság iránt táplált kíváncsisággal,⁹⁸⁷ hogyan tételjezi olvasóját egyszerre társszerzőként és elvárásolt hallgatóságként; miképp ötvözi a nonszensz a jelentéstúlburjánzást és a jelentéshiátust, az értelemadás kényszerét és a félreértelmezés elkerülhetetlenségét? Fő kérdés, hogy miképp közvetíthető más médiumon keresztül az irodalmi nonszensz önreflexív műfajának meghatározó jegye, az a metafikcionális, szelf-dekonstruktív, önironikus jelleg, mely a prózai narratívába ékelt versparódiákkal mindig már az átírás lehetőségét is magába foglalja, az eljövendő olvasatok félreértelmezéseit is implikálja.

Mindezek dacára, ahogy már utaltunk rá, az Alice regények meglehetősen „adaptogén”⁹⁸⁸ szövegeknek bizonyultak az elmúlt másfél évszázad során. Nagy értelmezői szabadságnak ad teret (1) a felcserélhető, kihagyható, összeelegyíthető jelenetek sorát random egymás után rendező *epizodikus struktúra* (a filmes feldolgozások rendre egy történeté gyúrnak a két kötetet); (2) a jól felépített, karakteres alternatív-valóságjegyekkel bíró s ugyanakkor a homályosan hagyott részleteiben, tetszés szerint kitölthető hiátusaiban *továbbgondolható fiktív világ*; (3) a *memetikusan reprodukálható*,⁹⁸⁹ ikonikus szereplők, tárgyak, események sora, (a nyúlüregbe zuhanás, a vigyorgó macska, a fejtörők, bolondgombák és teáscsészék kavalkádja), melyek fragmentumaikban is képesek felidézni a carrolli fantáziauniverzum hangulatát. Könnyű azonosulást tesz lehetővé az ismerős motívumok innovatív feldolgozása: az (anti)mese mintázatainak, az értelmet kereső ember vagy az életálmom filozófiai/pszichológiai/bibliai toposzának, az elképzeltelent elképzeltetve, interaktivitásra invitáló nonszensz metafantázia zsánerének recirkulálása. Adaptációiban Alice számtalan alakot ölthet, hiszen Carroll szűkszavú leírásai mellett Tenniel mára klasszikusként számontartott illusztrációi is tulajdonképpen csak egy tartalommal szabadon megtölthető felületes vázat rajzolnak a karakternek, azzal, hogy minimális ruhadarabok mentén definiálják Alice-t:⁹⁹⁰ a kék-fehér kötényruha, a hajpánt, a csíkos harisnya és a lakkcipő segítségével egy *fan-convention*ön, a kedvenc fiktív figurája jelmezébe bújt rajongó *cosplayer* jól felismerhetően életre keltheti a figurát.

Az adaptáció minden esetben újrahasznosítás: “témákat, motívumokat, szimbólumokat, eseményeket, szereplőket, nézőpontokat, motivációt, kontextust, képvilágot, narratív

⁹⁸⁷ Marina Warner. *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self*. Oxford: OUP, 2004. 3.

⁹⁸⁸ Groensteen in Linda Hutcheon & Siobhan O’Flynn. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2013. 15.

⁹⁸⁹ Thomas Leitch. “Adaptable Alice.” *Tantalizing Alice. Approaches, Concepts, and Case Studies in Adaptations of a Classic*. Eds. Sissy Helff and Nadia Butt. Trier: Wissenschaftler Verlag, 2016. 11-29. 16.

⁹⁹⁰ Alice ruhájának változásairól a különféle illusztrációkon és vizuális feldolgozásokban Kiera Vaclavik nyújt átfogó képet monográfiájában. *Fashioning Alice*, 2019.

fordulatokat, a fiktív univerzum auráját” igyekszik recirkulálni egy olyan kreatív variációt⁹⁹¹ képezve, melyben valamennyire felismerhető marad az eredeti forrás-szöveg s ugyanakkor elismerést nyer az átírat saját jogon is élvezhető újszerűsége. Keverednek egymással a *déja vu* és a *jamais vu*, a nosztalgia és amnézia érzetei, a narratológiai állandóság (a látens: mi?) és a materiális változatosság (a manifeszt: hogyan?) aspektusai. A közvetlenül kortárs, 20. század végi és 21. századi Alice feldolgozások⁹⁹² kapcsán a következő adaptációtípusokat különböztethetjük meg. 1. A transliteráció, transzpozíció, reprodukció a mediális váltás ellenére az eredeti irodalmi műhöz való hűséget tűzi ki célul. 2. Az értelmező továbbgondolás a további kalandokat folytatás, előzmény vagy addendum formájában teszi hozzá a forrásszöveghez. 3. A kreatív újraírás/ revízió a saját korának vágyaihoz, félelmeihez alakítja a feldolgozást médiumot, keretet, kontextust váltva, eltérő célközönséget megszólítva. 4. Az asszociatív logika szervezte analógiát intertextuális referencia, a forrásszöveg ihlette mű inspirálja. 5. Az extradiegetikus és intradiegetikus szinteket keverő hibridizáció az életrajzot fantáziálással vegyítve alkot biofikciót (a szerző és a műzsa/olvasó, Lewis Carroll és Alice Liddell élete történetét belekeveri a fantasztikus történet mesélésébe). 6. *Remake*, azaz az – eredetiség fogalmát totálisan elbizonytalanító – adaptáció adaptációja.

Az Alice regények utóélete kapcsán felmerülő aggályok két szélsőséges nézőpontot képviselnek. Egyrészt felmerül, hogy az irodalmi klasszikussá kanonizálva, a kötelező olvasmány státuszába emelve megkopnak a mesefantázia többértelműségükben dinamikusan vibráló jelentésrétegei. Másrészt félő, hogy a féktelenül burjánzó populáris kulturális adaptációk tömkelege bővli tömegcikké silányítja az eredeti jelentőségétől megfosztott, a félreértelmezések filterén a felismerhetetlenségig eltorzított, a Cliff Notes, a Disney Channel és az Amazon katalógus sekélyességébe süppedő forrásszöveget.⁹⁹³ A Carroll studies önálló irodalomtudományi területként való térnyerése az 1960-as években egybeesett Alice-nek a populáris kultúrába való üstökös-szerű berobbanásával és térhódításával. Vélhetőleg éppen ez a sokhangú, sokszor kakofóniába csapó multivokálitás – hogy az egyetemi katedrákon, a tudományos berkekben, a művészeti platformokon és a rajongói közösségekben sokan sokféleképpen gondolták újra Alice kalandjait; s hogy a kutatók, az alkotók, az irodalmárok, a filozófusok, a pszichológusok, a szexológusok, a matematikusok, a politológusok, a

⁹⁹¹ A 21. századi adaptációkra használatos szakirodalmi terminusok: kiterjesztett kreatív transzponálás, átdolgozás (Bolter-Grusin), expanzió (Rabinowitz), kreatív revízió (Kérchy), kreatív transzformáció (Jaques-Giddens), kreatív reanimáció (Hutcheon), kritikus revízió (Zipes). Lásd: Kérchy Anna. *Alice in Transmedia Wonderland. Curiouser and Curiouser New Forms of a Children's Classic*. Jefferson: McFarland, 2016.

⁹⁹² Ezek részletes elemzését lásd Kérchy, *Transmedia Wonderland*, 2016.

⁹⁹³ Az első nézőpontot Chesterton, a másodikat Stefan Kanfer újságíró képviseli. G.K. Chesterton. "Lewis Carroll." *On Lying in Bed and Other Essays*. Bayeux Arts, 2000. 233-241. 234. Stefan Kanfer. „When the Borogoves were Mimsy.” *Los Angeles Times*. 24 May 1992. 4.

divatdiktátorok, a marketingszakértők, a műgyűjtők és rajongók „szedett-vedett hada” eredt az értelmetlenség értelmének nyomába, s igyekezett kisajátítani a mű valódi jelentése feletti uralmat vagy éppen rámutatni nonszensz jelentéseinek illékony megfoghatatlansága okán a szöveg értékeire – is hozzájárulhatott a carrolli nonszensz irodalmi hagyomány fennmaradásához. A kérdés tehát, hogy mennyire kell ragaszkodnunk az eredeti carrolli szövegtörzshez eredeztethető fantáziavilág érintetlenségének megőrzéséhez? A művészi feldolgozások, elméleti interpretációs keretek és a gyűjthető, Csodaország-témájú fogyasztói cikkek garmadája vajon mennyire teszi tönkre, homályosítja el, ítéli feledésre az eredeti carrolli szövegtörzset? Vagy éppen, hogy mennyire segít azt frissen, elevenen tartani mindig meglepően más dimenzióit feltárva, a tovább-bővített fantáziauniverzum új bejáratait felfedve a jelentés(de)formációban interakcióra hívott közönség számára,⁹⁹⁴ akikben a ludikus, kánonrevíziós reanimációk révén tudatosulnak a narratívák variabilitására, a nonszensz generálta szemiotikai szabadjátékokra, a metafantázia újraakterezhetőségére⁹⁹⁵ vonatkozó meglátások is? Ki kell-e tehát szabadítanunk Alice-t az újraértelmezői karmai közül vagy inkább üdvözlőnk érdemes az adaptációkat, mint Alice túlélésének zálogát?

Ez annál is érdekesebb kérdés, mivel megállapíthatjuk, hogy az újírás, az adaptáció narratológiai szempontból az Alice regények meghatározó szövegmotorja. A regénypáros bővelkedik a kanonizált szövegek és az orális hagyomány parodisztikus újraköltésében (a gyermekmondókáktól a közmondásokon át a romantikus líra magasirodalmi alkotásaiig), az intertextuális allúziókban és a bahtyini polifónia elvéhez kapcsolódóan, a karnevalisztikus textualitást jellemző többszólamúságban, az egymással összeegyeztethetetlennek vélt nyelvi világok interakciójának színrevitelében. Amennyiben a paródia a *par excellence* posztmodern szövegforma, Carrollt méltán nevezhetjük egy posztmodern viktoriánusnak,⁹⁹⁶ hiszen valódi *patchwork* szöveget alkot a legkülönbözőbb műfajok⁹⁹⁷ kreatív újragondolása és rekombinációja segítségével. Avantgárd célkitűzése az eredetiség megkérdőjelezése a hasonlóság mélyén rejlő különbözőség felfedésével, a kontinuitás és diszkontinuitás összefonódásának, az ironia jelentésmegsokszorozó erejének hangsúlyozásával, annak

⁹⁹⁴ Roberta Pearson ezt a két, ellentmondásos tényezőt hívja a transzmediáció Jekyll és Hyde aspektusának. Pearson in Samer and Whittington 268. Roxanne Samer and William Whittington, eds. *Spectatorship. Shifting Theories of Gender, Sexuality, and Media*. U of Texas P, 2017. 268.

⁹⁹⁵ Minden újragondolást tematizáló újragondolásról keletkezhet egy új újragondolás.

⁹⁹⁶ Hutcheon in Malpas 80. Simon Malpas. “A Postmodern Victorian?” *Varieties of Victorianism*. Szerk. Gray Day. New York: Palgrave, 1998. 80-98.

⁹⁹⁷ A teljességigénye nélkül az Alice regényekben megidézett műfajok a tündérmese, az antimese, a portál küldetés fantázia, a Bildungs/Künstlerroman, az álomfejtés, a didaktikus vers, a történelemtankönyv, az idegen nyelvtankönyv, a természettudományos traktátus, a természettudományos mesefantázia, a politikai manifesztum, a logikai rejtvény, a matematikai-logikai feladvány, a nyelvfilozófiai spekuláció, a kvantumfizikai gondolat kísérlet, az allegorikus ezoterikus szöveg.

színrevitele, hogy a kimondott és a gondolt/közvetíteni vágyott nem feltétlenül esik egybe egymással.⁹⁹⁸

E szövegeit átható, posztmodern hitvallása és a regények intermediális adaptációiban való aktív közreműködése ellenére Carroll elég nehéz szívvel vette,⁹⁹⁹ hogy már élete során számos folytatás, paródia, imitáció és újramondás látott napvilágot a nagy sikert arató Alice könyvek nyomán. Ezek címei – Anna M Richards, 1895: *A New Alice in the Old Wonderland* (Egy új Alice a régi Csodaországban) Audrey Mayhew Allen, 1897: *Gladys in Grammarland* (Gladys Nyelvtanországban), Charles E Carryl, 1884: *Davy and the Goblin; or, What Followed Reading Alice's Adventures in Wonderland* (Davy és a Goblin, avagy ami az Alice Csodaországban című könyv elolvasása után történt), Caroline Lewis, 1902: *Clara in Blunderland. A Political Parody* (Clara Bakiországban: egy politikai paródia)¹⁰⁰⁰ – is árulkodnak a megközelítések sokféleségéről. A kortárs könyvpiacra is tartja magát ez a kaleidoszkopikus sokszínűség: Alice kalandjait újragondolják babáknak szánt lapozókban, felnőttkifestőkönyvekben, szakácskönyvekben, fajok közti szerelmes történetekben (*interspecies romance*), horrorfantáziákban, populárfilozófiai kötetekben, pszichopatológiai és kvantumfizikai értekezésekben. Alice népszerűségével nem érhet fel egy irodalmi klasszikus sem: furcsán csengenek a Vámpírölő Ulysses, az Automata kibervándor Twist Oliver, a Mrs Dalloway forró erotikus vágyálma vagy a macsétás Nagy Gatsby lövöldözős videójáték címek, holott Alice esetében könnyű szerrel találunk hasonló tematikájú feldolgozásokat.¹⁰⁰¹

Az *Alice Csodaországban* klasszikus iskolapéldáját szolgáltatja a Henry Jenkins-i értelemben vett transzmediációinak. Egy könnyen felismerhető, kanonikus fiktív világ kiterjeszkedik a nyomtatott könyv lapjain túlra: vizuális, akusztikus, kinetikus, digitális új médiális reprezentációs rezsimek felé. Több mediális platformon bontakozik ki a történet. Az adaptációk (film, báb/színház, balett, képregény, videójáték, divatshow, fanart, cosplay,

⁹⁹⁸ A „say what you mean, mean what you say” visszatérő szóvicc az Alice kötetekben.

⁹⁹⁹ A *Sylvie és Brunó* előszavában tesz különbséget az autentikus kreatív invenciót manifesztálva elsőbbiséget élvező eredeti nívóra és a másodlagosként/ másolatként lekicsinyelt utánpótlások közt: „Perhaps the hardest thing in all literature—at least I have found it so: by no voluntary effort can I accomplish it: I have to take it as it comes—is to write anything original. And perhaps the easiest is, when once an original line has been struck out, to follow it up, and to write any amount more to the same tune.” *Complete Works* 277.

¹⁰⁰⁰ A kötetek újraközlései Michael Everson főszerkesztő gondozásában az Evertype kiadónál jelentek meg.

¹⁰⁰¹ Ezt a mulatságos analógiát Michael Heyman vázolja fel egy 2015-ös előadásában. Természetesen más irodalmi klasszikusoknak is bőségesen akad kortárs populáris kulturális feldolgozása, de egyik sem lép az Alice aca-fandom nyomába. Michael Heyman. „Alice’s Adventures in Wonderland: 150 Years After.” SDSU Lecture. 2015. Sept 8. www.youtube.com/watch?v=G7hvImHyRaE. Az adaptációkra példák: Jeff Noon. *Automated Alice*. New York: Doubleday, 1996. *American McGee’s Alice. A first-person Shooter Game*, Rogue Entertainment, 2000. Bud Townsend, *Alice in Wonderland. An X-Rated Musical Fantasy*. Cruiser Productions, 1976. Julianne Reyer. *Alice’s Steamy Wonderland. An Erotic Fairy-Tale*. Quirky Nights, 2013. Pauline Creeden. *Alice the Vampire Slayer*. Kindle, 2018. Gena Showalter. *Alice in Zombieland*. New York: Harlequin Teens, 2012.

vidámparki attrakció stb) párbeszédbe állnak egymással, a szövegverziók kiegészítik, újraírják, átszínezik, próbára teszik egymást, komplex intertextuális/ intermediális utaláshálót alkotva.¹⁰⁰² „A fikciós alkotás lényeges szerkezeti elemei és narratív komponensei többféle (régí és új) mediális csatornán szisztematikusan szóródnak szét, egy olyan egységes, koordinált, a forrásszövegen túlcsoportuló sztoriélményt létrehozva, melyben ideális esetben minden új kreatív extenzió a maga sajátos egyedi (gyakran médiaspecifikus) módján járul hozzá a történet kibontakozásához,” a fiktív világ árnyalásához/ újraírásához, a szövegvilág interaktív átélhetőségének fokozásához.¹⁰⁰³ Az adaptációt meghaladó, posztmodern szövegrecirkulációs gyakorlat során a médiumok szinergiájában a különféle feldolgozások a kirakó különböző darabjait illesztik helyükre vagy rendezik újra. Felszámolódik az originális/*remake*, eredeti/másokat, hypotext/hypertext közt tételezett bináris hierarchia.¹⁰⁰⁴ A Jenkins által „konvergencia kultúrának” nevezett mediális fordulat nyomán az eltérő médiumok összefonódásai demokratikus lehetőségeket nyitottak meg a rajongói participáció számára is. A recepcióesztétikai gyökerekhez a digitális technológiai újításokkal visszanyúlva az egyes olvasókat virtuális-valós online közösségekbe egyesítve eleveníthetik fel az együttes meseszövés kollektív élményét.

Míg Carolyn Sigler „az Alice típusú történet” elidegeníthetetlen jellegzetességei közt tartja számon a Carroll, mint a forrás-szöveg szerzője előtti főhajtást, ma már ez az eredethez való visszakapcsolódás korántsem magától értetődő. Angela Carter „Alice in Prague, or the Curious Room” (Alice Prágában avagy a különös szoba) című novelláját az egyik legizgalmasabb Alice feldolgozást jegyző, szürrealista, cseh bábművész Svankmajernek ajánlja; Tim Burton gótikus mesefantáziafilmje Arthur Rackham sötét tónusú Alice festményeiből nyer ihletet; a Royal Ballet Alice előadása a viktoriánus fotográfia képvilágát

¹⁰⁰² A transzmediális történetmondás különböző formái saját tipológiámban 1. szegmentáció/feldarabolódás: egy gondolat egy művön belül több mediális formát nyer (*Inanimate Alice* 2005, digitális regény, oktatási segédanyag, szöveg-kisfilm-játék-zene kombináció), 2. proliferáció/megsokszorozódás: egy műalkotáshoz kapcsolódik hozzá több további, az eredeti koncepciót továbbgondoló, más médiumokra áthelyező termék (Scottish Ballet’s Alice, 2011, ballett előadás folyamánként fotópályázat, jelmezkiállítás, teadélután, különleges borkiadás, parkour projekt), 3. szétszóródás: ugyanaz a történet kerül megvalósításra más mediális platformokon (Coraline: Neil Gaiman ifjúsági regénye 2002 nyomán Henry Selick bábfilm animációja 2008, Bruno Coulais gyerekkórsműve és filmzenéje 2008, Russel Craig képregénye 2008, Off Broadway musical színházi feldolgozás, bábszínházi előadás), 4. rajongói alkotó-befogadás (*fan prosumption*), a mű passzív fogyasztói élvezete helyett a rajongói közösség sok vonalon, sok formában, egymásra reflektálva (hiperlinkek, hashtagek) gondolja tovább a forrásszöveget vagy/és annak adaptációit (deviantart.com)

¹⁰⁰³ Jenkins 2007. A fiktív világ kiterjesztésének, továbbgondolásának néhány lehetséges módozata: 1. Újabb részletek hozzáadása, 2. Üres szöveghelyek kitöltése, 3. Bizonytalanságokkal, ellentmondásokkal való játék, 4. Nézőpontváltás, multiperspektívizmus, 5. a nyitott befejezésen „túli” írás, 6. Folytonos újraolvasás. 7. Új szövegbejáratok megnyitása, 8. Célközönségváltás, 9. Befogadói participációra apellálás (address prosumer), 10. immerzív szöveglélmény fokozása.

¹⁰⁰⁴ Robert Stam. “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation.” *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Szerk. Robert Stam, Alessandra Raengo. Malden: Blackwell, 2008. 1-53. 13.

igyekszik a színpadon megidézni.¹⁰⁰⁵ Nehéz megállapítani, mi számít autentikusságában meggyőző feldolgozásnak és mi esik már felismerhetetlenül, hiteltelenül messze a forrásszövegtől. S még akkor is felmerül ez a dilemma, ha tudjuk, hogy Carroll minden a könyvében fellelhető „jó jelentést” elfogadható jelentésként ismert el,¹⁰⁰⁶ vagy ha felidézzük magunkban, hogy a nonszensz irodalom műfajának lényege éppen a lehetséges értelmezések végtelen játékanak megnyitott szöveg lezárhatatlansága.

