literatura

2010

1

XXXVI. ÉVFOLYAM

Balogh Magdolna
Benyovszky Krisztián
Garami András
Gerold László
Kovács Árpád
Tallár Ferenc
Tarjányi Eszter

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

Balassi Könyvesbolt
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 212-0214

Írók Boltja
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336
Fax: 342-4311

Atlantisz Könyvsziget
1052 Budapest, Piarista köz 1.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta

Magyar Tudományos Akadémia

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Literatura

XXXVI. évfolyam

Tartalomjegyzék
2010

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének
folyóirata

Főszerkesztő
Veres András

Felelős szerkesztő
Bezeczky Gábor

Szerkesztők
Hajdu Péter, Szolláth Dávid

Technikai szerkesztő
Róna Judit

A szerkesztőbizottság elnöke
Pomogáts Béla

Szerkesztőbizottság
Kálmán C. György, Szili József

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777, 279-2779

2010

Angyalosi Gergely
A hiányzó közép
– Kosztolányi társadalom-víziója
az *Ünnepi körkép* című versben – 2/146–151.

Bacsó Béla
Regényen túl és innen
– Lukács és Kracauer „regényelméletei" – 2/139–145.

Balogh Magdolna
„Lobogónk Petőfi"?
– Megjegyzések a magyar szocreál népiség-felfogásának
eszmetörténeti kontextusához – 1/39–51.

Báthori Csaba
Párhuzamok Rainer Maria Rilke
és József Attila költészetében 2/152–160.

Benyovszky Krisztián
Anna, te édes 1/52–66.

Bojtár Endre
A cseh irodalom 1945 és 1987 között 4/324

Dobos István
Határátlépések – színház- és irodalomtudomány kölcsönhatása
– P. Müller Péter: *Test és teatralitás* – 4/386

Erdődy Edit (1946–2010) *(Angyalosi Gergely)* 3/289–291.

Fuchs Anna
Az olasz kultúra Péterfy Jenő kritikai írásaiban 4/309

Garami András
A narratológia digitális választútjai
– Fenyvesi Kristóf–Kiss Miklós (szerk.): *Narratívák 7.*
Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában – 1/76–83.

Garami András
Az apa képe és az apa nyelve
– Nyelvi sajátosságok Lengyel Péter szövegeiben – 1/67–75.

GARAMI András
Folytonosság és fordulatok
– Györffy Miklós–Kelemen Pál–Palkó Gábor (szerk.):
Prózafordulat – 2/185–191.

GEROLD László
P. Müller Péter: *Hamlettől a Hamletgépig.* Színházi írások. 1/84–91.

KAPPANYOS András
Izmusok az aktivizmusban – aktivizmus az izmusok között 2/103–112.

KISANTAL Tamás
Keresztmetszetek a neoavantgárdról
– Havasréti József: *Szétesõ dichotómiák. Színterek és diskurzusok
a magyar neoavantgárdban* – 3/280–288.

KISS Bernadett
Az elfe*(le)*dés, avagy a fel(f)edés könyve
– Gabriel García Márquez: *Száz év magány* – 3/224–257.

KOVÁCS Árpád
Íratlan poétika – *Thomka Beáta köszöntése* 1/92–97.

KOVÁCS Árpád
Rím és katakrézis a *Hajnali részegség*ben 4/344

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán
Szinonímiák: Heidegger és George 2/120–138.

LENGYEL Imre Zsolt
Lehet-e kánon etikai alapon, és ha igen, miért nem? 4/295

RÓNAY László
Maradni? – Menni!
– Márai Sándor: *A teljes napló. 1950–1951* – 2/175–184.

RÓNAY László
Egy európai úr Amerikában
– Márai Sándor: *A teljes napló 1954–1956* – 4/395

SEREG Mariann
Poétikai, tematikai és biográfiai szintek
az *Így írtok ti* költő-paródiáiban 3/258–268.

Sófi Boglárka
A sakktáblán innen
– Tandori Dezső *65. mezőjéről* – 2/161–166.

Ruth Sonderegger
A művészet politikai hétköznapjairól 3/195–209.

Szilágyi Zsófia
Döntések és kényszerek Móricz pályáján
– A kéziratos hagyaték néhány tanulsága – 4/316

Tallár Ferenc
Szmergyakov, avagy a „negyedik" 1/3–14.

Tarjányi Eszter
Az egyszerű forma bonyolultsága
– Az anekdota mint ellentörténelem
és Tóth Béla *Anekdotakincse* – 1/15–38.

N. Tóth Anikó
Soknyelvűség és multikulturalizmus Norbert György
Klára című regényében 2/167–174.

Tóth Csilla
A kontextus kihívása: a kontextuális narratológia
lehetőségei és problémái 3/269–279.

Tverdota György
József Attila és az európai regény 2/113–119.

Weiss János
A művészet társadalmisága
– Asszociációk Ruth Sonderegger tanulmánya alapján – 3/210–223.

Zsadányi Edit
Vérző sebek és „vérző sebek": az abjekt mint testbeszéd
Kertész Imre *Sorstalanság* és Polcz Alaine *Asszony a fronton*
című művében 4/367

Literatura

Tartalom XXXVI. évf. 2010/1.

Tanulmány

Tallár Ferenc
Szmergyakov, avagy a „negyedik" 3

Tarjányi Eszter
Az egyszerű forma bonyolultsága
– Az anekdota mint ellentörténelem
és Tóth Béla *Anekdotakincs*e – 15

Balogh Magdolna
„Lobogónk Petőfi"?
– Megjegyzések a magyar szocreál
népiség-felfogásának eszmetörténeti kontextusához – 39

Műhely

Benyovszky Krisztián
Anna, te édes 52

Garami András
Az apa képe és az apa nyelve
– Nyelvi sajátosságok Lengyel Péter szövegeiben – 67

Szemle

Garami András
A narratológia digitális válaszútjai
– Fenyvesi Kristóf–Kiss Miklós (szerk.):
Narratívák 7. Elbeszélés, játék és szimuláció
a digitális médiában. Kijárat Kiadó, Bp., 2008 – 76

Gerold László
P. Müller Péter: *Hamlettől a Hamletgépig.*
Színházi írások. Kijárat Kiadó, Bp., 2008 84

Köszöntő

Kovács Árpád
Íratlan poétika – Thomka Beáta köszöntése 92

Tanulmány

Tallár Ferenc

SZMERGYAKOV, AVAGY A „NEGYEDIK"

Dosztojevszkij utolsó regényének címe, *A Karamazov testvérek,* Fjodor Pavlovics fiait állítja a figyelem középpontjába. Világosnak tűnő gesztus, holott egyáltalában nem az. Ha jobban belegondolunk, a cím éppenséggel egy homályos pontra, egy szégyenletes titokra utal: a három testvérre is persze, de egy sötét árnyékra is, amely ott hallgat mögöttük. Mert kik is lennének a Karamazov testvérek, és – miként a mesében – valóban hárman vannak-e? Dmitrij, Iván és Aljosa – idáig minden világos. De azután a homály következik.

Szmergyakov *talán* az öregnek, Fjodor Pavlovicsnak, valamint a város „szent őrültjének", Szmergyascsajának a törvénytelen fia, azaz – legalábbis vér szerint – éppolyan testvéri viszony áll fenn közte és a három törvényes testvér között, mint az „egyhasi" Iván és Aljosa, valamint Dmitrij között. De van-e ennek valami jelentősége, túl azon persze, hogy a pletyka és a mögötte húzódó botrányos esemény, tudniillik a „szent őrült" megerőszakolása, újabb vonással gazdagíthatja az öreg portréját? A kérdés azért jogos, mert éppenséggel úgy tűnik, mintha a lehetséges, ám homályban maradó testvéri viszonynak nem lenne semmilyen jelentősége. Az öreg még csak-csak, a három testvér azonban egyáltalában nem látszik törődni azzal, hogy Szmergyakov, a szolga, talán a testvérük. De elképzelhető-e ez egyáltalán? Elképzelhető-e, hogy a testvériségről szent elragadtatással beszélő Aljosa ne vegyen tudomást erről a testvéréről? Esetleg leleplező szerzői fogásról lenne szó? Úgy gondolom, ennél mélyebbre kell ásnunk.

Olga Meersonnak a „negyedik testvérről" szóló, meghökkentő tanulmánya valami nagyon lényegesre hívja fel a figyelmet: van a regénynek egy olyan hőse – állítja Meerson –, akinek „betegesen érzékeny személyes öntudata" van, ugyanakkor „a többi hős tudata számára éppúgy elérhetetlen, mint az olvasó számára. Ez a hős – Szmergyakov".[1] Bár Dosztojevszkijt, vagy pontosabban fogalmazva a polifonikus regény hőseit olyan saját nézőpont jellemzi, amely csak az első személyben tárul fel, „Szmergyakovtól mint a regény hősétől, úgy tűnik, ez a nézőpont,

[1] Olga Meerson: *Csetvjortij brat ili kozjol otpuscsenyija ex machina?* In *Roman F. M. Dosztojevszkogo „Bratja Karamazovi".* Pod. red. T. A. Kaszatkina. Moszkva, 2007. 566–568.

azaz a polifonikus szubjektivitás meg van tagadva". Dosztojevszkij hőse – mondja Bahtyin nyomán Meerson – általában megköveteli az olvasótól, hogy ne az elbeszélés tárgyaként, ne harmadik személyként tekintsen rá, hanem átvegye első személyű nézőpontját, illetve vitába szálljon vele mint teljes értékű személyiséggel. „Ha azonban az a kérdés, hogy az olvasó átvegye-e *Szmergyakov* nézőpontját és onnan tekintsen a szüzsére, vagy Szmergyakovot pusztán mint irodalmi motívumot" (azaz mint „maszkot") kezelje, akkor azt kell mondjuk, az olvasó szinte kizárólagos módon ezt a második megoldást követi.[2]

Meerson a jelek szerint hajlik arra, hogy ezt az olvasói magatartást hibás, de legalábbis felületes olvasatnak tulajdonítsa: nekünk olvasóknak meg kell értenünk – írja –, „hogy nem Dosztojevszkij, hanem mi magunk járunk el helytelenül, ha ignoráljuk Szmergyakovot és a szituáció szmergyakovi értelmezését [...] Csak ha megértjük, hogyan és miért manipulál minket [az elbeszélés], válunk képessé arra, hogy megszabaduljunk manipulált helyzetünktől, s visszatérjünk a regénnyel folytatott dialógushoz".[3] Nem vagyok biztos abban, hogy itt valóban hibás olvasói reakcióról van szó, ahogyan abban sem, hogy szerzői „manipulációról", poétikai eszközök tudatos használatáról beszélhetünk. Az viszont kétségtelen, hogy Szmergyakov esetében alapos és megfontolt olvasat igényeltetik. Miközben látszólag Szmergyakovnak nincs önálló története és saját nézőpontja, a regény végére mégis csak kialakul egy hozzá köthető, önálló értelmi centrum. Kialakul, de mintegy *akaratlanul,* a fősodor törmelékeiből, inkább csak úgy mellékesen, vagy még inkább *visszafojtva:* mintha a három törvényes testvér történetének bizonyos fokig rejtegetnivaló, *apokrif* változatával állnánk szembe. Amellett ez a félhomályban formálódó „apokrif " olyan súlyos szimbolikus jelentésekkel van megterhelve, hogy kibontásukhoz csak fenntartásokkal és igen óvatosan merek majd hozzákezdeni.

De kezdjük most a világosan látható felszín felől. A regény első könyve az *Egy kis család története* címet viseli, s pontosan eleget is tesz ígéretének: a klasszikus (monologikus) regény formáját követő családtörténettel szolgál. A fiktív elbeszélő harmadik személyben jellemzi Fjodor Pavlovicsot, majd elbeszéli az élettörténetét, különös tekintettel két házasságára. Ugyanígy jellemzi a három testvért, és röviden bemutatja nevelődésüket. Ily módon az első könyv a környezet és az átöröklés útján meghatározott karaktereket készíti elő egy olyan mű számára, amely a továbbiakban igencsak eltávolodik a családregény klasszikus típusától. Dosztojevszkij polifonikus regényéről beszélve, melyben a hős – úgymond – minden külső meghatározást saját öntudatának mozzanatává alakít, mindezt nem árt az emlékezetünkbe idézni.[4] Ami azonban most elsősorban érdekel minket, az az, hogy ebben

---

[2] I. m. 578–579.

[3] I. m. 579.

[4] Vö. Seeley figyelemre méltó megjegyzésével: „Elviekben Dosztojevszkij elutasította a pszichológiai determinizmus minden változatát: minden olyan elméletet tehát, mely szerint az individuális magatartást a karakter határozza meg, ezt viszont olyan külső materiális tényezők, mint a környezet vagy a genetika [...] A darvinizmus nyomán azonban az átöröklést – a környezet mellett, vagy akár a környezet előtt – egyre inkább úgy tekintették, mint a karakter formálódásának másik fő ténye-

az első részben, mely mintegy a mű színpadára állítja a főbb szereplőket, mindvégig a „három testvérről", a „három fiúról" esik szó, s az elbeszélő még utalás formájában sem tesz említést egy lehetséges negyedikről.

Tegyük ehhez még hozzá, hogy a három testvérnek egy-egy könyv jut a regényben: VII. könyv – Aljosa; VIII. könyv – Mitya; XI. könyv – Iván Fjodorovics. Szmergyakovnak nincsen saját könyve. Neki egy fejezet, a III. könyv 6. fejezete van szentelve, de az is igen furcsa módon, szinte véletlenszerűen. A Szmergyakov nevét viselő fejezet annak az asztali beszélgetésnek az előkészítésével indul, melynek során Szmergyakov a Nagy Inkvizítor poémájában majd magasztos szintre emelt teodiceai kérdéskört bohóctréfába fordítja. Ezzel a jelenettel indul a fejezet, majd az elbeszélő egyszer csak úgy dönt, hogy itt az idő Szmergyakov bemutatására: „De most aztán nem mulaszthatom el, hogy legalább néhány szót mondjak róla, igen, éppen most." (I. 164.)[5] Ez az „igen, éppen most" egyrészt pontosan jelzi a bemutatás esetleges, sőt némileg esetlen voltát, másrészt az elbeszélő zavarát. Annak a zavarnak a további jelenlétéről van szó, mely már Szmergyakov születésének elbeszélése során jelentkezett: „Igen, szükséges lenne még elmondani egyet-mást külön őróla, de restellném olyan sokáig egy ilyen hétköznapi lakájra irányítani olvasóm figyelmét..." (I. 133.) Hogy a szóban forgó lakáj egyáltalában nem hétköznapi, azt az elbeszélőnek természetesen pontosan tudnia kell, vagy legalábbis tudnia kellene, ám a jelek szerint mégsem foglalkozik vele szívesen.

Annak idején „az egész városban" elterjedt az a „szörnyű hír", hogy Szmergyascsaját Fjodor Pavlovics ejtette teherbe (I. 131.), ennek ellenére senki sem akad fenn az ügyész véleményén, miszerint Aljosa azért vádolja Szmergyakovot, mert a *testvérét* igyekszik menteni. Bár a vádló és a védő beszédében maga a család, a karamazovi jellem nem kis szerepet játszik, Szmergyakov lehetséges családi kapcsolata a beszédekben sem merül fel – mintha tabu vagy elfojtás sújtaná ezt a kapcsolatot. Fel kell tennünk, hogy mindenki tud róla, de azt tapasztaljuk, hogy senki sem beszél róla. Éppen ezért kérdésfeltevésünk, egész Szmergyakov körüli kérdezősködésünk bizonyos értelemben kívülről érkezik – nem része a mű által megcélzott befogadói gyakorlatnak. A testvérkapcsolat lehetőségéről értesülünk ugyan a fiktív elbeszélőtől, később azonban olyannyira említés nélkül marad a lehetséges negyedik problémája, hogy nem visszaigazolódó tudásunk gyakorlatilag érvényét veszti: nem indukál már befogadói várakozásokat. Olvasói reakcióinkban követjük a három törvényes testvért, akiknek láthatólag meg sem fordul a fejében a mendemonda szerint mégiscsak fennálló testvéri kapcsolat. Pedig gyerekkorukban mindhármójukról néhány évig Grigorij gondoskodott, úgyhogy – de ez persze ismét külső megfontolás – akár együtt is gyerekeskedhettek a cselédház-

---

zőjét. A kamasz Dosztojevszkij első regénye, mely a főszereplő apjának és anyjának teljes portréját adja [...] Dosztojevszkij utolsó regényében pedig a 'Karamazovok öröksége' folyamatosan visszatérő motívum." F. F. Seeley: *Ivan Karamazov.* In *New Essays on Dostoyevsky.* Ed. by Malcolm V. Jones–Grath M. Terry. Cambridge UP., Cambridge, 1983. 121.

[5] A regényt Makai Imre fordításában idézem. *A Karamazov testvérek.* Európa, Bp., 1975.

ban *Pavellel*. De a Dmitrij, Iván és Aljosa mellé odaállított „Pável" a regény világában teljes képtelenségnek hangzik. Szmergyakovot senki nem szólítja kereszt-, vagy kereszt- és apai nevén, talán épp azért, mert Szmergyakov kereszt- és apai nevét (Pavel Fjodorovics), ha kimondatlanul is, de az öreg után kapta (Fjodor Pavlovics). Egy kivétel van csak, a Szmergyakov körül legyeskedő „pallérozott komorna", Marja Kondratyevna. Ő Pável Fjodorovicsnak szólítja Szmergyakovot, de ez a megszólítás olyannyira idegenül hangzik, hogy az elbeszélő, az olvasót eligazítandó, szükségesnek tartja egy zárójeles megjegyzéssel kiegészíteni. (Marja Kondratyevna a harmadik látogatására érkező Iványnak mondja, hogy „Pavel Fjodorovics [vagyis Szmergyakov] nagyon beteg". (II. 384.)

A három testvér részéről kifejezésre jutó közömbösség, sőt, határozott megvetés és utálat különösen meglepő Aljosa esetében. És nemcsak azért, mert Aljosa amúgy mindenkihez személyes érdeklődéssel és megértő szándékkal viszonyul. Figyelemre méltó azért is, mert Zoszima sztarec tanításában, melyet Aljosa saját kezűleg jegyez le, külön fejezet szól arról, *„hogyan lehet úr és szolga lelki testvére egymásnak"*. Ebben olvashatjuk: „Miért ne lehetne a szolgám mintegy a rokonom, úgyhogy végül a legnagyobb örömmel be is fogadjam a családomba? Ez akár most is megvalósítható, és alapjául szolgálna az emberek eljövendő, nagyszerű egyesülésének..." (I. 414.) Mindezek után, vagy inkább mindezek ellenére, Szmergyakov, a szolga és a lehetséges testvér a regény talán egyetlen olyan szereplője, aki iránt Aljosa a „lelki testvériség" minimumát sem tanúsítja.

A három testvért jellemző közömbösség (elfojtás?) jelen van egyébként Szmergyakov elbeszélői megformálásában is. Míg a három törvényes testvér tudatára az elbeszélő „ablakot nyit", s elbeszélvén, hogy „mit gondolnak magukban", felszínre hozza bennük a harmadik személyben rejlő első személyt, addig Szmergyakovot kizárólag *kívülről* ábrázolja. Szmergyakov – ahogy erre az elbeszélő maga is utal – éppen ezért maradhat mindvégig megfoghatatlan és rejtőzködő: miként Iván, ő is „örökösen hallgatott [...] Ha akkoriban valakinek eszébe jut, hogy viselkedését látva megkérdezze: mi érdekli ezt a legényt, mi fordul meg a leggyakrabban az agyában, akkor ezt így kívülről igazán nem lehetett volna eldönteni". (I. 167.)

De Szmergyakov nemcsak azért tűnhet rejtőzködőnek és titokzatosnak, mert mindvégig kívülről van csupán ábrázolva. Pozitív érelemben is körülveszi őt a titok és a rejtélyes kapcsolatok atmoszférája. Szmergyakov először is – Grigorij szavai szerint – „egy sátán fiától meg egy szenttől származik" (I. 132.), és ez a leírás szinte szó szerint megegyezik azzal, amit Rakityin Aljosáról, a Krisztus-alakról ad: „Apád után buja, anyád után szent örült vagy." (I. 105.) Az életmű és különösen *A félkegyelmű* felől tekintve sokatmondó egyébként a motivikus eltolódás is: a szent betegség, az epilepszia hordozója itt nem Aljosa, hanem Szmergyakov, és ez megint csak rejtett kapcsolatot épít a két alak között. Szmergyakov születése továbbá „szinte sorsszerűen" éppen annak a napnak az éjszakájára esik, mikor eltemetik Grigorij és Marfa Ignatyevna kéthetes korában elhunyt gyermekét. E miatt a hat ujjal született fiú miatt „bánat és irtózat ütötte szíven" Grigorijt, mert – ahogy ő értelmezte – fia születése azt jelezte, hogy „valami kavarodás történt a természetben" (I. 126.) A hatujjú „garabonciás" megelőlegezi Szmergyakov születését, akit

Grigorij a saját fia helyett nevel fel a feleségével: „Isten árvája mindenkinek rokona, nekünk pedig még inkább" (I. 132.) – mondja Grigorij Marfa Ignatyevnának, ezzel rögtön össze is kapcsolva az újszülött sorsát a rokonság-testvériség kérdéskörével.

Hogy Szmergyascsaja miként tudott átmászni a Karamazov-ház „magas és erős kerítésén", hogy aztán a fürdőházban megszülje fiát, az „rejtély maradt": „Némelyek az állították, hogy 'átvitték', mások azt, hogy 'titokzatos erő vitte át'." Az pedig, hogy ki is lenne Szmergyakov apja, végképp titok marad: „senki se tudja, és sohasem tudta biztosan", vajon az öreg valóban részese-e ennek a botránynak. Fiktív irodalmi alakról lévén szó, ez természetesen nem azt jelenti, hogy *valami*, ami vagy így van, vagy úgy, nem derül ki. Azt jelenti, hogy Szmergyakov irodalmi alakja ebben a meghatározatlanságban, ennek a titoknak a hordozójaként van kitalálva.

Ahogy Szmergyakov születése, úgy halála is megoldatlan kérdéseket vet fel. Tulajdonképpen miért is mond le Szmergyakov a gyilkosság árán megszerzett háromezer rubelről, és miért lesz öngyilkos? Azt nyugodtan kijelenthetjük, hogy Szmergyakovnak a leleplezéstől és a bírósági tárgyalástól nem kell tartania. Ügyesen hajtva végre az okosan végiggondolt tervet, a „tökéletes gyilkosság" az ő esetében mégiscsak sikerült. Még ha vallomást is tenne Iván a bíróságon, senki sem hinne neki, és ezt Szmergyakov pontosan tudja. Ennek ellenére, visszaadván a pénzt, Szmergyakov az Ivánnal folytatott harmadik beszélgetés végén az öngyilkosságra készül már – legalábbis a külső jelek szerint. Ezek arra utalnak, hogy a beszélgetés Szmergyakov számára éppolyan megrendítő és drámai volt, mint Iván számára. Ebből azonban nem következik, hogy ezt a beszélgetést most *éppúgy* megvizsgálhatjuk Szmergyakov szemszögéből, ahogyan azt korábban megtettük Ivánéból. Ivánnak van ugyanis egy következetesen végigvitt, Iván által egyes szám első személyben is végiggondolt története, amelybe ez a beszélgetés beilleszthető, pontosabban szólva, amelynek része ez a beszélgetés. Szmergyakovnak, a fiktív irodalmi alaknak ezzel szemben nincs ilyen *poétikai eszközökkel a felszínre hozott*, az olvasó elé tárt története. Csak sejtünk egy ilyen történetet az alak mögött, de azt mások (Dmitrij, Iván és Aljosa) egymást keresztező történeteinek törmelékéből nekünk kell összeraknunk.

Annak alapján, amit mond, Szmergyakov csalódott Ivánban, ebben a „hajdani bátor emberben", csalódott a „mindent szabad" tanításában, és feltehetőleg csalódott önmagában is. Iván kérdésére, hogy miért adja vissza az elrabolt pénzt, Szmergyakov elképesztő rezignációval válaszol: „Nem kell nekem, kérem, egyáltalában nem kell – mondta remegő hangon, legyintve Szmergyakov. – Azelőtt volt egy olyan elképzelésem, hogy ezzel a pénzzel új életet kezdek, Moszkvában, vagy inkább külföldön; volt ilyen ábrándom, legfőképpen azért, mert 'mindent szabad'. Helyesen tanított maga engem, kérem, mert akkoriban sokszor magyarázta ezt nekem: ha egyszer nincs örökkévaló Isten, akkor nincs semmilyen erény sem, meg hát akkor nincsen is rá semmi szükség. Ezt helyesen mondta. Hát épp eszerint gondolkoztam én." (II. 398.)

„Ezt helyesen mondta" és „épp eszerint gondolkoztam én". De vajon *most* is eszerint gondolkozik-e még Szmergyakov? Erre nincs világos és egyértelmű vá-

lasz, ám betegsége, lelki és fizikai problémái, végül öngyilkossága mégiscsak arra utal, hogy miként Iván, Szmergyakov is átélte az *eszme összeomlásának* és egy *új értelem keletkezésének* válságos folyamatát. Mi több: ahogy Iván eszméjéből is ő vonta le a gyakorlati konzekvenciát, ahogyan ő váltotta *tettre* a „mindent szabad" eszméjét, úgy az eszme összeomlásából, az új értelem keletkezéséből is mintha éppen ő vonná le a radikális következtetést, tudniillik az öngyilkosságot. Bár eszmei értelemben Ivánt nevezi meg „főgyilkosként", a gyilkosság végrehajtását Szmergyakov egyértelműen magára vállalja, méghozzá pontosan ugyanazokkal a – Dosztojevszkij által kurzivált – szavakkal, melyekkel nemrég Aljosa mentette fel Iván: „Menjen haza, *nem maga ölte meg*." (II. 386.) Ivánnak eszébe is villan Aljosa, és pontosan úgy válaszol Szmergyakovnak, ahogy korábban az öccsének: „Hát tudom, hogy nem én... – hebegte." Szmergyakov és Aljosa szavai („*Nem te* ölted meg apánkat") között, vagy inkább aközött, amit e szavakkal mondanak, mégis jelentős a különbség. Aljosa *hamis vigaszt* nyújt, Szmergyakov viszont *magára vállalja* a gyilkosság végrehajtását: „nem maga ölte meg" – hanem én.

Azt azonban, hogy ezt Szmergyakov miért teszi, még mindig nem tudjuk, és később sem tudjuk meg. Legfeljebb arra érezzük magunkat ösztönözve, hogy a kérdést feltegyük. Iván egyébként maga is megpróbálkozik egy értelmezéssel: „Most pedig megint nyilván hívő lettél, ha visszaadod a pénzt."[6] Szmergyakov azonban ezt az értelmezést visszautasítja:

„– Nem kérem, nem lettem hívő – suttogta Szmergyakov.

– Akkor miért adod vissza?

– Hagyjon, kérem, nincs értelme – szólt ismét legyintve Szmergyakov." (II. 399.)

Pedig feltehetőleg van értelme, csak számunkra nem világos, hogy ez az új értelem miben áll. Nem világos például, hogy valóban kizárhatjuk-e a vallási megtérést. Azt a tényt például, hogy a rablott pénzt Szmergyakov telefújt zsebkendője helyett végül *Szent atyánk, Szíriai Izsák beszédei*vel takarja le, általában úgy értelmezik, mint a szent könyv, s általában a vallással szembeni megvetés jelét.[7] Semmi sem zárja ki azonban, hogy a szent könyv előkerülésének homlokegyenest ellenkező jelentést tulajdonítsunk.

A dolgot bonyolítja, hogy Szíriai Izsák mintegy „bekeretezi" Szmergyakov életét. Nemcsak most, Szmergyakov halálakor kerül elő. Előkerült már születésekor is: a hatujjú gyermek temetésekor kezd el Grigorij „istenes dolgokkal foglalkozni", s mélyed bele makacsul Szíriai Izsák szentbeszédeinek gyűjteményébe. Ily módon Szíriai Izsák önálló motívumot képez, amire a figyelmes olvasó felfigyel, anélkül azonban, hogy a motívum jelentését illetően egyértelmű fogódzóra lelne. Hacsak nem tekintjük ilyennek – tenném hozzá – Szmergyakovnak a „harmadikat" illető megjegyzését. Amikor Szmergyakov kimondja, hogy ő hajtotta végre a gyilkosságot, Iván azt dadogja, fél, hogy egy lidérc vagy kísértet ül előtte. „Nincs itt, ké-

---

[6] Az értelemzavaró „megint" az eredeti szövegben nem szerepel.

[7] Vö. Serei Hackel: *The religious dimension: vision or evasion. Zosima's discourse in The Brothers Karamazov.* In Malcolm V. Jones–Grath M. Terry (ed.): *New Essays on Dostoyevsky.* 145.

rem – válaszolja Szmergyakov – semmiféle kísértet kettőnkön, meg még egy harmadikon kívül. Mert kétségtelen, hogy az a harmadik most itt van kettőnk között." (II. 387.) Iván, lázasan keresvén valakit minden sarokban, nyilván az ördögre gondol. Szmergyakov nem: „Az a harmadik az Isten, kérem, csak maga nem keresi, így hát nem is találja meg."

Mégis a hithez térne meg a vallásból korábban bohóctréfát gyártó Szmergyakov? Nem zárhatjuk ki, de nem is állíthatjuk. Az azonban kétségtelen, hogy egy új Szmergyakov képe bontakozik ki, *ha az olvasó nem hagyja magát elsodortatni Iván regénye által,* azaz ha – miként Meerson is utal rá – lényegében a regény ellenében dolgozik. Ez a Szmergyakov már egyáltalában nem bohócfigura, és távolról sem alpári vagy banális. Iván is „szinte megdöbbenve", „valahogy új szemmel" nézi Szmergyakovot, amikor az kifejti, hogyan látja kettőjük kapcsolatát. „Te nem vagy buta – mondja neki Iván – ...Eddig azt hittem, hogy buta vagy." Szmergyakov válasza sokat elárul: „Büszkeségében gondolta, hogy buta vagyok." (II. 399.) Büszkeségében gondolta, „mert amúgy is világéletében csak egy muslincának tekintett engem, nem embernek". (II. 398.) Szmergyakov fellázadt egykori mestere ellen és felnőtt hozzá.[8] Ha innen nézünk *vissza* Szmergyakov sorsára, bizony megaláztatást, csalódást és szenvedést látunk. Természetesen nem akarom ezzel azt mondani, hogy Szmergyakov a regény végére pozitív hőssé válik. Csak épp egy pillanatra felvillan az *apokrif dráma,* melynek hősére nem illik rá az alpári, közönséges és nyúlósan utálatos Szmergyakovról kialakult kép. Ismétlem: nem azt állítom, hogy ez a kép, a drámaivá nőtt Szmergyakov képe az igazi. Fiktív hősről lévén szó, Szmergyakovnak nem lehet *igazi* képe. Arról van szó csupán, hogy a három törvényes testvér „hivatalos" történetében kirajzolódó kép mellett felsejlik a törvénytelen negyedik testvér története, illetve egy abban kirajzolódó kép is.

Egy hivatalos ÉS egy apokrif kép. De ha jobban belegondolunk, találunk még további képeket is, ugyanilyen *mellérendelő,* egymással *hálózatot* alkotó viszonyban. Szmergyakovot eddig úgy tekintettük, mint az empíria műfajának, egy regénynek a térbe és az időbe, azaz empirikus viszonylatokba ágyazott szereplőjét. Ám Szmergyakov megjelenik egy egészen más jelentésdimenzióban is: nem a tér és az idő meghatározott eseményeinek okozataként, hanem éppenséggel *időtlen* összefüggésként ismerjük fel, hogy Szmergyakov Iván hasonmása, másrészt a banális ördög analogonja. Szmergyakov továbbá a „negyedik Oroszország" szimbolikus megtestesítője is. Láttuk, hogy a három törvényes testvér az ügyész értelmezésében a „természetes", az „európéer" (nyugatos) és „a népi gyökerei felé forduló" (szlavofil-pocsvennyik) Oroszország megtestesítője. Leválasztva erről a hármas csoportról, Szmergyakov a „tűnődő", aki „töpreng, töpreng, és a fene tudja, hova lyukad ki a végén". Dosztojevszkij zseniális érzékenységét itt is csak csodálhatjuk. Ahogy a történetben is Szmergyakovnak jut az aktív, a végrehajtó szerep, neki jut a majdan

[8] Szmergyakov lázadásával találkozhattunk már korábban, a *Szmergyakov gitárral* című fejezetben is (V. 2.). Ott azonban Szmergyakov lázadása a „lakájtenorral" és a „nyakatekert lakájdallal" van összefűzve, és úgy értelmezhető, mint Iván lázadásának ironikus előképe.

aktívnak bizonyuló szerep a történelmi távlatokban is: ő az a hallgatag, kiismerhetetlen, a sötétben készülődő muzsik vagy népi lázadó, aki majd minden rettenetével végigviszi a „proletárforradalmat".

Az előbb Dosztojevszkij zseniális érzékenységét említettem. Meglehetősen bizonytalan állagú kijelentés ez, de nem véletlenül használtam. Eljutottunk ugyanis oda, ahol – miként a bevezetőben jeleztem – már csak fenntartásokkal és igen óvatosan merek fogalmazni. Kompetencia hiányában tulajdonképpen nem is vállalkozom többre, mint hogy beszámoljak arról az élményemről, milyen meggyőzően működtethetők a KT elemzése során a Jung Szentháromság-interpretációjában felszínre hozott archetípusok – elsősorban a *trinitas* és a *kvaternitas*, az archaikus hármasság és négyesség viszonylatrendszere. Abban, amit Jung – elsősorban a püthagoreus számelméletre és a *Timaios*zra hivatkozva – a trinitasról ír, önmagában semmi meglepő nincsen: a hármasság „az Egynek a megismerhetőségig való kibontakoztatása. A három a megismerhetővé tett 'Egy', hiszen ha nem bomlott volna szét az 'egy' és a 'más' ellentétességére, akkor megmaradt volna bármiféle meghatározhatóságtól mentes állapotában".[9] Ez a hegeli dialektikából is jól ismert képlet a „hiányzó negyedik" megjelenésével vesz fordulatot. A hármasság – állítja Jung – *„pusztán elgondolt eszme"*, mely csak a szellemit az anyaghoz eljuttató negyedik közvetítésével „valósul meg", csak egy kvaternitásban válik *„valósággá"*: „A *Timaiosz* óta a negyedik 'megvalósulást' jelent, következésképpen átmenetet egy lényegesen más állapotba, jelesül az evilági anyagiságba, amely az általánosan elfogadott kijelentés szerint a *princeps huius mundi*nak van alávetve."[10]

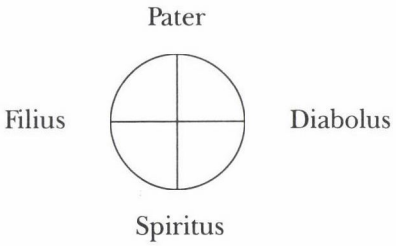
Az „e világ fejedelmére" tett utalás már világosan jelzi Jung gnosztikus elemekre épülő gondolatmenetének irányát: a hiányzó, pontosabban a keresztény kultúrában (de már Platónnál is) *elfojtott negyedik* nem más, mint az *ördög* – azaz a szellemben, a fényben és a Fiúban testet öltő szubsztanciális jó úgyszintén szubsztanciális ellentéte, tudniillik az anyagban és a sötétségben testet öltő rossz: Satanaél. Bár az Atya, a Fiú és a Szentlélek tisztán szellemi természetű trinitása „képessé teszi az emberi szellemet nemcsak arra, hogy a természettől elszakadva, hanem hogy annak *ellenében* is tudjon gondolkodni, és ezzel bizonyítsa a maga – mondhatnám – *isteni szabadságát*",[11] csak az elfojtott, *privatio boni*vá testetlenített rossz önálló princípiumával kiegészített kvaternitas képes arra, hogy „a trinitarius gondolkodásra rákapcsolja *e világ valóságának bilincseit*". A szellem szabadsága „nem tesz lehetővé teljességítéletet, hiszen az isteni kép világos felét egyszerűen elszakítja a sötét felétől".[12] A probléma teológiailag a monoteizmusban gyökerezik. A monoteizmusban ugyanis „azt, ami Isten ellen való, nem lehet visszavezetni másra, mint magára Istenre. Az ilyesmi pedig legalábbis megbotránkoztató, éppen ezért kerülendő. Ez a mélyebben fekvő oka annak, miért nem kapott állandó he-

---

[9] C. G. Jung: *Kísérlet a Szentháromság dogmájának értelmezésére.* In uő: *A szellem szimbolikája.* Európa, Bp., 1997. 92.
[10] I. m. 160.
[11] I. m. 167.
[12] I. m. 170.

lyet az ördög, ez a rendkívül befolyásos instancia a trinitarius kozmoszban. Nem lehet kideríteni, milyen viszonyban áll az ördög a Szentháromsággal. Krisztus ellenpárjaként elvben vele ellentétes, de egyenértékű pozíciót kellene elfoglalnia, és szintúgy 'Isten fia' volna. Ez viszont egyenesen elvezetne bizonyos gnosztikus nézetekhez, melyek szerint az ördög volna Isten első fia Satanaél néven, Krisztus pedig a második. A másik logikus következmény a trinitasformula megszüntetése lenne, illetve ennek felváltása egy *kvaternitassal*".[13]

Aki olvasott Jungot, tudhatja, milyen hihetetlen tudásanyagot görgetve és milyen árnyaltan fejti ki Jung a maga álláspontját. Az árnyalatok visszaadására én itt most kísérletet sem teszek. Csak a „végeredményt" ismertetem, azt a rossz valóságáról számot adó kvaternitast, mely Jung szerint a kereszt szimbólumában mindig is jelen volt a kereszténységben, és a Szentháromság körüli vitáknak is rejtett alapját képezte:



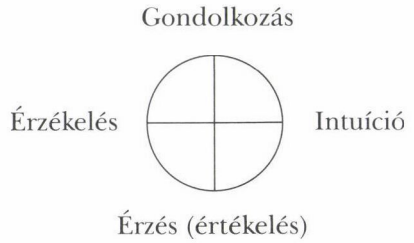
Úgy gondolom, hogy a „hiányzó negyedik" archetípusa már akkor is rendelkezik némi megvilágító erővel, ha a maga közvetlenségében vetítjük rá a KT-re. Magyarázatot ad először is arra, hogy a negyedik testvér, az *ördög* analogonjaként szereplő Szmergyakov miért vált ki olyan egyöntetű utálatot a három törvényes testvérből, s miért marad a negyedik testvér ugyanakkor elfojtott vagy tabutizált apokrif figura. Úgyszintén az archetípus működését fedezhetjük fel abban, hogy végül itt is az eltagadott negyedik kapcsolja rá a „valóság bilincseit" az eszmére, általa lesz a „pusztán elgondolt eszme" valósággá. Hogy a három testvér egy hiányos, tudniillik tisztán szellemi közeget alkot, az nemcsak abból derül ki, hogy egyiküknek sincs polgári, pénzkereső vagy tárgyias foglalkozása. Jung arra hivatkozik, hogy a régi Egyiptomban vagy a kereszténységben az istenszülő anya kívül áll a trinitáson, mert csak a női elem kirekesztésével jön létre az a szellemi közeg, melyben a születés és a származás immár nem a természet eseménye. Nos, a női elemnek ezt a kizárását tapasztaljuk a KT-ben is: a cselekmény idejére mindhárom anya (Dmitrijé, Iváné és Aljosáé, valamint Szmergyakové) halott már. A Karamazov-ház lakói, Grigorijjal és Szmergyakovval egyetemben olyan férfiközösséget alkotnak, amilyen az – úgyszintén „elszellemiesítő" – férfivá avatási szertartások közössége. Érdemes ehhez végül még hozzátenni, hogy a hivatalos egyház kép-

[13] I. m. 159.

viselői Dosztojevszkijben mindig is eretneket sejtettek, míg az a nagyszerű és nagyhatású orosz vallásfilozófia, mely a századfordulón épp Dosztojevszkijt tűzte zászlajára, kezdettől fogva az antik-pogány és a keresztény hagyomány egyesítésén, azaz a kvaternitás feltárásán, a teljesség helyreállításán dolgozott.

Mindez persze túlságosan is messzire vezet. Van azonban Jungnál egy olyan közvetítő mozzanat, amely lehetővé teszi, hogy a három Karamazov testvér és a „negyedik" problémáját konkrétabban, s amellett a teológiai kérdést zárójelbe téve vessük fel. A Szentháromság eszméje mögött feltárt kvaternitást ugyanis Jung összefüggésbe hozza a kvaternitások egyéb alakzataival, így például a pszichés funkciók kvaternitásával. A pszichikus funkciók négyessége azért érdekes a számunkra, mert – szemben mondjuk a négy őselem vagy a négy égtáj kvaternitásával – szerkezetét úgyszintén a „hiányzó negyedik" problémája uralja, legalábbis Jung leírása szerint. Nem tudom, hogy ez a leírás helyes-e, de azt látom, hogy a KT esetében meghökkentően jól működik.

„Ahhoz, hogy orientálódni tudjunk – írja Jung –, kell egy olyan funkció, amelyik konstatálja, hogy valami van, egy másik, amelyik megállapítja, hogy mi az, egy harmadik funkció, amelyik megmondja, jó-e az nekem vagy sem, és egy negyedik funkció, amelyik megadja, honnan jön az a valami és hova megy."[14] Kicsit részletesebben: *(1)* az első funkció az *érzékelés*, „amit a francia pszichológusok *la function du réel*nek neveznek". Az érzékelés megmutatja számunkra, hogy *van* valami, de nem mondja meg, hogy mi az és milyen értékkel bír. *(2)* A második funkció a *gondolkozás*. Legegyszerűbb formájában ez megmondja valamiről, hogy *mi* az, azaz besorolja a fogalmak közé. *(3)* A következőfunkció az *érzés*. Az érzések a dolgok értékéről informálnak, arról, hogy kellenek-e nekünk vagy sem, azaz a döntéshez vezetnek. *(4)* Végül a negyedik funkció az *intuíció*, mely lehetővé teszi az időben való tájékozódást, a szituációk átlátását, a megérzéseket és előérzeteket. A négy funkció, középpontjában az Egoval, a következő kvaternitast alkotja:[15]



[14] I. m. 155.

[15] A négy funkcióval kapcsolatban vö. C. G. Jung: *Analitikus pszichológia*. Göncöl Kiadó, Bp., 1995. 20–30., illetve részletesebben *Aión. Adalékok a mély-én jelképiségéhez*. Akadémia, Bp., 1993. különösen 184–222.

Fontos látnunk, hogy a funkciók elhelyezése a tengelyen nem véletlenszerű. Az Ego a maga energiájával alapvetően az egyik funkció felé irányul. Ez lesz az adott egyén domináns vagy *szuperior* funkciója, ami felett szabadon rendelkezik, de valamilyen módon rendelkezésére áll a két mellette lévő, a másik tengelyen elhelyezkedő funkció is. A domináns funkcióval egy tengelyen lévő, vele szemben elhelyezkedő funkció azonban mindig alárendelt vagy *inferior* funkció marad, sőt, alkalomadtán *árnyékként* le is válik az egyénről – ez lesz a „hiányzó negyedik". A domináns funkciók differenciáltak és akaratlagosan kezelhetők. Ha valakinek a gondolkozás a szuperior funkciója, úgy irányítani tudja a gondolatait és nem válik eszméi rabjává. Az érző típust viszont éppen az a veszély fenyegeti, hogy gondolatai rögeszmék formájában birtokba veszik. Az intellektuális típusnak ugyanezen logika szerint attól kell félnie, hogy érzelmei ragadják el, „mert érzelmei archaikusak; ezen a területen olyan, mint az archaikus ember: gyámoltalan, emócióinak áldozata". Jung végül a következőképpen foglalja össze a pszichés funkciók kvaternitását: „Hasonló törvények érvényesek minden funkcióra. Az alsóbbrendű funkciók mindig a bennünk lévő archaikus emberhez kötöttek, inferior funkcióinkban a primitívekre ütünk. Differenciált funkcióinkban civilizáltak vagyunk, szabad akarattal rendelkezünk, de az inferior funkció területén ennek nyoma sincs. Itt nyílt sebeink vannak, vagy legalábbis egy nyitott ajtónk, amelyen át bármi belénk hatolhat."[16]

Csak ismételni tudom: nem vagyok abban a helyzetben, hogy meg tudjam ítélni a pszichikus funkciók jungi kvaternitasának tudományos értékét. Azt viszont a saját tapasztalatom alapján állíthatom: ha akkor kerül kezünkbe a jungi képlet, amikor épp a KT-en törjük a fejünket, szinte lehetetlen ellenállni annak (kérdés persze, akkor melyik tengelyen is van az elemző), hogy a képletet mindjárt alkalmazzuk is a mű értelmezéséhez.[17] Hogy Iván és Szmergyakov a gondolkodás–érzés/értékelés tengelyén elhelyezhető, az meglehetősen nyilvánvaló. Iványak, az ifjú és öntudatos tudósnak kétségkívül az intellektus a domináns funkciója, míg érzelmei differenciálatlanok és veszélyesek. Gondoljunk zabolátlan érzelmi kitöréseire (Makszimovot lerúgja a kocsiról; a „parasztocskát" majdnem megöli), vagy például azokra a kí-

---

[16] Jung: *Analitikus pszichológia*. 30.

[17] Hogy nem teljesen légből kapott ez az irány, azt Dosztojevszkij egy datálatlan, de minden bizonnyal a KT írása idején született levele alátámasztani látszik. A levélben Dosztojevszkij egy álma megfejtéséhez kér segítséget: „Magyarázza meg az álmom, már mindenkit kérdeztem; senki nem tudja: keleten látható volt a telihold, mely három részre vált és háromszor összeállt." Dosztojevszkijnek a levélhez mellékelt skicce meglehetős egyértelműséggel utal a „hiányzó negyedik" problémájára, illetve trinitas, kvaternitas és teljesség viszonyára:

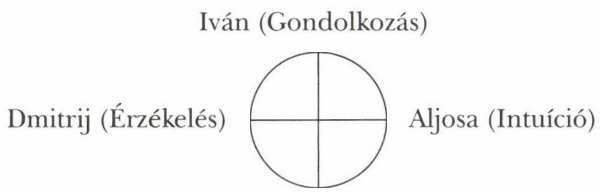


F. M. Dosztojevszkij: *Szobranyije szocsinyenyij v gyevjatyi tomah*. Pod. red. T. A. Kaszatkina. Moszkva, 2006. I. 8. 556.

nokra, melyek Katyerina Ivanovnához fűződő, éretlen szerelmi kapcsolatából származnak. Szmergyakov felől nézvést a dolog már bonyolultabb: egyrészt persze Szmergyakov konkrét személyként is értelmezhető és értelmezendő, *ugyanakkor* az ördög analogonja is, továbbá Iván hasonmása. A jungi képlet alapján most úgy tűnik, hogy ez a homályban tartott, értékelésre és döntésre képes hasonmás, akiben Iván eszméje „fixa ideává" válik, Iván inferior funkciójának, az árnyéknak a leválásával jön létre.

De nemcsak Iván és Szmergyakov helyezhető el a pszichikus funkciók kvaternitasában. Megtalálja ott a helyét Dmitrij és Aljosa is. Nem kell megerőszakolnunk Dmitrij alakját ahhoz, hogy az érzékelés/érzékiség domináns funkcióját felfedezzük benne, s az is látható, hogy másrészről a szituációk átlátásának, s általában az előrelátásnak az intuitív képességével (gondoljunk az 1500 rubel megszerzésére tett kétségbeesett kísérleteire) Dmitrij nem rendelkezik. Megfelelően a szuperior és inferior funkciók viszonyának, mindez fordítva igaz Aljosára nézvést: ő messzemenően rendelkezik az intuíció, a finom megérzések – és ezért a közvetítés – képességével, miközben másrészt „eszelős, őrületes szégyenlősség és szemérmesség" jellemzi (I. 28.).

Ha ez megállja a helyét, akkor a három törvényes testvér tisztán szellemi *trinitasa* (és az azt kísérő három Oroszország képlete) mögött felsejlik a négy testvér homályban tartott, apokrif *kvaternitasa* (amit a négy Oroszország képlete kísér).



A kérdés az, hogy ki, vagy mi van a tengelyek metszéspontjában, azaz az Ego helyén. Megkockáztatnám, hogy *egyetlen,* még differenciálatlan, *mitikus* személy: *complexio oppositorum*, amelynek funkciói még elforgathatók a tengelyek metszéspontja körül. Ily módon bármely funkció bármikor a domináns funkciójává válhat – azaz a mitikus személy bármikor alakot cserélhet.

Tarjányi Eszter

AZ EGYSZERŰ FORMA BONYOLULTSÁGA

– Az anekdota mint ellentörténelem és Tóth Béla *Anekdotakincse* –

A legmeghatározóbb dolog, amelyben a kutatók egyetértenek, amikor az anekdotát, ezt a különleges irodalmi formát veszik górcső alá, az, hogy a kézikönyvek definíciói mennyire képtelenek befogni sokrétű karakterét, vagyis az anekdota fogalmának meghatározása nem egyszerű dolog, annyira nem az, hogy szinte már lehetetlen.

Ellentétekkel és ellentmondásokkal körülölelt jellege zavarba ejtően összetett és bonyolult formára enged következtetni látszólag triviális egyszerűsége mögött: – A görög eredetű szó maga eredetileg 'kiadatlan'-t jelent, mégis kiadott anekdotagyűjtemények teszik közismertté. – Az orális és az írott kultúra határán helyezkedik el, ezért hol az egyik, hol a másik kommunikációs jelleg mutatható ki benne. – Történeti ismereteket közvetít, a történettudomány mégsem tud vele mit kezdeni, mert túl hivalkodó a narratív megkomponáltsága és az elbeszélt eset nem hitelesíthető a hagyományos történetíró módszerekkel. – Ugyanakkor irodalmi forma, amely egyszerre a novellára és a drámai szerkesztésre jellemző vonásokkal rendelkezik, azonban a valóságvonatkozása olyan erős, hogy inkább az újsághír szépirodalom alatti kategóriájába sorolható, az információ előadásmódja a pletykára emlékeztet, csattanós jellege pedig egy szintén nem kanonizált beszédművelettel, a viccel teszi rokoníthatóvá. Ezek a jellemvonások a sznobizmusra hajlamos irodalomtudományt provokálják, s ez különösen megnehezíti elfogulatlan vizsgálatát, ezért kissé komolytalan formaként került át a köztudatba.

A meghatározási nehézség a hagyományos irodalmiság alól kibúvó, határokat áthágó természetével és a különböző szemléletek, irodalomfelfogások kereszteződésével, a műfajiság szinte kibogozhatatlan összekavarodásával magyarázható. A különböző szálakra lebontása azonban talán megkönnyítheti az átlátást, és egyértelműbbé teheti anekdota-fogalmunkat. Pontosabban fogalmainkat, mert valószínűleg a határozott definíció elé torlódó akadályok nem pusztán az anekdota kategóriákat átlépő provokatív természetéről árulkodnak, hanem a többféle értelmű használatoknak, a fogalomkeveredéseknek a számlájára is írhatóak.