Jean Jacques Lecercle „logofiliás irodalmi bolondnak” (*logophilique fou littéraire*) hívja azokat az olvasókat, akik a carrolli nonszensz ellentmondásosságát valami bonyolult összeesküvéselméletre hajazó értelmezési rendszer keretébe foglalva igyekeznek, egy végleges jelentésre redukálva dekódolni. Vélhetőleg – még a nonszensz esetében is a józan észre apellálva – a legtöbbször kétkedve fogadja a Jabberwocky halandzsavers azon (egyébként ténylegesen létező) interpretációit, melyek a szövegenigmát a hírhedt viktoriánus sorozatgyilkos Hasfelmetsző Jack rejtjelezett vallomásaként vagy a Talmud tanításainak anagrammába rendezett üzeneteként értelmezi.¹⁰⁰⁷ Hasonlóképp valószínűsíthető, hogy a Victoria’s Secret fehérneműmárka Csodaország fantáziánévre hallgató pikáns darabjait vagy a Bolondos Kalapos reggelizőpelyhet sem társítanánk a forrásszöveg parodisztikus politikai potenciáljával, s egyetértenénk abban, hogy az eredeti fantáziavilág ezen kreatív extenziói méltatlanul „alulértelmezik” a carrolli nonszenszt azzal, hogy a fantáziavilág vezérmotívumait könnyen kommodifikálható, látványos, dekoratív díszítőelemmé silányítják.

De vajon ugyanilyen összhangban lennének-e véleményeink a szöveghű(tlen)séget illetően Tim Burton családi mozifilm Csodaország-adaptációja kapcsán, melyben egy fiatal felnőtt Alice Jeanne d’Arc-ot idéző, szűzharcos akcióhősnőként száll szembe a Szívkirálynő gonosz sárkányával és a viktoriánus társadalom maradi elvárásaival, hogy megmentse Odaországot (Underland) és végül elhajózzon a misztikus kelet felé? A filmnek kritikaként róható fel, hogy a nonszensz ambivalenciáját a tündérmese fekete-fehér antagonizmusaira egyszerűsíti; feminista, kolonialista, kapitalista ideológiával itatja át, miközben szinte teljesen kiiktatja a szövegből a carrolli fikciót alapjaiban meghatározó szójátékokat. Ugyanakkor érvelhetünk úgy is, hogy az irodalmi nonszensz szokatlan nyelvhasználatból és verbális leleményből fakadó defamiliarizáció effektusát („valami olyan furcsa nyelven van,

¹⁰⁰⁵ Angela Carter. “Alice in Prague or the Curious Room.” *Burning your Boats. The Collected Short Stories*. London: Penguin, 1995. 397-408. Jan Švankmajer, dir. *Alice. (Něco z Alenky)* Channel Four Films, 1987. Tim Burton, dir. *Alice in Wonderland*. Written by Linda Woolverton. Walt Disney Studios Motion Pictures, 2010. Arthur Rackham, ill. Lewis Carroll. *Alice’s Adventures in Wonderland*. London: William Heinmann, 1907. The Royal Ballet. *Alice*. Choreography Christopher Wheeldon, music Joby Talbot, orchestrated by Christopher Austin and Joby Talbot. Royal Opera House London, 28 Febr 2011.

¹⁰⁰⁶ „Whatever good meanings are in the book, I am glad to accept as the meaning of the book” *Annotated Snark 22*.

¹⁰⁰⁷ Lecercle 3.

hogy egy szavát sem értem,” mondja Alice a badar tükörvers elolvasása után) az adaptáció mediális váltással a 3D CGI számítógép szimulálta képek szokatlan látványvilágával igyekszik reprodukálni. Hiperrealistán pontos képét festi soha-nem létező fantasztikus dolgoknak, kísértetiesen-komikusan eltorzítja az ismerős sztárszínészek arcát (– „valahogy egészen úgy néz ki, mint a valóság, mégis valami nem stimmel vele,” mondhatnánk).¹⁰⁰⁸

És mennyiben tekinthetjük hitelesnek a pszichoanalitikus elméletbe ágyazott megközelítéseket, ha szem előtt tartjuk, hogy a szexuális és agresszív ösztönkésztetések elfojtásuk révén tudattalanná váló emlékeit személyiségfejlődésünk meghatározó tényezőiként tételező módszertan kronológiailag a viktoriánus éra után lát világot, s bár kétségtelenül meghatározza modern világlátásunk, és akár alkalmas is lehet a szerző vagy a fiktív szereplő diagnosztizálatlanul hagyott traumáinak retrospektíven spekulatív feltárására, de egész biztos, hogy édes keveset árul el arról, hogy a maga korának olvasói, a 19. századi Angliában hogyan olvasták, értelmezték ezeket a szövegeket. Elrugaszkodottnak tűnhetnek azok a szimptomatikus olvasatok, melyek a carrolli szépírást az alkotó elfojtott patológikus szexuális vágyai nyomán értelmezik, a nyúlüregbe zuhanást az anyaméhbe való visszatérés, a kislánnyá leendés erotikus fantáziájaként¹⁰⁰⁹ dekódolva. Hasonló megrökönyödést kelthet Alan Moore és Melinda Gebbie pro-pornográf feminista képregénye a *Lost Girls (Elveszett lányok)*,¹⁰¹⁰ mely a jövőbe ugorva réved vissza a múltba: gyerekirodalmi klasszikusok (*Csodaország, Pán Péter, Óz a nagy varázsló*) már felnövekedett meshősnői, Alice, Wendy és Dorothy¹⁰¹¹ elfojtott gyerekkori traumáinak ered nyomába, s explicit képvilágával (a Grúffacsórt egy a kislány számára értelmezhetetlen erektált péniszként ábrázolja), az abúzus kemény témájának megvitatásával alaposan felforgatja a mese műfajával kapcsolatos elvárásaink. Egy újabb, pszichoanalitikus ihletésű adaptáció nagyon kurrens félelmeket fogalmaz meg – s elgondolkodtató hogyan kapcsolódik az eredeti szöveghez – a White Snake Project színesbőrű, migráns nők alkotta aktivista társulat online operájában¹⁰¹² Alice sürgősségi osztályon dolgozó nővér, aki egy karantén alatt kiürített városban kóborol, keresi a kórházat, ahol covid fertőzött anyját gyógykezelik. Az elhagyatottsággal, magánnyal kapcsolatos szorongásai és az elszigeteltség kiváltotta pánikroham mind elbizonytalanítják megszokott valóságát, és Csodaországot egy egészen új, a globális pandémia átformálta világrendben és

¹⁰⁰⁸ Kérchy Anna. “Changing Media of Enchantment: Tracking the Transition from Verbal to Visual Nonsense in Tim Burton’s Cinematic Adaptation of *Alice in Wonderland*.” *Americana*. 2012. Spring. VIII. 1.

¹⁰⁰⁹ Schilder 291.

¹⁰¹⁰ Alan Moore and Melinda Gebbie. *Lost Girls*. Top Shelf, 1991.

¹⁰¹¹ Alice, Wendy és Dorothy fantáziavilágait gyakran elegyítik is a népszerű crossover fantasy műfajában.

¹⁰¹² White Snake Project. *Alice in the Pandemic: A Virtual Opera*. Sept 2020. www.whitesnakeprojects.org/productions/alice-in-the-pandemic-a-virtual-opera-fall-2020/.

frissiben megélt kollektív fóbiák és traumák fényében értelmezi újra.

Igaza volt-e Chestertonnak: Alice mára már tényleg csak egy feledésbe merült klasszikus, amit senki sem olvas el, és a carrolli Csodaországot valóban elárasztotta a felismerhetetlenségig torzította az adaptációk özöne? Vagy épp az új feldolgozások kelthetik fel az érdeklődést az eredeti iránt, életben tartva a posztmodern viktoriánus nonszensz anakronisztikus műfaját? Lehet-e felületes átiratoknak mélyreható olvasata? Egyáltalán számonkérhető-e még a forrásszöveghez való ragaszkodást kapacitáló hűségkritika (*fidelity criticism*) irányelvei a globális intertextuális utalások szövevényes hálóját szövő transzmediális történetmondás posztmilleniális aranykorában? Hol a helye a kreatív félreértelmezéseknek? Mi alapján dönthetjük el, hogy mi a „jó olvasat,” a szó fent idézett, carrolli értelmében?

Véleményem szerint az adaptáció, mint hibridizáció fogalmának bevezetése gyümölcsöző meglátásoknak nyithat teret a fenti dilemmák feloldásában. A hibrid – melyben a részek összessége meghaladja az egészet – kiváló metaforájaként szolgál a transzmediális történetmondásnak. Az adaptációk jelentős része egyszerű mediális váltással mond el újra, egy másik csatorna közvetítésével egy új történetet, míg a transzmediális történetmondás dinamikája abból fakad, hogy az adaptációk miképpen lépnek kölcsönhatásba egymással. Alice utóéletét is éppen ez az interaktivitás jellemzi: az eredeti és az újrahasznosítás, átirat/revízió, a megannyi remediáció palimpszesztikus módon rétegződnek, hálószerűen kapcsolódva, egymást kiegészítve vagy éppen egymásnak ellenszegülve, komplementáris vagy kontradiktórikus jelentéseket generálva. Alice-re gondolva szimultán sejlfel lelki szemeink előtt egy sor ikerkarakter a figura kultúratörténetét körvonalazva: Carroll szövegét Tenniel illusztrálja, Tenniel metszeteit újraálmodják Dalí szürrealista festményei, Dalí megihleti Disney rajzfilmjét, a bájos Disney animációt sötétebb gótikus tónusokban rendezi újra Burtonnak a Disney-vállalat égisze készített filmje, Burton képvilága pedig lenyomatát hagyja a Marks & Spencer karácsonyi divatreklámjában.¹⁰¹³ Cristina Henry ifjúsági slasher horror regényében Alice traumatizált, amnéziás hősnő, aki a Mad Hatcher (a Bolondos Kalapos helyett a Bolond Baltás) bérgyilkos társaságában szökik meg az elmeegógyintézetből, hogy véres bosszút álljon az őt megrontó alvilági urakon, a Rozmáron és az Ácson – a fiatal olvasók számára ez a dark fantasy cselekmény egyértelműen American McGee lövöldözős számítógépes játék forgatókönyvét idézi meg alapszöveggént.¹⁰¹⁴

¹⁰¹³ Tenniel 1865, Dalí 1969, Disney 1951, Burton 2010, Marks & Spencer 2010.

¹⁰¹⁴ Christina Henry. *Alice*. New York: Ace Books, 2015. American McGee. *American McGee's Alice*. Computer Game. Rogue Entertainment. Electronic Arts, 2000.

Az adaptáció ideális olvasójától multifokális értelmezői nézőpontot vár el. A befogadónak a forrás- és a célszöveg(ek) összehasonlító elemzésére kell vállalkoznia, a régi textus ismerőségét az átirat(ok) újdonságával egybevetve kell felmérnie a jelentésáramlás szemiotikus dinamikáját. Linda Hutcheon szerint minden adaptáció „replikáció nélküli ismétlés,” melyet két ellentétes motiváció mozgat: egyrészt „az adaptált szöveg megkérdőjelezése, bekebelezése, emléknymórájának felülírása” az új impresszióval, másrészt „a tisztelet leróvása az ős-szöveggént tételezett forrás irányába, annak az utánzása révén.”¹⁰¹⁵ A szövegek fúziója kiváltotta jelentéstúlburjánzás az eredeti és az adaptációk interakciójából fakadó metafikcionális, metamediális értelmezési lehetőségekben ereztethető. A jelentésfeltejtés során a befogadó nem feltétlenül jut vissza az eredeti műig. Könnyen lehet, hogy egy adaptációban erezteti majd az adaptációt, vagy szövegtől függetlenül, az irodalmi szférától dekontextualizálva épp olyan angolszász populáris kulturális ikonként minősíti, mint Ophrát, Shakespeare-t, Mickey Mouse-t, Barbie babát vagy a magányos Cowboy figuráját szokás.

A carrolli nonszensz – a szerző által is hangsúlyozott – adaptogén kvalitásainak felismerése, illetve az adaptáció hibridizációként való értelmezése a forrás és a célszöveg hierarchikus elrendezését kérdőjelezi meg.¹⁰¹⁶ Az „adaptáció mint interszemiotikus fordítás” dinamikusabb modellálására ad lehetőséget. Az adaptáció olyan önálló kreatív alkotásként kerül elismerésre, mely a különböző médium-beli adaptációk egyre terebélyesebb korpuzának intertextuális kapcsolódásokból szőtt hálójába ágyazódik bele, ám saját jogán való elismertséget követel magának. Az adaptáció folyamata maga a történetmondás ünnepléséről szól, hiszen azt ismerteti fel velünk, hogy ugyanazt a történetet többféleképpen is el lehet mondani, és hogy a művészet mindig dialogikus formában, más műalkotásra, más esztétikai élményre adott válaszként születik meg; a történetek más történetekből sarjadnak elő.”¹⁰¹⁷

A Bolond Kalapos megválaszolhatatlan találós kérdése, „Miért olyan a holló mint az íróasztal?”¹⁰¹⁸ kiváló metaforaként szolgál az eredeti és az adaptáció kapcsolatának leírására. Egy szövegvilág interszemiotikus fordítása, kreatív adaptációja vagy transzmediális

¹⁰¹⁵ „repetition without replication” Hutcheon-O’Flynn 7.

¹⁰¹⁶ A nonszensz irodalom lényege a hierarchiák megbontása értelem és értelmetlenség, hangalak és jelentés, józanész és örület, ébrenlét és álom, felnőtt és gyerek, szó és kép, ember és állat, gazdag és szegény között – az eredeti és másolat bináris ezen felforgatandó ellentétpárok listájához adandó hozzá.

¹⁰¹⁷ Hutcheon-O’Flynn 2.

¹⁰¹⁸ A feladványra Alice nem kap választ a regényben, de utólag Carroll és olvasói a következő találékony, szójátékos feleletekkel álltak elő: 1. Because Poe wrote on both. 2. Because there is B in both and N in neither. 3. Because it can produce a few notes, though they are very flat and it is never put with the wrong end in the front. 4. Because a writing desk is a rest for pens, and a raven is a pest for wrens.

dc_2014_22

hibridizációja a forrásszöveget olyannyira átalakíthatja, hogy az eredeti oly távol esik az átirattól, mint a holló az íróasztaltól. Ám ugyanakkor, a szembeötlő különbségek dacára, az adaptáció tudatában lévő befogadóközönség makacsul hasonlóságokat keres, s épp mint a rébusz esetében aktívan veszi ki részét a kreatív jelentés(de)formációk játékában

APPENDIX

A magyar fordításokhoz

Fejzetcímek

Carroll Alice's Adventures in Wonderland (1865)	Altay (1927)	Juhász (1929)	Kosztolányi (1935)	Kosztolányi- Szobotka (1958)	Varró (2009)	Szilágyi (2013)
Down the Rabbit-Hole	Első fejezet	Tapsifüles oduja	Lenn, a Nyuszi barlangjában	Lenn, a Nyuszi barlangjában	Utazás a Nyúl üregébe	A Nyúlüregben
The Pool of Tears	Könnyek árja	A könnyek tava	Könny-tó	Könnytó	A Könnytó	A Könnytenger
A Caucus-Race and a Long Tale	Kaukus verseny és ami még lesz belőle	Kókusverseny és egy történet, amely olyan hosszú, mint az egér farka	Versenyfutás a piros bársonyszékért meg egy hosszú, tarka, kacskaringós mese	Körbecsukó meg az egér hosszú tarka farka	A szabad-verseny és egy tekervényes történet	Frakcióverseny és egy hosszú mese
The Rabbit Sends in a Little Bill	A tengeri nyúl lakása	Gyík Feri küldetése	Gyík koma	Gyíkocska	A repülő gyík	Házon belül
Advice from a Caterpillar	--	A hernyó tanácsa	Tanácsot ad a Hernyó	A hernyó tanácsot ad	Hernyói jótanács	A Hernyó tanácsa
Pig and Pepper	Malac és bors	Egy disznó, sok bors	Paprika és pörpatvar	Békétlenség, bors és baj	A baronesz meg a bors	Bors és baba
A Mad Tea-Party	Az eszeveszett teatársaság	A bolond-uzsonna	Április Bolondja meg a Részeg Kefekötő	Bolondok uzsonnája	Bolondos teadélután	Egy bolondos teadélután
The Queen's Croquet Ground	A királyné krikett pályája	A királyné krikettje	Tenisz, Ó Felsége, a Király udvarában	A királyi krikettpálya	A királyné krikettpályája	A királynői krikettpálya
The Mock Turtle's Story	A hamis teknősbéka története	A hamis teknősbéka meséje	A Tengeri Herkentyű meséje	Az Ál-Teknőc története	A hamis teknősbéka története	Az Álteknős története
The Lobster Quadrille	A tengerirák ballet	A ráknégyes	Egyedem-begyedem tengertánc	Homár-humor	A hering-keringő	A Homárnégyes
Who Stole the Tarts?	Ki lopta el a kalácsot.	Ki lopta el a tortát?	Ki lopta el a túrós rétest?	Ki lopta el a lepényt?	Ki lopta el a kekszet?	Ki lopta el a tortát?
Alice's Evidence	Alice a legokosabb	Alisz tanúsága	Évike tanúvallomása	Alice tanúvallomása	Aliz tanúskodik	Aliz vallomása

A szereplők nevei

Lewis Carroll 1865	Altay Margit 1927	Juhász Andor 1929	Kosztolányi 1935	Walt Disney Dobos Éva 1951	Szobotka 1958	Varró 2009	Szilágyi 2013
Alice	Alice	Alisz	Évike	Alice	Alice	Aliz	Aliz
Alice's Sister	nővére	nővére	Évike nénye	Mathilda	a Alice nénye	nővére	nővére
White Rabbit	tengeri nyúl	Tapsifüles	Nyuszi	Fehér Nyuszi/ Nyuszi úr	a Nyuszi	Fehér Nyúl	Fehér Nyúl
Mouse	egér	az egér	Egér		az Egér	Egér	Egér
Duck	kacsa	kacsa	Kacsa		a Kacsa	Kacsa	Kacsa
Dodo	pelikán	Dodó	Strucc(madár)	Dodó úr	a Struccmadár	Dodó	Dodó
Lory	vörös papagály	papagály/ Lóri	Papagáj		a Papagáj	Lóri	Papagáj
Eaglet	fiatal sas	fiatal sas	Sas		Sas	Sasfiók	Sasfiók
Old Crab	-	egy öreg rák- mama	öreg Rák		egy öreg Rák	vén Tarisznyarak	öreg Rák
Old Magpie	-	egy öreg szarka	öreg Szarka		egy vén Szarka	öreg Szarka	öreg Szarka
Canary	-	egy kanári	Kanári		egy kanári	Kanári	egy Kanári
Dinah	Dina	Mici	Cirmos		Dinah	Durci	Dina
Pat	Jancsi	Julis	Borsca		Pat	Tóni	Józsai
Bill the Lizard	Gyiky fiam	Gyík Feri	Gyík koma	Bill öcsém	Bill	Vili	Vii
Puppy	-	kis kutya	kutyuska		a kutyus	kutyus, kis kutya	kutyus, kutya
Caterpillar	hernyó	a hernyó	Hernyó	Hernyó úr	a Hernyó	Hernyó	a Hernyó
Father William	-	János bácsi	--		öreg apám	William papa	Vilmos bátyám
Pigeon	galamb	galamb	Galamb	Anyamadár	a Galamb	Galamb	Galamb
Fish Footman	hal-inas	halképű inas	Hal-inas		a Hal-inas	Hal-lakáj	Hal-inas
Frog Footman	béka-inas	békaképű inas	Béka-inas		a Béka-inas	Béka-lakáj	Béka-inas
Duchess	hercegnő	a hercegnő	Hercegnő		Hercegnő	Baronesz	Hercegnő
Cook	szakácsnő	szakácsné	szakácsné		szakácsné	szakácsnő	szakácsnő
Cheshire Cat	vigorgó macska	facica, a cica, a macska	Fakutya	Vigyorkandúr	Fakutya	Cheshire-i Nevető Macska	Famacska
March Hare	csacsogó nyúl	husvétii nyúl	Április Bolondja	Kerge nyúl	Április Bolondja	Pünkösdi Nyúl	Áprilisi Nyúl
Hatter	a kalapos	kalaposmester	Részeg Kefekötő	Bolondos Kalapos	a Kalapos	a Kalapos, Kalaposmester	Kalapos
Dormouse	mormota	mormota	Mormota	Mormota	a Mormota	Vombat	Mormota
Spade Gardeners: Five, Seven, Two	Hét, Öt, Kettő	Ötös, hetes, kettős	Makk Alsó, Tök Alsó, Piros Alsó, Zöld Alsó	Mr. Egy, Mr. Kettő, Mr. Három	Kertészek: Ötös, Hetes, Kettes	Ötös, Hetes, Kettes	
King of Hearts	király	Szívkirályné	Király	Szív király	Szív Király	Kőr Király	Kőr Király
Queen of Hearts	királynő	Szívkirály	Szív Királynő	Szív királynő	Szív Királynő	Kőr Dáma	Kőr Királynő
Knave of Hearts	szív-fiú	Szívalsó	Piros Alsó		Szív Felső	Kőr Bubi	Bubi
Three Sisters: Elsie, Lacie, Tillie	három nővér: Ella, Mella, és Bella	három nővér: Erzsi, Lizi, Bözsi	három kislány: Sári, Piri, Mári		Elsie, Lucie (sic!), Tillie	három nővér: Elza, Liza, Tilda	három nővér: Elszi, Liza, Tilli
Mock Turtle	hamis teknősbéka	hamis teknősbéka	Tengeri Herkentyű	Ál-Teknőc	Ál-Teknőc	Hamis Teknősbéka	Álteknős
Gryphon (Griffin)	griff	griff	Griffmadár		Griffmadár	Griffmadár	Griff
Guinea Pigs	sündisznó		tengerimalacok		tengeri malac	tengerimalacok	tengerimalacok
Mary Ann /Ada/ Mabel	Mari/-/-	Marsca/ Manci/ Erzsi	Rozi /Magdi /Sárka		Mary/Ada/Mabel	Molli/	Rozi/ Ada/ Mabel
Pig/Baby	pólyásgyerek, fickó/ malac	babus, kicsi/ disznó	Disznó/ pólyás		kisdisznó/pólyás	kisbaba/malac	baba/disznó