Különösen a magyar irodalomban betöltött szerepe segítheti a közeledést az anekdota mibenlétéhez. A magyar változat ugyanis olyan speciális adottságokat, sajátosságokat is magára vett, amelyeket a nyugat-európai nélkülözött. Idetarto-

zik az ideológiai, társadalmi szerepére irányuló tradíció, ide a szépirodalmi szövegek epizódjának anekdotaként történő jelölése, és ide az adomának az anekdotával hol megegyező, hol eltérő használata. A magyar anekdota tehát jóval összetettebb képletté vált. Olyan irodalmi és irodalmon kívüli vonások is jellemzik, amely miatt a nyugat-európaihoz képest jóval fontosabb, meghatározóbb prózapoétikai szerepet képes betölteni. Míg a legfrissebb anekdota témájú amerikai kiadvány szinte mentegetőzni kényszerül azért, hogy ezt a marginális formát helyezi tematikus számának középpontjába,[1] addig a magyar nyelvű irodalomtudomány, az irodalmi beszédmód tradicionálisan meghatározó központi jellemzőjeként újra meg újra kénytelen szembenézni az anekdotának a hazai összetettségében még inkább megragadhatatlan fogalmával.[2] A nyugat-európai felfogás és a hazai közötti különbségek szemrevétele segítséget nyújthat abban, hogy az általánosabb és a speciális felfogás összevetésével differenciáltabb képletet lehessen kialakítani. Míg nyugaton a reneszánsztól a 18. századon át a 19. század első feléig tartott virágzása, addig a magyar irodalomban a korai anekdotagyűjtemények (Hermányi Dienes József: *Nagyenyedi síró Heráklitus és hol mosolygó s hol kacagó Demokritus*, Kónyi József: *A mindenkor nevető Democritus, avagy okos leleményű furcsa történetek, melyeket a bánattyokat felejteni kívánó jámborok kedvekért szedegetett öszve*, Andrád Sámuel: *Elmés és mulatságos rövid anekdoták, A magyar Democritus életének délig való része* stb.) megjelenése után igazi jelentőségre a 19. század második felétől tett szert, akkor, amikor Nyugat-Európában már az alkonya érezhető.[3] Nyugaton a történeti kuriózumokat összegyűjtő anekdotagyűjtemények jelentették virágzását, hazánkban viszont sokkal erősebben kapott regénypoétikát is meghatározó szerepet.

Anekdotaértésünk analizálása hozzásegíthet a pontosabb elhatároláshoz. Két fő értelemben használjuk anekdota szavunkat, és ennek a kettős értelemnek szétválasztatlan egybemosódása okozza a legfőbb zavart. Érdemes hát határozottan megkülönböztetni őket. Az egyik a faktuális vonásokat, a történeti jelleget és az orális hagyományozódást feltételező felfogás. A továbbiakban *faktuális anekdota*nak nevezem ezt a változatot. A másik a fikcionális jellegű, konkrét történeti vonatkozást nem tartalmazó regényösszetevő elem, amely a 'komikus modalitású epizód' értelmében gyökeresedett meg a magyar prózapoétikai irodalomban, amelyet a továbbiakban a könnyebbség kedvéért *fikcionális anekdota*ként különböztetek meg. A nyugat-európai, az amerikai felfogás ezt az értelmét nem vagy csak alig tartalmazza, a magyarban „anekdotikus regény"-ként kanonizálódott regénytípus számukra nem vezethető le az anekdotából.

A kétféle fogalomhasználat határozott szétválasztása segítségével talán oldható a különböző problémafelvetések mögött álló zűrzavar.

---

[1] Vö. Andrea Loselle: *Introduction*. SubStence, A Review of Theory and Literary Criticism *(The Anecdote)* Issue 118, vol. 39. no. 1., 2009. 3.

[2] A hazai recepciótörténet feldolgozása: Bodnár György: *Az anekdotavita és elméleti távlatai*. In *A „mese" lélekvándorlása*. Bp., 1988; Dobos István: *Anekdotikus novellahagyomány*. In *Alaktan és értelmezéstörténet*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1995. 49–55.

[3] Ennek okát Gyenis Vilmos a megkésett polgári fejlődésben látja (*Emlékirat és anekdota*. Irodalomtörténeti Közlemények 1970. 3. 306.).

Most az első változat kerül vizsgálat alá, mert Tóth Béla 1899 és 1904 között hat kötetben megjelent meghatározó anekdotagyűjteménye ebbe a kategóriába tartozik. Azonban a faktuális anekdota fogalmának elhatárolása a fikcionális anekdota meghatározásához is segítséget nyújthat, hiszen számos módszertani problematika leválik ez által róla, tisztábbá téve így a „terepet".

Az anekdota-fogalmunk analízisére és elkülönítésére tett próbát – dolgozatom végére hagyva – egyetlen anekdota négyféle variánsával igyekszem szemléletessé tenni, amelyek legközismertebbike Tóth Béla gyűjteményében található. A négy változatban megírt eset jól szemléltetheti a faktuális anekdota és a fikcionális anekdota közötti átalakíthatóság írói eszközeit, a történetiséggel létesített sajátos kapcsolatát és talán a leginkább cáfolhatja Jókai – adomát említő, de rajta anekdotát értő – véleményét, amely szerint „akármit lehet travestálni, csak adomát nem".[4] A négy anekdota ugyanis három különböző történeti időszak lehetséges magatartásformáját mutatja be az 1850-es években játszódó alaptörténetnek. A Bach-rendszerre jellemző szituációt travesztálja – Jókai kifejezését használva – a szó eredeti 'átöltöztetés' értelmében a Rákóczi-féle szabadságharc, illetve az 1950-es évek idejébe.

Anekdota vagy adoma

A hazai fogalomhasználatban, az anekdota szinonimájaként jelenik meg még az utóbbi időszak szakirodalmi áttekintéseiben is az adoma, annak ellenére, hogy a *Világirodalmi Lexikon* és a *Magyar Néprajzi Lexikon* már határozottan elhatárolta a kettőt egymástól.[5] A két kifejezés használatában tapasztalható zavar abból eredhet, hogy valószínűleg egyedül a magyar nyelv képes külön szóval elkülöníteni az anekdota két típusát. Ez az elkülönítés azonban nem következetes, sem a 19. századi, sem a 20. századi terminológia nem használja ki ezt a lehetőséget.

Az adoma szó Erdélyi János találmánya, aki az 1851-ben megjelent *Magyar közmondások könyve* című gyűjteményhez írt tanulmányában „magyarította" az anekdotát adomának.[6] 1851-ben tehát még nyelvújítási szándék által vezérelt egyértelmű szinonimát jelentett ez a két kifejezés. Jókai Mór, P. Szathmáry Károly (*A beszély elmélete,* Pest, 1868) is így, feltehetően a túlzott szóismétlés kerülése miatt, felváltva

---

[4] Jókai Mór: *A magyar néphumorról.* In JMÖM *Cikkek és beszédek* 5. Sajtó alá rendezte H. Törő Györgyi. Akadémiai, Bp., 1968. 343.

[5] E szerint az adoma „rokon az anekdotával, de attól eltérően nem valóságos személyeket, hanem elvont típusokat (a skót, a cigány, a góbé, a zsidó, a gróf stb.) szerepeltet. Cselekménye csupán a megtörténtség játékos látszatára tart igényt". (*Világirodalmi Lexikon I.* Főszerkesztő Király István. Akadémiai, Bp., 1970. 65.) A *Néprajzi Lexikon* Szemerkényi Ágnes által írt *adoma*-címszava szerint pedig „[s]zereplői nem konkrét személyek, hanem egy típus elvont képviselői, [...] közel áll az anekdotához, a mindennapi szóhasználat gyakran egyező jelentésűnek veszi". (*Magyar Néprajzi Lexikon I.* Főszerkesztő Ortutay Gyula. Akadémiai, Bp., 1977. 32.)

[6] Erdélyi János: *Közmondásokrul.* In *Nyelvészeti és népköltészeti, népzenei írások.* Sajtó alá rendezte T. Erdélyi Ilona. Akadémiai, Bp., 1991. 180.

használta az 1850-es, 1860-as években és ez a szokás napjainkig megmaradt. Jókainál azonban már érezhető a későbbi jelentésmegoszlás. Nem konzekvens azonban ez nála. Értekező jellegű műveiben szinonimaként használja a két fogalmat,[7] de az először 1856-ban megjelent *A magyar nép adomái* című gyűjteményében a fejezetek címei arra utalnak, hogy mégsem tekinthette teljesen azonosnak őket. A konkrét történeti személyhez fűződők anekdotaként *(Anekdoták Mátyás királyról, Nevezetes férfiak anekdotái),* míg a típusokat megjelenítő rövid narratívák inkább adomaként (például *Katonaadomák, Oláh adomák, Zsidó adomák, Székelyadomák* stb.) szerepelnek.

Nem pusztán az adoma és az anekdota értelmének a szétválása figyelhető azonban csak meg. Erdélyi anekdota-meghatározása sem esik egybe a Tóth Béla idejére, a századfordulóra kialakult felfogással. Amit Erdélyi „apophthegma"-nak nevez, az tekinthető egyértelműen történeti vonatkozású szólásnak, amely valóban élt történeti személyektől származik. Ez azonban terjedelmében rövidebb, inkább csak szállóigeszerű, azaz cselekményesítést nem tartalmazó „jelesmondat"-ot jelent nála.[8] Tóth Béla anekdota-felfogásától azáltal is elkülönül, hogy a történetiséget pusztán a szóláshoz társított történeti személy adja, nem annyira a szöveg történeti vonatkozása. A Brutusnak tulajdonított mondást említi példaképp („a katona ne lábára, hanem kezére bízza az életét"), amely egy általános meglátást tartalmaz, a történetiséget pusztán a Brutus személyéhez társítás adja. A századfordulóra kialakult értelme mintha az Erdélyi által apophthegmának nevezett történeti személy neve által hitelesített szólás és az adomaként is megnevezett anekdota között lenne elhelyezhető. Erdélyi szerint az anekdotának – ellentétben az apophthegmával – nem *feltétlenül* kell történeti vonatkozásúnak lennie, nem kell kötelezően valóban megtörtént dolgokról szólnia: „Az anekdota, vagyis mint én magyarítom: adoma, jár ismert, nem ismert egyének, megtörtént, nem történt, de megtörténhetett dolgok felől. Tehát nem oly igen történeti, mint az apophthegma, hanem ráfogott, kigondolt, mindenesetre csattanó végzetű, rövid figyelmet feszítő eleven eseményke, mit el kell tudni mondani."[9] Tóth Béla könyvében megjelenő meghatározása ehhez képest egyértelműbb történetiséggel és határozottabb valóságtartalommal társul. Nála már ismert történeti személyhez kell fűződnie, valamint narratívát is kell, hogy tartalmazzon, ellentétben a szállóigeszerű szólással. A szólásokat és az anekdotához képest kevésbé hitelesnek tekinthető mondákat, „históriai pletyká"-kat Tóth Béla külön kötetben adta ki (*Szájrul szájra. A magyarság szálló igéi,* 1895 és *Mendemondák. A világtörténet furcsaságai,* 1896), így különítve el

---

[7] *A magyar néphumor*ról írt értekezésében nem tesz különbséget a két típus között. Egyaránt az „adoma" kifejezés alatt ír a történeti személyt szerepeltető anekdotáról és a típust megjelenítő adomáról (JMÖM *Cikkek és beszédek* 5.) vagy egy másik publicisztikai írásában a két fogalmat lényegében csak a szóismétlés elkerülése miatt használja felváltva (Jókai Mór: *Anecdotázzunk!* In JMÖM *Cikkek és beszédek 6.* Sajtó alá rendezte Láng József és Rigó László. Jegyzetek: Kerényi Ferenc. Akadémiai, Bp., 1975. 168. és 172–173.)

[8] Ebben sincs egyetértés. György Lajos az anekdota régies elnevezéseként említi az „apoftegmá"-t (*A magyar anekdota története és egyetemes kapcsolatai.* Bp., 1934. 7.).

[9] Erdélyi János: i. m. 180.

ezeket a történetiségében hasonló, azaz a valóban megtörtént dolgok illúzióját keltő, de múltszemléletében és narratívakezelésében mégis nagyon eltérő anekdotától. A Tóth Béla-féle anekdota ugyanis feltűnően a hitelesség látszatát igyekszik kelteni, amelyet a forrásra tett utalással ér el, és a történetmondás során alkalmazott átalakítással igyekszik fokozni. A gyűjteményben szereplő anekdotáknak a megadott forrással történő összevetéséből az derül ki, hogy Tóth Béla nagyon óvatosan nyúlt hozzá az eredeti szöveghez, és ezek az apróbb korrekciók a történetmondást a fokozottabb hitelesség és valószerűség felé terelték.

A századforduló idejére a két fogalom, az adoma és az anekdota már szétvált, hiszen az anekdota Tóth Béla számára már egyértelműen olyan történeti szempontú narratíva, amely valóban megtörtént eseménymagra vezethető vissza, és szereplői tulajdonnévvel megnevezett, bemutatásra nem szorulóan közismert, a nemzet kulturális emlékezetében elevenen élő történeti személyiségek. Tóth Béla az anekdota fogalmán belül már differenciál, bár ennek érzékeltetésére nem használja az adoma szót. Gyűjteménye előszavában két különböző típusú anekdotát különböztet meg. Az egyik a „mindig *személyhez* kötött, tehát némiképpen *hitelességre* számot tartó dolog".[10] Az általa a gyűjteményében mellőzött másik anekdotafajta, amelyet azonban nem nevez adomának, szerinte „testetlen, mert csak typusokról szól".[11] Ez a leválasztás okozza, hogy az Erdélyi Jánostól Tóth Béláig húzódó ívben az anekdota történetisége szilárdabbá vált. Nem kell feltétlenül megtörtént esetet elbeszélő narratívának lennie, hanem olyan hiteles és határozott referencialitásúnak tűnő, a fikcionalitásnak még a látszatát is kerülő megszólalásforma, amelyet a nemzeti történelem kulturális emlékezetébe illeszkedése tesz történeti atmoszférájúvá. Ez az eljárás a történeti hagyományozódásnak a Jan Assmann által mitikusként bemutatott sajátosságát mutatja. Az anekdota múltszemlélete és hitelessége az Assmann-féle kollektív emlékezet két változatának, a kommunikatív és a kulturális emlékezetnek az összefonódására emlékeztet, amely így egyszerre informális és megformált, egyszerre személyes és jelképes, egyszerre kortársi és nemzeti, ugyanakkor a nemzeti identitásérzetet felkeltő, amelyben „csak az emlékezetes, nem a tényleges történelem számít".[12] A hazai tradícióba illeszkedve mintha az Arany-féle epikai hitel kései, az anekdotikus szerkesztésmódra áthangolt megjelenése lenne.

Tóth Béla megkülönböztetése azonban nem vált teljesen közkeletűvé. Adynak 1906-ban megjelent rövid publicisztikájában is érezhető az anekdota két fajtájának elkülönítése, de ő a pontos meghatározást és a körülírást a „históriai" és a „szociális" elnevezésekkel[13] igyekszik kikerülni. Ady után sem tudott meggyökerezni a két típus szétválasztása, még a téma legalaposabb összefoglalójának, György Lajosnak 1934-es monográfiája *(A magyar anekdota története és egyetemes kapcsolatai)*

---

[10] *A magyar anekdotakincs I.* Gyűjtötte és magyarázza Tóth Béla. Bp., é. n. [1899] 6.
[11] Uo.
[12] Vö. Jan Assmann: *A kulturális emlékezet.* Fordította Hidas István. Atlantisz, Bp., 2004.[2] 53.
[13] Ady Endre: *Egy kis irodalom.* In *Ady Endre publicisztikai írásai. II.* 1905–1907. Válogatta és a jegyzeteket írta Vezér Erzsébet. Szépirodalmi, Bp., 1977. 425.

sem alkalmazza, noha egy lábjegyzetben utal Bodor Aladárnak egy olyan 1928-ban megjelent kis széljegyzetére, amely lényegre törően leszögezte, hogy a magyar nyelvben a gazdaságosságra törekvés miatt a kezdetek után a két szó két különböző jelentésárnyalatot kapott.[14] Tóth Bélának a kétféle anekdotát élesen elhatároló előszavát az *Anekdotakincs* közkeletű, az eredeti hat kötetet egy kötetté sűrítő, ezért könnyen kezelhető, 1935-ben megjelent Harsányi Zsolt-féle népszerű kiadása nem tartalmazta. Valószínűleg az elhatárolás ezért nem tudott meggyökerezni, ezért nem mehetett át a köztudatba. Azonban a Boldizsár Iván előszavával megjelent 1957-es kiadásában az újabb előszó hangsúlyosan felhívja erre a figyelmet, sőt a Tóth Béla által történetietlensége miatt lenézett második típust már az Erdélyi által alkotott szóval, adomaként nevezi meg: „Az anekdota tehát történelmi tréfa. Nem »vicc« (pedig csattanója van), mert személyhez és helyhez kötött történet. Nem is monda, mert a hitelesség igényével lép fel. De mégsem történelmi adat, mert hitelessége évszámmal, okmánnyal nem bizonyítható (Az anekdota elmesélője nem is akarja olyan nagyon bizonyítani, és a hitelesség igényének méltóságos arcát megtartva, időnként kissé összevillan a szeme az olvasóéval.) Ám főképpen – vigyázat! – nem adoma, pedig ezzel sokszor összetévesztjük. A két szó hangzásbeli hasonlósága mentségünkre szolgál. Maga Tóth Béla is megmérkőzik ezzel a műfaji kérdéssel *A magyar anekdotakincs* első, hatkötetes kiadásának előszavában. Azon tempós, ízes nyelven és fürge elmeéllel, mely stílusának varázsa, megvonja a határt az anekdota és az adoma között. A fő különbség: az anekdotában élő személyek, ismertek és ismertebbek szerepelnek, ki-ki a nevén; az adomában csupa ismeretlen ismerősök: típusok – az obsitos katona, a cigány, a fukar, az aggszűz, az iszákos."[15] Boldizsár Iván tehát tévesen Tóth Bélának tulajdonítja az adoma–anekdota jelentésének a szétválasztását pedig Tóth Béla előszavának az erénye még nem a kettős megnevezésben rejlett, hanem az anekdota fogalmán belül a két típus határozott különválasztásában.

Ez a Boldizsár Iván által kanonizált vélemény azóta is él, nemcsak szaklexikonjaink címszava szögezi le egyértelműen a rokonságon belül a két fogalom különbségét, de középiskolás tankönyveink is alkalmazzák. Az anekdotának és az adomának ez a használata azonban mindezek ellenére nem vált általánossá. A 20. századi anekdotakutatásban egészen napjainkig inkább a szinonimaszerű használattal lehet találkozni, amelynek feltehetően az az oka, hogy a nemzetközi irodalomtudományban, a nyugat-európai nyelvekben az anekdotának ez a kettőssége nem hangsúlyozódott ki és ezért az adomának a vicc egy fajtájához (például rendőrviccek vagy újabban a szőke nő-viccek stb.) hasonló sajtossága a túlzott leegysze-

---

[14] Bodor Aladár: *Anekdota és adoma.* Protestáns Szemle 1928. 634. Az itt található definíció szerint az anekdota a „hitelesség igényével fellépő, nem is okvetlenül humoros, főcélul a jellemzetességet tartó történetírói-széljegyzet jelentésű, amit a történetíró nem tartott elég fontosnak kiadni, mert nem a történés főútján fekvő dolog, vagy nem is elég hiteles. Evvel ellentétben az »adoma« célja a mulattatás, hitelességre nem is gondol, nem is fontos a történeti eredete [...]."

[15] Boldizsár Iván: *Előszó.* In *A magyar anekdotakincs.* Gyűjtötte és magyarázta Tóth Béla. Gondolat, Bp., 1957. 6.

rűsítés érzetét keltheti. Pedig inkább örülni és üdvözölni kellene, kihasználva a jelentésmegoszlás által nyújtott pontosabb elhatárolás lehetőségét, hiszen ez az árnyaltabb nyelvhasználat már önmagában is jelezheti, hogy a hazai kultúrában az anekdota jóval fontosabb szerepet töltött be, mint az európaiban. Míg az angol definíció („egy önálló szokatlan esemény vagy egyszerű eset, érdekesen és meglepően előadva"[16]) jóval általánosabb és csak a „historical anecdote" alosztályával képes megközelíteni a hazai értelmét, addig a magyar nyelvhasználatban a faktuális anekdota rövid, határozott történeti vonatkozású, valóban élt közismert történeti figurákat szerepeltető, komikus modalitású (azaz poént – vagy ha úgy tetszik csattanót – tartalmazó) narratív formaként kristályosodik ki.

A faktuális anekdota szerzőfunkciója és kiadási sajátosságai

A faktuális anekdotának a Tóth Béla-gyűjtemény újabb és újabb kiadásával szemléltethető sajátossága – az, hogy az eredeti előszó elhagyható, a terjedelem csökkenthető – fontos meghatározó eleme. Mivel az orális és az írásbeli kultúra határmezsgyéjén áll, ellenáll a hagyományos írásbeli irodalmiság szokásainak és elvárásainak. Ez az anekdotatípus ugyanis más szerzőfogalommal rendelkezik, és más textuális sajátosságokat képvisel. A szerző itt inkább az összegyűjtő, a feldolgozó szintjére kerül, és a szöveg sem a változatlanul kiadott autonóm szövegfajta kiadói hagyományára épül, hanem a tetszés szerint átszerkeszthető, átírható, a belőle válogatható, sőt kibővíthető szabadabb műfelfogást és vele önállóbb hatáskörű szöveggondozói munkát feltételez, amely az írásbeli kultúra korai fázisának kompilációs technikájához hasonlítható. Mindez hangsúlyosan elválasztja a faktuális anekdotagyűjteményeket a fikcionális változatot alkalmazó irodalmi szövegektől, mivel az utóbbihoz nem társulnak e sajátosságok, hanem jóval határozottabb és hagyományosabb szerzőfunkciót és változtathatatlan szövegfelfogást feltételeznek.

A Jókai kritikai kiadás újabb köteteinek kell ezzel a problémával szembenéznie, hiszen az *Adomák* kötet folytatása és az anekdotikus elbeszélések esetében a faktuális anekdota a kritikai kiadások határozott tulajdonlást feltételező szellemétől idegen szerzőképpel rendelkezik. Az anekdoták esetében inkább csak a lejegyző szerepére korlátozódik a szerzői funkció. Ahogy a népdal-, népmesegyűjtemények esetében, úgy a faktuális anekdotagyűjtemények is a szerzőség kérdésének másfajta, jóval lazább, az eredetiségnek és az önállóságnak a kritériumát elvető – inkább szöveggondozói, semmint szövegalkotói – felfogását feltételezi. A szerző neve nem olyan meghatározó és értelemadó jegye ennek a szövegtípusnak, mint az irodalmiság bevett formái esetében, inkább csak a lexikonokra jellemző adatforrást jelölő funkciót ölt magára (például a „Larousse-ban", a „Tóth Bélában"), nem rendelkezhet a szépirodalmi szövegekre jellemző értelmezői jelleggel. Ez

[16] Az *Oxford English Dictionary* (OED) címszavát idézi Lionel Gossman: *Anecdote and History.* History and Theory 42. (May 2003) 148.

egyrészt felfogható az írásbeliség korai időszakára utaló jellegzetességnek, de úgy is, mint ami a Roland Barthes által a „mű" és a „szöveg" dichotómiájában szétválasztott irodalom-felfogásban a szövegszerűhöz közelít, amelynek Barthes szerint fontos jegye, hogy „a mű a leszármazás foglya. Három dolgot értek ezalatt: a műnek a külvilág általi meghatározottságát [...], a művek egymásra következését és a mű kapcsolódását a szerzőhöz. A szerzőt a mű atyjának és tulajdonosának tartják; az irodalmi kutatás ezért megtanulja tisztelni a kéziratot és a szerző kinyilvánított intencióit [...]. A Szöveg ellenben az atya kézjegye nélkül is olvasható. [...] Ezért semmiféle »tisztelettel« nem tartozunk a Szövegnek: az szétzúzható [...]."[17] Barthesnak ez az értekezése esszészerű, szándékoltan metaforikus, maga is inkább szövegszerű, vagyis fokozottabb értelmezésre szorul. Az az értékrend azonban feltűnően süt belőle, amely a „mű"-vel szemben a „szöveg" primátusát, a stabil, merev, szerzőközpontú irodalmi hagyománnyal szemben a szövegszerű, dinamikusan alakuló, lezárhatatlan értelemsugallatú irodalomfelfogást helyezi előtérbe, még ha a „szerzője" tiltakozik is az ellen, hogy a „mű" és „szöveg" között felhúzott válaszfal a modernitás nézőpontjából meghatározható legyen.

Tóth Béla hatkötetes gyűjteménye a kiadói gyakorlatban a szabadon szerkeszthető, azaz az eredeti előszót nyugodtan elhagyó, az érdektelenné vált, vagyis a nemzeti kulturális emlékezetből kiveső történeteket szintén kihagyható szövegtípust jelenti. A gyűjtemény a könyv gerincén tipográfiailag szerzőként szereplő névvel anakronisztikusan Tóth Béla halála után keletkezett anekdotákkal bővített szövegvariánsként kerülhetett kiadásra.[18] Ami a fikcionális anekdota (például Örkény István *Egyperces novellák* címen közreadott kötetének az első ciklusa, amelynek a címe *Anekdoták*) esetében súlyos kiadói inkompetenciát jelző bűn lenne, az a faktuális anekdota esetében bevett gyakorlat.

Természetesen ez a sajátos szövegkiadói jelleg nem tekinthető merev határnak a faktuális és a fikcionális anekdota között. Átmeneti jelenségek itt is találhatók. Eötvös Károly műveinek nagy része a kettő közé helyezhető. A *Balatoni utazás* például szintén faktuális anekdotákat tartalmaz, de a Tóth Béla-féle *Magyar anekdotakincs*hez képest nem a történetiségét a kronologikus sorrend[19] által is jelző gyűj-

---

[17] Roland Barthes: *A műtől a szöveg felé* (Kovács Sándor fordítása). In *A szöveg öröme*. Osiris, Bp., 1996. 71.

[18] Az 1935-ös és az 1957-es kiadásban az 1920-as évek sajtójából átvett anekdoták is szerepelnek, noha a könyvek címlapján feltüntetett szerző – Tóth Béla – már 1907-ben meghalt. Az 1957-es kiadás, amely „Az 1935-ben megjelent válogatott gyűjtemény magyarázatokkal bővített új kiadása"-ként határozta meg magát, ezek közül a nyilvánvalóan nem Tóth Béla gyűjtéséből származó történetek közül csak azokat hagyta el, amelyek az 1919-es proletárdiktatúrát nem jó színben tüntetik fel. Ezt a tradíciót a Szalay Károly-féle, először 1986-ban megjelent válogatás törte meg, amelynek előszava leszögezi, hogy azt „az anakronizmust [...] nem követtem el (amit az előttünk megjelent válogatások), hogy kiegészítsük Tóth Béla gyűjtését, az író 1907-ben bekövetkezett halála után keletkezett anekdotákkal. (Tóth Béla: *A magyar anekdotakincs*. Válogatta, szerkesztette Szalay Károly. Saxum, Bp., 1997. 299.)

[19] A Tóth Béla-féle gyűjtemény a 4. kötettel bezáróan követi a történeti időt. Az ötödik azonban megint Mátyás király korától indul. Valószínűleg az újabb gyűjtés vagy a korábbi kötetek visszhangjaként megismert anekdoták kerültek ide, és ennek megfelelően az ötödik és a hatodik kötet történetei már nem következetesen időrendben sorakoznak.

teményként szerveződik, hanem jóval szervezettebb, regényszerűbb háttér-narratívában – az utazási regény látszatát keltően öt erdélyi író Balaton körüli utazásának az állomásaihoz kapcsolódva – helyezkedik el, amely fikcionális anekdota jelleget kölcsönöz neki. A szöveg 1982-es új kiadása ezért nem is változtatott az első kiadáson, azonban kiegészíthetőnek érezte a szerző által hozzá írt folytatással. Nemcsak a folytathatósága, vagyis a funkcionális lezáratlansága, hanem a valóban megtörtént dolgok érzékeltetésére törekvés, a történeti nevek szerepeltetése, a hitelesítő narratív eljárásokat alkalmazó történetkezelés, a narrátornak gyakran a jól értesült életrajzi szerző szerepében tetszelgése mind-mind a faktuális anekdotára jellemző jegy. Azonban a kötetszerű megszerkesztettsége, és ebben a szerkezetben a történeti kódnak,[20] azaz a kronológiai rendnek a hiánya, a narrátor magyarázó, olvasatbefolyásoló folytonos jelenléte, valamint a kisebb történeteknek egy szálra felfűzése a fikcionális narratíva sajátosságára emlékeztet, még ha Eötvös Károly esetében ez a narratív szál gyakran semmitmondó és jelentéktelen, erőltetettségében szinte csak jelzésként értékelhető. Nem az időrendbe tett anekdoták gyűjteményének, hanem a térbeli elrendezettségre épülő, a különböző balatoni helységekhez kapcsolódó anekdoták szerkesztettebbnek tűnő egységének kíván látszani. Ez az erőfeszítés azonban mindössze arra hívja fel a figyelmet, hogy a narratív szál szerepe pusztán a gyűjteményes jelleg elhárítása és vele a szervesebb kompozíciónak, a regényszerűség illúziójának a felkeltése.

Az előbb idézett esszészerű Barthes-szöveg abban segíthet, hogy a faktuális anekdotát párhuzamba lehessen állítani az újabb irodalomfelfogással, hogy a hazai használatban Ady bírálata[21] óta gyakran hozzá társított konzervatív jelleg cáfolataként prózapoétikai újszerűsége hangsúlyozható legyen. Ady értékelésétől kanonizálódott ugyanis az a vélemény, amely a magyar anekdota és a feudális Magyarország, a táblabírós, uram-bátyámos dzsentri irodalom között szoros kapcsolatot feltételezett és ezzel az anekdota olyan ideológiai színezetet nyert, amely a politikailag progresszívnek tartott, és egyben esztétikailag modernebbnek nevezett szemlélettel nemcsak irodalmi formaként, hanem a társadalmi ideológiaként is szembeállítható lett. A faktuális és a fikcionális anekdota szét nem választása miatt az anekdota általános megítélése a faktuális anekdotának ehhez az ideologikumához igazodott, ami a fikcionális anekdotákból építkező regénytechnikára is átterjedt. Még a kisszerű realizmust az anekdotában felfedező marxista irodalomtörténetírás sem volt képes ezt az ellentmondást feloldani, ezért mind a faktuális, mind a fikcionális anekdotát provinciálisabb, konzervatívabb irodalmi formaként állították szembe a modern irodalommal. Csak az 1980-as évektől tapasztalható az anekdota apologetikus felhangú vizsgálata, amely már nem a konzervativitást, ha-

[20] Lévy-Strauss kifejezése, amely az előbb és az utóbb történt dolgok időrendjének, a kronológiának követhetőségét hangsúlyozza a történetiség érzékelésében. Vö. James Chandler: *England in 1819. The Politics of Literary Culture and the Case of Romantic Historicism.* University of Chicago Press, Chicago and London, 1998. 98–99.

[21] Ady Endre: i. m. 425–427.

nem az újfajta irodalmisághoz illő természetét hangsúlyozza.[22] Az újabb vizsgálatok elsősorban a fikcionális anekdotát rehabilitálják és az anekdotázó szerkesztés montázsszerű, metaforikus jellegét körvonalazzák, szemben a teleologikusabb, az epizódokat egy átfogó cél alá rendező, erősebb logikai szálat tartalmazó organikusabb regényszerkezettel. Ebben a szembeállításban pedig az anekdotának a modernnél modernebb, kimondatlanul posztmodern jellege vált kifejezhetővé. A magyar irodalomban ezért a fikcionális anekdota a nemzeti, a konzervatívabb tradícióból kinövő, a *Nyugat* folyóirattal jelezhető prózapoétikát részben kikerülő, a 20. század végi irodalmiság előfutárának tekinthető formaként fedezhető fel. De mi van a faktuális anekdotával?

Az információ természete

Az anekdota hazai irodalma általában Andre Jolles egyszerű formáinak *(Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz)* a segítségével igyekszik e szövegfajta közelébe férkőzni. Azonban a faktuális anekdota funkciójának és információt hordozó szerkezetének a megértéséhez érdemes egy másik, még a strukturalizmus szellemében íródott, 1962-ből származó Barthes-tanulmányt citálni, amely magyarul *A napihír struktúrája* címmel jelent meg. Az anekdota nemzetközi szakirodalma szívesen támaszkodik erre a Barthes-tanulmányra, hiszen ott kevésbé gyökerezett meg az egyértelműen szépirodalmi igénnyel fellépő fikcionális anekdota, amely ezért nem tudta elterelni a figyelmet a történeti kuriózumokat bemutató, a tényszerűség illúzióját keltő, inkább információ-átadó funkcióval rendelkező anekdotatípusról. A faktuális anekdota a befogadó számára történetivé vált *fait divers*-nek is tekinthető. Ezt a kifejezést a magyar fordítás „napihír"-ként adta vissza, de a franciában árnyaltabb a jelentése. Barthes e tanulmányának angol fordítója megtartotta az eredeti francia kifejezést, amelyet magyarázatra szorulónak érzett, hiszen nem talált egyértelmű angol megfelelőt rá.[23]

A *fait divers* nem tekinthető teljesen anekdotának, noha sok hasonlóság van közöttük. Egy értekező a köztük levő kapcsolatot így igyekezett szemléltetni: „Míg az anekdota kis történet nagy emberekről, addig a *fait divers* kis emberekről szóló történet, amelyet a nagy publicitás és a sajtó csinált."[24] Az anekdota esetében is

---

[22] Az áttörést Alexa Károly tanulmánya indította (*Anekdota, magyar anekdota.* In *Tanulmányok a XIX. század második feléből,* Bp., 1983), amelyet aztán a különböző nézőpontú értekezések követtek (Fabó Kinga: *Pluralitás és anekdotaforma.* In uő: *A határon.* Bp., 1987; Bodnár György: i. m.; Dobos István: i. m.; Fehér Erzsébet: *A hagyományozás elbeszélőformái. Szövegszerveződés és beszédmód Eötvös Károly a* Balatoni utazás *és a* Bakony *című műveiben.* Vár ucca tizenhét, 1996. 1.; Hajdu Péter: *Az anekdota.* In uő: *Csak egyet, de kétszer. A Mikszáth-próza kérdései.* Gondolat–Pompei, Bp.–Szeged, 2005)

[23] „Sometimes translated by the journalist's term *filler.* By retaining the French expression, emphasis is placed rather on the phenomenon itself than on its function for the composition." (Roland Barthes: *Structure of the Fait-Divers.* In *Critical Essays.* Translated by Richard Howard. Northwest University Press, 1972.[3] 185.)

[24] Dominique Julien: *Anecdotes, Fait Divers and the Literacy.* SubStance 2009. vol. 38. no. 1. 66.

elgondolkodtató kijelentés ez, hiszen igaz, hogy a történeti atmoszféra a közismert figura említésével idéződik meg, mégis a jól sikerült anekdota számára a történeti személy neve nem feltétlenül meghatározó, csupán a valószerűség – az általánosításról lemondó konkrétság – látszatához szükséges elem. Maga a szituáció válhat emlékezetessé – erről tanúskodnak a különböző vándoranekdoták és a más névre, más korszakra jellemző transzponálások.

A magyar olvasó számára az anekdota nem ugyanaz, mint a napihír, de szerkezeti és referenciális hasonlóságuk, kuriózumot sejtető egyedi jellegük mégis segítséget nyújthat a faktuális anekdota információhordozó szerepének megértésében. Az 19. század közepén feltűnt francia kifejezés újabban egyre inkább az anekdota szinonimájaként kezd megjelenni az európai nyelvekben.[25] Valószínűleg azért, mert nyugati meghatározása (ahogy az idézett *Oxford English Dictionary* címszavából is látható) nem tartalmazta a krónikás jelleget, amely viszont a magyar anekdotát az adomáról leválás óta, Tóth Béla gyűjteménye által kanonizáltan, feltűnően jellemez. Talán emiatt nem figyelt fel a magyar anekdotakutatás a *fait divers*-re. Az anekdota történeti jellege relativizálja ezt a magyar nyelvben élesebben kirajzolódó különbséget. Most erről csak annyit, hogy Tóth Béla szerint is: „az anekdota tüstént régi, ha megszületett, és ha három ember tudja."[26]

Különösen azért lehet fontos ez a Barthes-tanulmány, mert ezt az újságírói nyelvben gyakran „kis színes"-ként emlegetett műfajt olyan zárt struktúraként fogja fel, amely immanens információt tartalmaz, azaz más összefüggésrendbe nem illeszkedik. A politikai gyilkosság és egy szimpla gyilkosság közötti hír különbségével igyekszik Barthes szemléltetni a *fait divers*-nek ezt a többi újsághírtől megkülönböztető sajátosságát. Míg a politikai gyilkosság egy politikai háttérinformáció kontextusába illeszkedik, addig egy köznapi gyilkossági esetről szóló híranyag nem rendelkezik hozzárendelhető, az eset hátterét megvilágító és okát megmagyarázó politikai összefüggéshálóba helyezhető tartalmakkal: „A politikai gyilkosság per definitionem részleges információ. A napihír viszont totális információ vagy pontosabban immanens információ; tartalmazza az összes rávonatkozó tudnivalókat: semmit sem kell ismerni a világból egy napihír elfogyasztásához; formálisan semmi egyébre nem utal, mint saját magára. Tartalma természetesen nem idegen a világtól: katasztrófák, gyilkosságok, emberrablások, agressziók, balesetek, lopá-

---

[25] „The term *fait divers* [...] appears to have no equivalent in other languages, which simply borrow the French term. What is now understood by *fait divers* used to be designated in French as »anecdotes«, »nouvelles curieuses, singulières«, or »canards«." Lionel Gossman: *Anecdote and History.* History and Theory 42. (May 2003) 150. Valószínűleg azonban a különböző kontextusoktól függ a jelentése, nem mindig és mindenhol egyértelműen tekinthető az anekdota megfelelőjének. Dominique Julien nem ilyen egyértelműen leszögezve finomítja a köztük levő kapcsolatot: „The anecdote and the *fait divers*, while not identical (the *fait divers* belongs to a more specialized cultural context, that of the daily press with its hierarchy of bigger vs. smaller news items), obviously have significant overlap" (Dominique Julien: i. m. 66.). Gossmann a francia kifejezés megjelenésének évét 1863-ra teszi (Lionel Gossman: i. m. 150.), ennél korábbra datálja Dominique Julien, aki Dominique Kalifa tanulmányaira hivatkozva Théophile Gautier-t nevezi meg első használóként, és 1838-at teszi meg kezdőpontként (Dominique Julien: i. m. 75.).

[26] *A magyar anekdotakincs I.* Gyűjtötte és magyarázza Tóth Béla. Bp., é. n. [1899] 9.

sok, furcsaságok – mindez az emberre utal, történelmére, elidegenedésére, káprázataira, álmaira, félelmeire: meg lehet alkotni a napihír ideológiáját és pszichoanalízisét, de olyan világról van itt szó, amelynek az ismerete mindig csak intellektuális, analitikus, másodfokú: csak az dolgozza ki, aki a napihírről értekezik, nem az, aki olvassa. Az olvasmány szintjén egy napihírben minden benne van, körülményei, okai, múltja, kimenetele: de tartam és szövegösszefüggés nélkül képez közvetlen, totális létet, amely – legalábbis formálisan – nem utal semmilyen implikációra. Ezáltal rokona a novellának és mesének – de nem a regénynek. A napihírt az immanenciája határozza meg."[27] Azért lehet fontos ez a Barthes-idézet, mert rávilágít az anekdota fontos sajátosságára, ami a megtörtént eseményeket egy átfogó összefüggésrendbe elhelyező történetírástól, sőt – állítása ellenére – a novellától és a mesétől végeredményben mégis elválasztja, és a viccel teszi rokoníthatóvá: nem lehet értelmezni, a hozzá fűzött kommentárok gyengítik a hatást. Spontán hatása, magától értetődő immanenciája csorbul ki a magyarázatban. Az értelmezőnek az anekdota esetében is azzal a gyötrelemmel kell szembenéznie, mint amikor a viccet nem értővel kell megértetni, hogy az imént elmesélt vicc miért nevetséges.

Ahogy Barhes strukturalista jellegű tanulmányában a *fait-divers*, úgy Joel Finemannak a *New Historicism* történelemszemléletét tisztázni kívánó tanulmányában az anekdota is immanens egységként jelenik meg, csakhogy Fineman már nem a napihír jelen szempontú érdekességét, hanem az anekdota történetiségét vizsgálja. Ahogy a napihír Barthes-nál, úgy az anekdota Finemannál is olyan narratív molekula, amely minden egyéb kontextustól leválasztható. Fineman ezért a történetiség alapegységének tekinti.

Az anekdota hazánkban valószínűleg Tóth Béla munkásságának is köszönhetően erősen kötődik a nemzeti érzethez, hiszen az általa elmondott párbeszédes történetek többségében a magyar fél narratív szinten diadalmaskodik. A „csattanó"-ban, még a politikai, történeti szempontból vesztes pozíciót megidéző anekdotában is, a nemzeti gondolkodásmód jól riposztozó szellemességének és helyzetelemző készségének köszönhetően fölénybe kerül. A szöveg narratív megformáltsága át tudja értékelni a valós történeti helyzetet. Ez a nemzeti kulturális emlékezetre építő és egyben a kulturális emlékezetet építő jellege módosítja az anekdota általában vett információhordozó sajátosságát, és teheti a magyar anekdotát olyan mutációvá, amely sokatmondóan árnyalhatja a nyugat-európai színképet.

A Tóth Béla-féle változat többsége nem tekinthető egy teljes és immanens információt hordozó sejtnek minden lehetséges olvasója számára. Jobb történetei ugyanis a nemzeti történelem ismeretére mint háttértudásra alapozódnak. A *Wekerle Sándor segélyt szerez Kossuthnak* című történetet[28] például nem lehet megérteni anélkül, hogy a befogadó bizonyos ismeretekkel ne rendelkezne a magyar törté-

---

[27] Roland Barthes: *A napihír struktúrája*. Fordította Miklós Pál. In *Strukturalizmus I.* Válogatta, bevezette Hankiss Elemér. Európa, Bp., é. n. [1971] 174–175.

[28] „Kossuth Lajos öregségére teljesen elszegényedett. Kisigényű ember volt ugyan, de rendes háztartást, titkárt kellett tartania – már az olaszok miatt is – sokat megettek azok a vendégrajok is, akik hazulról felkeresték. Kis pénzecskéjét elvesztette az olasz bank bukásával.

nelemről. Nem kell persze alapos és részletes tudás, azt sem kell tudni hozzá, hogy a beszélgetés Kossuth 1894-es halála előtti időszakra vonatkozik, és hogy Wekerle Sándor 1889 és 1892 között pénzügyminiszterként, 1892-től 1895-ig pedig miniszterelnökként rendelkezhetett a pénzügyek fölött. Ez a párbeszéd azonban csak akkor állhat össze a befogadó számára valóban szórakoztató és értelmes anekdotává, ha tudja, hogy mi volt a Kossuth és Jellasics közötti ellentét szerepe 1848/49-ben, ez a helyzet hogyan módosult a kiegyezés utáni politikai életben, vagyis ha a magyar történelmet illetően legalább egy magyar általános iskolában elsajátítható ismeretekkel rendelkezik.

Sőt a befogadó elkötelezettségét is magába írja a történet: az olvasó szimpátiáját nemzeti érzései miatt a Wekerle-féle magatartásforma kell, hogy elnyerje. Valószínűleg az ilyen típusú anekdota lefordíthatatlan tehát, csak a magyar kultúrában gyökerezettek számára válik érthetővé. A nyugat-európai változattól idegen információhordozó sajátosságokat tartalmaz. Immanens információt tartalmaz, de csak egy azonos kulturális emlékezetű, azonos nemzettudatú közösség számára. Ez a sajátosság a „sűrű leírás" Clifford Geertz által kreált fogalmának[29] a felhasználásával értelmezhető.[30] Leírás és sajátos múltértelmezés is egyben, mert a magyar anekdota magába foglalja az értelmezői eljárásokat, szimpátiákat is. Olyan történetírás, amely nem kívánja leplezni, hanem felvállalja az elfogultságát. Ellentmondásos tehát, átírhatóságát, szövegszerű szerkeszthetőségét tekintve nyitott, a befogadás erős kódoltsága szempontjából viszont zárt műtípusként mutatkozik meg.

Az anekdotában a történetíró számára lényegtelen, bizonyíthatatlan és specifikus információ csak történelmi analógiákra képes, a történelmi összefüggések

---

Bizalmas barátai kieszelték hát, hogy a szerzői jog címén, későbbi könyvei megvásárlásával, kifogástalan és érzékenységét nem sértő módon segítsenek rajta. A pénz egy részét igen bizalmas gyűjtés össze is hozta. Hoitsy Pál, Wekerle bizalmas barátja, szólt Wekerlének:

– Kérlek, valamit kellene tenni az államnak is. A gyűjtést nagyon diszkréten és csak titoktartásban teljesen megbízható emberek közt rendezzük, így pedig jelentős összeget összehozni nehéz.

– A kormány nem adhat – jelentette ki Wekerle –, mert ebbe belebuknék. Őfelsége előtt Kossuthnak még a nevét sem lehet kimondani... No de megállj Palikám, majd kitalálok valamit.

Hetek múltán nagy titokban átad egy jelentősebb összeget Wekerle Hoitsynak.

– Hogy tudtad ezt megszerezni? – faggatta Hoitsy.

Wekerle elkezdett jóízűen nevetni. Ha valami csínyje sikerült, olyan édesen, szívből tudott nevetni, mint valami kis gyerek.

– Pszt... Palikám, pszt... A királlyal fizettettem ki, Őfelsége sohasem fogja megtudni... pszt ... meg ne hallja senki. A királlyal fizettettem ki. És tudod miből?... Hahaha... képzeld! A Jellasich-alapból...

És még percekig kacagva élvezte, hogy a királlyal Kossuth Lajosnak a Jellasich-alapból pénzt szerzett."

[29] A sűrű leírás módszerének a bemutatása: Clifford Geertz: *Sűrű leírás. Út a kultúra értelmező elméletéhez.* In uő: *Az értelmezés hatalma.* Bp., 2001; működését leginkább a *Mély játék: jegyzetek a bali kakasviadalról* című (uo.) tanulmánya illusztrálhatja.

[30] Ezt tette Stephen Greenblatt is, amikor az anekdotát a valóság leképzésének adekvát narratív megnyilvánulásaként értelmezte, ő azonban nem számolhatott a magyar kulturális hagyomány kollektív affirmációra ösztönző értelemképző szerepével. (*The Touch of the Real.* In Catherine Gallagher–Stephen Greenblatt: *Practicing New Historicism.* The University of Chicago Press, Chicago and London, 2000. 21–30.)

magyarázataként nem válik általánosíthatóvá, csupán az előadásmód miatt tud jelentésteljessé növekedni. Egyszerre ad ismeretet, és egyszerre kódolja magába azt is, hogy milyen értelemben kellene neki értelmet tulajdonítani, azáltal, hogy a narratív megformáltság segítségével figyelemreméltó történetté avat egy esetleges eseményt, egy önmagában jelentéktelen párbeszédet. Geertz elsősorban az idegen kultúrák etnografikus bemutatását jellemezte a „sűrű leírás" módszerével, amely a leírásban szereplők nézetének a bemutatása, a megértő mód mellett, a kulturális környezet kontextusának az érzékeltetésével a lejegyző kutató perspektívá-ját is tartalmazza. A magyar anekdota abban különbözik ettől, hogy nem engedi kívülről nézni a dolgot, az olvasót nem engedi a csattanóban diadalmaskodó 'bon mot' fölé kerülni. Nem egy idegen kultúra kívülről szemlélését feltételezi, hanem az olvasót belehúzza a történet értékrendjének az igenlésébe. Narratív eljárásaival, könnyedségével, szellemességével, a történeti szereplőket megelevenítő eszközeivel, a nemzeti 'sensus communis'-ra támaszkodásával azonosulásra kényszeríti befogadóját. Egyetértésre, kollektivitásra késztet.

Az anekdota történetisége

Új szempontok, értékrendek, korrigáló, pontosító felhang jellemzi az utóbbi évtizedek hazai irodalomtudományi szakirodalmát. Különös módon egy szempont mégis kidolgozatlan maradt, amely talán túlzott evidenciája miatt kevésbé került előtérbe, csak megjegyzések utalnak erre az aspektusra. Ez a történetiséggel való kapcsolata. Talán a hazai irodalomtörténet-írásban elfoglalt sajátos jelentőségével magyarázható az, hogy noha az irodalomtudomány rendszeresen felfigyel erre a rövid történetre, de inkább csak a fikcionális anekdota került a szemhatárba, a faktuális anekdota és vele a történetiséggel létesített viszony kevésbé. Ezekben a tanulmányokban pedig egy sajátosan magyar kisprózai műfajként és egy sajátosan magyar regényszerkezeti elvként kerül tárgyalásra. Az európai irodalomra jellemző történetírásként felfogott jelentősége kevésbé hangsúlyozódott, feltehetően a fikcionális anekdota jelentőségének figyelemelterelő volta miatt.

Hazánkban a történetírás sem számol vele, pedig a faktuális anekdota – egy irodalmi formához képest különös módon – társadalmi, politikai mondanivalót is magához kötött azáltal, hogy egy konzervatív dzsentroid ízlésvilág lenyomataként értelmeződött.

Nem pusztán hazai jelenség azonban az anekdota historiográfiai szerepének semmibevétele, csak kitüntetettsége miatt feltűnőbb e hiány nálunk. Catherine Gallagher az angolszász történetírásban mutatta ki azt, hogy az anekdotát inkább csak az előadás színesítésére használják.[31] A mikrotörténet, a mindennapok történetének, sőt még az *oral history* divatjában is az események tipizálásának, az ál-

[31] Vö. Catherine GALLAGHER: *Counterhistory and the Anecdote.* In Catherine GALLAGHER–Stephen GREENBLATT: *Practicing New Historicism.* 49.

talánosításnak és a megbízhatóságnak az elve száműzi a történetírásban komolyan veendő források közül. Például a történetírásban új utakat kereső, a mikrohistória egyik alapvető szemléletalakító könyvében az anekdotizmus még rosszalló kontextusban kerül elő.[32]

A magyar anekdotakincs 1935-ös kiadása elé írt előszavában Harsányi Zsolt élesen elválasztotta az anekdotai és a történetírói szemléletet, amikor azt állította: „az anekdota elénk áll és felfedi legbensejét: az igazság és a valóság között való csodálatos különbséget. Ő nem a valóságot akarja elmondani, mert az nem az ő dolga, hanem a történetírásé. Ő az igazságot szereti. Az igazság kiigazítja a valóságot, tisztogatja, részleteit kénye-kedve szerint csoportosítja, bokrétába köti, saját szándékához simítja".[33] A történetírásban végbement nyelvi fordulat („linguistic turn") azonban éppen ennek a két fogalomnak a szétválaszthatóságát bizonytalanította el. Többé már nem tekinthető a történetírás ilyen naiv szemléletű „valóság"-leképzésnek.

Az anekdota történeti szerepével az *újhistorizmus (New Historicism)* irányzata számol talán a legfokozottabban. A történetírásban is bekövetkezett „nyelvi fordulat" erre a különös és ellentmondásos formára terelte a figyelmet. A történetiség nyelvi közvetítettségével számot vető, de a históriai valóságra mégis igényt tartó szemlélet számára az anekdota olyan kitüntetett formává vált, amely egyszerre képes irodalmi és történeti jelentésvonatkozást létesíteni. A visszatérés a történetiséghez, valamint a kultúra fogalmának bevonulása az irodalmiságba ösztönözte a nyugati kutatásokban a történeti anekdota szerepének az újragondolását és felértékelését.[34] Ezért a műközpontú irodalomértő hagyománnyal szemben az irodalom, a társadalom és a történelem közötti kapcsolat új lehetőségeit kereső irányzat kedvelt terepévé válhatott, amely az irodalom egyenrangúságának az érdekében felmondta a viszonyt az olyan hierarchikus elképzelésekkel, amelyek 'alap és felépítmény' dichotómiájában gondolkodnak. Szerintük az irodalmi szöveg nem a „valóság" által meghatározott, hanem azzal egyenrangú, maga is részt vesz a társadalmi, történeti tudat kialakításában, a különböző szövegfajták körforgásában, áramlásában. Az anekdota ezért könnyen alapvetésévé válhat ennek a szemléletnek, amely a különböző tudatformák egyenrangúsításának az érdekében a szépirodalmi és nem szépirodalmi szövegfajták közötti hagyományos különbségtételt igyekszik negligálni, az irodalmi és a diskurzus egyéb fajtái közötti határokat felszámolni, mivel az irodalmiság fogalmában a nyelvi figurativitást már nem képes megkülönböztető jegyként elfogadni. Ezért a hagyományos irodalmiság fogalmára ala-

---

[32] „[M]egvan annak a veszélye, hogy beleessünk az anekdotázás, az annyit kárhoztatott *histoire événementielle* [eseménytörténet] (ami nem kizárólag és nem szükségszerűen jelent politikatörténetet) csapdájába." (Carlo Ginzburg: *A sajt és a kukacok. Egy XVI. századi molnár világképe.* Fordította Galamb György János. Bp., 1991. 20.)