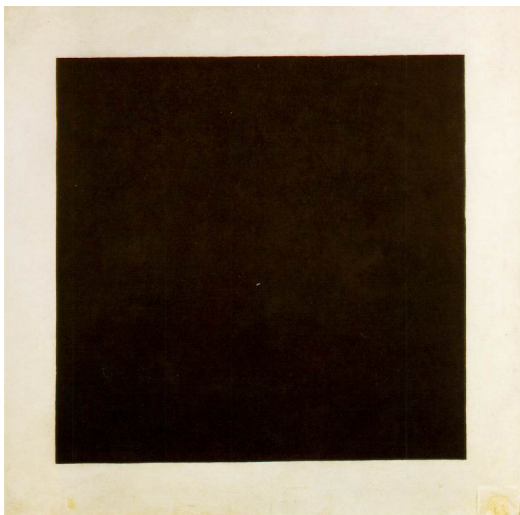
ILLUSZTRÁCIÓK

Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) alias Lewis Carroll élete és munkássága
Író, olvasó, fényképező önarcképek

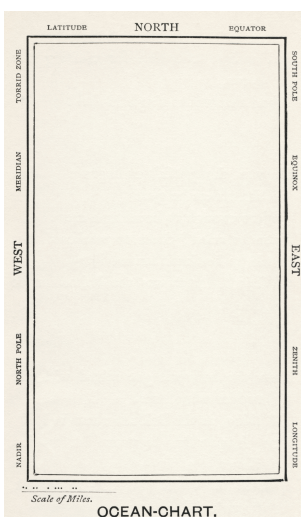


Carroll, a matematikus nyelvfilozófus

1. Kazimir Szeverinovics Malevics. *Fekete négyzet fehér alapon*, 1913.
2. Lewis Carroll, Henry Holiday ill. *The Hunting of the Snark*. „Fit the Second,” 1876.
3. Lewis Carroll, Henry Holiday ill. *The Hunting of the Snark*. „Fit the Eight: The Vanishing,” 1876.
4. Kacsá-nyúl illúzió. *Fliegende Blätter*, 1892.
5. René Magritte. *La trahison des images*. *Ceci n'est pas une pipe*, 1929.



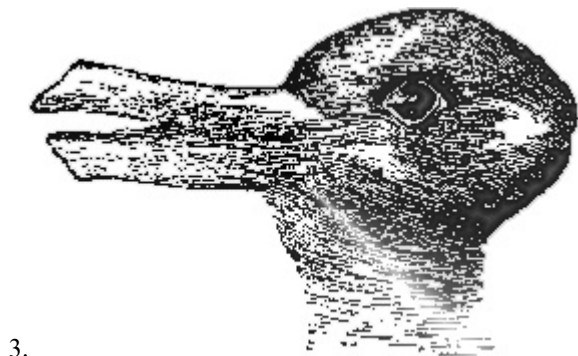
1.



2.



3.



Carroll, a fényképész

1. David O’Kane. *Lewis Carroll and Alice*. Digitális fotókollázs, 2005.
2. Charles Lutwidge Dodgson (CLD). *Lewis Carroll with George MacDonald’s wife and children*, 1863.
3. William Mulready. *Open Your Mouth and Shut Your Eyes*, 1838.
4. CLD. *Open Your Mouth and Shut Your Eyes*. (Edith, Ina and Alice Liddell), 1860.
5. CLD. *Portrait of George MacDonald with his daughter Lily*, 1863.
6. CLD. *Portrait of Lord Tennyson, his son Hallam, James G Marshall, his wife Mary and his daughter Julia*, 1857.
7. Thomas Cooper Gotch. *The Child Enthroned*. 1894.
8. Sir John Everett Millais. *Bubbles. A Child’s World*. 1886.
9. CLD. “It Won’t Come Smooth” *Portrait of Irene MacDonald*, 1863.
10. CLD. *Portrait of Mary Millais*, 1860.
11. Lewis Carroll. *Alice’s Adventures Underground*. Ajándékkönyv kézirat, 1864.
12. Arthur B Frost illusztrációi. “Hiawatha’s Photographing.” *Rhyme? and Reason?* 1883.
13. Charles Darwin. fotográfiai tanulmányok. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. John Murray, 1872.
14. CLD. *St George and the Dragon* (Xie (Alexandra) Kitchin és három fivére, George Herbert, Hugh Bridges és Brook Taylor), 1875.
15. CLD. *Agnes Grace Weld as Little Red Riding Hood*, 1857.
16. CLD. *Annie Rogers and Mary Jackson as Queen Eleanor and Fair Rosamund*. 1863.
17. CLD. *Portrait of Evelyn Hatch*, 1879.
18. CLD. *Portrait of Béatrice Hatch* paintograph water colour by Anne Lydia Bond, 1873.
19. CLD. *Portrait of Maria White*, 1864.
20. CLD. *Portrait of Annie Coates, daughter of William and Isabella Coates, poulterer and grocer in Croft*. 1857.
21. CLD. *Beggar Maid* (Alice Liddell), 1859. / *Alice Liddell*, 1859.
22. CLD. *Ethel and Liliane Brodie Reading*, 1861.
23. CLD. *Bertram and Leonard Rogers reading*, 1866.
24. CLD. *Tired of Play* (Constance and Mary Ellison), 1862.
25. Cover of *The Nursery Alice*, ill. Gertrude Chataway, 1890.
26. CLD. *The Sleeping Alexandra Xie Kitchin*. 1873.
27. CLD. *The Dream* (children of Yorkshire clergyman, John Barry), double exposure.
28. CLD. *Smiths daughters playing chess in Dinsdale Rectory Garden*, 1859.
29. CLD. *The Liddell trio. Ina, Alice, and Edith (on Sofa)*, 1858.



1.



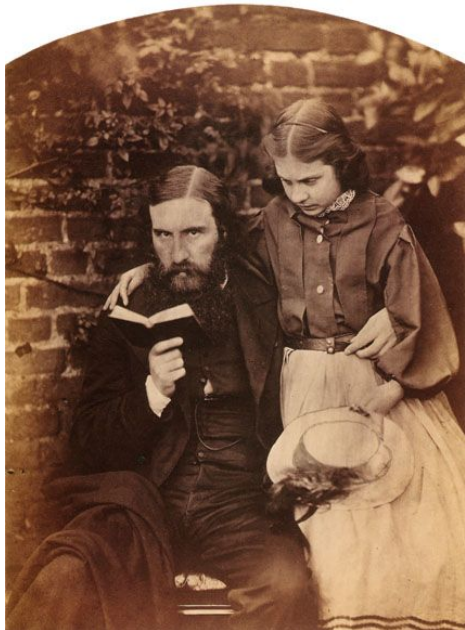
2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.

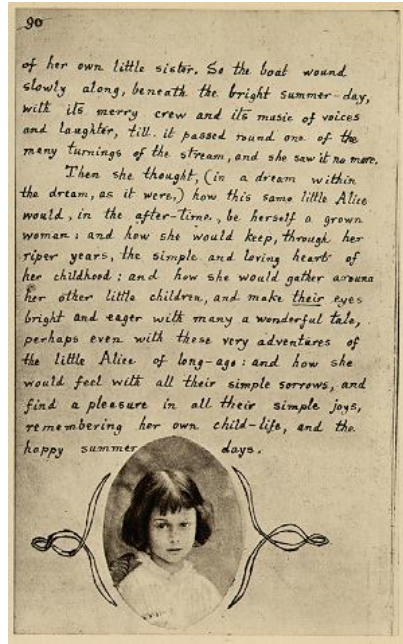
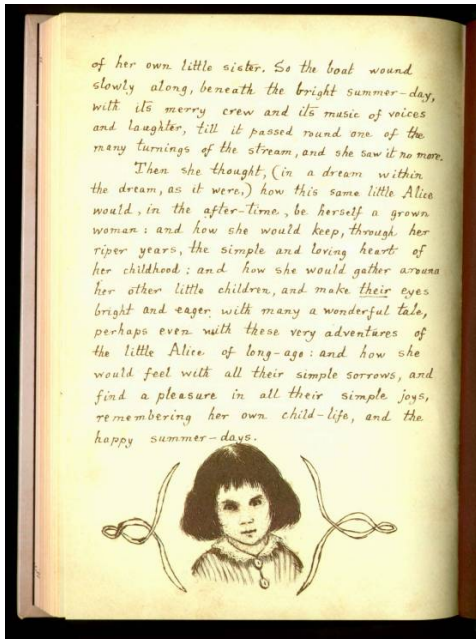


9.



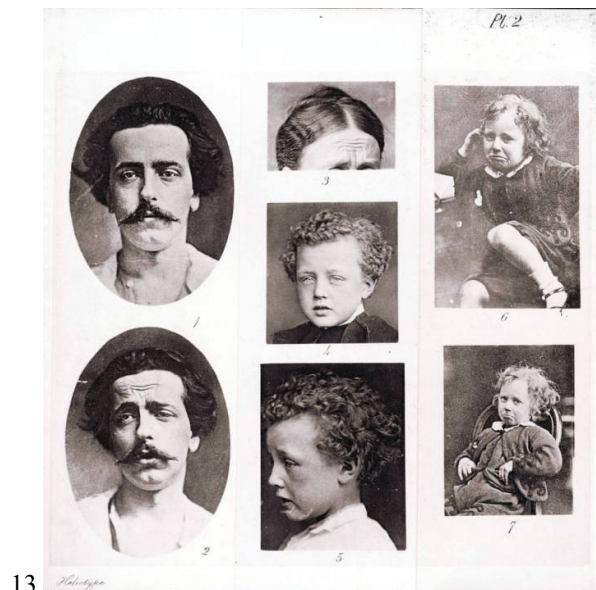
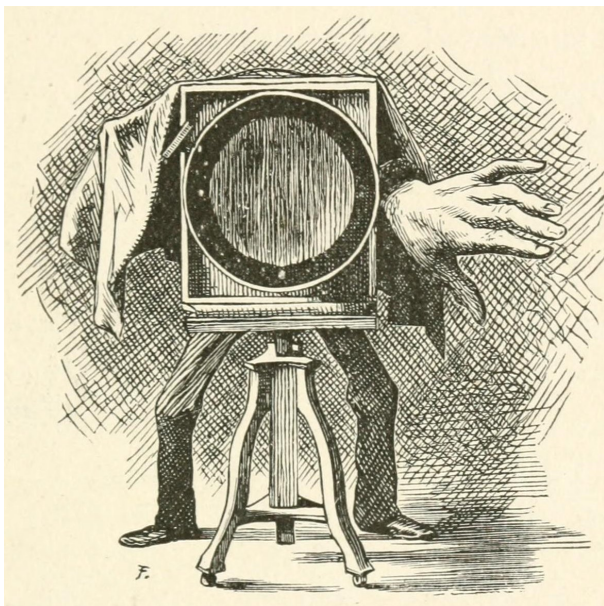
10.

Mary Millais.



11.

12



13.



14.

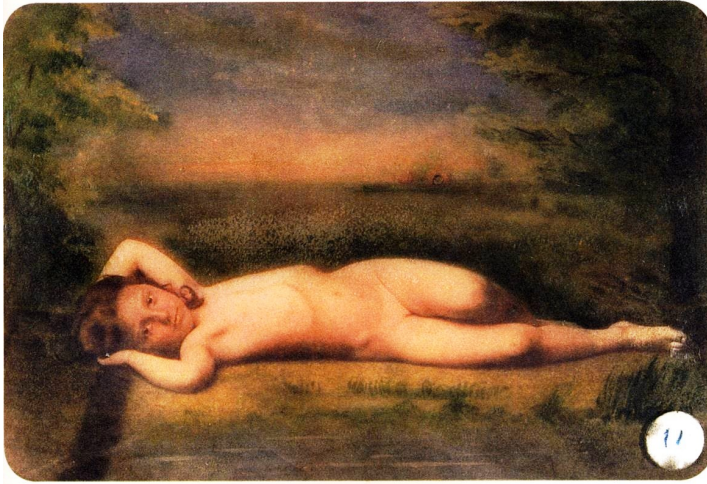


15.

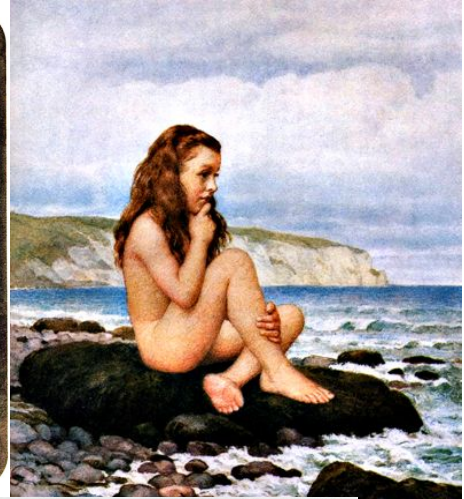


16.

17.



18.



19.

MARIA WHITE



20.



21.





22.



23.

24.



25.



26.



27.



28.



30.

Carroll, az art direktor könyvdizájner: a Carroll-Tenniel kollaboráció

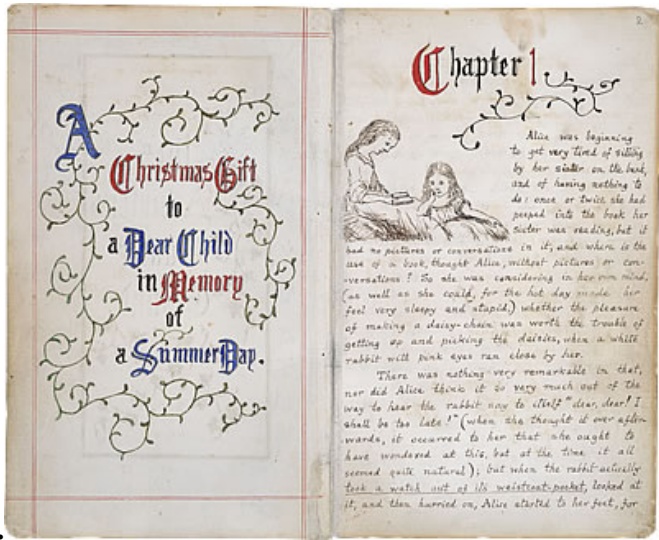
1. Lewis Carroll Georgina Watson gyermekbarátnak írt rébuszevele, részlet, 1869.
2. Lewis Carroll. *Alice's Adventures Underground*, Alice Liddellnek dedikált, kéziratos ajándékkönyv, 1864.
3. „The Mouse's Tale/Tail” képvers az Undeground kéziratban és a John Tenniel illusztrálta *Alice's Adventures in Wonderland* kiadásban (Macmillan, 1865)
4. John Tenniel Punch magazin-beli politikai karikatúrái: az Alice illusztrációk előképei
Az illusztráció mint interszemiotikus fordítás
5. *The Nursery Alice*. „Who stole the tarts?” A szövegen túlmutató vizuális nyom
6. Quentin Massy. *A Grottesque Old Woman (Ugly Duchess)*: John Tenniel Borsos Hercegnőjének lehetséges ihletője, példa a szöveg-kép ellentmondásra
7. John Tenniel illusztrációja ironikus dialógusba lép Carroll eredeti kéziratának rajzaival
8. A Fehér Huszár „A saját találmányom:” kódolt vizuális koordináták
9. „The Rabbit sends in a little Bill”: a negyedik fal áttörése, a taktilis interakció vizualizálása
Az illusztráció mint szövegbe ékelt szópótlék
10. „If you don't know what a Gryphon is, look at the image”
A nonszensz szójáték nyelvi képtelenségeinek képiesítése
11. The Mock Turtle's story/ Az Álteknőc története
12. The Looking Glass House: slithy toves, mimsy borogoves, mome raths, Jubjub birds
Az illusztráció mint metakép
13. The Cheshire Cat / The Jabberwock / Humpty Dumpty
Interaktív könyvdesign
14. Az olvasó lapozásával eltűnik a macska majd átlép Alice a tükör túloldalára
Beszéltető képek
15. *Nursery Alice*, 1890.

The 000

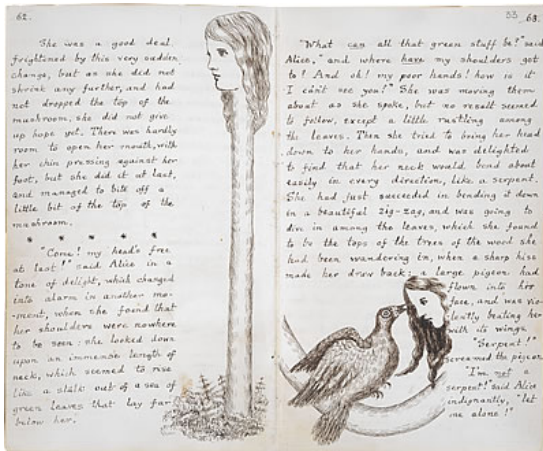
My Ina,

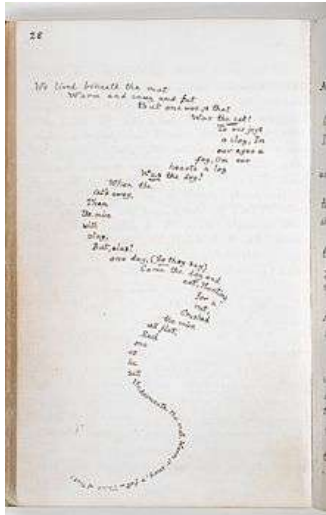
Though I don't give birthday presents, still I write a birthday card. April came 2 your wish U many happy returns of the day, the I met me, took me for a, I hunted me and till I could hardly. However somehow I got into the, there a met me, I took me for a, and pelted me

1.

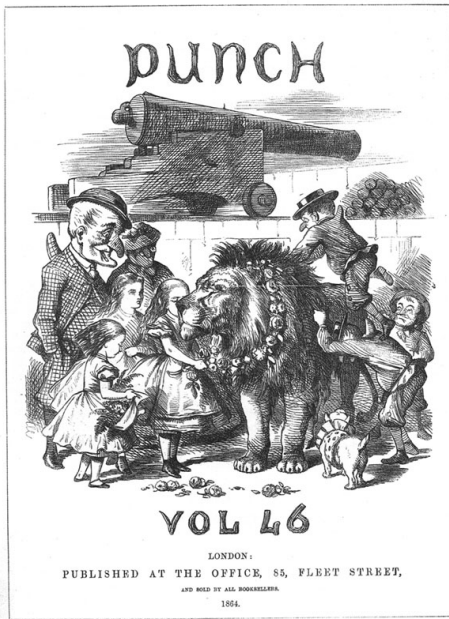
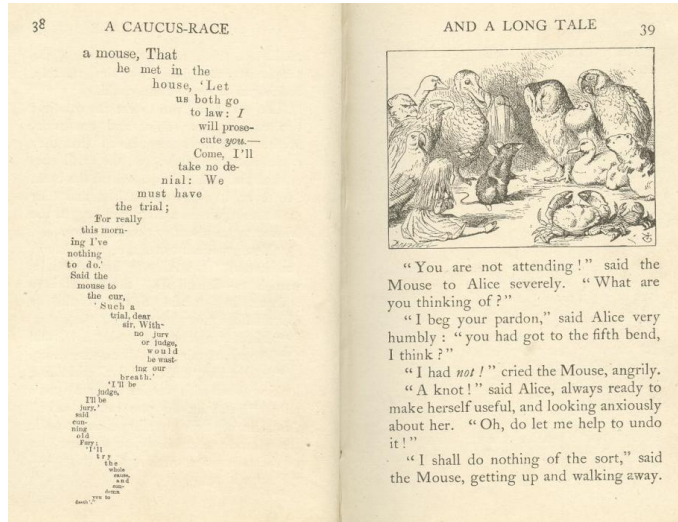


2.