[33] Harsányi Zsolt: *Előszó.* In Tóth Béla: *A magyar anekdotakincs.* Bp., 1935. 6.

[34] Vö. „For when it comes to the representational practices of literary-cultural studies carried out under the sign of the »return to history«, one of the most frequently recurring questions has to do with its resort to anecdote." (James Chandler: *England in 1819. The Politics of Literary Culture and the Case of Romantic Historicism.* The University of Chicago Press, Chicago and London, 1998. 163.)

puló kánonoktól is eltávolodik és olyan szövegfajtákat – így leginkább az anekdotát – helyez előtérbe, amelyek különböző referenciális szintekre vonatkozó asszociációkat képesek egyszerre megmozgatni. Amelyek egyszerre olvashatók szépirodalmi szövegként és történeti-társadalomtörténeti dokumentumként.

Joel Fineman az anekdota kettős természetét emeli ki, amikor az irodalmi és történeti értelemben vett referenciális jellegét egyaránt hangsúlyozza. Az anekdota szerinte egyszerre a fikciósságot feltételezően formált irodalmi, s ugyanakkor nem szépirodalmi módon a történeti valóra vonatkozó elbeszéléstípus. Fineman az anekdotát a történetírói tény legkisebb egységeként értelmezi.[35] Különösen a Hegel utáni történetfilozófia számára lehet mindez tanulságos. Fineman kötelességtudóan hivatkozik is Lyotard-ra, aki a „nagy elbeszélés"-ek korszakának végével jelölte meg az általa posztmodernnek nevezett időszak jellemző vonását, amelyet a nagy történeti összefüggésrendszerek megszűnteként határolt be. A csalódás a nagy történeti magyarázó elvekben óhatatlanul az anekdota történeti szerepének átértékelését hozta magával. Az anekdotikus történetírói módszer ugyanis lemond a szokásos értelmezői hagyományról, nem a tények lineáris logikai sorba rendezésének az igényével lép fel és nem kíván az események mögött egy átfogó magyarázó elvet kimutatni. Az anekdota által sugallt történetírói módszer tehát szemben áll a romantikus történelemszemlélettel, de a marxista hagyománnyal is.[36] Az anekdotikus történetírói felfogás a tényszerűségre alapozva ugyan, de mégis a múlt narratív *konstruálás*ával írható le, és ez ellentétben áll a hagyományos történetírói módszer *rekonstruálás*on alapuló szemléletével. Az anekdotának szkeptikus a viszonya a történelem különböző teóriáival, nem hisz a történeti fejlődés magyarázó elveiben, ugyanakkor nem hajlandó lemondani a történetiségről.

Fineman, amikor a *New Historicism* leginkább meghatározó alakjának, Stephen Greenblatt sajátos irodalomtörténet-írói eljárásmódjának az előzményét vizsgálja, az anekdotából kiinduló módszer historiográfiáját Thuküdidésztől indítja, és szellemes tanulmányában azt állítja, hogy az anekdota olyan speciális irodalmi forma, amely azért fontos, mert meghatározza az esemény és kontextusa integrációját.[37] Ebben a gondolatmenetben az anekdota jelentősége nemcsak elméleti szempontból értékelendő újra, hiszen olyan hatásorientált történeti minimálelbeszélésnek tekinthető, amely már számol a történetírás narratív, nyelvi megformáltságával és egyszerre mutatja a nagy történetfilozófiai rendszerekben, eszmékben való csalódást is. Ugyanakkor mintha az anekdota már a történetírás objektivitásának az ideájában is csalódna, mintha tudna arról, hogy a történetíró

---

[35] Joel FINEMAN: *The History of the Anecdote.* In *The New Historicism.* Ed. by H. Aram VEESER. Routlege, New York, London, 1989. 56–57. „These two features, therefore, taken together – i.e., first, that the anecdote has something literary about it, but, second, that the anecdote, however literary, is nevertheless directly pointed towards or rooted in the real – allow us to think of the anecdote, given its formal if not its actual brevity, as a *historeme*, i.e., as the smallest minimal unit of the historiographic fact." (kiemelés az eredetiben – T. E.)

[36] Vö. Az anekdotát a marxista történetírói módszerrel állította szembe, hogy érzékeltesse a két ellentétes szemléletet: Lionel GOSSMAN: *Anecdote and History.* History and Theory 42. (May 2003) 161.

[37] Joel FINEMAN: i. m. 56.

nem pusztán lejegyzi, hanem kreálja is a históriát, azaz kiválaszt tényeket, összefüggéseket mutat ki, narratív eszközöket használ, azaz olvashatóvá teszi a múltat. A történetfilozófia teleologikus önkényessége ellenébe a csak retorikailag, nyelvileg képzett célelvet állítja, azt, amit hagyományosan csattanónak szoktunk nevezni. Az átfogó elméleti összefüggésrendszer igényét pedig az apró tények megformálásának az igényességével váltja fel. Az anekdotának ez az értelmezése megszünteti a különbséget a kétféle szövegtípus – irodalmi és történelmi – között. Átjárhatóvá válnak általa a hagyományosan meghúzott határok a fikcionális és a faktuális között.

James Chandler az anekdota reprezentatív felfogását Kenneth Burke munkásságára vezette vissza, aki a *Grammar of Motives* című könyvében vetette fel teoretikus igénnyel az anekdotikus tárgymegközelítés kérdését, azáltal, hogy a „reprezentatív anekdota" fogalmát vezette be. Burke gondolatmenete széles és átfogó keretbe illeszkedik, amelyben a reprezentatív anekdota az emberi gondolkodásnak az általa kulcsfogalomként alkalmazott „dramatizálás" alapvetésévé válik és az anekdota a szinekdochészerű gondolkodási forma példájává lép elő.[38]

A reprezentatív anekdota fogalma a történetiséggel alkotott viszony szempontjából sem érdektelen. Megvilágíthatja ennek a sajátos „történetírás"-nak a szinekdoché jellegű sajátosságát. Az anekdotában elmondott esetnek ugyanis nem a valóságossága a fontos, hanem a valószerűsége, amely által egy korszak mentalitásbeli sajátosságát képes reprezentálni. Míg Burke-öt követve Chandler a „reprezentatív" kifejezéssel illusztrálta az anekdota a történetiségét, addig Lionel Gossmann a szimptóma kifejezést használja ugyanennek a figuratív jellegnek az érzékeltetésére.[39] Hamilton hercegének az esetével világítja ezt meg, aki egy kocsmában berúgva, meggyilkol egy pincért, majd a rémült kocsmárosnak odaveti: Írja a számlához! – Gossman ezt a történetet nemcsak a gazdag és szegény, a hatalommal rendelkező és a hatalomból kiesett társadalmi megosztottság általános különbségének, hanem egy történeti korszak, az ancien régime szociális rendszere szimptomatikus megjelenítésének is tartja.[40]

Stephen Greenblatt és Catherine Gallagher, akik az *újhistorizmus* legjelentősebb képviselői, szinte már programszerű, deklaráló hangsúllyal, két nyitófejezetben *(Touch of the Real, Counterhistory and the Anecdote)* térnek ki az anekdota történeti, módszertani szerepének feltérképezésére a *New Historicism* gyakorlatát bemutatni kívánó könyvben. Az első – Greenblatt által írt – fejezet az anekdota valószerű történeti hatást érzékeltetni képes jellegét vizsgálja Clifford Geertz és Erich Auerbach módszertani előzményként bemutatott írásaira támaszkodva. E szerint Geertz egy partikuláris, a hétköznapi élethez tartozó társadalmi gyakorlatnak, Auerbach pedig egy kanonizált irodalmi műből származó részletnek képes kulturálisan meghatározott jelentőséget adni. Gondolatmenetét azzal zárja, hogy a történeti anekdotához fordulás az irodalmi tanulmányokban egyszerre ígéri a konvencionáa-

[38] Vö. James Chandler: *England in 1819.* 163–165.
[39] Gossman: i. m. 156.
[40] I. m. 157.

lis kanonizációtól menekülést és a kánon újraélesztését. A *New Historicism* ugyanis a történeti hétköznapi életre vonatkozó anekdotának kíván nemcsak irodalmi szempontú jelentőséget adni, hanem társadalomtörténeti vonatkozását is kiaknázni. Greenblatt szerint ezért az anekdota az irodalmi mű zártságából kitekintő értelemadás iránti vágyat elégíti ki, ezáltal az irodalmiság zárt működpontú felfogásának a határait feszegeti.[41] A Gallaghertől származó másik fejezet historiográfiai kontextusból a jelenlegi alternatív történetírói módszerekkel egybevetve vizsgálja az anekdotában megjelenő történetiséget. Szinte programszerű retorikával állítja történetszemléletük középpontjába ezt a formát, amikor kijelenti, hogy „Mi pont azt kerestük, amely az anekdotát sok történész számára jelentéktelenné tette: azt a hangsúlyos és rejtélyes partikularitást, amely [...] átbuktatja a történelem küszöbén. Erre a célra csak bizonyos fajta anekdota felel meg: a szokatlan és kivételes fajtája reményt nyújthat arra, hogy megőrzi a múlt furcsaságát azzal, hogy különböző elemeket – efemer részleteknek, semmibe vett anomáliáknak, elhallgatott anakronizmusnak tűnő dolgokat – gyűjt egységbe, amelyben a téma és az alakzat, a »történelem« és a »szöveg« folytonosan váltakozva van jelen. Ez az ideális anekdota nem képes összefoglalni korszakos igazságokat, ahogy a régi történetírás, hanem helyette aláássa azokat". Az anekdotában – e felfogás szerint – a történelem feltárja az enigmatikus, a nagy összefoglalások számára rejtőző természetét, mivel a töréspontra, nem a történelmi folyamatra helyeződik a hangsúly. Ez az irányzat az irodalom és a társadalomtörténet közti szakadékot kívánja az anekdota felnövesztésével áthidalni.

Gallagher az anekdotáról szólva az ellentörténelem, a „counterhistory" fogalmát alkalmazza, és a történetiséget újrafelfedező irányzat anekdota iránti érdeklődését azzal magyarázza, hogy az anekdota teoretikusan egymásnak ellentétes elemeket képes összeilleszteni, megengedve a „valóság" iránti vágy megnyilvánulását és egyben azt is, hogy a hivatalos történetírással szembeni alternatív történet elképzelhetővé váljon, „úgy mintha valóban megtörtént volna".[42] Az anekdota az újhistoricisták szerint ugyanis közvetlen hozzáférést enged a múlthoz. Az ellentörténelem fogalma viszonykategória a számukra, amely az éppen aktuális történetírói trenddel szembeni alternatívát jelent. E tanulmány szerint ugyanis a 19. század elején éppen a „nagy elbeszélés" volt az ellentörténelem, amely a korábbi konvenció ellen lázadt.[43]

Egy anekdota – négy variáns – három korszak

A Tóth Béla-gyűjteményből közismert anekdota és különböző variánsai a történetiséggel létesített viszony sajátosságát tárja fel. *A leghelyesebb megoldás* címmel szerepel Tóth Bélánál:

---

[41] Stephen Greenblatt: *The Touch of the Real.* In Catherine Gallagher–Stephen Greenblatt: *Practicing New Historicism.* 45–46.

[42] Vö. Catherine Gallagher: *Counterhistory and the Anecdote.* 54.

[43] I. m. 51–52.

„Ferenc József osztrák császár Pestre készült.

A hivatalos emberek mindent elkövettek, hogy a fogadtatás minél fényesen üssön ki. Báró Augusz Antal helytartó fölkérte báró Eötvös Józsefet, mondjon neki valami tervet a fogadtatáshoz; ne kerüljön valami sokba, de a felséget lepje meg, s a népnek is örömet szerezzen.

Eötvös kelletlenül vállat volt, s odavetőleg mondá:

– Nem tudok semmit.

Egy kis szünet múlva azonban elkezdte:

– Tán mégis...

Augusz örömtől sugárzó szemekkel biztatta:

– Nos, nos?

– Őfelsége a hídon hajtat át.

– Természetesen.

– Tehát a hídfőnél arra a két oszlopra...

– Igen, igen.

– Az egyikre akasztasd fel Protmannt, a másikra magadat. Nem is kerül valami sokba, őfelségét meg fogja lepni, s a népnek is örömet szerez.

Ezzel vette a kalapját s távozott.

Megtörtént-e ez a beszélgetés vagy sem, azt nem tudom, de hogy közbeszéd tárgya volt, s minden magyar ember örömmel hallotta, az már szent igaz."[44]

A történetet Tóth Béla a forrása megnevezésével hitelesítette, hiszen az anekdota után ez a megjegyzés szerepel: „Degré Alajos Visszaemlékezései nyomán, egy elterjedt változat felhasználásával." Noha ez a megjegyzése arra utal, hogy a Degrénél található anekdotát a szóbeliségben élő variánsával ötvözi, valójában szinte szó szerint átvette a történetet. A különös funkciójú, elbizonytalanító-megerősítő utolsó bekezdés is Degrétől származik. Degré lejegyzésében azonban mindössze annyit jelentett az élő szájhagyományra hivatkozás, hogy nem kívánta a feltétlen megtörtént eset látszatát kelteni. Tóth Béla változata azonban már kettős eredőre épít. A Degré-féle „közbeszéd"-ből származó, de már írott, sőt kiadottá vált történetet a még élőszóban élő változattal frissítette fel. Elbizonytalanítja az eset valóban megtörtént voltát, ugyanakkor jelzi is a bizonyosságot azzal, hogy jelzi a köztudatban fennmaradt, emlékezetes voltát, a kulturális emlékezetbe íródását.

Tóth Béla óvatos frissítése jót tett a szövegnek. Az egy-két szórendi változtatástól eltekintve, tartalmi szempontból csak abban különbözik, hogy a Degré-féle változatban az üdvözlés akármibe kerülhet,[45] míg az *Anekdotakincs*ben a spórolás

---

[44] *A magyar anekdotakincs III.* Gyűjtötte és magyarázza Tóth Béla. Bp., é. n. 278.; Tóth Béla: *A magyar anekdotakincs.* Harsányi Zsolt előszavával. Singer és Wolfner Irodalmi Intézet R. T. kiadása, Bp., 1935. 428.; Tóth Béla: *A magyar anekdotakincs.* Boldizsár Iván előszavával. Gondolat, Bp., 1957. 392–393.

[45] Degré Alajos: *Visszaemlékezéseim.* Sajtó alá rendezte Ugrin Aranka. Szépirodalmi, Bp., 1983. 310.
„Ferenc József osztrák császár készült Pestre.
A hivatalos közegek itt mozgásba hoztak mindent, hogy a fogadtatás minél fényesen üssön ki. Báró Augusz Antal helytartó fölkéri báró Eötvöst, mondjon neki valami tervet a fogadtatáshoz, bármibe kerüljön is az, de a felséget lepje meg, s a népnek is örömet szerezzen.

szándéka is szerepel. Ez a történet egészét tekintve lényegtelen változtatás, de mutathatja Tóth Béla módszerét: a forráskövető hitelesség mellett a kontúrokat kiélesítő eljárásmódját. Így ugyanis jóval frappánsabb a válasz, mert mind a három kérésnek egyaránt megfelelt Eötvös, míg a Degrénél található változatban csak két kívánság szerepelt. A hármas szám, nem véletlenül lett mesei szám és mindenféle számmisztikai elképzelés alapja. Erre a prímszámra kihegyezett poén így sokkal inkább a lezártság és a megkomponáltság érzetét kelti. Ezzel az apró változtatással Tóth Béla sokkal irodalmibbá tette a Degrénél még alkalmibb feljegyzésnek tűnő történetet. Az átalakítással emlékezetessé, mnemotechnikailag is kezelhetőbbé vált a történetet. Azaz eljárásával – a szöveg átalakításával, és a *Magyar anekdotakincs* című kötet kontextusába helyezésével – lényegében a nemzeti kulturális emlékezet részévé emelte ezt az anekdotát. Gyűjteménye valószínűleg nemcsak ügyes válogató munkája miatt, hanem az ehhez hasonló szerkesztői átalakításai következtében vált a többi korabeli és gyorsan elévülő anekdotagyűjteménnyel szemben maradandóvá.[46]

A három kívánság valószínűleg az elbeszélés érdeke miatt vált fontossá. Ha hihetünk Tóth Bélának, hogy a már megjelent szöveget egy élőszóban még élő változattal ötvözte, akkor ez hármas motívum lehetett az „elterjedt változat" szerinti átalakítás, azaz nem Tóth Béla hozzátétele, hanem az élőszó figyelembevétele segítségével tett finomítás. Ezek szerint az orális kultúra segítségével érte el ez a változat fokozott irodalmi hatásosságát. Ezért volt képes a Tóth Béla-féle változat kanonizálódni.

Ebből a szempontból lehet érdekes egy másik variáns. Degré Alajos anekdotája ugyanis nemcsak Tóth Béla érdeklődését keltette fel. Jóval az *Anekdotakincs* megjelenése előtt Mikszáth már az 1885-ös keltezésű *A két koldusdiák* című elbeszélésében szerepeltette ezt a történetet a Rákóczi-szabadságharc idejébe illesztve.

> „Lipótot nem szerették a magyarok, s ha Pest mégis ilyen nagy pompával fogadta, annak bizony nem volt más oka, mint a polgármester, Nesselroth Tamás uram, aki minden áron ki akart magáért tenni.
>
> Eötvös kelletlenül vállat volt, s odavetőleg mondá:
> – Nem tudok. – Kis szünet múlva elkezdte: – Tán mégis.
> Augusz örömtől sugárzó szemekkel bíztatá:
> – Nos, nos?
> – Őfelsége a hídon hajtat át.
> – Természetesen.
> – Tehát a hídfőnél arra a két oszlopra.
> – Igen, igen.
> – Az egyikre akasztasd fel Protmannt, a másikra magadat. Őfelségét meg fogja lepni, s a népnek örömet szerez.
> Ezzel vette a kalapját s távozott.
> Megtörtént-e ez a beszélgetés vagy sem, azt nem tudhatom, de hogy közbeszéd tárgya volt, s minden magyar ember örömmel hallotta, az már szent és igaz."

[46] Ráth-Végh István a 20. század elejéről említ, gyűjtő és cím megnevezése nélkül egy gyorsan elfeledetté vált, kevésbé sikeres anekdota- – pontosabban, ahogy az idézett történetekből kitűnik – adomagyűjteményt (*A legunalmasabb műfaj: az anekdota.* Literatura 1936. április, 116–117.).

Dicsvágyó gonosz ember, akit gyűlöltek a polgárok, s mikor a tanácskozások folytak a városházán (mely éppen azon a helyen állt, ahol a mostani városház), hogy miként kellene fogadni a császárt, úgy hogy meg legyen lepetve, a népnek is öröme legyen, és sok pénzbe se kerüljön (mert bizony a város egész jövedelme nem volt több ezen időben, mint 13430 rhénusi forint), fölszólalt az egyik bátor magyar polgár:

– Ezen plánumhoz képest, uraim, a legcélravezetőbb lenne, ha a polgármester uram őkegyelmét fölakasztanák a váci kapura, ahonnan őfelsége jönni fog; elérnénk mindent, mert őfelsége nagyon meg lenne lepetve, a nép roppant örülne neki, és nem is kerülne pénzbe.

Nagy hahota támadt. Nesselroth uram elvörösödött, s dühösen kirohant a tanácsteremből. [...]"[47]

A Mikszáth-féle változat sokkal többet alakított az alaptörténeten. Úgy látszik, mintha fikcionális anekdotát, epizódot csinált volna a faktuális anekdotából, azonban ez nem ilyen egyszerű, mert a regény értelmezésének a szempontjától függ annak megállapítása, hogy melyik kategóriába is illik. Érdekes módon ő is hármas kívánsággá alakította át Degré kettős kérését, sőt még meg is magyarázta – hangsúlyozta – az olcsóság kívánalmát. Mikszáth esetében azonban nem az élő orális változattal kell számolni, hanem kompozíciós átalakításról. Megtartotta a történeti tulajdonnév említésével létrehozott historikus hangulatot, azonban egy jóval korábbi szituációra alkalmazta. Az Augusz Antalnak megfelelő Nesselroth Tamás is a hatalomnak megalkuvóan szolgáló, hódoló magatartásforma képviselője, míg a Ferenc József és I. Lipót közötti analógia a népétől elidegenedett hatalmat testesíti meg. A Degré/Tóth Béla verzióban szereplő Eötvös bon-mot-ja itt azonban egy névtelen polgár szellemes kiszólásává válik. A névtelen szereplő arctalansága miatt a tréfával az ellenfelet nevetségessé tevő oldal nem válik egy történeti figura példamutató viselkedésévé. Azaz a helyzet allegorikus, magyar sorsot, történeti szituációt és hozzáillő mentalitást leképező jelentősége nem formálódik ki ebben a Mikszáth-epizódban. Ez a történet nem válik reprezentatív vagy szimptomatikus anekdotává. Egyszerű narratív kitérő marad, nem válik egy korszak politikai mentalitását, lehetséges viselkedésformáját példázó történetté.

A regény egészét tekintve ez a rész nem szervesül, a történetmondás során a későbbiekben nem kap jelentőséget. A kuruc-labanc ellentét a regényen belül nem az epizódban élesen szétválasztott erőviszonyok szerint rajzolódik ki, hanem jóval relatívabb értékrendet nyer.[48] Az alkalmi jellegű felkérésnek eleget tevő

---

[47] Mikszáth Kálmán: *A két koldusdiák*. MKÖM 3. *Regények és nagyobb elbeszélések III*. Sajtó alá rendezte Király István. Akadémiai, Bp., 1957. 111. (Az anekdota e változatára Alexa Károly hívta fel a figyelmemet – Köszönet érte.)

[48] Veres Pista hol a kuruc, hol a labanc seregben harcol Magday István néven. Nesselroth Tamás szolgalelkűsége is enyhül, amikor a narrátor ravasz pártatlannak mutatja be. Az a tévedése pedig, hogy a ceremónia költségét Lipótnak véletlenül kiszámláztatta, aki azt kifizette azzal a megjegyzéssel, hogy máskor olcsóbban kellene megoldani a dolgot, szintén Nesselroth szolgalelkűségét feledtetően teszi szimpatikusabbá a figuráját.

Mikszáth valószínűleg a frissen olvasott Degré visszaemlékezései között talált történet újrahasznosításával pusztán csak viccesebbé, szórakoztatóvá akarta tenni az éppen esedékes folyóiratközlést. Ez az esetlegesség, a nagyobb kontextustól független jelleg inkább a faktuális anekdotára jellemző. Abból a szempontból viszont szervesebbnek tekinthető, hogy a Mikszáth-féle anekdota ahistorikusságát szemléltetheti ez az epizód is, amelyet egyébként *A két koldusdiák* anakronisztikus történeti ideje is felvet.[49] A különböző történeti korok közötti asszociáció felkeltése, de a részletes kibontás, a megfelelés ellehetetlenítése *A fekete város*ban válik meghatározóvá, ahol Görgey alispán neve felkelti a kései utóddal, Görgey Artúrral felhozható kapcsolatot, de a regényszöveg nem engedi ezt az analógiát érvényre jutni. Mikszáth mintha az anekdota krónikás hangulatát a történelemből kiesés illusztrálására használná fel, mint például *Az új Zrínyiász*ban, ahol az anekdotikus párbeszéd, éppen a múltfeledés, a kulturális emlékezet torzulásának parodisztikus bemutatásává válik.[50]

A Degré-előszöveg ismeretében *A két koldusdiák*-ban szereplő rész beleillik a történeti idő relativizálását értékelő olvasatba. Ebből a szempontból ez az anekdota a faktuális jelleget játékba hozó fikcionális anekdotaként határolható el. Érdekes tehát, hogy a Degré/Tóth Béla változatban szereplő utolsó bekezdés, amely az eset valóban megtörtént voltát bizonytalanítja el, a faktuális anekdota határozott történetiségvonatkoztató hatását adja, addig ezt a kitételt elhagyó Mikszáth-változat inkább a fikcionális jelleget sugallja, már csak azzal is, hogy az itt megnevezett figurák nem közismertek. Nesselroth Tamás fiktív alak, Lipót pedig nem annyira közismert történeti figura, hogy nevének puszta szerepeltetése a valóban megtörtént eset illúzióját fel tudja kelteni.

Egy másik verziója a történetnek Mikszáthénál pontosabban követi forrását, mégis talán a legmerészebb átalakítást végzi el az alapszövegen. *A megoldás* címmel szerepel ez az anekdota Esterházy Péter *Kis Magyar Pornográfia,* majd *Bevezetés a szépirodalomba* című kötetében, annyi különbséggel, hogy az utóbbiban egy széljegyzet is található: „*Rossz, kicsi magyar mese* Piroska és a farkas mihály." A két változat között a szerző által megadott műfaji különbség van. Míg a *Kis Magyar Pornográfiá*ban inkább anekdotaként, a *Bevezetés*ben „mese"-ként szerepel ugyanaz a történet. A valószerűség és a valószerűtlenség két műfajának összejátszásával a történeti szituáció abszurditására kerül a hangsúly. A két különböző kontextus másféle történetet jelenít meg, hiába egyezik meg szó szerint. Azáltal, hogy a *Kis Magyar Pornográfia* címében jelzetten is a KMP-kormányzás időszakának anekdotikus leképzé-

---

[49] A kritikai kiadás jegyzete hívja fel erre a figyelmet (MKÖM 3. *Regények és nagyobb elbeszélések III.* 301–302.)

[50] „– Kicsoda az az összevont szemöldökű úr a falon, aki, úgy látszik, mintha haragudnék rátok?
– Az a Stefi Széchenyi.
– Ki az?
– Eigentlich, egy Vas megyei nagybirtokos; a Béla papája.
– Mit csinált, hogy ide festették?
– Gott weiss was. Hagyta nekünk egy serleg és muszáj inni belőle."

sét nyújtja, sokkal erősebb az anekdotaszerűsége, mint a *Bevezetés*ben megtalálható *Kis Magyar Pornográfia* című fejezetben szereplő történetnek. Azaz az első, széljegyzet nélküli Esterházy-féle változat jobban feleltethető meg a reprezentatív anekdotának, mint a *Bevezetés*-beli:

„Valamely kideríthetetlen oknál és az imperialisták kitartó aknamunkájánál fogva Rákosi lejjebb ereszkedett a népszerűségi listán. Mátyás épp egy békenagygyűlésre készkődött, s a hivatalos emberek mindent elkövettek, hogy a fogadtatás minél fényesebben üssön ki. Gerő elvtárs felkérte Déry Tibort, mondjon neki valami tervet a fogadtatáshoz, ne kerüljön valami sokba, a főtitkárt lepje meg, s a népnek is örömet szerezzen.

Déry, aki igen nagymérvű volt akármilyen helyzetben, kellemetlenül vállat vont, s odavetőleg mondta, nem tudok semmit. Egy kis szünet után elkezdte, tán mégis. Gerő örömtől sugárzó szemekkel biztatta, nos, nos?

A drága Mátyás a hídon hajtat át?

Da.

Tehát a hídfőnél arra a két oszlopra?

Da, da.

Akkor az egyikre akasztasd fel Farkas Mihályt, a másikra magadat. Nem is kerül sokba, a drága embert meg fogja lepni, s a népnek is örömet szerez. Ezzel vette a kalapját, és távozott.

Megtörtént-e ez a beszélgetés vagy sem, azt nem tudhatom, de hogy közbeszéd tárgya volt s minden magyar ember örömmel hallotta: az már szentigaz."[51]

Stilisztikai szempontból ez a legbátrabb átalakítása a Degré-féle alaptörténetnek, noha formailag Mikszáthé lenne az. Esterházy szövege ugyanis erősebben kapcsolódik Tóth Béláéhoz, még az utolsó bekezdésnek a szájhagyományt hitelesítő elemként szerepeltető, a cselekményhez szorosan nem kapcsolódó kiszólását is megtartja. Ugyanúgy, ahogy Mikszáth a neveket átalakítja a korszakhoz illően, de a forrásához – Tóth Bélához – csatlakozva itt a választ adó szereplőnek is neve van. Eötvös Józsefnek Déry Tibor figurája feleltethető meg. Mikszáth is igyekezett a Rákóczi korabeli beszédmód hangulatát imitálni („rhénusi forint", „plánum"), de ez kevésbé meghatározó. Bátrabb ennél az Esterházy változata, mivel nemcsak az 1950-es évek oroszos („Da"), pártfunkcionárius („imperialisták aknamunkája") már-már parodisztikusan karakteres stílusára vált, de egyben a régiesebb, egyénibb nyelvállapotot is hangsúlyozza („készkődött" a Tóth Béla-féle „készült"-tel szemben). Az anekdota Esterházy-féle átirata a *Magyar anekdotakincs*ben szereplő történet ismeretében egyértelműen elveszti minden lehetséges valóságtartalmát, hiszen, az az olvasó, aki fel tudja idézni a korábbi változatot, nem tudja hitelesnek tekinteni, hanem egy faktuális anekdotára alapozott fikcionális anekdotának lát-

[51] Esterházy Péter: *Kis Magyar Pornográfia – bevezetés a szépirodalomba –*. Magvető, Bp., 1984. 67–68. és uő: *Bevezetés a szépirodalomba – bevezetés a szépirodalomba –*. Magvető, Bp., 1986. 437–438.

ja, ahogy a Mikszáth-féle variációt. Annak az olvasónak a számára azonban, akinek nem ismerős az eredetileg az 1850-es éveket reprezentáló történet, hajlamos inkább faktuális anekdotaként olvasni. Számára csak a stílusbeli anakronizmus lehet figyelmeztető jel, hiszen a faktuális anekdotára a neutrális beszédmód jellemző, nem ez az egyéni, az elbeszélő személyét, stilisztikai leleményét hangsúlyozó, egyszerre két korszak beszédmódját is felidéző nyelvhasználat. Az Esterházy-szöveg történetfelfogása mintha visszatérne az Erdélyi János által meghatározott anekdotaértéshez, nem történetisége, hanem előadásának az eredetisége dominál. Ugyanakkor a két különböző időszak – az 1850-es és az 1950-es évek – abszolutista kormányzása között létesített asszociatív kapcsolat a hivatalos történettudomány számára ugyan elfogadhatatlanul, de irodalmi szempontból revelatív erővel képes összekapcsolódni.

Balogh Magdolna

„LOBOGÓNK PETŐFI"?

– Megjegyzések a magyar szocreál népiség-felfogásának eszmetörténeti kontextusához –

Az alábbi tanulmányban *a népiséget* emelem ki a magyar szocreál ideológiájából, mert ez a fogalom szinte vezérszavává lett a kommunista múltértelmezésnek és a születő új irodalommal szemben támasztott elvárásoknak, természetesen nem függetlenül a szovjet szocreál ideológia intencióitól. Habár maga a népiség mint követelmény majd' minden közép-európai szocreál doktrínában megjelent, különös jelentőségre a magyar kultúrában tett szert, mivel nálunk a népi gondolat csakúgy, mint az ezt zászlajára tűző népi mozgalom egyedülállónak mondható a régióban.

Magával az ideologémával kevés szakmunka foglalkozott eddig, s ezek is hangsúlyozzák a fogalom jelentésmezejének összetettségét, nehezen meghatározható voltát.[1] Úgy gondolom, ez a szétfolyó, körülhatárolhatatlan jelleg a népiség lényegéhez tartozik, s így nem is áltathatom magam azzal, hogy megnyugtatóan fejthetem meg jelentését. Bizonyos ideológiakritikai szempontokat figyelembe véve, eszmetörténeti értelmezésére, s ezzel párhuzamosan a nép, népi, népies, népiség fogalomkör néhány irodalom- és kultúrtörténeti összefüggésének vizsgálatára, és a mögöttük meghúzódó politikatörténeti mozzanatok jelzésére teszek ebben a tanulmányban kísérletet.

Ami magát a fogalmat illeti: a német 'Volkstümlichkeit', az orosz 'narodnoszty', a cseh és a szlovák 'lidovost/l'udovost' így, ebben a formában bukkan fel mind a régebbi, mind az újabb szövegekben. Magyar nyelven azonban két szó jelöli a nép és irodalom viszonyával kapcsolatos fogalmi kört: a ***népiesség, illetve a népiség.*** A népiesség fogalmát Tamás Gáspár Miklós így határozza meg a *Világirodalmi Lexikon*ban: „A népi kultúra némely alakzatainak és stílusjegyeinek fölbukkanása az ún. magaskultúrában, s az ún. magaskultúrához sorolt írástudóknak az az olykor téves hite, hogy a népi kultúrából merítenek." A népiségről pedig ezt állítja: „A népiesség összefüggő jellemzői [...] főként a keresztény (katolikus és bizánci) európai magaskultúrákban voltak kimutathatók vagy a szintén univerzalisztikus kínaiban, ennek szétesésével – amit nem utolsósorban a romantika tudatosan partikularista-

---

[1] Hans GÜNTHER: *Totalitarnaja narodnoszty i jejo isztoki.* In H. GÜNTHER–J. DOBRENKO (eds.): *Szocrealisztyicseszkij kanon.* Gumanitarnoje agensztvo 'Akademicseszkij projekt'. Szankt-Petyerburg, 2000. 377.

nemzeti népiessége okozott – ***a népiesség politikai ideológiává változott. (vö. népiség)***"[2] (kiemelés – B. M.)

Úgy tűnik, hogy a szocreál ideológia esetében a népiséggel, azaz ***a politikai ideológiává változott népiességgel*** van dolgunk. Ha arra a kérdésre keressük a választ, honnan, milyen hagyományból ered a közép-európai szocreál ideológiának ez az összetevője, természetesen nem hagyhatjuk figyelmen kívül a szovjet szocreál népiség-fogalmának hatását. A népiség (oroszul „narodnoszty") mint az irodalmi művel szemben támasztott követelmény a harmincas évek második felében tűnt fel a szovjet ideológiában, mint a nacionálbolsevizmus része, nem függetlenül Sztálinnak attól az elgondolásától, hogy a szocializmust egyetlen országban kell felépíteni.[3] A politika nacionalista fordulata nyomán került a 19. századi irodalomkritikában használt „narodnoszty" fogalma a szlavofilek[4] és a forradalmi demokraták (elsősorban Dobroljubov) munkáiból kiemelve a szovjet ideológiába. Jelentése már a keletkezése idején sem volt egyértelmű (hol a nemzeti jelleget értették rajta elsősorban, amelynek tartalmát azonban herderi ösztönzésre valamiféle ködös 'népszellemmel' azonosították, hol meg a mindenféle néphagyományt magában foglaló, etnográfiai jelentést tulajdonítottak neki, ahogyan a szlavofilek). A marxisták átvették és kibővítették jelentését, így azután az még tovább tágult, s ezzel párhuzamosan egyre ködösebbé vált, az éppen aktuális kultúrpolitikai érdekeknek megfelelően.[5]

Annyi világos lehet már a fenti rövid fejtegetésből is, hogy a politikai ideológiaként értett népiség genetikus kapcsolatban áll a népiességgel: a pontosan körül nem határolt jelentésű népiség-fogalom arra a kulturális irányra vezethető vissza, amely a 18–19. század fordulóján, valamint a 19. század első felében egész térségünk szellemiségének kitüntetett törekvése volt. Fontos szerepet töltött be a nemzeti megújulás különböző önteremtő kulturális programjaiban, a nemzeti jelleg kimunkálásának folyamatában, s mint ilyen, speciális jelenség, amelynek Nyugat-Európa kultúrájában nincs megfelelője. A népiesség programjai Közép- és Kelet-Európaszerte Herder ösztönzésére formálódtak. Az ő *Ideen zur Philosophie der Geschichte*

---

[2] *Világirodalmi Lexikon* IX. kötet (Főszerkesztő Király István, felelős szerkesztő Szerdahelyi István). Akadémiai Kiadó, Bp., 1984. 220.

[3] Hans Günther: *Totalitarnaja narodnoszty i jejo isztoki.* In H. Günther–J. Dobrenko (eds.): *Szocrealisztyicseszkij kanon.* 377–389.

[4] A 19. század közepére a hivatalos ideológia hármas jelszavának: „pravoszlávia – önkényuralom – népiség" egyik fontos alappillére lett a 'narodnoszty'. Ezt az értelmezést a *Majak* (Világítótorony) című folyóirat köre képviselte.

[5] Edward Mozejko: *Realizm socjalistyczny.* Teoria. Rozwój. Upadek. Universitas, Kraków, 2001. 101–105. – Végigviszi a narodnoszty fogalmának történetét egészen az 1970-es évek szovjet ideológiájában való jelentkezéséig. L. Tyimofejev azt írja, hogy a „narodnoszty" feltétele az irodalmi műben az, hogy a műben tárgyalt problémának össznemzeti jelentőségűnek kell lennie, olyannak, amit a haladó társadalmi gondolat pozíciójából lehet megoldani, vagyis a nép érdekeinek megfelelően. A „narodnoszty" másik előfeltétele a közérthetőség és a hozzáférhetőség a széles olvasói rétegek számára. A „narodnoszty" szoros kapcsolatban van a realizmussal mint alkotómódszerrel, és kölcsönösen kiegészítik egymást. A szocialista realizmusban – írja L. Tyimofejev – a „narodnoszty" úgy jelenik meg, mint pártosság, amely nem más, mint a „narodnoszty" magasabb foka." I. m. 105.

der Menschheit (1784–1791) című munkája, illetve *Volkslieder* című népdalgyűjteménye hatására indul meg Közép- és Kelet-Európában a nemzet ősiségének, régmúltjának kutatása, s az ennek eszközeként értett „népi" hagyomány felkutatása. Nem véletlen, hogy ez az időszak az *Igor-ének,* a *Nibelung-ének* felfedezésének ideje, és nagy hatása van az osszianizmusnak. A népiesség képviselői mintegy a nemzet korszerű önkifejezésének eszközét keresve fordultak ekkor a „népszellemet" a maga eredetinek vélt alakjában őrző népköltészethez (vagy amit annak *hittek*), amelyben „a nem egyetemesnek, a sajátlagosan egyéninek, az ódonnak és nemzetinek, a különleges módon naivnak megvalósítási lehetőségét" látták.[6] Ugyanezért hajoltak oda magához a 'néphez' mint az őseredeti nemzeti tulajdonságok megtestesítőjéhez. Ez érvényes a szerb Vuk Karadžić (1787–1864) példáját követő Erdélyi János (1814–1868), a szlovák Ján Kollár (1793–1852) és Ľudovit Štúr (1815–1856), valamint a cseh František Ladislav Čelakovský (1799–1835) törekvéseire egyaránt.

A népiesség vonzásában a magyar irodalomban jelentős életművek születtek, amelyek azután Horváth János 1927-ben írt munkája nyomán kanonizálódtak „nemzeti klasszicizmusként". Ez, mint ismeretes, Petőfivel éri el csúcspontját, és Arany költészetében teljesedik ki, s „a magyar népi poétikával való szolidaritásánál fogva" lesz nemzeti, „minden rendbeli tökéletességénél fogva" pedig klasszikus.[7]

A népiesség olyan jelenségcsoportot foglalt magában, amely a nemzeti jelleg meghatározásának elengedhetetlen része, s amely épp ezáltal tett szert különös jelentőségre. Maga Horváth János is ekként értelmezi a népiest, kijelentve, hogy sokkal többről van szó, mint puszta irodalomtörténeti kategóriáról: „Értünk ***rajta*** [...] ***mindenféle nemzeti specifikumot,*** mely messzi múltból, akár a nemzeti lét íratlan őskorából származva ha máshol nem, a nép alsóbb rétegeiben, ha itthon nem, hát az őshazában, ha láthatólag már nem is, a közemlékezetben megmaradt és él, [...] ***amit tehát illő megbecsülnünk és megismernünk, amit óvnunk, mentenünk kell, sőt újból köztulajdonunkká általánosítnunk, ha nemzeti karakterünkből kiforgattatni, nemzetül meghalni nem akarunk.***"[8] (kiemelés – B. M.)

Azt, hogy a népiesség mennyire kitüntetett szerepet játszik a magyar irodalom történetében, jelzi az a tény is, hogy akad irodalomtörténész, aki egy egész korszakot jelöl vele a magyar irodalom történetében. Németh G. Béla az 1830 és 1860 közötti korszakot a népiesség korának nevezi, s ennek az iránynak a gondolatkörében értelmezi Petőfi, Arany, Eötvös, Madách, Jókai művészetét. Poétikailag ez az irányzat Németh G. szerint sajátos ötvözete romantikának és realizmusnak, de éppen magának a kétféle irányzatnak a szándékos vegyítése az elsődleges jellemzője, habár az egyes életműveken belül más és más az aránya az egyiknek és másiknak. Csakhogy – így Németh G. – legalább annyira jellemzi az irányzatot az

---

[6] Vö. Szíklay László: *A „népiesség" néhány közép-és kelet-európai nemzet romantikájában.* In uő: *Szomszédainkról.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1974. 150–220.

[7] Horváth János: *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig.* Akadémiai Kiadó, Bp., 1978. (2. kiadás)

[8] Horváth János: i. m. 12.

intenció maga, az, ami e sajátos, a közép- és kelet-európai régióra igen jellemző kevercset (a szerző szerint például Heine, Słowacki, Štúr, Nyekraszov vagy a román Alecsandri művészetét) létrehozza, s amelyben a népiesség, a nép felé fordulás olyan eszköz, amely a legfontosabb közösségi cél eléréséhez segít hozzá: „Tanulmányozni a nép költészetét, bemutatni életét, megszólaltatni lelkét: ez lett a *közvetlen* feladat. Mert a *közvetett*, a vágyott *végső*, minek az előbbi csak eszköze, továbbra is ez: kifejezni és korszerűen értelmezni a *nemzeti jellem* lényegét, hogy a nemzet az lehessen *lényege szerint, ami*."[9]

A végső cél a nemzet megkonstruálása, lényegének korszerű kifejezése volt, de éppen, mivel ennek a megkérdőjelezhetetlen célnak rendelődött alá, maga a nép, népiesség-fogalom is megkérdőjelezhetetlen fogalomként kanonizálódott.

Az a népiesség (és az a nép), amely Horváth Jánosnál (és az ő nyomdokain hosszú időn keresztül a tárgykör minden későbbi feldolgozásában) szerepel, a „tiszta forrás" mítoszának romantikus, illetve felvilágosodás kori eredetére utal.[10] Milbacher Róbert joggal hívja fel a figyelmet: Horváth János „a nemzeti irodalom megteremtésének folyamatában a népiesnek csak egy bizonyos aspektusát emelte ki, s a népet misztikus magasságokba emelve" értelmezte.[11] A tudós Horváth megközelítésére is érvényes az, amiről Barta János írt Aranyról szóló tanulmányában: „Ez a 'nép', jobban megnézve, nem is annyira társadalmi képződmény, mint ilyen, nehezen határolható el, inkább vehetjük, aminek azok az évtizedek is vették: ***erkölcsi és esztétikai ideálnak,*** a morális értékelés kiérzik minden népjellemzésből, kezdve Herderrel, aki minden költészet alapját a nép szívbéli derekségében és becsületérzésében látja."[12]

Nép és nemzet fogalma tehát a romantikában tapadt egymáshoz, s vált többékevésbé egymást kölcsönösen kanonizáló hívószóvá, amelynek értelmét, pontos jelentését nem volt szokás firtatni: mi több, nép és irodalom képzetkörének összefüggését még a 20. század harmadik harmadában is úgy használták, mintha magától értetődő kifejezésekről lenne szó. Csupán a legutóbbi időszakban jelentek meg olyan kritikai munkák, amelyek e sokáig axiomatikusan értelmezett fogalomkörről megkísérelték lehántani a századok során hozzátapadt kultikus ideológiai réteget, és kiemelve romantikus kontextusukból, a figyelmet e fogalmak problematikusságára, kritikai értelmezésük nehézségeire irányították.[13] Ahogyan Margócsy István mutatott rá nemrégiben: a nép és irodalom fogalomkörének tárgyilagos megközelítését elsősorban az akadályozta, hogy a szaktudomány és az ún. művelt közbeszéd ezt a már a romantikában is fiktív, körülhatárolatlan tartalmú nép-

---

[9] Németh G. Béla: *A népiesség kora*. In uő: *Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1971. 17.

[10] A téma újabb feldolgozására lásd Jeney Éva: *A tiszta forrás utópiája*. In Szegedy-Maszák Mihály–Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története*. III. kötet. Gondolat Kiadó, Bp., 2007. 146–161.

[11] Milbacher Róbert: *„földben állasz mély gyököddel…"* A magyar irodalmi népiesség akkulturációs metódusa és pórias hagyományának vázlata. Osiris, Bp., 2000. 26.

[12] Idézi Milbacher Róbert: i. m. 28.

[13] Milbacher Róbert: i. m.; Margócsy István: *Nép és irodalom*. Élet és Irodalom 2005. január 14. 17., 22.

szemléletet örökítette tovább. Mi több, a népfogalom egyenesen abszolút értékmérőként funkcionált: „A nép fogalmának megemlítésekor mintha mindig a Rousseau-tól a romantikusokon keresztül hagyományozódó leírás elevenedne meg: a nép, mint eredeti természet, egészében jó, a társadalom, mint a kultúra által megrontott emberiség, egészében rossz – ezért csak a nép tekinthető értékek forrásául."[14]

A nép és a népi fogalma megkérdőjelezhetetlen értékfogalomként tételeződik később is. A 20. század húszas éveinek végén, a harmincas évek elején – a Trianon utáni helyzetre tekintettel – újra kellett definiálni a kultúra szerepét, helyét a magyar társadalomban. Bizonyos ideológiai és irodalmi előzmények – elsősorban Szabó Dezső ösztönzése – hatására az írók egy csoportjának figyelme a magyar társadalom számban legnépesebb, egyszersmind a legnagyobb fizikai és szellemi nyomorban élő csoportja, a parasztság felé fordult: ezek az ún. népi írók hasonló módon gondolkoztak a nép és az irodalom viszonyáról, mint 19. századi elődeik. Jellemző ebből szempontból Illyés Gyulának az egyik 1930-as években megjelent írása, amelyben kijelenti: „Nálunk a népiesség mint jelző szinte pleonazmus, és valóban csak idézőjel között lehet leírni. Népiesség annyi, mint magyarság."[15] Vagy Németh Lászlónak egy 1928-ból való esszéje, amelyben ezt az állítást olvashatjuk: „Aki egyszer kezébe vette a tájszótárt, aki csak egy hónapot is töltött a nép kincsei közt, a lelkeknek szólásokba, ritmusokba, váratlan asszociációkba bodrozódó meleg fuvalma alatt, érezte a külön alkatnak azt az őseredetiségét, [...] az elhiszi, hogy a magyar költészet sohasem lehet más, mint népi."[16]

A kortársak közül többen észlelték a népiek népszemléletének avíttasságát, sőt rámutattak ennek a szemléletnek a veszélyes politikai konnotációira is. A legtisztábban talán József Attila fogalmazott, aki a *Szép Szó*ban világosan kifejtette: „Ma ez az új népies nem nevezhető 'népiesnek', mégpedig éppen azért nem, mert a Petőfi korabeli népies szemléletet vallja alapjául. Petőfiék népies irodalmi és politikai mozgalma kétségtelenül a kor követelményeinek egyetemes összefoglalása volt. Ők a nemesi társadalommal álltak szemben, és ezért fordították szembe vele a nép fogalmát, mert jobb kifejezésük nem volt a rendi kötöttségektől feloldott emberiség eszményének jelzésére. [...] A nemesi társadalom helyére azóta a polgári társadalmi rend lépett. Ebben a rendszerben a nép fogalma teljesen romantikussá vált, azt mondhatjuk róla, hogy érzelmi hagyomány. [...] semmiképpen nem nevezhető forradalminak vagy korszerűnek [...] egy olyan fogalomhoz (a néphez) való visszatérés a szellem terén, amelyben csupán a múltba menekülő regényes ízlés érez forradalmi zamatot, hiszen csak a múltba menekülő érezheti mainak azt, ami akkor volt korszerű. Ezért, ha népiességünk legkiválóbb jóhiszemű képviselői tiltakoznak is ez ellen, 'völkisch'- hangokat vagy legalábbis felhangokat kell

---

[14] Margócsy István: i. m. 17.

[15] Illyés Gyula: *Nép és népiesség*. Magyarország 1935. december 25. In Nagy Sz. Péter (szerk.): *A népi–urbánus vita dokumentumai 1932–1947*. Rakéta Könyvkiadó, Bp., 1990. 277.

[16] Németh László: *Népiesség és népiség*. In uő: *A minőség forradalma – Kisebbségben. I.* Püski, Bp., 1992. 28.

az új népies együttestől hallania annak, aki tudományos szocialista iskolázottsággal szemlélődik irodalmi életünkben."[17]

Noha a térségben másutt is voltak „népinek" nevezhető írók a két háború között, ***a társadalompolitikai programmal fellépő népi írók csoportjának létezése alighanem magyar sajátosság.***[18] A politikai ideológiaként értett népiség jelszavát, más szóval az „új népiességet" a magyar irodalomban az 1930-as években kibontakozó, de 1945 után is jelentékenynek mondható népi írócsoport használta először, amelyre a kommunisták 1945 és 1948 között potenciális szövetségesükként tekintettek. Az 1934-től a *Válasz* című folyóirat körül gyülekező népiek úgy vélték, hogy a nemzet sorsa főként a parasztság sorsától és boldogulásától függ, s emiatt a parasztság – elsősorban a szegényparasztság – társadalmi felemelését tűzték ki célul.[19] A mozgalom reformerei számos értékes új kezdeményezéssel éltek: elindították az ún. falukutató-mozgalmat, amely a vidéki Magyarország, a falvak és tanyák életviszonyainak szociológiai feltárására vállalkozott, s amelynek eredményeként létrejött a modern magyar szociográfia műfaja olyan, mára klasszikusnak számító munkákkal, mint Illyés Gyula *Puszták népe* (1936), Veres Péter *Az Alföld parasztsága* (1936), Erdei Ferenc *Futóhomok* (1937) vagy Féja Géza *Viharsarok* (1937) című műve. (Feltűnhet, hogy a legtöbb, mára a népi irodalom klasszikusának számító mű 1936–1937-ben született. Ez a két év volt talán az egész népi mozgalom csúcspontja, amit a baloldal és a népiek legjobb erőit összefogó Márciusi Front megalakulása, s az ezt dokumentáló 1937-es *Makói Kiáltvány* fémjelez.)

A népi írók ideológiája az ún. népi–urbánus vitában formálódott, amelyben eltérő kultúrakoncepciók feszültek egymásnak, noha maga a vita voltaképpen Magyarország társadalmi modernizációjának módozatai körül zajlott, alapkérdései között szerepelt például a földkérdés megoldása és a paraszti polgárosodás előmozdítása.