3.



4.



THE GIGANTIC GOOSEBERRY.

5.





6.



7.



8.



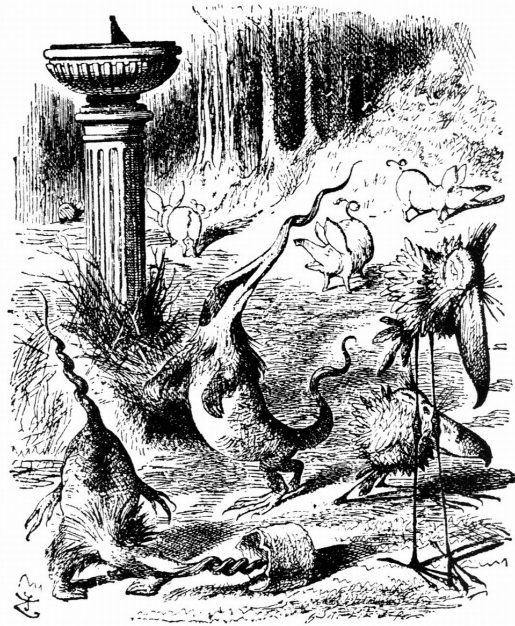
9.



10.



11.

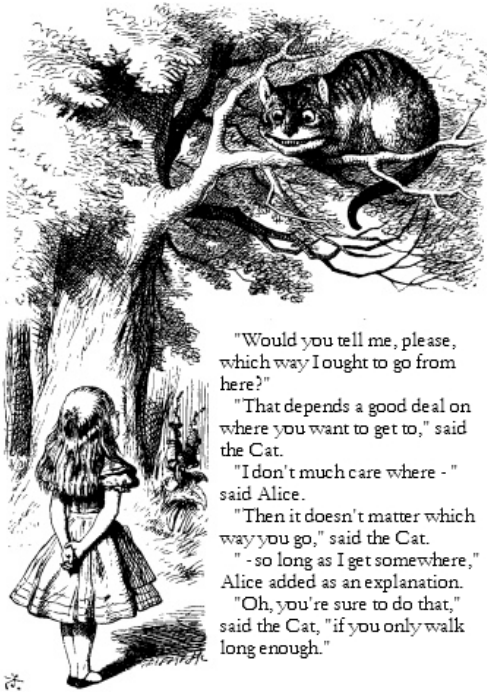
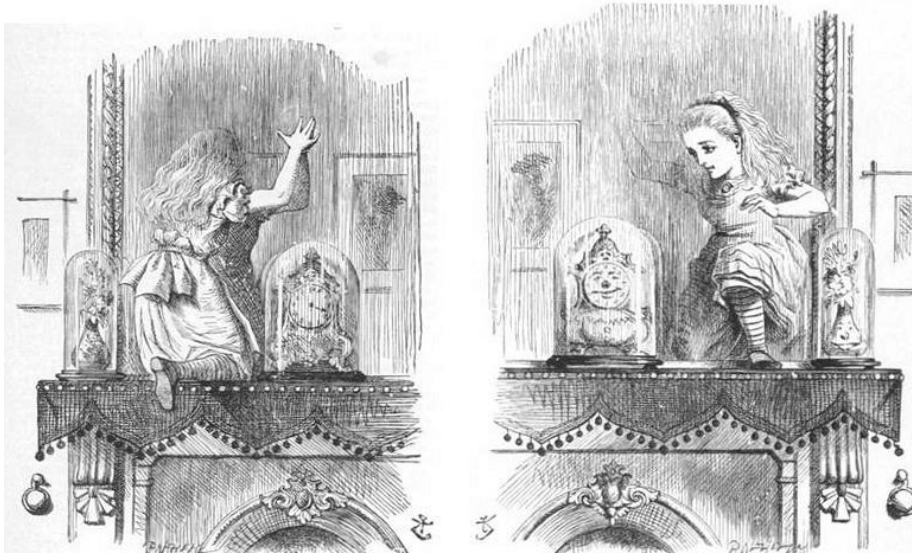


12.

13.



14.



"Would you tell me, please, which way I ought to go from here?"

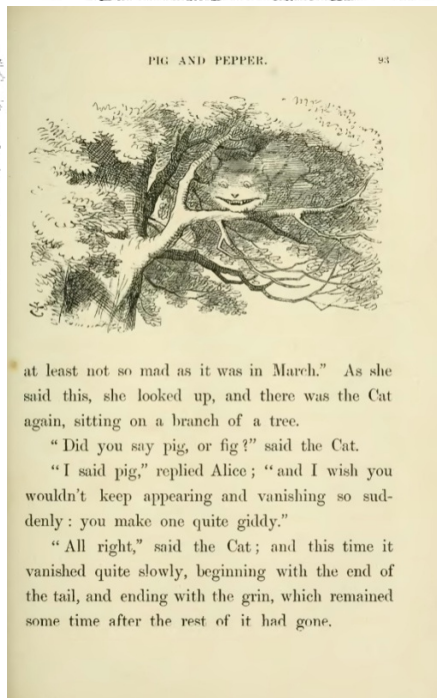
"That depends a good deal on where you want to get to," said the Cat.

"I don't much care where -" said Alice.

"Then it doesn't matter which way you go," said the Cat.

"- so long as I get somewhere," Alice added as an explanation.

"Oh, you're sure to do that," said the Cat, "if you only walk long enough."



at least not so mad as it was in March." As she said this, she looked up, and there was the Cat again, sitting on a branch of a tree.

"Did you say pig, or fig?" said the Cat.

"I said pig," replied Alice; "and I wish you wouldn't keep appearing and vanishing so suddenly: you make one quite giddy."

"All right," said the Cat; and this time it vanished quite slowly, beginning with the end of the tail, and ending with the grin, which remained some time after the rest of it had gone.

15.



8 THE NURSERY "ALICE."

and taller, and taller!
Just look at the picture,
and you'll see how tall
she got!

Which would you
have liked the best, do
you think, to be a little
tiny Alice, no larger than
a kitten, or a great tall
Alice, with your head
always knocking against
the ceiling?



Carroll, az állatvédő

1. A Punch humormagazin Charles Darwinról közölt karikatúrája és Tenniel Csodaország illusztrációja
2. A Punch humormagazin állati magnetizmusról közölt karikatúrája mint Tenniel Tükörország illusztrációinak lehetséges ihletője
3. A Punch humormagazin vegetarianizmust illető karikatúrája és Tenniel Tükörország illusztrációja
4. Théodore Grandville. *Les métamorphoses du jour*, 1829. és Tenniel Csodaország illusztrációja
5. Állatkínzás elleni röplap és Tenniel Tükörország illusztrációja
6. *The Hunting of the Snark*, nonszensz állatsereglet, Henry Holiday illusztrációja
7. Állatok az Alice regényekben, John Tenniel illusztrációi
8. Gyerekek és állatok a *Sylvie és Brunoban*, Arthur B Frost illusztrációi
9. Walter Potter, viktoriánus taxidermia



1.

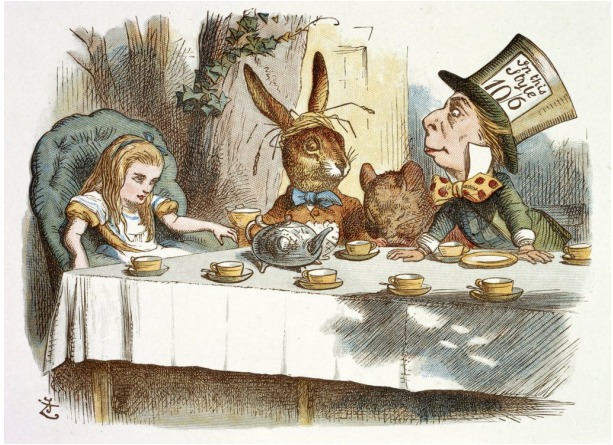


2.



3.

4.



5.

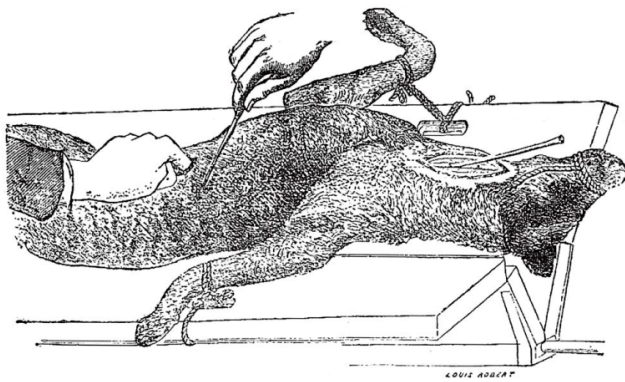
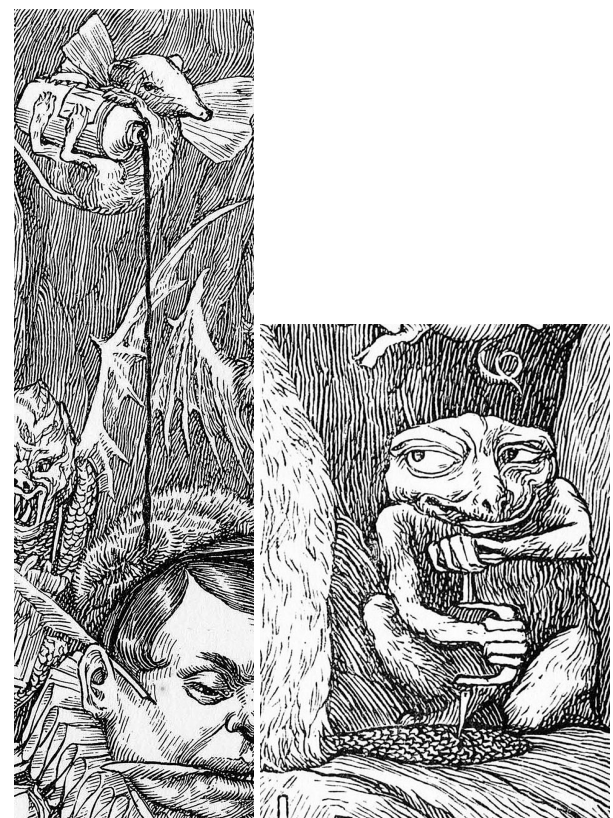


Figure 2: Dog immobilized on the vivisection table, while physiologists open his body with a knife. Cobbe extracted this image and various others from physiology manuals such as *Physiologie opératoire*, by Claude Bernard, a famous French scientist who was already considered the founder of experimental physiology. Cobbe exposed the general public to such images in a censorious article entitled "Light in dark places" (Cobbe, 1889)

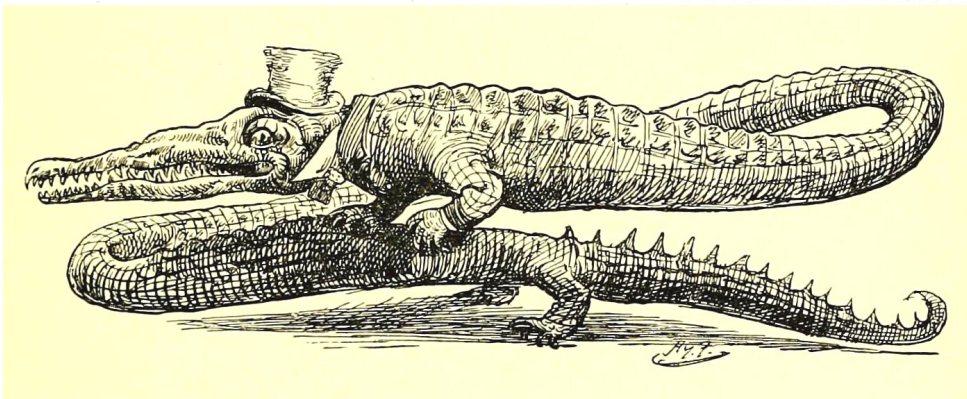
6.



7.



8.





Carroll magyarul

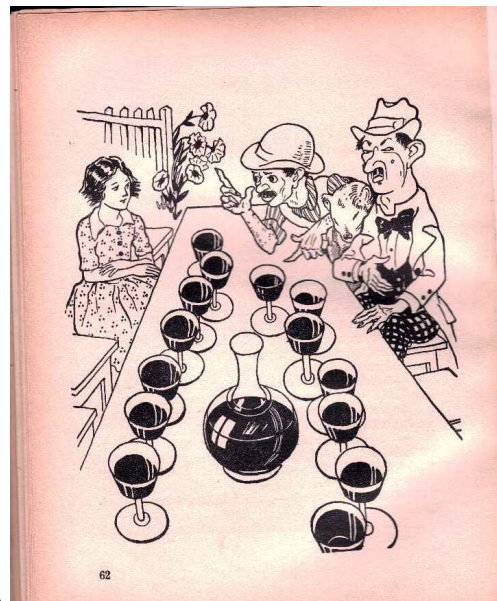
1. *Alice a Csodák országában*. Ford. Altay Margit. Budapest: Pallas, 1927.

2. *Évike Tündérországaiban*. Ford. Kosztolányi Dezső. Ill. Fáy Dezső. Budapest: Gergely R, 1935.

3. *Alice Csodaországban*. Ford. Kosztolányi-Szobotka. Ill. Szecskó Tamás. Budapest Móra: 1958 (1.kiadás, 3a), 1974 (2.kiadás, 3b)



1.



2.



3a



3b

Carroll, a „posztmodern viktoriánus” transzmediális történetmondó utóélete

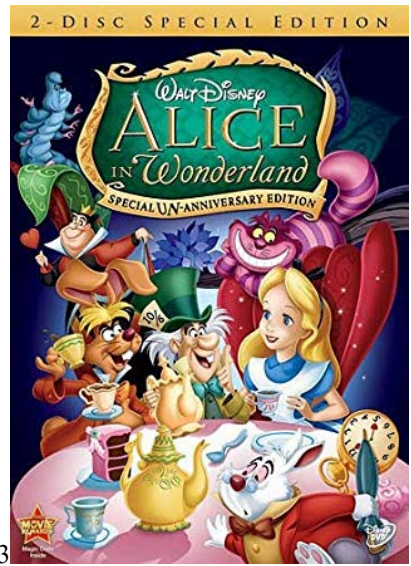
1. Phoebe Carlo (as Alice) és Dorothy D'Alcourt (as Dormouse) az Alice Csodaországban egyik korai színházi adaptációjában, dir Henry Savile Clarke, 1887.
2. Cecil Hepworth and Percy Stow, dir. *Alice in Wonderland*. Írta Cecil Hepworth. American Mutoscope and Biograph Company, Edison Manufacturing Company, Kleine Optical Company, 1903.
3. Disney, Walt, prod. *Alice in Wonderland*. Directed by Clyde Geronimi et al. Written by Winston Hibler et al. Walt Disney Studios, 1951.
4. Salvador Dali, *Alice in Wonderland*, 1969.
5. Švankmajer, Jan, dir. *Alice*. (*Něco z Alenky*) Channel Four Films, 1987.
6. Burton, Tim dir. *Alice in Wonderland*. Written by Linda Woolverton. Walt Disney Studios Motion Pictures, 2010.
7. Royal Ballet. *Alice*. Choreography Christopher Wheeldon, music Joby Talbot, orchestrated by Christopher Austin and Joby Talbot. Royal Opera House London, 28 Febr 2011.
8. *American McGee's Alice*. Computer Game. Rogue Entertainment. Electronic Arts, 2000.
9. Steadman, Ralph. ill. Lewis Carroll. *Alice's Adventures in Wonderland*. New York: Clarkson Potter, 1973.
10. Chin, Unsuk, music, dir. *Alice in Wonderland*, Written by David Henry Hwang. Munich Opera Festival, 30 June 2007.
11. Guillemin, Grégoire. *The Secret Life of Heroes*. 2013. <http://www.greg-guillemin.com>
12. Camille Rose Garcia, ill. *Alice's Adventures in Wonderland*. New York: HarperCollins, 2010.



1. "ONCE I WAS A REAL TURTLE"
ELLIOTT & FRY Copyright 55, BAKER ST., LONDON, W.



2.



3.



4. Salvador Dali - Down the Rabbit Hole from "Alice's Adventures in Wonderland", 1969



5.



6.

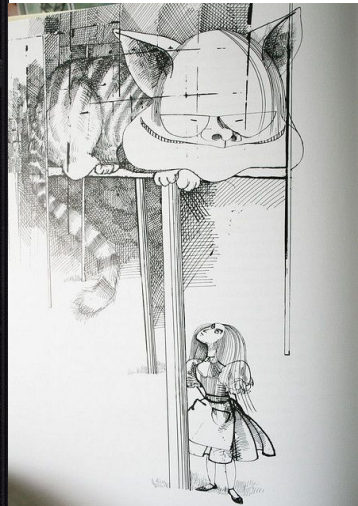




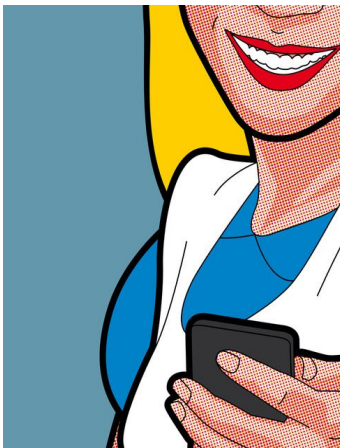
7



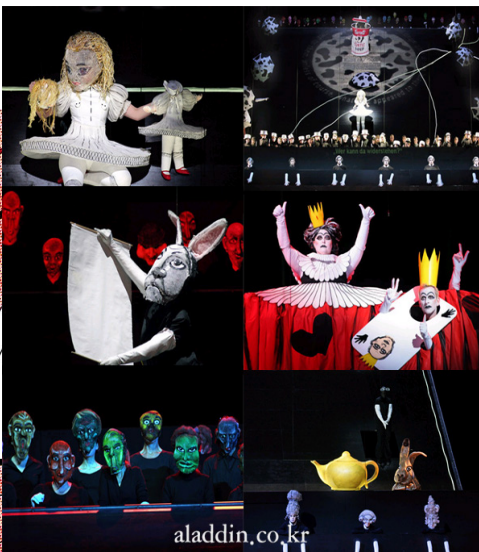
8



9



10



11



12

BIBLIOGRÁFIA

Carroll művei

- Carroll, Lewis. „Photography Extraordinary.” *Misch-Masch* 13. 3 Nov 1855. reprint: *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Szerk. Vicki Goldberg. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981. 115-118. Helmut Gernsheim. *Lewis Carroll Photographer*. New York: Dover, 1969. 106-108.
- Carroll, Lewis. „Hiawatha’s Photographing.” *The Train* 1857 Dec. 332-335. reprint: *Phantasmagoria and Other Poems*. London: Macmillan, 1869., *Rhyme? And Reason?* 1883. Goldberg. *Photography in Print*. 119-121. Gernsheim. *Lewis Carroll Photographer*, 109-112.
- Carroll, Lewis. „The Ladye’s History.” 1858. Gernsheim. *Lewis Carroll, Photographer*, 113-116.
- Carroll, Lewis. „A Photographer’s Day Out.” *South Shields Amateur Magazine*, 1860. Gernsheim. *Lewis Carroll, Photographer*, 116-120.
- Carroll, Lewis. *Alice’s Adventures Under Ground*. (1863-4) London: Macmillan, 1886. New York: Dover, 1964. London: British Library, 2019.
- Carroll, Lewis. *Alice’s Adventures in Wonderland*. London: Macmillan, 1865.
- Carroll, Lewis. *Phantasmagoria and Other Poems*. London: Macmillan, 1869.
- Carroll, Lewis. *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. London: Macmillan, 1871.
- Carroll, Lewis. *An Elementary Treatise on Determinants with their application to Simultaneous Linear Equations and Algebraical Geometry*. London: Macmillan, 1876.
- Carroll, Lewis. *The Hunting of the Snark*. London: Macmillan, 1876. *The Annotated Snark*. Szerk. Martin Gardner. London: Penguin, 1962.
- Carroll, Lewis. *Euclid and his Modern Rivals*. London: Macmillan, 1879.
- Carroll, Lewis. *Doublets: A Word Puzzle*. London: Macmillan, 1880.
- Carroll, Lewis és Martin Gardner. *The Annotated Alice. The Definitive Edition. Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. Szerk. Martin Gardner. Ill. John Tenniel. London: Penguin, 2001.
- Carroll, Lewis, Martin Gardner, Mark Burstein. *The Annotated Alice. 150th Anniversary Deluxe Edition*. Szerk. Martin Gardner és Mark Burstein. New York: Norton, 2015.
- Carroll, Lewis. „Some Popular Fallacies about Vivisection.” (1875, printed for private circulation) *The Complete Works of Lewis Carroll*. Szerk. Alexander Woolcott. New York: Random House, 1939. 1189–1201.
- Carroll, Lewis. „Vivisection as a Sign of the Times.” *Pall Mall Gazette*. February 12, 1875: 4. reprint: *The Life and Letters of Lewis Carroll*. Stuart Dodgson Collingwood. London: Fisher Unwin, 1898. 167-171.
- Carroll, Lewis. *A Tangled Tale*. *The Monthly Packet Magazine*. Ill. Arthur B Frost. April 1880-March 1885.
- Carroll, Lewis. *The Game of Logic*. London: Macmillan, 1886.
- Carroll, Lewis. “Alice on the Stage” *The Theatre*. April, 1887. Appendix C. in *Alice’s Adventures in Wonderland*. Szerk. Richard Kelly. Peterborough: Broadview Press. 2011. 223-227.
- Carroll, Lewis. *Curiosa Mathematica I*. London: Macmillan, 1888. *Curiosa Mathematica II*. London: Macmillan, 1894.
- Carroll, Lewis. *Nursery Alice*. (1890) New York: Dover, 1965. London: Macmillan Children’s Books, 2010.
- Carroll, Lewis. *Sylvie and Bruno*. (1889) *The Complete Works of Lewis Carroll*. Szerk. Alexander Woolcott. New York: Random House, 1939. 277-509.