Politikailag és ideológiailag a népi írók mozgalma nemhogy egységes nem volt, de a legnagyobb szélsőségek találkoztak benne. A kortárs és nemzedéktárs Fejtő Ferenc (1909–2008), a legendás *Szép Szó* szerkesztője, aki néhány írás erejéig maga is publikált a népiek fórumában, a *Válasz*ban, joggal jegyzi meg: „Tudtuk, hogy ez heterogén társaság, amit mozgalomnak nevezni szimplifikáció. Mert olyan különböző beállítottságú, világnézetű és nívójú embereket foglalt össze, mint például Szabó Zoltán vagy Kovács Imre, akik barátilag és világnézetileg hozzánk álltak közelebb, nem is beszélve Bibóról. Ők tematikailag voltak népiek, semmint világképben, műveltségben: marxista-szocialista-fajvédőnek nevezte magát Veres Péter, aki a rasszizmust akarta integrálni a szocializmusba vagy a szocializmust a fajvédelembe, ezt őnála soha nem lehetett tudni. [...] Voltak aztán a szélsőjobbhoz sodródók, Erdélyi, Sinka, Matolcsy Mátyás, ott volt mögöttük a velük rokon-

---

[17] József Attila: *Van-e szociológiai indokoltsága az új népies iránynak?* Szép Szó 1937. szeptember. In Nagy Sz. Péter (szerk.): *A népi–urbánus vita dokumentumai 1932–1947.* 388–389.

[18] Szíklay László: *A szomszéd népek „ruralistái" a két háború között.* In uő: *Együttélés és többnyelvűség az irodalomban.* Gondolat Kiadó, Bp., 1987. 104–113.

[19] N. Horváth Béla: *A népi–urbánus vitáról.* In Szegedy-Maszák Mihály–Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története.* III. kötet. Gondolat Kiadó, Bp., 2007. 263.

szenvező nacionalista úri középosztály, vagy Darvas József, akiről mindannyian tudtuk, hogy titkos kommunista párttag, vagy Erdei, akiről szintén úgy tudtuk, hogy kommunista. Ami összetartotta őket, a személyes barátságokon kívül, az a parasztromantikus antikapitalizmus volt."[20]

Ez a „parasztromantikus antikapitalizmus" a népiek jövőképében egyfajta paraszti szocializmus utópikus társadalomképében jelent meg, amelyet szokás a kapitalizmus és a szocializmus közötti afféle „harmadik útként" jellemezni. Ezzel együtt azonban akadtak, akik az általuk a magyarság sorskérdéseinek tekintett problémák megoldását a jobboldaltól várták, abban a hitben, hogy a magyar paraszti réteg polgárosodásának idegen elemek – németek és zsidók – állnak az útjában. Ezt az elsősorban Németh László képviselte elgondolást – annak antiszemitizmusával együtt – támogatta Féja Géza és Veres Péter is. Az 1938 és 1944 között már erőteljesen polarizálódott mozgalomban a másik oldalon, az Illyés Gyula vezette balszárnyon többen rokonszenveztek a kommunisták elképzeléseivel. 1945 után a kommunisták éppen a népieknek ezt a balszárnyát környékezték meg, keresték meg reménybeli szövetségesként (miközben legelszántabb ellenfeleiknek a polgári radikálisokat és a szociáldemokratákat tartották).

Bár a népiek 1945 után is jelentékeny csoportot alkottak a szellemi életben, ideológiai és politikai heterogenitásuk okán korántsem tekinthetjük magától értetődőnek, hogy a kommunisták keresték velük a kapcsolatot. Kollektivizmusuk erősen „völkisch" jellegű, antikapitalista indulatuk város-, elsősorban Budapest-ellenes volt. S hogy mégis fontosak voltak a kommunisták számára, annak részben taktikai, részben éppen ideológiai magyarázata van. A gyakorlati politika síkján a szövetségkeresés kényszere, és a tömegbázis kiszélesítésének szükségessége indította arra a kommunistákat, hogy kapcsolatot keressenek a népiekkel, pontosabban a népiek balszárnyát tömörítő parasztpárttal. (A Nemzeti Parasztpárt vezetőségében többen is ott voltak a népiek közül: Illyés Gyula, Darvas József, Kovács Imre tekintélynek számított a vidéki értelmiség körében, rajtuk keresztül szerezhettek a kommunisták támogatókat.[21]) Ugyanakkor a kommunistáknak azt a látszatot kellett kelteniük, hogy a rendszer, amelyet építenek, a legnemesebb nemzeti hagyományokat folytatja, s az új rend demokratikusságát is hangsúlyozniuk kellett, azaz populizmusra, nacionalizmusra, szociális tartalomra együttesen volt szükségük – ezt mintegy készen találták meg a népi ideológiában.[22]

Magának az együttműködésnek a szándéka még a háború előtt felmerült: Révai József 1938-ban terjedelmes cikket írt *Marxizmus és népiesség* címmel, amelyben a népiek mozgalmáról elismeréssel állapította meg, hogy „az utolsó két évtized legjelentősebb szellemi áramlata Magyarországon [...], amely a magyar problémák megoldására átfogó programot akar adni, amelynek sajátos világnézete van, és a

---

[20] *Kérdések a Válaszról.* Fejtő Ferenccel beszélget Széchenyi Ágnes. In Fejtő Ferenc: *Szép szóval.* Vál., szerk. és utószó: Széchenyi Ágnes. Századvég, Bp., 1992. 110.

[21] Standeisky Éva: *A Magyar Kommunista Párt irodalompolitikája 1944–1948.* Kossuth Kiadó, Bp., 1987.

[22] Vö. Nagy Péter Tibor: *Az ötvenes évek múltszemléletének nacionalizmusáról.* Hiány 1990. július 18. (II. évfolyam, 14. szám)

társadalomról, történelemről és a haladásról megvan a maga felfogása." Révai már ekkor azzal a szándékkal írt a népiekről, hogy felhívja elvtársai figyelmét a lehetséges szövetségesekre. ***„A kérdés, hogy kivel fognak együtt haladni, ki ellen, kiknek lesznek fegyverbarátai – nincs még eldöntve. Harcolni kell értük, hogy a mi fegyverbarátaink legyenek."***[23] (kiemelés – B. M.)

A cikkből az derül ki, hogy Révai a népi táboron belüli polarizálódást kihasználva igyekezett a fasizmussal szimpatizáló népi jobbszárnyat leválasztani a társaságról, s a balszárnyat, illetve a mozgalom centrumát meggyőzni arról, hogy a helyük a kommunisták mellett van, emiatt hangsúlyozta a lehetséges együttműködés közös alapját: „A népiek politikája olyan politika, amelynek célja Magyarország parasztdemokráciává alakítása lenne."[24]

Tekintettel arra, hogy a népiekre 1945 után még nagyobb szükségük volt a kommunistáknak, nem meglepő, hogy Révai írása lényegében változatlan formában jelent meg 1945-ben,[25] s ennek a cikknek a hangneme és irányultsága volt a meghatározó a kommunisták számára a népiekkel szemben követendő taktika kérdésében. Ahogyan a már idézett szocialista (szociáldemokrata) Fejtő Ferenc fogalmazott: „Rákosiéknak szükségük volt bizonyos nemzeti színű háttérre, s erre a népi intellektuelek voltak a legalkalmasabbak. Úgy volt ez, mint annak idején Szovjet-Oroszországban. Lenin is a baloldali eszerekkel tartotta legtovább a kapcsolatot. A baloldali szociálrevucionerek szintén egyfajta baloldali, antiliberális parasztpárt voltak."[26] De a kapcsolatfelvételt indokolta az is, hogy a kommunista pártban nem kevesen voltak faluról származó fiatalok, akik rokonszenveztek a népi írók ideológiájával, s akiket a másik, proletár közegből érkező csoporttal kollektivista, nyugatellenes és antiliberális irányultságuk kapcsolt össze.[27] (A népi ideológia és a marxizmus együttesen volt jelen a tehetséges paraszti származású fiatalok kulturális és társadalmi felemelését célzó NÉKOSZ-mozgalom ideológiájában. Azonban a kollégiumokat 1949-ben bezárták, a mozgalmat felfüggesztették, mert a párt monopolisztikus törekvéseinek útjában állt.)

Ami a kommunistáknak az új irodalom népiségéről vallott elgondolását illeti, az, amit Lukács György a magyar írók debreceni kongresszusán, 1946. június 27-én *A magyar irodalom egysége* címmel tartott előadásában mondott, alighanem mindkét szempontból igazolja a kommunista párt és a népiek viszonyáról szóló fenti állítást: „Ahogyan a politikában a munkás-paraszt szövetség alkotja a demokráciánk szilárd alapját, úgy megállapíthatjuk, hogy ***az igazi népi irodalom megteremtésének feltétele a munkás-paraszt írók egyetértésén múlik."***[28]

---

[23] Révai József: *Marxizmus és népiesség.* Szikra, Bp., 1945. 15.

[24] Révai ekkor emigrációban volt, ezért a cikket eredetileg Kállai Gyula nevén jelentette meg.

[25] Kötetben: Révai József: *Népiesség, magyarság, marxizmus.* Szikra, Bp., 1945.

[26] *Kérdések a Válaszról.* 119.

[27] Standeisky Éva: i. m.

[28] Lukács György: *A magyar irodalom egysége.* In uő: *Irodalom és demokrácia.* Szikra, Bp., 1948. 184. Idézi: Standeisky Éva: i. m. 63. (Lukács kötetének általam olvasott 2., javított kiadásában az idézett mondat nem szerepel.)

Az ezt az „egyetértést" kimunkálni akaró „próbálkozások" (azaz a népiek manipulálása) főként 1945 és 1947/48 között zajlottak. A Magyar Kommunista Párt ideológusai, Lukács György, Révai József és Horváth Márton valamennyien sokat foglalkoztak a népiekkel. Lukács célja elsősorban az volt, hogy elválassza „a búzát az ocsútól". Ami a valóságban azt jelentette: Németh Lászlót (a népi jobbszárny vezéregyéniségét) kellett elszigetelni (Németh valóban vissza is vonult a közélettől, s az 1956-os forradalom idején közölt írásaitól eltekintve 1959-ig nem publikált). Lukács a népi írók műveinek ideológiai elemzését vállalta, felvázolva azt a társadalmi hátteret, amely a népiek nézeteit formálta. A népi irodalmi mozgalom, „a magyar realizmusnak új, kezdő virágkora" akkor teljesedik ki – írta –, ha alkalmazkodik a társadalmi fejlődés irányához, ha perspektívát tud nyújtani, ha harcol „a múlt terhes öröksége, a dekadens, reakciós ideológiai maradványok" ellen, harcol „a munkás- és parasztszövetség megteremtéséért a kultúra minden területén". A filozófus elítélte a népi írók műveiben a „pesszimizmust", a perspektívátlanságot, „a művészi és világnézeti dekadenciát". Bírálta a népiek városellenességét, a romantikus antikapitalizmusukból kinövő reakciós utópiákat. Ugyanakkor Révaival egybehangzóan állította, hogy „a népiesek irodalmi mozgalma [...] az utolsó negyedszázad legfontosabb irodalmi eseménye", amelyet olyan művek reprezentálnak, mint Illyés *Petőfi*je vagy a *Puszták népe*.[29]

Illyés Gyulát végül nem sikerült megnyerni, ráadásul, noha a népiek hajlottak bizonyos kompromisszumokra, nem voltak hajlandók elhatárolódni Németh Lászlótól,[30] emiatt a gyakorlati politika síkján a népiek manipulálása 1947/48 után lekerült a napirendről. Jellemző módon akkor került szóba ismét, amikor az 1956-os forradalmat követő időszakban megint szüksége volt a pártvezetésnek a népiek támogatására a társadalom konszolidálása érdekében. Emiatt keresték velük a kapcsolatot a megfelelő modus vivendi kialakítására. Maga a népi–urbánus vita, illetve a kultúra népi–urbánus megosztottsága azonban az ötvenes években újjáéledt antiszemitizmus miatt társadalmi tabuvá vált, s egészen a kilencvenes évekig – amikor a nacionalista tendenciákkal együtt ismét felszínre került – nyilvánosan nem lehetett írni vagy beszélni róla.

Eközben azonban a népiség ideologémája az új irodalommal kapcsolatban a legtöbbet emlegetett fogalommá vált. A ***népiségnek a népi írók ideológiájában al-***

---

[29] Lukács György: *Népi írók a mérlegen*. In uő: *Irodalom és demokrácia*.

[30] Standeisky Éva idézi Veres Péter beszámolóját a NPP politikai bizottsági ülésén a debreceni írókongresszuson elmondott felszólalásáról: „Én megmondtam, hogy senki se kívánja tőlünk, hogy rongy emberek legyünk, s akikkel együtt dolgoztunk, azokba most belerúgjunk, hanem a szellem szabadságát hagyjuk meg mindazoknak, akik megszerezték maguknak azt a jogot, hogy a magyar közösséghez szóljanak, mert a haladó szellemű emberek között is van különbség. El lehet képzelni kétféle haladó szellemet is. Olyat is, mint Szekfűé, akinek a haladó szelleme Bethlentől Gömbösön keresztül a Lenin-ünnepélyig tette meg az utat. Megmondtam, hogy mi azt is haladó szellemnek tartjuk, ha valaki érzi és látja a nép fájdalmát és néha kesereg is azon, hogy gyarmati sorban élőnek látja a magyarságot és ebből akarja kiemelni úgy, hogy a gyarmatosítók közt az idegenek mellett a bentlévő meghonosult magyar és idegen polgárságot is el akarja távolítani a nép útjából... Még azt is megmondtam, hogy mi írói egységet nem tudunk elképzelni. Annak nincs is semmi értelme." In Standeisky Éva: i. m. 61.

kalmazott, s mint láttuk, közvetve a 19. századból átörökített jelentése került át a magyar szocreál ideológiájába. A fogalom jelentése az ötvenes években a 'közérthetőség' és a 'demokratikusság' jelentéselemével bővült, s ez a jelentésváltozás egyszersmind a szovjet ideológia erősödő hatását is mutatja: világosan utal arra, hogy kezd erőteljesebben körvonalazódni a szocialista realizmus koncepciója. 1947. májusi *Munkásság és művészet* című cikkében például azt írja Horváth Márton, hogy „Az új magyar demokráciában *új népiességre* van szükség, amely milliók számára a lényeget mondja, tehát érthető (kiemelés az eredetiben)".[31] Gyakoribbá válik a népre mint döntő instanciára történő hivatkozás is Horváth kritikai írásaiban. Egy helyütt József Attiláról olvashatjuk egyértelmű értékmérőként, hogy „József Attila is a népé volt".[32] Déry Tibor *Tükör* című színművéről írt kritikájában Horváth azt tekinti a darab erényének, hogy drámai konfliktusa „a néppel és a népért élő új értelmiséget jeleníti meg igen erős drámai nyelven és helyzetekben".[33] Néhány oldallal odébb Balázs Béla *Czinka Panna* című darabjáról viszont azért szól elítélően, mert „a magyar történelmi múlt, s a mostani időkben újjáéledő népünk jobbat érdemel ennél a színjátéknál".[34]

Az 1848/49-es forradalom és szabadságharc és Petőfi Sándor alakja a magyar közösségi emlékezet kiemelkedő kultikus toposza. 1867 óta minden rendszer kialakította a maga 48-as kultuszát és Petőfi-képét, amelynek tartalmi módosulásai jól nyomon követhetők a Margócsy István szerkesztette dokumentumgyűjtemény lapjain.[35] Az ötvenes évek Petőfi-kultuszát Horváth Márton alapozta meg. A *Szabad Nép* főszerkesztőjének *Lobogónk, Petőfi* című tanulmánya eredetileg Petőfi halálának századik évfordulójára készült, ám címe nem véletlenül lett az egész sztálini korszak egyik, ha nem a legfontosabb szlogenjévé. Petőfi alakja és életműve a kommunisták interpretációjában komplex jelképként tartalmazta mindazon demokratikus társadalmi törekvések ideálját, amelyeket a magyar kommunisták maguk elé tűztek, s mellesleg, az új társadalom irodalomideálját, nép és irodalom eszményi kapcsolatát is megtestesítette. „Mit kell mai íróinknak megtanulni Petőfi népiességéből, helyesebben irodalmi demokratizmusából? Petőfi megtalálta a kifejezésnek olyan módját, mely műveit meggyőzővé, vonzóvá és könnyen hozzáférhetővé tette az új közönség, a nép számára. [...] a nép arcát, érzelmeit, vágyait, sőt magukat az urakat is – [...] mindig és újra a nép szemével, a nép számára mutatta meg. Petőfi realizmusának a lényege a hitelesség, az ábrázolás igazságának a szenvedélyessége. [...] Ez az igazságkeresés elfogult és pártos. Nem emelkedik felül a dolgokon, hanem bennük él, mint maga a nép."[36]

---

[31] Horváth Márton: *Munkásság és művészet.* In uő: *Lobogónk, Petőfi.* Szikra, Bp., 1950. 81.
[32] Horváth Márton: *A kommunista József Attila.* In uő: *Lobogónk, Petőfi.* 71.
[33] Horváth Márton: *Tükör. Déry Tibor színműve a Nemzeti Színházban.* In uő: *Lobogónk, Petőfi.* 89.
[34] Horváth Márton: *Czinka Panna. Balázs Béla és Kodály Zoltán megzenésített színműve az Operában.* In uő: *Lobogónk, Petőfi.* 94.
[35] Margócsy István (szerk.): *Jöjjön el a Te országod. Petőfi politikai utóéletének dokumentumaiból.* Szabad Tér Kiadó, Bp., 1988.
[36] Horváth Márton: *Lobogónk, Petőfi.* 201.

Horváth Márton szövegének kultikus indíttatása mellett feltűnő az axiomatikus mozzanata. Ismét Margócsy Istvánt idézve: „A népiség ideológiája [...] ragaszkodik ahhoz a [...] (nem bizonyított) beállítottsághoz, miszerint a nép önmagától értékhordozóként funkcionál, s a néphez való közeledés vagy kivált a néppel való azonosulás [...] szinte természetesen az értékek birodalmába való bejutás ígéretét rejti (s megfordítva: akinél nem mutatható ki a népiség bármily szempontból felvethető jelenléte, az az értékhierarchián vagy semmilyen, vagy csak alacsonyabb helyet foglalhat el)."[37]

A népiség ideologémája 1950-re nemcsak beleolvadt a szocialista realizmus doktrínájába, hanem meghatározó attribútuma lett. Jól mutatja ezt Révai Józsefnek a *Művelt Nép* című folyóirat első számában közölt beköszöntője, amelyben a kultúrpolitikus ezt írja: „A szocialista kultúra: népi kultúra, irodalomban, képzőművészetben, zenében egyaránt. A szocialista kultúra a népre orientálódik, a népnek teremt, a nép ízlését, nyelvét, napi életét és nagy történelmi céljait veszi mértékül tartalmában és formájában."[38]

A népiség fogalmának kommunista „beolvasztása" valójában a „szocialistának" a legitimálására irányult, amelyhez éppen a „népi" szolgáltatta az alapot, vagyis: a „szocialista", illetve „szocialista realista" azért volt/lehetett jó és értékes, mert ***népi.*** A kultúrpolitikus szövegében a 'népi' gyakorlatilag a 'szocialista' szinonimájaként szerepel. A kommunisták totalitárius nyelvhasználata éppen arra irányult, hogy az eredetileg más-más valóságszeletre vonatkozó fogalmak közötti különbséget elmosva, önkényesen változtassa meg az egyes szavak jelentését. Ez az eljárás a népiség esetében is annyit jelentett, hogy „népi az, amit annak neveznek". Így magyarázza ezt Révai az imént idézett szöveg folytatásában: „A mi szocialista népiességünknek semmi köze a levitézlett 'narodnyik' 'népiességhez'. [...] A mi szocialista népiességünk azért épít nem utolsósorban a népművészetre, mert ez egyik eleme a néphez való kulturális 'visszatérésnek', a közeledésnek az anyaföldhöz, amelytől a burzsoá kultúra [...] eltávolodott, amelynek hátat fordított. Mi 'népiesek' a burzsoá kultúra és ideológia maradványai elleni harc értelmében vagyunk, a szocialista kultúráért való küzdelem jegyében.

A népi kultúra, amelyet ápolni és óvni akarunk, nemcsak paraszti kultúra. Beletartozik mindaz, ami egészséges és nagy a magyar klasszikus kultúrában: Munkácsytól Erkel Ferencig, Mikszáthtól Móricz Zsigmondig, Petőfitől Adyig és József Attiláig. A magyar kultúra nagyjaiban nemcsak és nem elsősorban osztálykorlátaikat, polgári jellegüket kell látnunk, hanem elsősorban *népi* jellegüket."[39]

Az is jól látszik ebből a szövegből, hogy a fogalom jelentésköre tetszés szerint tágulhatott, aszerint, hogy éppen mit akartak belefoglalni. Vagyis azt, hogy mi számított népinek, egyedül és kizárólag egy jelentésadó aktus (ami egyszersmind hatalmi aktus is volt) döntötte, dönthette el. Lényegében ez a fogalom sem kü-

---

[37] Margócsy István: *Nép és irodalom*. 17.
[38] Révai József: *Művelt nép*. In Révai József: *Irodalmi tanulmányok*. Szikra, Bp., 1950. 279–280.
[39] Révai József: i. m. 280.

lönbözött a doktrína többi elemétől: jelentése éppolyan homályos és változékony volt, amilyen a pártosságé vagy a realizmusé.

A fentiek értelmében folytatódott a magyar irodalom kiválasztott hagyományainak átértelmezése is. Ez idő tájt formálódott a magyar irodalomnak az a koncepciója, amely azután a szocialista irodalom- és oktatáspolitika alapja lett, és amely gyakorlatilag a nyolcvanas évekig érvényben maradt. Azaz a magyar irodalom „haladó hagyományának" kijelölése a Petőfi–Ady–József Attila-életmű jelezte fővonal mentén.

Ennek részeként Révai Ady költészetét preparálta ki a kívánt szempontok szerint (itt most csak a népiség tekintetében vizsgálom). Révai Ady-tanulmányaiban a költő népiességét próbálta igazolni, természetesen a maga szája íze szerint. Kiindulásként a népiek Ady-képéről beszélt, kritizálva, hogy szerinte „elparasztosították Ady népiességét", „és így meghamisították benne a leglényegesebbet, hogy a városi néphez közeledve lett konkréttá és harcossá népiessége, mely felölelte az egész magyar népet". A megfogalmazásban nemcsak az interpretáció önkényessége tűnik szembe, hanem az is, hogy a kommunista kultúrpolitikának ekkor már nem állt érdekében a népiekkel kötött szövetség emlegetése, hiszen a politikában már monopolhelyzetben voltak a kommunisták. Ami pedig a népiek ideológiájából kellett, azt átvették, kisajátították. A népiség kommunista értelmezésének lényeges „újítása" fogalmazódott meg Révai azon megállapításában, amely szerint „Ady [...] megtalálta az utat a városi néphez, a munkássághoz".[40]

Ez a megállapítás azt is mutatta, hogy a szocialista kultúra népivé nyilvánításával párhuzamosan az új nép-fogalom tartalma is körvonalazódott. A rendre hivatkozási alapként szolgáló szocialista „nép" ugyanis már nem az a nép volt, amely a népiek vagy a 19. századi szerzők szövegeiben megjelent. Ennek az új népfogalomnak a sulykolásában Révai járt az élen, a munkásosztály népiesítésével alakítva ki a „városi nép" fogalmát. Ebből lett azután a „városi népiesség" fából vaskarikája. Az új, szocialista népfogalomban már benne foglaltatott a városi és a falusi nép szövetsége. Innen azután már könnyedén jutottak el a „dolgozó nép" metaforájához, amely „a munkásság, a vele szövetséges parasztság és a haladó értelmiség" triászát foglalta (volna) magában a korabeli ideológusok intenciói szerint. Ez a kanonizált formula volt használatban nagyjából a nyolcvanas évek első feléig, amikor is a doktrína felbomlásával eltűnt a hivatalos nyelvhasználatból.

A hetvenes években Király István számos tanulmányt szentelt a témának.[41]

Mindez a hatvanas évek gazdasági-társadalmi modernizációs periódusát követő konzervatív fordulat ideológiai vetületeként jelentkezett. Miközben a hatvanas években a realizmus fogalmát az avantgárd integrálásával kísérelték meg modernizálni, a következő évtizedben éppen ellenkezőleg, a realizmus fogalmának konzerválásával próbálkoztak. Ebben a tekintetben Király István volt a legkitartóbb.

---

[40] Révai József: *Ady Endre*. In Révai József: *Irodalmi tanulmányok*. 224.

[41] Király István: *Hazafiság és forradalmiság*. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1973; illetve Király István: *Ady Endre*. Magvető Kiadó, Bp., 1970. 2. kötet, 450–452., vö. Móricz-tanulmányával is: i. m. 321.

Noha Király tanulmányaiban és köteteiben mindenütt használja a népiség fogalmát, abban a meggyőződésben, hogy „realista művet alkotni csak a történelem igazi alkotóival, a dolgozó emberekkel, a néppel azonosulva lehet", a fogalom tartalma nála már gyakorlatilag értelmezhetetlen általánosítássá vált. Az olyan pszeudomegállapítások, mint például a következő: „a ***népiség tehát 'fogódzó elv' a realista művész számára, irányjelző a valóság felé: realizmusának megjelenési formája és mértéke is egyben***"[42] jelzik a kör bezárultát: a szocreál doktrínában az egyes alkotóelemek egymást egymással, tautologikusan magyarázták.

A népiség fogalmának kultikus jelentőségét, a magyar társadalmi tudatba való beágyazottságának szívósságát is mutatja, hogy huszadik századi irodalmunk értelmezésében a nyolcvanas években is felbukkant a konzervatív, axiologikus és axiomatikus népiség-felfogás, amelyhez ekkor már hozzáértődött a fogalom szocreál interpretációja is. Czine Mihály egy 1969-es tanulmányában (amely változatlan formában jelent meg könyv alakban, 1981-ben) így jellemzi Illyés Gyula népiségét: „Népivé nem a tájnyelvű és folklorisztikus jegyek teszik, hanem a néphez tartozás öntudata, a népért égő politikai indulat. Nem reprodukálja a nép stílusát és gondolkodásmódját, hanem úgy ír, mintha népe alkotna, ha vele együtt ismerhette volna meg az emberi kultúra egész gazdagságát."[43]

A népi-problematika a kilencvenes években,[44] majd az ezredfordulót követően kapott újra nyilvánosságot a népi–urbánus vita ismételt fellángolása, illetve az antiszemitizmus térnyerése következtében. Ennek tárgyalása azonban már egy másik tanulmány témája lehetne.