- Carroll, Lewis. *Sylvie and Bruno Concluded*. (1893) *The Complete Works of Lewis Carroll*. Szerk. Alexander Woolcott. New York: Random House, 1939. 509-753.
- Carroll, Lewis. *Pillow Problems: Thought out During Sleepless Nights*. London: Macmillan, 1893. *The Mathematical Recreations of Lewis Carroll: Pillow Problems and a Tangled Tale*. New York: Dover, 2003.
- Carroll, Lewis. „What the Tortoise Said to Achilles.” *Mind* 4. 14. Apr. 1895. 278-280. Harmondsworth: Penguin, 1983.
- Carroll, Lewis. *Symbolic Logic*. London: Macmillan, 1897. *Symbolic Logic and the Game of Logic*. New York: Dover, 2000.
- Carroll, Lewis. *A selection from the letters of Lewis Carroll (the Rev. Charles Lutwidge Dodgson) to his child-friends; together with "Eight or nine wise words about letter-writing."* Szerk. Evelyn Hatch. London: Macmillan, 1933.
- Carroll, Lewis. *The Russian Journal and Other Selections from the Works of Lewis Carroll*. John Francis McDermott, szerk. New York: Dover, 1935.
- Carroll, Lewis. *Lewis Carroll's Diaries*. The British Library Board, Add MS 54343. *The Diaries of Lewis Carroll*. 2 Vol. Oxford: Oxford University Press, 1954.
- Carroll, Lewis. *Lewis Carroll's Diaries: The Private Journals of Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll)*, Szerk. Edward Wakeling. Lewis Carroll Society: Publications Unit, 1993.
- Carroll, Lewis. *The Mathematical Recreations of Lewis Carroll*. (1832-1898) New York: Dover, 1958.
- Carroll, Lewis. *The Parodies of Lewis Carroll and their Originals*. Preface by John Mackay Show. The Florida State University Library, 1960. *The Internet Archive*. <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu%3A184432#page/Page/mode/2up>
- Carroll, Lewis. *The Letters of Lewis Carroll, 2 Volumes*. Szerk Morton N Cohen és Roger Lancelyn Green. Oxford: Oxford UP, 1979.
- Carroll, Lewis. *The Selected Letters of Lewis Carroll*, szerk. Morton Cohen. London: Macmillan, 1982.
- Carroll, Lewis. (Charles Lutwidge Dodgson) Photography Collection 1859-1895. Harry Ransom Center. The University of Texas at Austin. <https://hrc.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15878coll18/search>
- Carroll, Lewis. *The Complete Pamphlets of Lewis Carroll: Vol 1*. Szerk. Edward Wakeling, Charlottesville: Lewis Carroll Society of North America/ University of Virginia Press, 1993.
- Carroll, Lewis. *The Oxford Pamphlets, Leaflets, and Circulars of Charles Lutwidge Dodgson*. Vol. 2. Szerk. Edward Wakeling, Charlottesville: Lewis Carroll Society of North America/ University of Virginia Press, 1993.
- Carroll, Lewis. *The Mathematical Pamphlets of Charles Lutwidge Dodgson and Related Pieces*. Vol. 3. Szerk. Francine Abeles. Charlottesville: Lewis Carroll Society of North America/ University of Virginia Press, 1994.
- Carroll, Lewis. *The Political Pamphlets and Letters of Charles Lutwidge Dodgson and Related Pieces: A Mathematical Approach*. Vol. 4. Szerk. Francine S Abeles. Charlottesville: Lewis Carroll Society of North America/University of Virginia Press, 2001.
- Carroll, Lewis. *The Logic Pamphlets of Lewis Carroll and Related Pieces*. Vol. 5. Szerk. Francine Abeles. Charlottesville: Lewis Carroll Society of North America/University of Virginia Press, 2010.
- Carroll, Lewis. *Games, Puzzles, and Related Pieces*. Vol. 6. Szerk. Christopher Morgan, Charlottesville: Lewis Carroll Society of North America/ University of Virginia Press, 2015.

Carroll, Lewis. *A Miscellany of Works on Alice, Theatre, Religion, Science, and More*, Szerk. Charlie Lovett. Charlottesville: University of Virginia Press, 2020.

Carroll fordításban

- Carroll, Lewis. *Alice's Abenteuer in Wunderland*. Ford. Antonie Zimmermann. London: Macmillan, 1869. Leipzig: Johann Friedrick Hartknich, 1869.
- Carroll, Lewis. *Aventures d'Alice au Pays de Merveilles*. Ford. Henri Bué. London: Macmillan, 1869.
- Carroll, Lewis. *Alice a Csodák országában*. Ford. Altay Margit. Ill. Anonim, Arthur Rackham illusztrációi alapján. Budapest: Pallas, 1927.
- Carroll, Lewis. *Aliz kalandjai Csodaországban*. Ford. Juhász Andor. Ill. John Tenniels (sic!) Budapest: Béta Irodalmi Rt, 1929.
- Carroll, Lewis. *Évike Tündérorszáiban*. Ford. Kosztolányi Dezső. Ill. Fáy Dezső. Budapest: Gergely R, 1935. Napkút, 2013.
- Carroll, Lewis. *Alice Csodaországban*. Ford. Kosztolányi Dezső, átdolgozta: Szobotka Tibor. Ill. Szecskó Tamás. Budapest: Móra, 1958.
- Carroll, Lewis. *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*, Ford. Varró Zsuzsa és Varró Dániel. Budapest: Sziget, 2009.
- Carroll, Lewis. *Aliz Csodaországban*. Ford. Szilágyi Anikó. Cathair na Mart: Everytype, 2013.
- Carroll, Lewis. *Alice Tükörorszáiban*. Ford. Révbíró Tamás, Tótfalusi István. Budapest: Móra, 1980.
- Carroll, Lewis. „Szajkóhukky.” *Egybegyűjtött műfordítások*. Ford. Weöres Sándor. Budapest: Magvető, 1976, 842.
- Carroll, Lewis. „Vartarjú.” 2012. <https://iroklub.napvilag.net/iras/39957>
- Carroll, Lewis. *Sylvie és Bruno*. Ford. Rét Viktória, Varró Dániel. Ill. Harry Furniss. Budapest: Noran, 2008.
- Carroll, Lewis. *Sylvie és Bruno: A történet vége*. Ford. N Kiss Zsuzsa, Gergely Zsuzsa. Ill. Harry Furniss. Budapest: Noran, 2010.
- Carroll, Lewis. *Sznark-vadászat*. Ford. Jónai Zs. Balázs. Magyar Elektronikus Könyvtár. <https://mek.oszk.hu/10200/10242/10242.htm>
- Carroll, Lewis. *A Snyark-vadászat*. Ford. Mann Lajos. *Irodalmi Jelen* VI.59 (2006)
- Carroll, Lewis. *Gubancmese*. Ford. Csaba Ferenc. Ill. Arthur B Frost, Mallár Gabriella. Budapest: Typotext, 2011.

Hivatkozott művek

- Albert Sándor. *Fordítás, nyelv, filozófia*. Budapest: Áron, 2014.
- Antal Éva. „A fordítás dekonstruktív figurái: Benjamin, de Man és Derrida.” *A fordítás arcai*. Szerk. Vermes Albert. Eger: Líceum, 2016.
- Arizpe, Evelyn és Morag Styles. *Children Reading Pictures: Interpreting Visual Texts*. London: Routledge, 2003.
- Arnavas, Francesca. *Lewis Carroll's "Alice" and Cognitive Narratology*. Berlin-Boston: De Gruyter, 2021.
- Atomic Antelope. *Alice for the iPad*. Version 3.01. 2010. <https://itunes.apple.com/hu/app/alice-for-the-ipad/id354537426?mt=8>
- Auerbach, Nina. „Falling Alice, Fallen Women, and Victorian Dream Children.” *Romantic Imprisonment: Women and Other Glorified Outcasts*. New York: Columbia UP, 1986. 149-168.
- Auerbach, Nina. „Alice and Wonderland. A Curious Child,” *Victorian Studies* 17 (1973): 31-47.

- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- Bacchilega, Cristina. *Fairy Tales Transformed? Twenty-first Century Adaptations & the Politics of Wonder*. Detroit: Wayne State University Press, 2013. magyarul részlet: „Tündérmesehálo és a rácsodálkozás politikája” Ford. Kérchy Anna. *Helikon* 67.4 (2021): 561-577.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Trans. Michael Holquist, Caryl Emerson. University of Texas Press, 1982.
- Bahtyin, Mihail. *A szó esztétikája*. Ford. Könczöl Csaba-Körösi József. Budapest: Gondolat, 1976.
- Bahtyin, Mihail. (1960) *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba és Raincsák Réka. Budapest: Osiris, 2002.
- Bancerowski Janus. „A metaszövegről és az intertextuális metaszövegbeli operátorokról.” *Magyar Nyelvőr* 134 (2010): 183-195. 183-4.
- Bartha-Kovács Katalin és Szécsényi Endre, szerk. *A tudom-is-én-micsoda fogalma*. Budapest: L’Harmattan, 2011.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du text*. Paris: Seuil, 1973. *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975. *A szöveg öröme*. Ford. Babarczy Eszter. Budapest: Osiris, 1996.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981. *La chambre claire*. Paris: Seuil, 1980. *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest: Európa, 1985.
- Barthes, Roland. “Rhetoric of the Image.” *Image – Music – Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. 32–51. ”A kép retorikája”. Ford. Angyalosi Gergely. *Filmkultúra* 26 (1990/5): 64–72.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Budapest: Osiris, 1997.
- Barton, Anna és James Williams, szerk. *The Edinburgh Companion to Nonsense*. Edinburgh UP, 2021.
- Baudrillard, Jean. *Seduction*. Trans. Brian Singer. Montréal: New World Perspectives, 1990.
- Baudrillard, Jean. „A szimuláció elsőbbsége.” Ford. Gángó Gábor. *Testes könyv I*. Szerk. Kiss Attila et al. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996. 161-193.
- Bayley, Melanie. „Alice’s Adventures in Algebra: Wonderland Solved.” *The New Scientist* 16 (December 2009): np.
- Beale, Arthur. „Why I oppose Vivisection.” *Animals’ Friend Magazine* 2 London (1896 Jul): 174-175. *The Victorianist Blog*. Victorian Animal Rights & the Societies that Promoted Them. 2011. June 10. <<http://thevictorianist.blogspot.hu/2011/06/abuse-of-our-powers-over-animals-or.html>> Access: 06.06.2016.
- Becker Lennon, Florence. *Victoria through the Looking Glass: The Life of Lewis Carroll*. New York: Simon & Schuster, 1945.
- Becker Lennon, Florence. „Escape into the Garden.” *Viva Modern Critical Interpretations of Alice in Wonderland*. Szerk. Harold Bloom. New Delhi: Viva Books, 2006. 19-39.
- Beckett, Sandra L. *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*. New York: Taylor & Francis, 2008.
- Beer, Gillian. *Darwin’s Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
- Beer, Gillian. *Alice in Space: The Sideways Victorian World of Lewis Carroll*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Beer, Gillian. „Alice in Dialogue.” *Alice Through the Ages: The 150th Anniversary of Alice in Wonderland Conference*. Cambridge University, 2015. Sept. 15-17.
- Bell, Charles. *The anatomy and philosophy of expression as connected with the fine arts*. London: John Murray, 1844.

- Belting, Hans. „Kép, médium, test: Az ikonológia új megközelítésben.” Ford. Matuska Ágnes. *Apertúra*. 2008. Ősz. „Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology.” *Critical Inquiry* 31 (Tél 2005): 302-319.
- Belting, Hans. *Kép-antropológia. (Képtudományi vázlatok)* Ford. Kelemen Pál. Budapest: Kijárat, 2003.
- Benjamin, Walter. (1931) „A Short History of Photography.” Trans. Stanley Mitchell. *Screen* 13. 1 (1972): 5-26.
- Benjamin, Walter. „A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában.” Ford. Kurucz Andrea, Mélyi József. *Aura*. aura.c3.hu *Kommentár és Prófécia*. Budapest: Gondolat, 1969. 301-334 ill. 386-394.
- Benjamin, Walter. „A műfordító feladata.” Ford. Tandori Dezső. *Angelus Novus*. Budapest: Helikon, 1980. 71-86.
- Benzl, Peter et al. *Return to Wonderland*. London: Macmillan, 2019.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: BBC Enterprises, 1972.
- Berger, John. „Why Look at Animals?” *About Looking*. (1977). New York: Vintage, 1992. 3-31.
- Bettelheim, Bruno. *A mese bővölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Ford. Kunos László. Budapest: Gondolat, 1985.
- Bényei, Tamás. *Az ártatlan ország. Angol regény 1945 után*. Debrecen: Kossuth, 2005.
- Blake, Kathleen. *Play, Game, and Sports. The Literary Works of Lewis Carroll*. Ithaca: Cornell UP, 1974.
- Blake, Kathleen. „Three Alices, Three Carrolls.” *Soaring with the Dodo. Essays on Lewis Carroll's Art and Life*. Szerk. Edward Guiliano, James Kincaid. The Lewis Carroll Society of North America, 1982. 131-141.
- Blackwell, Sue. *Sue Blackwell's Website*. <https://www.subblackwell.co.uk/>,
- Bloom, Harold. *Lewis Carroll: Modern Critical Views*. New York: Chelsea House, 1987.
- Bogdan, Robert. *Freak Shows. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago: Chicago UP, 1990.
- Bókay Antal. *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest: Osiris, 2006.
- Bollobás, Enikő. *Egy képlet nyomában – Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból*. Budapest: Balassi Kiadó, 2012.
- Bollobás Enikő. „Nyelvköltészet, figyelemköltészet, gyászköltészet.” *Filológiai Közölny* 2 (2018): 113-138.
- Bollobás, Enikő. „'Mert nincs rá szó, nincsen rá fogalom.' A katakrézis mint trópus és gesztus a költészetben.” *MTA Székfoglaló*. 2020.01. 13. https://mta.hu/data/dokumentumok/i_osztaly/1_osztaly_szekfoglalok/BollobasEniko_SZEKFOGLALO_20200113_1.pdf
- Bolster, Stephanie. *White Stone: The Alice Poems*. Montréal: Signal Ed. Véhicule Press, 1998.
- Boruzs Barbara, *Stravinsky, Edward Lear és egy nonszensz jazz kísérlet*. XXXI. OTDK Humán Tudományi Szekció Dolgozata, 2013. <http://www.parlando.hu/2013/2013-5/Boruzs.pdf>
- Bouilly, Jenny Lynn. *Entrapment and Enchantment: Nympholepsy and the Cult of the Girl Child*. New York: City University of New York, 2011.
- Bower, Dallas, rend. *Alice in Wonderland*. Lou Bunin Productions, 1949.
- Bowman, Isa. *The Story of Lewis Carroll Told for Young People by the Real Alice in Wonderland*. (1899) University Press of the Pacific, 2004.
- Bókay Antal. „Alice analízisben. Lewis Carroll gyermekei és a pszichoanalízis.” *Lélekelemzés* VIII.1 (2013/2): 347-370.

- Bókay Antal. „Alice analízisben: Perverzió Csodaországban – Lewis Carroll és az Alice regények pszichológiája.” *Bölcsész Akadémia* 4. Szerk. Böhm Gábor, Czeferner Dóra, Fedeles Tamás. Pécs: PTE BTK TDT, 2020. 394-419.
- Brontë, Charlotte. „A visit to the Crystal Palace, 1851.” *The Brontës' Life and Letters*, Vol.2., szerk. Clement Shorter. Cambridge UP, 1907
- Brooker, Will. *Alice's Adventures. Lewis Carroll in Popular Culture*. New York-London: Continuum, 2005.
- Brown, Celia. *Alice Hinter den Mythen. Der Sinn in Carroll's Nonsense*. Leiden: Brill Verlag Wilhelm Fink, 2015.
- Brown, Sally. „Introduction.” Facsimile edition of the original manuscript of *Alice's Adventures Under Ground*. London: The British Library, 2019.
- Buchholz, Laura Daniel. „Illustrations and Text: Storyworld Space and the Multimodality of Serialized Narrative.” *Style* 48. 4 (Winter 2014): 593-611.
- Bump, Jerome. „Biophilia and Emotive Ethics. Derrida, Alice, and Animals.” *Ethics and Environment* 19. 2 (2014 Sept): 57-89.
- Burstein, Mark et al, szerk. *A Bouquet for the Gardener. Remembering Martin Gardner*. New York: LCSNA, 2011.
- Burton, Tim dir. *Alice in Wonderland*. Written by Linda Woolverton. Walt Disney Studios Motion Pictures, 2010.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso, 2004.
- Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham UP, 2005.
- Cadagin, Joe. *Nonsense and Nostalgia in the Lewis Carroll Settings of George Ligeti*. Stanford University, 2020. Kiadatlan PhD disszertáció.
- Caillois, Roger. *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard, 1958. Roger Caillois. *Man, Play, and Games*. Trans. Meyer Barash. Champaign: University of Illinois Press, 2001.
- Cammaerts, Emile. *The Poetry of Nonsense*. New York: Routledge, 1925.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon, 1949.
- Carter, Angela. „Farkasok társasága.” *A kinkamra*. Ford. Greskovits Endre. Budapest: Európa Zsebkönyvtár, 1993. 193-209. „The Company of Wolves.” *The Bloody Chamber*. London: Gollancz, 1979.
- Carter, Angela. „Alice in Prague or the Curious Room.” *Burning your Boats. The Collected Short Stories*. London: Penguin, 1995. 397-408.
- Carter, Leighton. „'Which way? Which way?': The Fantastical Inversions of Alice in Wonderland.” *The Victorian Web*. 1995. Dec. <<http://www.victorianweb.org/authors/carroll/carter.html>>
- Chesterton, G. K. „A Defence of Nonsense.” *The Defendant*. London: Brimley Johnson, 1901.
- Chesterton, GK. „The Library of the Nursery.” (1901) *Lunacy and Literacy*. Ed. Dorothy Collins. New York: Sheed and Ward, 1958.
- Chesterton, G.K. „The Ethics of Elfland.” *Orthodoxy*. Rockville: Serenity, 2008 (1908). 40-56.
- Chesterton. G.K. „Lewis Carroll.” *On Lying in Bed and Other Essays*. Calgary: Bayeux Arts, 2000. 233-241.
- Chez, Keridiana W. *Victorian Dogs, Victorian Men. Affect and Animals in Nineteenth Century Literature and Culture*. Ohio State UP, 2017.
- Chin, Unsub, music, dir. *Alice in Wonderland*, Written by David Henry Hwang. Munich Opera Festival, 30 June 2007.
- Cixous, Hélène és Marie Maclean. „Introduction to Lewis Carroll's *Through the Looking-Glass* and *The Hunting of the Snark*.” Ford. Marie Maclean. *New Literary History* 13.2. (Winter 1982): 231-251.

- Coats, Karen. *Looking Glasses and Neverlands. Lacan, Desire, and Subjectivity in Children's Literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 2004.
- Cohen, Morton és Edward Wakeling, szerk. *Lewis Carroll and His Illustrators. Collaborations and Correspondence, 1865-1898*. London: Macmillan, 2003.
- Cohen, Morton N. „Alice Under Ground.” *New York Times Book Review*, LXXXII. 9 October 1977.
- Cohen, Morton N. “Another Wonderland: Lewis Carroll's *The Nursery 'Alice'*”. *The Lion and the Unicorn* 7/8 (1983): 120-126.
- Cohen, Morton N. és Anita Gandolfo, szerk. *Lewis Carroll and the House of Macmillan*. Cambridge UP, 1987.
- Cohen, Morton N. *Lewis Carroll, Photographer of Children: Four Nude Studies*. New York: Clarkson N Potter, 1988.
- Cohen, Morton N. ed. *Lewis Carroll: Interviews and Recollections*. London: Macmillan, 1989.
- Cohen, Morton N. *The Selected Letters of Lewis Carroll*. New York-London Palgrave, 1989.
- Cohen, Morton N. *Lewis Carroll. A Biography*. New York: Vintage, 1995.
- Cohen, Morton N. *Reflections in a Looking Glass: A Centennial Celebration of Lewis Carroll, Photographer*. New York: Aperture, 1998.
- Cohen, Morton N. *Lewis Carroll & His Illustrators: Collaborations and Correspondence, 1865-1898*, szerk. Morton Cohen és Edward Wakeling. Macmillan, 2003.
- Cohn, Dorrit. „Áttetsző tudatok.” *Az irodalom elméletei II*. Szerk. Thomka Beáta. Pécs: Jelenkor, 1996. 181-193.
- Collingwood, Stuart Dodgson. (1898) *The Life and Letters of Lewis Carroll*. Charleston: BiblioBazaar, 2008.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- Crimp, Douglas. „Posztmodernizmus a fotográfiában.” Ford. Horányi Attila *ExSymposion*. 2018. 101.
- Crutch, Denis. „Familiar Chat with Bird and Beast.” *Jabberwocky: The Journal of the Lewis Carroll Society* 6.1 (1977): 18-19.
- Cullin, Mitch. *Tideland*. Chester Springs, PA: Dufour Editions, 2000.
- Dalí, Salvador. *Alice's Adventures in Wonderland*. Princeton: Princeton UP/The National Museum of Mathematics, 2015.
- Darabos, Enikő. „A másik és a 'női státus' –Jacques Lacan mint feminista botrányhős.” *Thalassa* 16. 1 (2005): 39-62.
- Darwin, Charles. *On the Origins of the Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. London: John Murray, 1859. *A fajok eredete természetes kiválasztódás útján*. Ford. Kampis György. Budapest: Typotext, 2015.
- Darwin, Charles. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: John Murray, 1872. *Az emberek és az állatok érzelmeinek kifejezése*. Ford. Pusztai János, Budapest: Gondolat, 1963.
- Datlow, Ellen, szerk. *Mad Hatters and March Hares*. New York: Tor Books, 2017.
- Day, David. *Alice in Wonderland Decoded with its Many Hidden Meanings Revealed*. Toronto: Doubleday Canada, 2015.
- Davis, Richard Brian, szerk. *Alice in Wonderland and Philosophy: Curiouser and Curiouser*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2010.
- De la Mare, Walter. „Lewis Carroll.” *The Eighteen Eighties. Essays by the Fellows of the Royal Society of Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1930.

- Debord, Guy. "Theory of the Dérive." Trans. Ken Knabb. *Les Lèvres Nues*. 9 (November 1956) reprinted in *Internationale Situationniste* #2 (December 1958) Situationist International Online. <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>
- Del Ninno, Maurizio. „Naked, Raw Alice.” *Semiotics and Linguistics in Alice’s Worlds*, Eds. Rachel Fordyce és Carla Marelló. New York, Berlin: De Gruyter, 1994. 35-42.
- Deleuze, Gilles. „A skizofrén és a nyelv. Felszín és mélység Lewis Carroll és Antonin Artaud munkáiban.” Ford. Hódosy Annamária. *Helikon*. Posztszemiotika szám. Szerk. Kiss Attila 54. (1995): 80-93.
- Deleuze, Gilles és Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980. „Rizóma.” Ford. Gyimesi Tímea. *Ex-Symposion* 15-16 (1996): 1-17.
- Deleuze, Gilles. *Logique du Sens*. Paris: Editions de Minuit, 1969. *Logic of Sense*. Trans. Mark Lester, Charles Stivale. Columbia UP, 1990.
- De Man, Paul. „A metafora ismeretelmélete.” Ford. Katona Gábor. *Esztétikai ideológia*. Pécs: Janus/Osiris Kiadó, 2000. 7-28,
- Demurova, Nina. „Toward a Definition of Alice’s Genre. The Folktale and Fairy-tale Connections.” *Lewis Carroll. A Celebration*. Ed. Edward Guiliano. New York: Potter, 1982. 75-88.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- Derrida, Jacques. „Az igazság postása.” Ford. Gyimesi Tímea. *Testes könyv II*. Szerk. Kiss Attila et al. Szeged: Ictus/Jate Irodalomelmélet Csoport, 1997. 41-140.
- Derrida, Jacques. „’Eating Well,’ or the Calculation of the Subject: An Interview with Jacques Derrida.” *Who Comes After the Subject?* Eds. Eduardo Cadava, Peter Connor, Jean-Luc Nancy. New York: Routledge, 1991. 135-147. „’Jól enni pedig muszáj.’ Avagy a szubjektumszámítás. Beszélgetés Jean Luc Nancyval.” Ford. Gángó Gábor. *Testes könyv II*. Szerk. Kiss Attila et al. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997. 293-327.
- Derrida, Jacques. *A disszemináció*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1998.
- Derrida, Jacques. „The animal that therefore I am (More to Follow).” Trans. David Wills. *Critical Inquiry* 28.2 (Winter 2002): 369-418.
- Derrida, Jacques. „Mi a költészet?” Ford. Horváth Krisztina és Simonffy Zsuzsa. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása szövegyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla et al. Budapest: Osiris, 2002. 276–279.
- Disney, Walt, prod. *Alice in Wonderland*. Directed by Clyde Geronimi et al. Written by Winston Hibler et al. Walt Disney Studios, 1951.
- Dobos Csilla. „A nyelven belüli fordítás különböző típusai.” *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények*. Miskolc. VIII/2 (2013): 61-75.
- Doherty, H.B. „The Weather on Alice in Wonderland Day, 4 July 1862.” *RMets. Royal Meteorological Society*. 23.2 February (1968): 75-78.
- Donglai, Flair Shi. „Alice’s Adventures in Wonderland as an AntiFeminist Text: Historical, Psychoanalytical and Postcolonial Perspectives.” *Women: A Cultural Review* 27.2 (2016): 177-201.
- Douglas-Fairhurst, Robert. *The Story of Alice. Lewis Carroll and the Secret History of Wonderland*. Cambridge: Harvard UP, Belknap Press, 2015.
- Du Maurier, Georges. „The Illustration of Books from the Serious Artist’s Point of View. I.” *Magazine of Art*. London: Cassell and Company, 1890. 349-53. Victorian Web. <http://www.victorianweb.org/art/illustration/dumaurier/illustration1.html>
- Dunn, George A., Brian McDonald. „Six Impossible Things Before Breakfast.” *Alice in Wonderland and Philosophy: Curiouser and Curiouser*. Ed. Richard Brian Davis. New Jersey: John Wiley & Sons, 2010. 61–79.

- Dusinberre, Juliet. *Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Art*. Basingstoke and London: Macmillan, 1999.
- Ebenstein, Joanna. *Walter Potter and the Whimsical Bestiary of Victorian Taxidermy*. Cernunnos, 2018.
- Eco, Umberto. *A nyitott mű*. Ford. Szegedy-Maszák Mihály et al. Budapest: Gondolat, 1976.
- Elliott, Richard. *The Sound of Nonsense*. New York: Bloomsbury, 2018.8.
- Empson, William. "Alice in Wonderland: the Child as Swain." *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as Seen through the Critics' Looking-Glasses 1865-1971*. Ed. Robert Phillips. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.
- Ennis, Mary-Louise. „Alice in Wonderland.” *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Szerk. Jack Zipes. Oxford UP, 2010. 10-12
- Esmail, Jennifer. *Reading Victorian Deafness. Signs and Sounds in Victorian Literature and Culture*. Athens: Ohio UP, 2013.
- Evans, Edward Payson. *The Criminal Prosecution and Public Punishment of Animals*. London: Heinemann, 1906.
- Fensch, Thomas. „Lewis Carroll the First Acidhead.” 1968 in Angelica Carpenter: *Lewis Carroll: Through the Looking Glass*, Minneapolis: Lerner, 2003.
- Ferenczi Sándor, „Az élc és a komikum lélektana.” *Leleki problémák a pszichoanalízis tükrében. Válogatás Ferenczi Sándor tanulmányaiból*. Szerk. Linczényi Adorján. Budapest: Magvető, 1982. 76-96.
- Fetterley, Judith. *Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1978.
- Fisher, John. *The Magic of Lewis Carroll*. London: Thomas Nelson, 1973.
- Fitzgerald, Michael. *Autism and Creativity. Is there a link between autism in men and exceptional creativity?* Hove and New York: Brunner-Routledge, 2004.
- Fordyce, Rachel és Carla Mareello, eds. *Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds*. New York: Berlin, De Gruyter, 1994.
- Ford Smith, Victoria. *Between Generations: Collaborative Authorship in the Golden Age of Children's Literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 2017.
- Forsberg, Laura. „Nature's Invisibilia: The Victorian Microscope and the Miniature Fairy.” *Victorian Studies* 57. 4 (2015): 638-66.
- Foucault, Michel. *Power/Knowledge*. Ford. Szerk. Colin Gordon. New York: Pantheon, 1980.
- Foucault, Michel. *The Foucault Reader*. Szerk. Paul Rabinow. New York: Pantheon, 1984.
- Foucault, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgana, 1986.
- Foucault, Michel. *Felügyelet és büntetés*. Ford. Berend T Iván et al. Budapest: Gondolat, 1990.
- Foucault, Michel. *A fantasztikus könyvtár*. Vál. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Pallas Stúdió-Attraktor, 1998.
- Foucault, Michel. *Nyelv a végtelenhez*. Ford. Sutyák Tibor et al. Debrecen: Latin betűk, 1999.
- Foulkes, Richard. *Lewis Carroll and The Victorian Stage: Theatricals in a Quite Life*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Fox Talbot, William. *The Pencil of Nature*. 1844. <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html> *A természet irónja*. Budapest: HOGYF Editio, 1994.
- Freud, Sigmund. „A vicc és viszonya a tudattalanhoz.” ford. Bart István. *Esszék*. Budapest: Gondolat, 1982. (1905)
- Freud, Sigmund. „Fetisizmus.” ford. Májay Péter. *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*. Budapest: Filum, 1997. (1927) 151-157.
- Freud, Sigmund. „A kísérteties.” Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Filum, 1998. (1919) 65-81.

- Frigerio, Francesca. „Out of Focus: A Portrait of Charles Lutwidge Dodgson, a.k.a. Lewis Carroll.” Eds. Francesca Orestano and Francesca Frigerio. *Strange Sisters. Literature and Aesthetics in the Nineteenth Century*. Bern: Peter Lang, 2009. 137-155.
- Gabelman, Josephine. *A Theology of Nonsense*. Cambridge: The Lutterworth Press, 2017.
- Gardner, Martin. *Perplexing Puzzles and Tantalising Teasers*. New York: Dover, 1989.
- Gardner, Martin. *The Universe in a Handkerchief. Lewis Carroll's Mathematical Recreations, Games, Puzzles, and Word Plays*. New York: Springer-Copernicus, 1996.
- Gergely Ágnes. „Pompóné, avagy a nonszensz költészet, avagy egy interdiszciplináris képződmény mint a létstruktúra metadiegetikus paradigmája.” *Nagyvilág* 3-4. (1998): 257–269.
- Gergely Ágnes. *Pompóné könyve. Brit, észak-amerikai, afrikai nonszensz versek*. Budapest: Mágus, 1998.
- Gernsheim, Helmut. *Lewis Carroll, Photographer*. New York: Dover Publications, 1969.
- Gilliam, Terry, rend. *Jabberwocky*. Python Films, 1977.
- Gilliam, Terry, rend. *Tideland*. Recorded Picture Company, 2005.
- Gilligan, Carroll. *In A Different Voice*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Goldberg, Vicki, ed. *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981.
- Golden, Catherine J. „Lewis Carroll: The First Illustrator of Alice.” *The Victorian Web*.
- Goldschmidt, A.M.E. 1977. (1933) “Alice in Wonderland Psychoanalyzed.” *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as Seen through the Critics' Looking-Glasses 1865-1971*. Ed. Robert Phillips. Harmondsworth: Penguin Books, 1971. 279-283.
- Goldtwaihte, John. “The Un-writing of *Alice in Wonderland*.” *The Natural History of Make-Believe: A Guide to the Principle Works of Britain, Europe, and America*. Oxford: Oxford University Press, 1996. 74-170.
- Gombrich, Ernest. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon, 1960.
- Gordon, Jan B and Edward Guiliano. „From Victorian Textbook to Ready-made. Lewis Carroll and Black Art.” *Soaring with the Dodo. Essays on Lewis Carroll's Life and Art. English Language Notes. Special Issue. XX. 2* (1982).
- Grønstad, Asbjørn and Øyvind Vågnes. “What do Pictures Want? An Interview with W.J.T. Mitchell.” *Image & Narrative*. November 2006. *Online Center for Visual Studies*. <http://www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html>
- Gubar, Marah. „Lewis in Wonderland: The Looking Glass World of *Sylvie and Bruno*.” *Texas Studies in Literature and Language* 48. 4 (2006): 372-394.
- Gubar, Marah. *Artful Dodgers. Reconceiving the Golden Age of Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Guiliano, Edward szerk. *Lewis Carroll: A Celebration*. New York: Clarkson Potter, 1982.
- Guiliano, Edward. „Lewis Carroll: A Sesquicentennial Guide to Research.” *Dickens Studies Annual* 10 (1982): 263-310.
- Guiliano, Edward. „Thirty years later” Morton Cohen interviewed by Edward Guiliano. The Lewis Carroll Society of North America Event. September 29, 2012 Fales Library at New York University <https://www.youtube.com/watch?v=WDA8id9lZfY&t=69s>
- Guiliano, Edward. *Lewis Carroll: An Annotated International Bibliography, 1960-77*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1980.
- Guillemin, Grégoire. *The Secret Life of Heroes*. 2013. <http://www.greg-guillemin.com>
- Guyer, Sarah. „The girl with the open mouth. Through the looking glass.” *Angelaki*. 9.1 (2004): 159-163.
- Gyimesi Timea. „I mint irodalom: Deleuze és az irodalom.” *Tiszatáj*. 70.9 (2016): 98-102.

- Hacking, Juliet. „The Eroticised Victorian Child: Mrs Holford’s Daughter.” Ed. Tony Godfrey. *Understanding Art Objects: Thinking Through the Eye*. Farnham: Lund Humphries, 2009. 93-103.
- Halberstam, Jack Judith. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Hallberg, Kristin. “Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen,” *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Lund University Press, 1982.
- Hancher, Michael. “Punch and Alice: Through Tenniel’s Looking Glass” in Guiliano ed. 1982. 28-38.
- Hancher, Michael. *The Tenniel Illustrations to the “Alice” Books*. Columbus: Ohio State University Press, 1985.
- Hargreaves, Alice Liddell. „Alice’s Recollections of Carrollian Days.” Ed. Donald J Gray. *Alice in Wonderland*. 2nd ed. New York: Norton, 1992. 273-278.
- Hatch, Evelyn, ed. *A selection from the letters of Lewis Carroll (the Rev. Charles Lutwidge Dodgson) to his child-friends; together with "Eight or nine wise words about letter-writing."* London: Macmillan, 1933.
- Hatch, Beatrice. „Lewis Carroll.” *The Strand Magazine*. 1898. April. 413-423. <https://www.victorianvoices.net/ARTICLES/STRAND/1898A/S1898A-LewisCarroll.pdf>
- Haughton, Hugh. “Introduction.” *The Centenary Edition of Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. London: Penguin, 1998. ix-lxvi.
- Hearn, MP. „Alice’s Other Parent: John Tenniel las Lewis Carroll’s Illustrator.” *American Book Collector* 4.3 (1983): 12.
- Heath, Peter, ed. *The Philosopher’s Alice: The Thinking Man’s Guide to a Misunderstood Nursery Classic*. New York: St Martin’s Press, 1974.
- Helff, Sissy and Nadia Butt (eds). *Tantalizing Alice: Approaches, Concepts, and Case Studies in Adaptations of a Classic*. Trier: Wissenschaftler Verlag, 2016.
- Hennard Dutheil de la Rochere, Martine. *Reading, Writing, Translating: Angela Carter’s Translational Poetics*. Wayne State UP, 2013.
- Henry, Christina. *Alice*. New York: Ace Books, 2015.
- Hepworth, Cecil and Percy Stow, dir. *Alice in Wonderland*. Written by Cecil Hepworth. American Mutoscope and Biograph Company, Edison Manufacturing Company, Kleine Optical Company, 1903.
- Herédi Károly. „Dr Seuss magyar hangja(i).” *Híd* 9 (2016): 60-68.
- Hetényi Zsuzsa. „A Carroll Carroll minta.” *Jelenkor*. 57.10 (2014): 1116. http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/3066/a-carroll-carroll-minta#_ftnl
- Heyman, Michael és Kevin Shortsleeve. “Nonsense.” *Keywords for Children’s Literature*, Ed. Philip Nel and Lissa Paul. New York: New York University Press, 2011. 165-169.
- Heyman, Michael. „A New Defense of Nonsense; or, Where Then is His Phallus and Other Questions Not to Ask.” *Children’s Literature Association Quarterly*. 24.4. (Winter 1999): 187-194.
- Heyman, Michael. „Alice’s Adventures in Wonderland: 150 Years After.” SDSU Lecture. 2015. Sept 8. www.youtube.com/watch?v=G7hvImHyRaE
- Heyman, Michael, Sumanyu Satpathy and Anushka Ravishankar. „Introduction.” *The Tenth Rasa: An Anthology of Indian Nonsense*. India: Penguin Books India, 2007.
- Heyman, Michael. „Introduction to Nonsense Special Issue.” *Bookbird* 53 (2015): 5-8.
- Heyman, Michael. *Gromboolia. The Nonsense Art and Literature Website*. <http://www.nonsenseliterature.com/>
- Hickman, Peggy. *A Jane Austen Household Book with Martha Lloyd’s Recipes*. Newton Abbot: David & Charles, 1977.

- Higonnet, Anne. *Picturing Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*. London: Thames & Hudson, 1998.
- Hofstadter, Douglas. (1979) *Gödel, Escher, Bach. Egybefont gondolatok birodalma*. Budapest: Typotext, 2000.
- Holland, Norman. „Egység, Identitás: Szöveg, Én.” Ford. Török Attila. *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila et al. Szeged: Ictus JATEPress, 1996.
- Hollingsworth, Christopher. „Improvising Spaces. Victorian Narrative, Carrollian Narrative, and Modern Collage.” Ed. Christopher Hollingsworth. *Alice Beyond Wonderland. Essays for the Twenty-First Century*. Iowa City: University of Iowa Press, 2009. 85-101.
- Hollingsworth, Christopher, szerk. *Alice Beyond Wonderland. Essays for the Twenty-First Century*. Iowa City: University of Iowa Press, 2009.
- Hond, Paul. (1932) “Alice in Columbianland.” *Columbia. The Magazine of Columbia University*. <http://www.columbia.edu/cu/alumni/Magazine/Fall2009/collegeWalk.html>
- Hoster Cabo, Beatriz et al. „Interpictoriality in picturebooks.” *The Routledge Companion to Picturebooks*. Ed. Bettina Kümmmerling-Neubauer. New York: Routledge, 2017.
- Hudson, Derek. *Lewis Carroll. An Illustrated Biography*. New York: New American Library, 1978.
- Huizinga, Jan. *Homo ludens*. Ford. Máthé Klára. Szeged: Universum, 1990.
- Hunt, Peter. *Understanding Children's Literature*. New York: Routledge, 1999.
- Hutcheon, Rebecca. „Time and place in Lewis Carroll's Dream Worlds.” *The British Library Website*. 2020. <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/time-and-place-in-lewis-carrolls-dream-worlds#>
- Hutcheon, Linda and Siobhan O'Flynn. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2013.
- Iché, Virginie. *L'Esthétique du Jeu dans les Alice de Lewis Carroll*. Paris: L'Harmattan, 2015.
- Iché, Virginie. „(Dis)Entangling the Narrator's and the Adult Reader's Voices: *Rosie's Walk and Shhh!* vs. *The Nursery Alice*.” *Études de stylistique anglaise* 10 (2016): 49-64.
- Imholtz, Claire. „Phoebe Carlo, Lewis Carroll's First Stage Alice.” *The Carrollian. The Lewis Carroll Journal* 34 (2020): 3-30.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1978.
- Iser, Wolfgang. „Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete.” *Testes könyv I.* szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor, Odorics Ferenc. Szeged: ICTUS és JATE, 1996.
- James, William. *The Principles of Psychology*. London: Macmillan, 1890.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 2003.
- Jastrow, Joseph. *Fact and Fable in Psychology*. New York: Houghton and Mifflin, 1899.
- Jaques, Zoe. *Children's Literature and the Posthuman*. New York: Routledge, 2018.
- Jaques, Zoe és Eugene Giddens. *Lewis Carroll's Alice in Wonderland and Through the Looking-Glass: A Publishing History*. Farnham: Ashgate, 2013.
- Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Taylor & Francis, 1992.
- Jenkins, Henry. „Transmedia Storytelling.” Confessions of an Aca-Fan Website. 2007.03.21. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York UP, 2006.
- Jenkins, Richard. „Disenchantment, Enchantment and Re-Enchantment: Max Weber at the Millennium.” *Max Weber Studies* 1. 1 (2000): 11-32.

- Johnson, Barbara. „A vonatkoztatási rendszer: Poe, Lacan, Derrida.” Ford. Kovács Sándor s.k. *Testes könyv II.* szerk. Kiss Attila Attila, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc. Szeged: Ictus/Jate Irodalomelmélet Csoport, 1997.141-192.
- Joó Mária. „A Nő mint Igazság Nietzsche-nél.” *Pro Philosophia Füzetek* 40 (2004): 63–87.
- Józan Ildikó. „Nyelvek poétikája. Alice, Évike, Kosztolányi meg a szakirodalom és a fordítás.” *Filológiai Közöny* 56. 3 (2010): 213-238.
- Kálmán László. „Mi a különbség egy papagáj közt?” *Nyelv és Tudomány*. 2014 július 4, <https://m.nyest.hu/hirek/mi-a-kulonbseg-egy-papagaj-kozott>
- Kalmár György. „Az ellopásban élő levél.” *Vulgo* 1 (1991): 181-190.
- Kanfer, Stefan. „When the Borogoves were Mimsy.” *Los Angeles Times*. 24 May 1992.
- Kaplan, Fred. „The Mesmeric Mania. The Early Victorians and Animal Magnetism.” *Journal of History of Ideas* 35.4 (1974): 691-702.
- Kappanyos András. „Alice, mint Évike.” *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Budapest: Balassi, 2015. 186-199.
- Kappanyos, András. „A műfordítás mint extrém sport: Évike Tündérorszámban.” *Studia Litteraria* 1-2 (2018): 111-130.
- Kappanyos, András és Sereg Mariann. „Fordítható-e a paródia?” *Docendo discimus: Doktoranduszhallgatók és témavezetőik közös tanulmányai a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájából*. Miskolc: Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolája, 2013. 78–102
- Keats, John. *The Letters of John Keats*. Ed. H E Rollins. 2 vol. Cambridge: Cambridge University Press, 1958. 193–4.
- Keene, Melanie. *Science in Wonderland. The Scientific Fairy Tales of Victorian Britain*. Oxford University Press, 2015.
- Kelly, Richard. “‘If you don’t know what a Gryphon is:’ Text and Illustration in Alice’s *Adventures in Wonderland*.” Ed. Edward Guiliano. *Lewis Carroll: A Celebration*. New York: Clarkson Potter, 1982. 52-62.
- Kelly, Richard. “Introduction.” *Alice’s Adventures in Wonderland by Lewis Carroll*. Ed. Richard Kelly. Peterborough: Broadview Press, 2011. 9-51.
- Kendall, Bridget. „A radio talk with Angelika Zirker, Virginie Iché, and Robert Douglas-Fairhurst on Lewis Carroll’s *Alice in Wonderland*.” *BBC’s The Forum*. 26 April 2017. 41 min. <https://www.bbc.co.uk/programmes/p0504r05>
- Kérchy Anna. „Ambiguous Alice. Making Sense of Lewis Carroll’s Nonsense Fantasies.” *Does It Really Mean That? Interpreting the Literary Ambiguous*. Eds. Janka Kaščáková, Kathleen Dubbs. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Kérchy Anna. “Nonsensical Disenchantment and Imaginative Reluctance in Postmodern Rewritings of Lewis Carroll’s Alice Tales.” *Anti-Tales. The Uses of Disenchantment*. Eds. Catriona Fay MacAra, David Calvin. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 62-75.
- Kérchy Anna. *Body-Texts in Angela Carter: Writing from a Corporeographic Perspective*. Lewiston, Lampeter: Edwin Mellen, 2011.
- Kérchy, Anna. “Changing Media of Enchantment: Tracking the Transition from Verbal to Visual Nonsense in Tim Burton’s Cinematic Adaptation of *Alice in Wonderland*.” *Americana E-Journal* VIII.1 (2012 Spring)
- Kérchy Anna. “‘Mystic, awful was the process.’ Changing Meanings of Victorian Child Photography in Lewis Carroll’s Darkroom and Bright Text.” *European Iconology East & West: Cultural Imageries of Body and Soul – Intermedial Representations of the Corporeal, the Psychic, and the Spiritual* konferencia, SZTE, 2013. konferenciaelőadás

- Kérchy Anna. "Csalóka Csodaország. A képzelet korlátai és a gyermeki fantázia metafantáziája Terry Gilliam *Dagályország* című fantasy filmjében." *Apertúra. Film. Vizualitás. Elmélet. E-folyóirat*. Fantasztikum különszám. Szerk. Benczik Vera. 2015. tavasz-nyár.
- Kérchy Anna. *Alice in Transmedia Wonderland. Curiouser and Curiouser New Forms of a Children's Classic*. Jefferson: McFarland, 2016.
- Kérchy Anna. „A nonszensz poétikája és politikája.” *Studia Litteraria* 3.4 (2016): 76-90.
- Kérchy Anna, „Átlátszó helyek: A láttatott láthatatlan mint női térélmény Drozdik Orsolya konceptuális művészetében.” *Balkon* 11-12. (2016): 22–30.
- Kérchy Anna. "Alice's Eroticized Adventures on the Other Side of the Looking-Glass." *Tantalizing Alice. Approaches, Concepts, and Case Studies in Adaptations of a Classic*. Eds. Sissy Helff, Nadia Butt. Trier: Wissenschaftler Verlag Trier, 2016. 59-81.
- Kérchy Anna. "Amicable Alices. Lewis Carroll and his Child Friends." *The Politics and Poetics of Friendship*. Eds. Ewa Kowal and Robert Kusek. Krakow: Jagellonian University Press, 2017. 223-239.
- Kérchy Anna and Catriona McAra. „Interview with Mieke Bal.”, „Interview with Liliane Louvel.” *Feminist Interventions in Intermedial Studies special issue*. Eds. Kérchy Anna, Catriona McAra. *European Journal of English Studies* 21.3 (2017): 217-221. 222-226.
- Kérchy Anna. "Meta-imagination in Lewis Carroll's Literary Fairy Tales about Alice's Adventures." *The Fairy-Tale Vanguard. Literary Self Consciousness in Marvellous Genres*. Szerk. Stijn Praet és Anna Kérchy. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars, 2019. 55-77.
- Kérchy Anna. „The Acoustics of Nonsense in Lewis Carroll's Alice Tales.” *International Research in Children's Literature* 13 (2020): 175-190.
- Kérchy Anna. „'Whichever way you go, you are sure to get somewhere.' Dysgeographic mappings of playable loci and the 'compass' of girlish curiosity in Lewis Carroll's and China Miéville's spatial fantasies.” *Geographies of Affect in Contemporary Literature and Visual Culture. Central Europe and the West*. Eds. Ágnes Györke, Imola Bülgözdi. Leiden: Brill, 2020. 163-180.
- Kérchy Anna, Béatrice Laurent. „Introduction.” *Sounds Victorian: Acoustic Experience in 19th Century Britain Special Issue*. Eds. Anna Kérchy, Béatrice Laurent. *Cahiers Victoriens et Edouardiens* 94 (2021 Automne) <https://journals.openedition.org/cve/9493>
- Kérchy Anna. "Alice Beyond Wonderland: Transmedia, Hybridity, and Intersemiotic Play in Contemporary Adaptations of a Children's Classic." Ed. Ana Margarida Ramos et al. *Transmedia and Hybridity*. Universidad de Aveiro: Famalicao, Portugália: Edições Humus, 2021. 13-37.
- Kérchy Anna. "A grin without a cat. (Anti)humour in literary nonsense." *15th HUSSE The Hungarian Society for the Study of English Conference*. KRE BTK, 2022 Jan 27-29. konferenciaelőadás
- Kérchy Vera. *Színház és dekonstrukció. A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*. Szeged, JATEPress, 2014.
- Kincaid, James R. „Alice's Invasion of Wonderland.” *Modern Languages Association* 88 (1973): 92-99.
- Kincaid, James R. *Child-Loving: The Erotic Child and Victorian. Culture*. New York and London: Routledge, 1992.
- Kincses Károly. „Varga Tamás Kollódiumportrék. Képek nedves eljárással.” *Mai Manó Galéria honlapja*. 2014.12.12.

- Kingsley, Charles. *The Water Babies: A Fairy Tale for a Land Baby*. London: Macmillan, 1863.
- Kiss Attila Atilla, Hódosy Annamária. *Remix*. Szeged: ICTUS – JATE deKON-csoport, 1996.
- Knoepfmacher, U.C. *Ventures into Childland: Victorians, Fairy Tales and Femininity*. Chicago: Chicago UP, 1998.
- Knoepfmacher, U.C. és Nina Auerbach, szerk. *Forbidden Journeys. Fairy Tales and Fantasies by Victorian Women Writers*. Chicago UP, 1993
- Kohlt, Franziska. „Lewis Carroll: Science, Logic, and Imagination.” konferenciaelőadás. *Through the Looking Glass Sesquicentenary Conference*. University of York, 2021.
- Kosztolányi, Dezső. „Ábécé a fordításról és ferdítésről.” *Ábécé*. Budapest: Nyugat, 1942. 184-191.
- Kövecses Zoltán. *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974. *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984. „A költői nyelv forradalma (Részletek).” *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Ford. Horváth Krisztina. Budapest: Osiris, 2002. 106–126.
- Kristeva, Julia. „Egyik identitásból a Másik(ba).” Ford. Farkas Anikó. *Helikon* 1-2 (1995): 62-79.
- Krugoyov Silver, Anna. *Victorian Literature and the Anorexic Body*. Cambridge University Press, 2004.
- La Caze, Marguerite. *Wonder and Generosity: Their Role in Ethics and Politics*. Albany: State University of New York Press, 2013
- Lacan, Jacques. „A Tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra.” Ford. Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva. *Thalassa* 2.4 (1993): 5-11.
- Lacan, Jacques. „Szeminárium az ellopott levélről.” Ford. Gángó Gábor. Szerk. Kiss Attila Attila et al. *Testes könyv II*. Szeged: Ictus/Jate Irodalomelmélet Csoport, 1997. 7-39.
- Lastoria, Amanda. „Lewis Carroll, Art Director: Recovering the Design and Production Rationales for Victorian Editions of Alice’s Adventures in Wonderland.” *Book History* 22 (2019): 196-225.
- Lastoria, Amanda. *The Material Evolution of Alice’s Adventures in Wonderland: How Book Design and Production Values Impact the Markets for and the Meanings of the Text* Unpublished PhD Dissertation, Simon Fraser University, 2019.
- Laval, Ann. *Mesék Csodaországból. Rakd ki úgy, ahogy szeretnéd!* Puzzlekönyv. Budapest: Geopen, 2019.
- Leach, Karoline. *In the Shadow of the Dreamchild: A New Understanding of Lewis Carroll*. London: Peter Owen, 1999.
- Leal, Amy. „Lewis Carroll’s Little Girls.” *The Chronicle of Higher Education*. 11.02. 2007. <http://chronicle.com/article/Lewis-Carroll-s-Little-Girls/27813>
- Lear, Edward. *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets*. London: Robert John Bush, 1871.
- Lecerle, Jean-Jacques. *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. New York: Routledge, 1994.
- Lee, Suzy. *Alice in Wonderland*. Last Gap, 2003.
- Leighton, Mary Elizabeth and Lisa SurrIDGE. „The Plot Thickens: Toward a Narratological Analysis of Illustrated Serial Fiction in the 1860s.” *Victorian Studies* 51.1 (2008): 65–101.

- Leitch, Thomas. "Adaptable Alice." *Tantalizing Alice. Approaches, Concepts, and Case Studies in Adaptations of a Classic*. Eds. Sissy Helff és Nadia Butt. Trier: Wissenschaftler Verlag, 2016. 11-29. 12.
- Leitch, Vincent B. „A kezdetek: nyelvészet, pszichoanalízis, antropológia.” Ford. Vástyán Rita. *Hétvilág* 6 (1992): 57-73.
- Lénárd Sándor. *Winnie ille Pu*. New York: Puffin, 1993. (1956)
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Trans. Edward Allen McCormick. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984. (1766)
- Lewis, David. *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. New York: Routledge, 2001.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mythologiques: Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon, 1964.
- Lindseth, John and Allan Tannenbaum. *Alice in a World of Wonderlands. The Translations of Lewis Carroll's Masterpiece*. New York: Oak Knoll, 2015.
- Lopez Valera Azcarate, Asuncion. „Proto-Transmedial Narrative Structures: Lewis Carroll's *A Tangled Tale*.” *International Journal of Transmedia Literacy* 5 (2019): 37-61.
- Louvel, Liliane. *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2010.
- Louvel, Liliane. *Poetics of the Iconotext*. Ed. Karen Jacobs. Trans. Laurence Petit. Farnham, Surrey, UK, and Burlington, Vt: Ashgate, 2011.
- Lovell-Smith, Rose. „Eggs and Serpents: Natural History References in Lewis Carroll's Scene of Alice and the Pigeon.” *Children's Literature* 35 (2007): 27-53.
- Lovell-Smith, Rose. „The Animals of Wonderland. Tenniel as Carroll's Reader.” *Criticism* 45.4 (Fall 2003): 383-415.
- Lovett, Charlie. *Lewis Carroll Among His Books. A Descriptive Catalogue of the Private Library of Charles L Dodgson*. Jefferson: McFarland, 2005. (1999)
- Lösel. F.A.G. „The First German translation of *Alice in Wonderland*.” *Hermathena* 99 (Autumn 1964): 66-79.
- Lull, Janis. “The Appliance of Art: The Carroll-Tenniel Collaboration in *Through the Looking Glass*.” *Lewis Carroll: A Celebration*. Ed. Edward Guiliano. New York: Clarkson Potter, 1982. 91-97.
- MacDonald, George. *The Princess and the Goblin*. London: Strahan & Co, 1872.
- Madan, Falconer és Sidney Williams *A Handbook of the Literature of the Reverend CL Dodgson*. Oxford UP, 1931. átdolgozott kiadások: Roger Lancelyn Green, szerk. Oxford UP, 1962. Denis Crutch, szerk. New York: Dover, 1979.
- Malpas, Simon. “A Postmodern Victorian?” *Varieties of Victorianism*. Ed. Gray Day. New York: Palgrave, 1998. 80-98.
- Marello, Carla. „Alice's Omissions.” *Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds*. Eds. Rachel Fordyce Carla Marello. New York: Berlin, De Gruyter, 1994. 176-193.
- Marin, Louis. *Utopiques. Jeux d'espaces*. Paris: Minuit, 1973.
- Margalits Ede. *Magyar közmondások és közmondásszerű szólások*. Budapest: MTA, Kókai Ede, 1896.
- Marks & Spencer. Christmas Wonderland Advertisement, 2013.
- Martin, Michèle. “Conflictual Imaginaries: Victorian Illustrated Periodicals and the Franco-Prussian War (1870-71).” *Victorian Periodicals Review* 36. 1 (2003): 41–58.
- Mavor, Carol. *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Bereavement in Victorian Photography*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Mavor, Carol. „For-getting to Eat. Alice's Mouthing Metonymy.” *The Nineteenth Century Child and Consumer Culture*. Ed. Dennis Denisoff. Burlington: Ashgate, 2008. 95-119.
- Maxwell, Richard, ed. *The Victorian Illustrated Book*. Virginia University Press, 2002.

- Mayer, Jed. „The Vivisection of the Snark.” *Victorian Poetry* 47.2 (2009): 429-448.
- May, Leila S. „Wittgenstein's *Reflection in Lewis Carroll's Looking Glass.*” *Philosophy and Literature* 31 (2007): 79–94.
- McAra, Catriona Fay. “Surrealism’s Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant.” *Papers of Surrealism* 9.1 Summer 2011. <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal9/>
- McCance, Dawne. *Critical Animal Studies*. New York: SUNY, 2013.
- McGann, Jerome. *Radiant Textuality*. New York: Palgrave Macmillan, 2001. 11-12.
- McGee, American. *American McGee’s Alice*. Computer Game. Rogue Entertainment. Electronic Arts, 2000.
- McLeod, Norman Z. rend. *Alice in Wonderland*. Paramount Pictures, 1933.
- m.e. „Elfelejített írók. Lewis Carroll.” *Literatura* 7 (1932 március): 409-410.
- Meier, Franz. „Photographic Wonderland. Intermediality and Identity in Lewis Carroll’s Alice Books.” Ed. Christopher Hollingsworth. *Alice Beyond Wonderland. Essays for the Twenty-First Century*. Iowa City: University of Iowa Press, 2009. 117-135.
- Mendlesohn, Farah. *A Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan UP, 2008.
- Mitchell, W.J.T. “The *Unspeakable* And The *Unimaginable*: Word And Image In A Time Of Terror.” *ELH* 72. 2 (Summer 2005): 291-308.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Mitchell, W.J.T. *A képek politikája: W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szerk. Szőnyi György Endre és Szauter Dóra. Szeged: JATE Press, 2008.
- M.M. (Medve Miklós) „A százéves Lewis Carroll.” *Korunk* (1932. III. Március): 222-223.
- Monteiro, Stephen. „Lovely Gardens and Dark Rooms. Alice, the Queen, and Spaces of Photography.” Ed. Christopher Hollingsworth. *Alice Beyond Wonderland. Essays for the Twenty-First Century*. Iowa City: University of Iowa Press, 2009. 101-117.
- Moore, Alan and Melinda Gebbie. *Lost Girls*. Top Shelf, 1991.
- Morris Frankie. *Artist of Wonderland: the Life, Political Cartoons and Illustrations of Tenniel*. Cambridge: Lutterworth Press, 2005.
- Mudriczki Judit. „A fordító kalandjai Aliz Csodaországában. Interjú Szilágyi Anikóval.” *Credo. Evangélikus Műhely* 4 (2014): 66-68.
- Nádasdy Ádám. „Alice Csodaországban és a tükör másik oldalán.” *Csodaceruza*. 2010. Július 21.
- Nichols, Catherine. *Alice’s Wonderland: A Visual Journey through Lewis Carroll’s Mad, Mad World*. New York: Race Point Publishing, 2014.
- Nickel, Douglas R. and Lewis Carroll. *Dreaming in Pictures. The Photography of Lewis Carroll*. New Haven: Yale UP, 2002.
- Nières, Isabelle. “Tenniel: the Logic Behind his Interpretations of the Alice Books.” Eds. Rachel Fordyce and Carla Marengo. *Semiotics and Linguistics in Alice’s Worlds*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1994. 194-209.
- Nières-Chevrel, Isabelle. „Alice dans la mythologie surréaliste.” *Lewis Carroll et les mythologies de l’enfance*. Presses Universitaire de Rennes, 2005. 153-165.
- Nikolajeva, Maria and Carole Scott. *How Picturebooks Work*. New York: Routledge, 2001.
- Nodelman, Perry. *Words about Pictures. The Narrative Art of Children’s Picture Books*. University of Georgia Press, 1988.
- Nodelman, Perry. „Decoding the Images: Illustration and Picture Books.” *Understanding Children’s Literature*. Ed. Peter Hunt. New York: Routledge, 1999. 69-80.
- Nodelman, Perry. *The Hidden Adult. Defining Children’s Literature*. Baltimore: John Hopkins UP, 2008.
- Nonszensz vers*. Britannica Hungarica, XIII. kötet. Budapest: Magyar Világ, 1998, 645.

- Noon, Jeff. *Automated Alice*. New York: Doubleday, 1996.
- Nöth, Winfried. „Alice’s Adventures in Semiosis.” *Semiotics and Linguistics in Alice’s Worlds*. Eds. Rachel Fordyce and Carla Marelo. New York: De Gruyter, 1994. 11-26.
- Nyíri Kristóf. „Wittgenstein videón.” *Metropolis* 3 (1997): <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9703/nyiri.htm>
- Oittinen, Riitta. “The Verbal and the Visual: On the Carnivalism and Dialogics of Translating for Children.” *The Translation of Children’s Literature: A Reader*. Ed. Gillian Lathey. Toronto: Multilingual Matters, 2006. 84-98.
- Oittinen, Riitta. „Audiences and Influences. Multisensory Translations of Picturebooks.” *Whose Story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for Young Readers*. Eds. Riitta Oittinen, Maria Gonzalez Davies. Cambridge Scholars Press, 2008. 3-19.
- O’Kane, David. “Lewis Carroll and Alice.” Digitális fotó kollázs, 2005. *David O’Kane’s Website*. <http://www.davidokane.com/photography%20archive.html>
- Oliver, Kelly. *Animal Lessons. How They Teach us to be Human*. New York: Columbia UP, 2009.
- Oliver, Kelly. „Tropho-ethics: Derrida’s Homeopathic Purity.” *The Harvard Review of Philosophy*. Continental Philosophy XV (2005): 37-57.
- Oliver, Kelly. „Rousseau and Food.” *Encyclopedia of Food and Agricultural Ethics*. Eds. Thompason and Kaplan. Dordrech: Springer, 2014.
- Olty Márta. *Az állatok nyomorúsága: Állatvédelem a Bibliában*. Budapest: Makkabi, 2003.
- O’Regan, Marie ed. *Wonderland. An Anthology of Works Inspired by Alice’s Adventures in Wonderland*. New York: Blackstone, 2020.
- Palotai János. „Festés-fotózás.” *ÚjMűvészet* 2017.03. <http://www.ujmuveszet.hu/2017/03/festes-fotozas/>
- Paolozzi, Ashley Elizabeth. „Alice’s Menagerie in Wonderland. Text and Image as a Collaborative Critique of Animal Display in Victorian London.” *Sloth. A Journal of Emerging Voices in Human-Animal Studies* 1.1 (2015): np.
- Pavid Vice, Katie. Katie Pavid Vice. „Recreating the Lost World of the Dodo.” *Natural History Museum*. <https://www.nhm.ac.uk/discover/the-lost-world-of-the-dodo.html>
- Perrault, Charles. *Les Contes*. Paris: J Hetzel, 1862. Bibliothèque National de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855619t/f9.item>
- Parrish Lee, Michael.. „Eating Things. Food, Animals, and Other Life Forms in Lewis Carroll’s Alice Books.” *Nineteenth Century Literature* 68. 4 (2014): 484-512.
- Pert, Alan. *Red Cactus. The Life of Anna Kingsford*. Watsons Bay: Books & Writers, 2007.
- Phillips, Robert, szerk. *Aspects of Alice: Lewis Carroll’s Dreamchild as seen through the Critics’ Looking-Glasses 1865-1971*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.
- Picker, John M. *Victorian Soundscapes*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Pilinovsky. Helen. “Body as Wonderland. Alice’s Graphic Iteration in *Lost Girls*.” *Alice Beyond Wonderland*. Szerk. Cristopher Hollingsworth. Iowa City: University of Iowa Press, 2009. 175-199.
- Pócs, Éva. *Magyar néphit*. Budapest: L’Harmattan, 2002.
- Prioleau, Elizabeth. „Humbert Humbert Through the Looking Glass.” *Twentieth Century Literature*. 21.4 (1975): 428-437.
- Propp, Vlagyimir Jakovlevics. *A varázsmese történeti gyökerei*. Budapest: L’Harmattan, 2005.
- Pukánszky Béla. „A változások kora: a 19. század.” *Bevezetés a gyermekkor történetébe*. Szeged: JGYPK, 2015. <http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/>
- Punday, Daniel. *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Purton, Valerie. *Dickens and the Sentimental Tradition*. London: Anthem Press, 2012.

- Rackham, Arthur ill. Lewis Carroll. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: William Heinmann, 1907.
- Rackin, Donald. „Mind over Matter: Sexuality and „Where the Body Happens to Be.” in the *Alice books*.” *Textual Bodies: Changing Boundaries of Literary Representation*, Ed. Lori Hope Lefkowitz. New York: SUNY Press, 1993. 161-184.
- Reed, Langford. *The Life of Lewis Carroll*. London: W G Foyle, 1932.
- Reynolds, Kimberley. *Radical Children's Literature: Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2007.
- Révész, Emese. „A vizuális narráció eszköztára a Design-könyvek sorozatában.” *Studia Litteraria. Gyerekvilágok* 1-2 (2019): 166-194.
- Rickard, Peter. „Alice in France or Can Lewis Carroll Be Translated?” *Comparative Literature Studies* 12.1 (Mar 1975): 45- 66.
- Ritvo, Harriet. *The Animal Estate. The English and Other Creatures in the Victorian Age*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- Ritvo, Harriet. „Afterword.” *Victorian Animal Dreams. Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*. Eds. Deborah Deneholz Morse and Martin A Danahay. Burlington: Ashgate, 2007. 271-277.
- Robson, Catherine. *Men in Wonderland. The Lost Girlhood of the Victorian Gentleman*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Rose, Cynthia. „J J Grandville: A matter of line and death.” *The Comics Journal*. 2020.01.02, <http://www.tcj.com/j-j-grandville-a-matter-of-line-death/>
- Rose, Jacqueline. *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.
- Roston, Murray. *Victorian Contexts: Literature and the Visual Arts*. London: Macmillan, 1996.
- Rother, James. „Modernism and the Nonsense Style.” *Contemporary Literature* 15.2 (1974): 187-202.
- Ruskin, John. (1865) „Queen's Gardens.” *Sesame and Lilies*. Princeton NJ: Princeton University Press, 2002.
- Russell, Harriet. *Sixty Impossible Things Before Lunch*. Mantova: Corraini Edizioni, 2011.
- Samer, Roxanne and William Whittington, eds. *Spectatorship. Shifting Theories of Gender, Sexuality, and Media*. University of Texas Press, 2017.
- Schiller, Justin G and Selwyn Goodacre, *Alice's Adventures in Wonderland, an 1865 Printing re-described and newly identified as the publisher's file copy*. New York: Battledore, 1990.
- Schmid, Wolf. “Implied Reader.” *The Living Handbook of Narratology*. Ed Peter Hühn. Hamburg: Hamburg University Press. Online OA E-book, 2013. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/>
- Schmitt, Cannon. „Victorian Beetlemania.” *Victorian Animal Dreams. Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*. Eds. Deborah Deneholz Morse and Martin A Danahay. Burlington: Ashgate, 2007. 35-51.
- Schwarz, Joseph. *Ways of the Illustrator. Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association, 1982.
- Sélei Nóra. *Miért félünk a farkastól?* Debrecen: Kossuth, 2007.
- Shaw, John Mackay, szerk, előszó. *The Parodies of Lewis Carroll and their Originals*. The Florida State University Library, 1960. *The Internet Archive*. <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu%3A184432#page/Page/mode/2up>
- Schilder, Paul. (1938) „Psychoanalytic remarks on Alice in Wonderland and Lewis Carroll.” *Aspects of Alice*. Ed. Robert Phillips. Harmondsworth: Penguin Books, 1971. 283-293.
- Seregi Tamás. *Szépség és igazság*. Szeged: Tiszatáj könyvek, 2019.

- Sewell, Anna. *Black Beauty*. (1877) Mineola: Dover, 1993. *Fekete Szépség*. Ford. Török Margit. Budapest: Móra, 1987.
- Sewell, Elizabeth. *The Field of Nonsense*. London: Chatto and Windus, 1952.
- Shea, Brendan. „Three ways of getting it wrong: Induction in Wonderland.” *Alice in Wonderland and Philosophy*, Eds. Richard Brian Davies. Hoboken: John Wiley, 2010, 93-104.
- Shipley, Joseph. „Nonsense.” *Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Techniques*. New York: Philosophical Library, 1943. 282.
- Shortsleeve, Kevin. „Nonsense, Magic, Religion, and Superstition.” *Bookbird* 53.3 (2015): 28-36.
- Showalter, Gena. *Alice in Zombieland*. New York: Harlequin Teens, 2012.
- Shulevitz, Uri. *Writing with Pictures. How to Write and Illustrate Children's Books*. New York: Watson-Guptill, 1997.
- Shuttleworth, Sally. *The Mind of a Child. Child Development in Literature, Science, and Medicine 1840-1900*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Sigler, Carolyn, ed. *Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1997.
- Sipe, Lawrence R. “How Picture Book Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships.” *Children's Literature in Education* 29. 2 (1998): 97–108.
- Sipe, Lawrence R. „The construction of literary understanding by first and second graders in oral response to picture storybook read-alouds.” *Reading Research Quarterly* 35 (2000): 252–275.
- Sipe, Lawrence R and Sylvia Pantaleo, eds. *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*. New York: Routledge, 2012.
- Skinner, John. (1947) „Lewis Carroll's Adventures in Wonderland.” *Aspects of Alice*. Ed. Robert Phillips. Harmondsworth: Penguin Books, 1971. 293-308.
- Smith, Lindsay. „‘Take Back Your Mink’ Lewis Carroll, Child Masquerade, and the Age of Consent.” *The Politics of Focus. Women, Children, and Nineteenth-Century Photography*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1998. 95-111.
- Smith, Lindsay. „Stammering, Photography, and the Voice of Infancy.” *The Journal of Visual Culture* 3.1 (2004): 95-105.
- Smith, Lindsay. *Lewis Carroll: Photography on the Move*. Islington: Reaktion Books, 2016.
- Smullyan, Raymond. *Alice Rejtényországban*. Budapest: Typotext, 2009.
- Sontag, Susan. *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Budapest: Európa, 1981.
- Sparks, Beatrice. *Go Ask Alice!* New York: Simon & Schuster, 1971.
- Stam, Robert. “Introduction: the Theory and Practice of Adaptation.” *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Eds. Robert Stam and Alessandra Raengo. Malden: Blackwell, 2008. 1-53.
- Staples, Terry. “Alice in Wonderland, Film Versions.” *The Oxford Companion to Fairy Tales. The Western Fairy Tale Tradition from Medieval to Modern*. Ed. Jack Zipes. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000. 12-13.
- Steadman, Ralph. ill. Lewis Carroll. *Alice's Adventures in Wonderland*. New York: Clarkson Potter, 1973.
- Stewart, Susan. *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1989.
- Stewart, Michelle Pagni. “Emerging Literacy of (an)other kind: Speakerly Children's Picture Books.” *Children's Literature Association Quarterly* 28. 1 (2003): 42–51.
- Stiles, Ann. *Popular Fiction and Brain Science in the Late 19th Century*. Cambridge University Press, 2012.
- Strachey, Edward. „Nonsense as Fine Art.” *The Quarterly Review* 167 (1888): 335-365

- Straley, Jessica. „Generic Variability: Lewis Carroll, Scientific Nonsense, and Literary Parody.” *Evolution and Imagination in Victorian Children’s Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 86-118.
- Sundmark, Björn. *Alice in the Oral-Literary Continuum*. Lund Studies in English 97. Lund, Sweden: Lund University Press, 1999.
- Sundmark, Björn, Kit Kelen, Anna Kérchy, Michael Everson, eds. *Jabberwocky in Translation*. Cathair na Mart: Evertime, 2022. (megjelenés alatt)
- Susina, Jan. „The Beggar-Maid. Alice Liddell as Street Arab.” *The Place of Lewis Carroll in Children’s Literature*. New York: Routledge, 2010. 95-107.
- Susina, Jan. „Playing Around in Lewis Carroll’s Alice Books.” *The American Journal of Play* 2.4 (2010): 419-428.
- Susina, Jan. *The Place of Lewis Carroll in Children’s Literature*. New York: Routledge, 2010.
- Susina, Jan. „Lewis Carroll by the Numbers.” *Children’s Literature* 40 (2012): 256-259.
- Sutherland, Robert D. *Language and Lewis Carroll*. Hague: De Gruyter, Mouton, 1970.
- Švankmajer, Jan, dir. *Alice. (Něco z Alenky)* Channel Four Films, 1987.
- Szabó Gendler, Tamar. “Imaginative resistance revisited.” *The Architecture of the Imagination*. Ed. Shaun Nichols, Oxford: Oxford University Press, 2006. 149–173
- Szkárosi Endre. „A hang autonómiája a költészetben.” *Hangköltészet. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Artpool, 1994. 3-9.
- Szörényi László. *Delfinárium. Filológiai groteszkek*. Miskolc: Felsőmagyarország Kiadó, 1998.
- Szőnyi György Endre. „Ut pictura poesis. Rövid poétikatörténeti vázlat.” *Palimpszeszt*. 2002 május 8. <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/Utpict-Zempl02.htm>
- Szőnyi György Endre. *Pictura & Scriptura - Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Ikonológia és Műértelmezés sorozat. Szeged: JATEPress, 2004.
- Takács Ferenc. „Dingidungi? Undi Bundi?” *Mozgó Világ Online* 5 2010 május/ 31.
- Talbot, William Fox. *A természet irónja (The pencil of nature)* Budapest: HOGYF Editio, 1994. (1844-46)
- Tassinari, Maria Giovanna. „Texts and Metatexts in Alice.” *Semiotics and Linguistics in Alice’s Worlds*. Eds. Rachel Fordyce and Carla Marello. New York, Berlin: De Gruyter, 1994. 140-157.
- Tarr, Clayton. „The Tables Turned: Curious Commodities in Victorian Children’s Literature.” *Journal of Victorian Culture* 23 (2018): 25-44.
- Taylor, Roger. „’All in the Golden Afternoon.’ The Photographs of Charles Lutwidge Dodgson.” *Lewis Carroll Photographer*. Eds. Roger Taylor and Edward Wakeling. The Princeton University Literary Albums. Princeton: Princeton UP, 2002.
- Taylor, Roger and Edward Wakeling, eds. *Lewis Carroll Photographer*. The Princeton University Literary Albums. Princeton: Princeton UP, 2002.
- Tennyson, Lord Alfred. „Beggar Maid.” *Poems*. Vol II. London: Bradbury and Evans, 1843. 211-213.
- The Royal Ballet. *Alice*. Choreography Christopher Wheeldon, music Joby Talbot, orchestrated by Christopher Austin and Joby Talbot. Royal Opera House London, 28 Febr 2011.
- Tigges, Wim. *The Anatomy of Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Tolkien, J.R.R. . „A tündérmesékről.” *Szörnyek és ítések*. Ford. Nagy Gergely. Szeged: Szukits, 2006. 167-243.
- Tosi, Laura and Peter Hunt. *The Fabulous Journeys of Alice and Pinocchio*. Jefferson: McFarland, 2018.

- Totino, Arrigo Lora. „Mi a hangköltészet?” Szerk. Szkárosi Endre. *Hangköltészet. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Artpool, 1994, 28.
- Townsend, Bud, dir. *Alice in Wonderland. An X-Rated Musical Fantasy*. Cruiser Productions, 1976.
- Trumpener, Katie. „City Scenes: Commerce, Utopia, and the Birth of the Picturebook.” *The Victorian Illustrated Book*. Ed. Richard Maxwell. Virginia UP, 2002. 332-385.
- Tucker, Herbert F. „Literal Illustration in Victorian Print.” *The Victorian Illustrated Book*. Ed. Richard Maxwell. Virginia UP, 2002. 163-209.
- Turcsik Bíborka. „A matematika és a nyelv viszonya.” *E-nyelv magazin*. 2019.06.10. <http://e-nyelvmagazin.hu/2019/06/10/a-matematika-es-a-nyelv-viszonya/>
- Turner, Beatrice. „Which is to be Master?": Language as Power in Alice in Wonderland and through the Looking-Glass.” *Children's Literature Association Quarterly* 35.3 (2010): 243-54.
- Vaclavik, Kiera. „Listening to the Alice Books,” *Journal of Victorian Culture* 26.1 (2021): 1-20.
- Vaclavik, Kiera. *Fashioning Alice. The Career of Lewis Carroll's Icon, 1860-1901*. New York: Bloomsbury Academic, 2019.
- Vallone, Lynne M. „Reading Girlhood in Victorian Photography.” *The Lion and the Unicorn*. 29.2 (2005): 190-210.
- Van Coillie, Jan and Walter P. Verschueren, eds. *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. New York: Routledge, 2016.
- Varró Dániel. „Interjú. A költő náthás, de nem ismeretlen.” *Várad*. 2013.09. http://epa.oszk.hu/00100/00181/00091/EPA00181_varad_2013_09_926.htm
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London: Routledge, 1995.
- Waggoner, Diane. „Photographing Childhood: Lewis Carroll and Alice.” *Picturing Children. Constructions of Childhood Between Rousseau and Freud*. Ed. Marilyn R Brown. New York: Routledge, 2002. 149-167.
- Waggoner, Diane. *Lewis Carroll's Photography and Modern Childhood*. Princeton University Press, 2020.
- Waits, Tom and Kathleen Brennan. *Alice*. Epitaph Records. 2002. 48:23.
- Wakeling, Edward. ed. *Lewis Carroll's Diaries: The Private Journals of Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll)*, vol. I. Lewis Carroll Society: Publications Unit, 1993.
- Wakeling, Edward. „Lewis Carroll and His Photography. Mystic, awful was the process” *The Lewis Carroll Site*. 2003.
- Wakeling, Edward. *Lewis Carroll. The Man and his Circle*. London: I.B. Tauris, 2015.
- Wakeling, Edward. *Lewis Carroll's Games and Puzzles*. New York: Dover, 1992.
- Wakeling, Edward. *Rediscovered Lewis Carroll Puzzles*. New York: Dover, 1995.
- Wakely-Mulroney, Katherine. „Poetry in Prose. Lewis Carroll's Sylvie and Bruno Books.” *The Aesthetics of Children's Poetry*. New York: Routledge, 2017. 74-94.
- Walton, Kendall. „On the (So-called) Puzzle of Imaginative Resistance.” *The Architecture of the Imagination: New Essays on Pretence, Possibility, and Fiction*. Ed. Shaun Nichols. Oxford: Oxford University Press, 2006. 137-148.
- Warner, Marina. „'Stay This Moment.' Julia Margaret Cameron and Charles Dodgson.” *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors and Media into the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press, 2006. 205-220.
- Warner, Marina. *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Weaver, Warren. *Alice in Many Tongues: The Translations of Alice in Wonderland*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1964.

- Weir, Allison. *Sacrificial Logics, Feminist Theory & the Critique of Identity*. New York: Routledge, 1995.
- Weis, Margaret, ed. *Fantastic Alice*. New York: Ace Books, 1995.
- Wells, Carolyn, ed. "Introduction." *A Nonsense Anthology*. New York: Charles Scribner's Sons, 1901. xix-xxxiii.
- Welsch, James. „Gardner’s Annotations Hyperlinked: the Dormouse and Dante Gabriel Rossetti’s Wombat.” *The Lewis Carroll Society of North American Website*. 2012.05.08.
- Weöres, Sándor. *Egybegyűjtött műfordítások*. Budapest: Magvető, 1976.
- White, Laura. *The Alice Books and the Contested Ground of the Natural World*. New York: Routledge, 2017.
- White Snake Project. *Alice in the Pandemic: A Virtual Opera*. Sept 2020. www.whitesnakeprojects.org/productions/alice-in-the-pandemic-a-virtual-opera-fall-2020/.
- Williams, Linda. „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.” *Film Quarterly* 44.4 (Summer 1991): 2-13
- Willing, Nick, rend. *Alice*. Syfy Channel. Reunion Productions, 2009.
- Willis, Gary. „Two Different Kettle of Talking Fish.The Nonsense of Lear and Carroll.” *Jabberwocky* 9. 4 (1980): 87-94.
- Wilson, Robin. *Lewis Carroll in Numberland: His Fantastical Mathematical Logical Life. An Agony in Eight Fits*. New York: Norton, 2008.
- Witen, Michelle and John Morgenstern. *Modernism in Wonderland: Legacies of Lewis Carroll*. London: Bloomsbury, 2022.
- Wittgenstein, Ludwig. *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin. Budapest: Atlantisz, 1998. (1953). *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell, 1958.
- Wolfe, Cary. „Human, All Too Human: ‘Animal Studies’ and the Humanities.” *PMLA* 124.2 (March 2009): 564-575.
- Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Wolfenbarger, Carol Driggs and Lawrence Sipe. „A Unique Visual and Literary Art Form: Recent Research on Picturebooks.” *Language Arts* 83.3 (2007): 273-280.
- Wong, Mou-Lan. “Generations of Re-generation. Re-Creating Wonderland through Text, Illustration, and the Reader’s Hands.” *Alice Beyond Wonderland. Essays for the Twenty-First Century*. Ed. Christopher Hollingsworth. Iowa City: University of Iowa Press, 2009. 135-155.
- Woolf, Virginia. “Lewis Carroll.” *The Moment: Collected Essays*. New York: Harcourt Brace, 1967. 254-255.
- Woolf, Jenny. *Lewis Carroll and his Own Accounts*. London: Jabberwock Press, 2005.
- Woolf, Jenny. *The Mystery of Lewis Carroll: Discovering the Whimsical, Thoughtful, and Sometimes Lonely Man Who Created Alice in Wonderland*. New York: St Martin’s Press, 2010.
- Wullschläger, Jackie. “Lewis Carroll: The Child as Muse.” *Inventing Wonderland: The Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J.M. Barrie, Kenneth Grahame, and A.A. Milne*. New York: Simon and Schuster, 1995. 29-65.
- Zimmerman, Michael. *Environmental Philosophy: From Animal Rights to Radical Ecology*. Upple Saddle River: Pearson, 2005.
- Zipes, Jack. *Victorian Fairy Tales: The Revolt of the Fairies and Elves*. New York: Methuen, 1987.
- Zunshine, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of the Mind*. Columbus: Ohio State UP, 2006.
- Žižek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. London: Verso, 2002.