---

[42] Szerdahelyi István idézi Király Istvánt in Szerdahelyi István: *A magyar esztétika története*. Kossuth Kiadó, Bp., 1976. 278.

[43] Czine Mihály: *Nép és irodalom. I.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1981. 221.

[44] *Népiek és urbánusok. Egy mítosz vége?* Századvég-különszám, 1993; *De mi a népiesség?* Bp., 2005 (Kölcsey-füzetek); Ács Margit: *Irodalom-e a népi irodalom?* http://www.kortarsonline.hu/06/acsmarigi.html

Műhely

Benyovszky Krisztián

ANNA, TE ÉDES

Balassa Péter már 1985-ben kelt tanulmányát ezzel a némileg szónoki kérdéssel kezdte: „Lehet-e még mondani valamit egyáltalán az *Édes Annáról*?"[1] Ezután felsorolta a regényről értekezők impozáns névsorát (Elek Artúrtól Király Istvánig), rövid áttekintést adott a leggyakrabban felmerülő elemzési szempontokról, hogy aztán eljusson saját álláspontjának és célkitűzéseinek megfogalmazásához. Már ezzel is sejtetve, hogy a nyitókérdésre adandó válasz, némi bizonytalanság után, azért mégiscsak igenlő lesz: igen, lehet még újat mondani az *Édes Annáról*.

Most, 25 év után, az azóta született interpretációk[2] terhével a vállamon, magam is hasonló helyzetben vagyok, amikor a regény szlovák és cseh fordításának apropóján az eredetinek az újraértelmezés szempontjából relevánsnak tűnő aspektusaira kívánom ráirányítani a figyelmet. Még indokoltabb tehát a kérdés: lehet-e még mondani valamit egyáltalán az *Édes Annáról*? S a válasz, azaz a jelen tanulmány, a negatív irányú sugalmazás ellenére, az idézett esszéistáéhoz hasonló lesz: úgy tűnhet, hogy nem, de mégis lehet.

Elemzésem nem szubverzív, inkább kiegészítő, árnyaló jellegű. Természetesen épít az ügyben érdekelt irodalomtörténészek és kritikusok némely korábbi észrevételére, s megpróbálja azokat továbbgondolni, ezért aztán nem mentes az ilyen esetekben szükségszerű tematikus redundanciáktól. Sajátossága abban van, hogy

---

[1] Balassa Péter: *Kosztolányi és a szegénység. Az Édes Anna világképéről.* In uő: *Magatartások találkozója. Babits, Kosztolányi, Móricz.* Balassi Kiadó, Bp., 2007. 99.

[2] Csak néhány cím az újabb elemzések közül: Veres András: *Kosztolányi Édes Annája. Egy sajtó alá rendezés tapasztalataiból.* Alföld 1997/6. 59–69.; Barabás Judit: *Édes Anna.* In Kulcsár Szabó Ernő–Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről.* Anonymus, Bp., 1998. 143–158. Kemenes Géfin László–Jolanta Jastrzębska: *Kiűzetés a szerelem kertjéből.* In uők: *Erotika a huszadik századi magyar regényben 1911–1947.* Kortárs Kiadó, Bp., 1998. 91–107.; Szitár Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál.* ELTE, Bp., 2000. 153–156.; Zsadányi Edit: *Az irodalmi elhallgatás szerepe Virginia Woolf és Kosztolányi Dezső regényében.* In uő: *A csend retorikája.* Kalligram, Pozsony, 2002. 63–102.; Halász Hajnalka: *Szöveg-test/(szó)beszéd.* Alföld 2006/2. 71–88.; Gyurisán Szabina: *Kosztolányi Dezső Édes Anna című regényének szociálpszichológiai elemzése.* Partitúra 2007/2–3. 105–143.; Bónus Tibor: *A másik titok. Az Édes Anna értelmezéséhez.* Irodalomtörténet 2007/4. 476–519.; uő: *Színháziasság és az érzékek topológiája II. – Szemek.* http://www.kortarsonline.hu/0907/bonus.htm.; Szegedy-Maszák Mihály: *Édes Anna: regény és/vagy példázat.* Kalligram 2009/7–8. 137–144.

ehhez a dialogikusan szerveződő értelmezői munkához a regény két fordítását használja sorvezetőként. Fogalmazhatunk úgy is, hogy Viktor Šándor szlovák[3] és Ladislav Novomeský cseh[4] szövege az (újra)olvasások folyamán fokozatosan az eredeti lappangó jelentés-összefüggéseit kibontó *értelmező jel*ekké (interpretánssá) váltak számomra. Olyan jelekké, melyek nemcsak helyettesítik, hanem interpretálják is tárgyukat, ami abban nyilvánult meg, hogy a forrásszövegnek addig nem látott vagy a maga összetettségében még nem érzékelt oldalát engedték megmutatkozni. Valamivel konkrétabban fogalmazva: a két idegen nyelvű szöveget – a magyar hátterében – olvasva világosodott meg előttem valami a regény nyelvhasználati és karakterépítési sajátosságaiból. Valami, amit nélkülük, a fordítók eljárásainak tüzetes vizsgálata nélkül, aligha vettem volna észre. Ők adták a megértéshez elvezető szükséges *lökést,* beindították és meghatározott irányba terelték a jelentések játékát.

Név, szerep, cselekmény

Nem mondok semmi újat azzal, ha kijelentem: az *Édes Anna* olyan regény, melyben a címszereplő alakja kulcsfontosságú mind a cselekményszerkezet, mind a szereplői viszonyrendszer kialakítása szempontjából. Vizyék mintacselédje a mű valódi gyújtópontja: neve, tettei, beszéde (vagy éppen némasága), belső indulatai és érzései kihatással vannak a cselekmény egészére. Ezt támasztja alá az is, hogy már a – dramaturgiai szándékkal késleltetett – tényleges, fizikai megjelenése előtt (6. fejezet) és elítélését követően (19. fejezet) is „jelen van", még ha csak az említés szintjén is: egyrészt az elbeszélő, másrészt a többi szereplő hol megalapozott, hol előítéletektől terhelt kijelentéseinek köszönhetően. Olyan főszereplőről van szó, aki kezdettől fogva magára vonja a figyelmet: sokat beszélnek róla és a legkülönfélébb módon viszonyulnak hozzá. A szerző láthatólag mindent megtesz emlékezetének folyamatos ébrentartása érdekében. Gyermeki ábrándozásnak és szerelmi vágyakozásnak egyaránt tárgya, vannak, akik irigységgel, mások gyanakvással vegyes kíváncsisággal fordulnak utána; valódi empátiát alig tapasztal közvetlen környezetében, közönyt és gúnyt annál inkább. Városi rokonai és gazdái dicsekedve mutogatják, majd szörnyű tette után a közvélemény kérlelhetetlen ítéletet mond felette.

Édes Anna olyan középponti hős, akinek jelleme, pontosabban a róla alkotott kép különböző nézőpontok kereszttüzében formálódik. Minden szereplő a maga sajátos szemszögéből, egyéni érdekei és szándékai alapján ítéli meg őt. Mindenki számára mást és mást (is) jelent, eltérő elvárásokkal közelítenek felé, amiből aztán az következik, hogy a cselekmény különböző szakaszaiban szerepek sokaságában látjuk őt felbukkanni. *1.* Vizyné számára a tökéletes cselédet testesíti meg, de legalább annyira halott lányának fájdalmas hiányát pótló személy is, akihez

[3] Dezső Kosztolányi: *Slúžka*. Obzor, Bratislava, 1969.
[4] Dezső Kosztolányi: *Anna Édešová*. Práce, Praha, 1974.

szublimált erotikus kapcsolat fűzi. *2.* Ficsor engesztelő ajándékként tekint rá, a behízelegés hathatós eszközét látja meg benne. A lány érzéseivel semmit sem törődik. *3.* Patikárius Jancsi számára Anna a szeretőt jelenti. Rövid idejű kapcsolatuk alkalmi kalandnak indul, de mélyebb érzelmi rezonanciákat kelt mindkettőjükben, mint azt korábban gondolták. *4.* Előző munkaadójának kisfia, Bandika számára Anna anyapótlék, a szeretett dajka, aki játszott vele és mesélt neki. *5.* A kamasz lányát egyedül nevelő özvegy kéményseprő, Báthory a feleséget és a gondoskodó mostohát látja meg benne, ezért tesz neki házassági ajánlatot. Édes Anna szerepköreinek és szubjektív portréinak sora folytatható lenne, de a későbbi elemzés szempontjából megelégedhetünk ennyivel.

A címszereplő viszont nemcsak az ábrázolás síkján, tehát a szöveg által megteremtett fikciós világ lakójaként ilyen sokarcú vagy sokoldalú lény, hanem a nyelvi kifejezés síkján is, mint egy *beszélő név* viselője. Egy olyan névé, amely mind hangzásában, mind fogalmi jelentésében és a hozzá kötődő jelképes tartalmakban a regénycselekmény vezértrópusává növi ki magát. Ez nem meglepő, hisz közismert Kosztolányi nevek iránti vonzódása,[5] egyrészt saját cikkeiből, másrészt felesége nyilatkozataiból. Több szövegelemzés mutatott már rá a nevek poétikai szerepére novelláiban is.[6] És ugyancsak sokat idézett az az írói önvallomás, melyben Kosztolányi az *Édes Anna* keletkezéséről szólva beszél a címszereplő neve keltette személyes asszociációkról: „Én az Anna nevet régóta szerettem. Mindig a mannát hozta eszembe, azonkívül egy kacér és nagyon nőies föltételes módot is. A vezetéknév, mely ösztönösen társult melléje, nem egyéb, mint a hódolatom kifejezése. A kettő együtt – vezeték- és keresztnév – a maga lágy zeneiségében egy másik, ősi és végzetes szókapcsolatot idézett föl bennem: az édesanyát."[7] Miként az idézetből is kitetszik, a szerző az *Annából* indult ki, ehhez a szakrális és erotikus konnotációkat egyaránt ébresztő keresztnévhez illesztette hozzá a vezetéknevet, mint írja, „ösztönösen", hódolatot kifejező célzattal. Az így kapott személynév pedig hívószóként kezdett működni, és mentális szótárából az *édesanya* főnevet vonzotta magához.

A regény figyelmes olvasása viszont arról tanúskodik, hogy a címszereplő köznévi alapú, tehát jelentéssel bíró vezetékneve még fontosabb szerepet tölt be a mű poétikai megszerkesztettségében, mint a keresztnév. Nem túlzás úgy fogalmazni, hogy az *édes* mint szimbólumértékű motívum (a szűkebb jelentésmezejéhez kötődő szavakkal együtt) cselekményképző erőre tett szert, Lotman szavaival élve – a *szüzsé*

---

[5] Lásd ehhez Ádám Anikó: *Kosztolányi a nevekről. Összeállítás Kosztolányi írásaiból.* Helikon 1992/3–4. 389–400. Az *Édes Anna* egyes neveinek (Vizy, Moviszter, Druma) jelentéséről ír Király István: *Kosztolányi. Vita és vallomás.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1986. 132., 139.

[6] Szitár Katalin: *Silus (A név jelentése és a novellaszöveg mitológiai háttere).* Literatura 1994/2. 233–243.; uő: *Caligula – álom – álarc.* In Kulcsár Szabó Ernő–Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről.* 228–240.; Győrfi Lívia: *A szubjektum önkeresése. Hős, elbeszélő és diszkurzív alany viszonya Kosztolányi Dezső Miklóska című novellájában.* In Horváth Kornélia–Szitár Katalin (szerk.): *Szó, elbeszélés, metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből.* Kijárat Kiadó, Bp., 2003. 99–124.

[7] Kosztolányi Dezső: *Hogyan születik a vers és a regény.* In uő: *Nyelv és lélek.* Madách Könyvkiadó, Bratislava, 1990. 520.

génjévé vált.[8] Mintha a szereplő sorstörténete belőle bomlana ki, a regény a névben implicit módon benne foglalt jelentéslehetőségek narratív kifejtéseként hat.

Erre az összefüggésre először tudtommal Szitár Katalin hívta fel a figyelmet,[9] s több olyan, a téma szempontjából lényeges részletre is rámutatott, amelyek feltűnő jelenléte számomra a fordítások vizsgálatakor vált szembetűnővé. Szitár az „édes" kétféle jelentését veszi alapul. Az 'íz' értelemben használt szó jelképiségét egyrészt az úr–szolga viszony alakulása, másrészt a szerelmi kapcsolat sajátosságai szempontjából vizsgálja. Az előbbi felől a *piskóta* Anna általi elutasításának és a gyilkosságot közvetlenül megelőző *süteményevésnek* a jelenete bír jelentőséggel, illetve az a körülmény, hogy Anna – rácáfolva gazdájának a cselédekkel kapcsolatos negatív tapasztalataira – nem lesz tolvajjá, nem nyúl ugyanis a csapdaként elöl hagyott *cukor*hoz. Ami pedig szeretői funkcióját illeti: Jancsi tudatában az Annával átélt érzéki gyönyör a piszokkal és a termékenységre is utaló mélységgel kerül metaforikus közelségbe – épp az 'édes' szó felbukkanásának köszönhetően. A 'kedves' értelemben használt *édes* kifejezés az anyaság és a gyermeknevelés (dajkaság) fogalomköréhez kapcsolódik a regényben (Anna krumplicukrot visz Bandikának). Az elemző említést tesz továbbá a címszereplőhöz legközelebb álló Moviszter doktor előrehaladott *cukor*bajáról, illetve az *édes* szemantikai oppozíciójaként megjelenő *keserű*ség (a magzatelhajtó orvosság íze) szerepéről is.

Az előbb említett motívumok némelyikére én is visszatérek, de a regényből vett további példákkal kívánom kiegészíteni Szitár Katalinnak a névszimbolika szüzséformáló hatására vonatkozó észrevételeit.

Fordított nevek

A regény *Slúžka* (cseléd, szolgáló) címmel jelent meg szlovák fordításban 1969-ben. Egyértelműen ugyan nem bizonyítható, de valószínűsíthető, hogy a címadásra hatott a regény Fábri-féle adaptációjának (1958) bemutatója is: a csehszlovák mozikban ugyanis ezen a címen forgalmazták a filmet. A tulajdonnév köznévvel való felcserélése a szereplő individualitása helyett az általa betöltött munkakört állítja a figyelem középpontjába. Édes Anna cseléd mivoltát emeli ki, holott a regény világában legalább annyira fontos anyai és szeretői szerepköre is.

A regény cseh fordításának címe: *Anna Édesová* (1974). Ladislav Novomeský tehát alapvetően nem változtat a címen, csupán domesztikálja a magyar címszereplőt azzal, hogy a keresztnevet helyezi előre, s a vezetéknevet pedig *-ová* családnévképzővel látja el. Ez a cseh és a szlovák olvasónak is jelzi a figura nemét (bár hozzátehetjük, hogy az Anna „nemzetközi" név, ezért nehéz elképzelni, hogy bárki is azt gondolná, hogy egy férfiról van szó). Az angol fordító, Georg Szirtes is hasonló

---

[8] Jurij M. Lotman: *A szöveg mint értelemgeneráló rendszer.* Fordította Szitár Katalin. In uő: *Kultúra és intellektus.* Argumentum Könyvkiadó, Bp., 2002. 53–78.

[9] Szitár Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál*... uo.

elv szerint járt el, csupán a személynév elemeinek a sorrendjét változtatta meg: *Anna Édes*. A regény német kiadásában (Irene Kolbe fordítása) már csupán a keresztnév szerepel: *Anna*. Ebből aztán az következik, hogy mindhárom esetben csak a regény 6. fejezetében, Édes Anna és Vizyné első találkozásakor derül ki a fordítás olvasója számára, hogy beszélő névről van szó – amennyiben persze a fordító erre vagy lábjegyzetben, vagy más módon utal. Mind a cseh, mind a szlovák fordító ezt megtette.

A helyettesítés, a minimális változtatással járó domesztikáció és a részleges elhagyás mellett azonban van még egy negyedik lehetőség is, mégpedig a név értelmező fordítása. A francia (Eva Vingiano de Pina Martins) és a spanyol (Xantus Judit) fordító eszerint járt el, amikor a regény címében szereplő *Édes* szót az adott célnyelv köznévi megfelelőjével adta vissza: *Anna la douce,* illetve *Anna la dulce* – azaz *Anna, az édes*. Találónak gondolom ezt a megoldást, épp azért, mert ráirányítja a figyelmet a regény egyik gazdag szemantikát magában hordozó kulcsmotívumára. Éppen ideje már, hogy ezt a tézisemet konkrét példákkal bizonyítsam.[10]

Anna mint szerető

Ma már nem kell külön bizonygatni, hogy mennyire torzító az olyan értelmezés, mely Annát áldozatként, a fiatalembert, Patikárius Jánost pedig gaz csábítóként állítja be.[11] Erre egyébként már a vonatkozó részek kicsit figyelmesebb olvasása is rácáfol. Annának nincs ellenére a fiú közeledése, sőt. Igaz, hogy amikor a fiúnak a kezdeti tétova, *tapogatózó* közeledés után valamelyest sikerül legyőznie zavarát, és vágytól elfúló hangon tett vallomásokkal próbálja szeretkezésre bírni őt, ellenáll neki, és – ahogy olvassuk – könnyűszerrel veri vissza „ügyetlen ostromait" (134.). Mikor azonban az elutasítástól és a visszafojtott nemi gerjedelemtől keservesen szenvedő fiú hasra fekszik és a párnába fúrja a fejét, Anna lesz az, aki utána nyúl, és magához húzza őt: „Akkor azonban hirtelenül egy kar kulcsolódott a nyakára, magához szorította, oly erősen, hogy szinte fájt. Nem kapott lélegzetet." (134.) Indokolt tehát Jolanta Jastrzębska és Kemenes Géfin László megfogalmazása, mely szerint „Jancsi szüzességét Anna veszi el, és nem fordítva", illetve hogy kettejük közül a lány „viselkedik úgy, mint egy liliomtipró úr, s az író Jancsinak utalja ki az elcsábított szegény, gyenge szűzlányka szerepét".[12] A továbbiakban arra szeretnék rámutatni, hogy Jancsi és Anna rövid idejű és tragikus következményű kapcsolatának ábrázolásában milyen szerepet tölt be az *édesség* motívuma.

Az első idevonatkozó idézet még az ábrándozás időszakára vonatkozik. Patikárius János Annával kapcsolatos vágyképét vetíti elénk belső monológ formájában:

---

[10] A regényből vett idézetek oldalszámai az alábbi kiadásra vonatkoznak: Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*. Európa Könyvkiadó, Bp., 2008. – Mindennemű kiemelés tőlem származik.

[11] Barabás Judit írja: „Tévesen interpretálnánk a *Vad éjszaka* című fejezetet, ha nem vennénk észre, hogy Annát távolról sem »csábítja el« erőszakosan Jancsi [...] inkább a lány a határozottabb, aktív." *Édes Anna*... 153.

[12] Kemenes Géfin László–Jolanta Jastrzębska: *Kiűzetés a szerelem kertjéből*... 100.

„Ráugrani, fölemelni a szoknyáját. Mi történhetik? Legfölebb a kezemre üt. Nagy eset. Egyébként se szűz. Látszik rajta. Kicsi a melle és lóg. Az ilyenek jófélék. Elekes mondja. De azért jó kis ringyó lehet. *Édes* kis szotyka. Afféle parasztszajha." (127.)

A narrátor utána hozzáteszi:

„Ilyesmikkel biztatta magát, és más rondább szavakkal is, melyeknek *édessége* úgy karcolta a torkát, mintha köcsögből *mézet* nyalna. Köhögött tőlük." (uo.)

Az „Elekes mondja" betoldás jelzi számunkra, hogy itt nem a fiú saját tapasztalataiból származó képzetről van szó, hanem egy másoktól hallott és kritikátlanul átvett sztereotipizált cseléd-képről, ami a későbbiekben is többször előjön, és nagyban meghatározza Annához való közeledését is. A huszonegy éves Patikárius János szemében Anna is egyike azoknak a vidéki szolgálóknak, akik gazdáik vagy más férfiak szexuális igényeit is kiszolgálják, s az egész talán nincs is annyira ellenükre. Erre vonatkozik az „édes" jelző: a szereplő a „jófélék" és a „jó kis" szavakkal együtt a lány gyakorlott szeretői mivoltára utal ezzel, s ezen keresztül annak a gyönyörnek az édességére is, melyben őt Anna részesítheti. Ezt egészíti ki az elbeszélői kommentárban szereplő megjegyzés a tiltott gyümölcs kaparó édességéről. Miként látható, az érzelmeknek itt még nincs szerepük, Anna alakja a testére (mellére) redukálódik: a fiatalember a lányt egyszerűen könnyűvérű szajhának nézi, akit fel kell dönteni, mint egy liszteszsákot, „ahogy a cselédeket szokás" (123.). Érdemes ezzel kapcsolatban egy olyan részletet idézni a regényből, amelyik rávilágít Jancsi fantáziálása és Vizyné Annához való viszonyulásának hasonlatosságára:

„Nem is volt számára kellemetlen társ ez a cselédlány. Ha leintette, háttérbe vonult. A cselédek társasága az úrinőknek oly kényelmes, akár a férfiaknak az *utcai lányok* szerelme. Mihelyt nem szükséges, elküldhetik őket." (105.)

A cselédlány helyzete mindkét szereplő nézőpontjából a prostituáltakéra hasonlít. Az anyagi ellenszolgáltatás fejében végzett ősi mesterség a megaláztatás lehetőségét is magába foglaló alárendeltség és kiszolgáltatottság metaforájaként kap sajátos jelentést a szövegben.

Az előbbiek szempontjából a cseh fordítás veszteségeként könyvelhető el, hogy Novomeský eufemizáltabban adja vissza az Annát minősítő jelzőket, kihagyva közülük az „édes"-t:

„Elekeš to říkal. *Dobrá* [jó] může být. *Veselá* v rozkroku [Ágyék(b)a(n) vidám]. *Ohromná* k tělu [óriási, lenyűgöző[13]]. Taková *vesnická běhna* [falusi szajha]." (109.)

[13] Meglehetősen szokatlan, erőltetett szókapcsolat (a melléknév a testhez fűződő viszonyt akarja jellemezni), az sem kizárt, hogy figyelmetlenségből bennmaradt elütésről van szó. Magyarra már csak ezért sem fordítható.

A szlovák fordítás a stílushatás és a kifejezésbeli pontosság szempontjából is sikerültebbnek mondható:

„Hovoril to Elekes. Je to iste dobrá kurvička. *Sladká* cundrička. Taká dedinská fl'andra." (152.)

A „sladká cundrička" tökéletes pandanja az „édes kis szotyká" – nak. Az *édes*nek ezt a szemérmetlen jelentésárnyalatát mintegy megerősíti a keresztnév keltette egyik asszociáció is, amit a fülig szerelmes fiú ismételget magában:

„Halkan ismételgette a nevét, a legszebb női nevet, melyben az örök ígéret van, kacér föltételes módban." (140.)

Ez a mondat anélkül szerepel a szlovák és a cseh fordításban, hogy egy lábjegyzet felvilágosítást adna az *anna/adna* szó jelentéséről. Az olvasó törheti a fejét, hogy miféle „kacér ígéreteket" is rejt ez a név.

A következő idézetek már az első együtt töltött éjszaka és az azt követő két nap eseményeire reflektálnak. Érdemes megfigyelni, miként veszíti el az *édesség* korábbi vulgáris konnotációját, s lesz – minden erotikussága mellett is – finomabb, ha tetszik, költőibb. A másik fontos tendencia pedig a gasztronómiai tárgyú hasonlatok elszaporodása. Elsősorban Jancsi szerelmi megnyilvánulásai emlékeztetnek egy édességet habzsoló gyerek viselkedésére. Az áterotizált evés-motivika felbukkanása akár szükségszerűnek is mondható, hiszen az édesség, ízlelési tapasztalat lévén, implikálja az evéssel kapcsolatos kifejezéseket. Már a Jancsi által először megtapasztalt nemi gyönyör, a behatolás gyönyöre is az édesség képzetéhez kapcsolódik.

„Lassan merült el a gyönyörűségbe, hagyta, hogy belenyomják ebbe a langyos, bágyasztó folyadékba, és megfulladjon lenn, a mélyén, mint egy kád *cukrozott tejben*." (134.)

A másnap váltott csókok is túlérett gyümölcsökhöz hasonlítódnak:

„Most egész teste birtoklásánál is izgalmasabb gyönyörűségnek tetszett a megaláztatás, hogy halvány, cserepes ajkait megcsókolja, ajkaival széttolja őket, s ne engedje el mindaddig, míg leheletében ketté nem hasadnak, el nem olvadnak, el nem mállanak, mint *ízes, keleti gyümölcsök*." (137.)

Anna nyelvéről pedig azt olvassuk, hogy „különös fűszert, bódító zamatot tartogatott" (138.) a szerelemtől kótyagos fiatalember számára, aki egyszerűen nem tud betelni a lány csókjaival:

– Még – kiabált –, még, még – mint a telhetetlen gyermek, aki *eperkrémet* kanalaz, s mihelyt végére ér, máris újat kíván." (138.)

Az érett állapotában kimondottan édes eperre tett utalás ugyancsak az erotikus képzettársításokat erősíti, hisz e gyümölcs az ókortól kezdve afrodiziákumként is szolgált, ezenkívül a szívhez és az ajkakhoz való hasonlatossága is hozzájárult ahhoz, hogy a csábítást és a gyönyört egyaránt jelképező „szerelmi gyümölccsé" vált. Említést érdemel még ezzel kapcsolatban az a tény, amit Kosztolányi Dezsőné feljegyzéseiből tudunk: férjének a cseléd lehetséges – kivétel nélkül beszélő – neveit tartalmazó listáján ott szerepelt Eper Erzsike is...[14]

Jancsi mohóságában addig megy, hogy Anna ujjait kezdi el csókolgatni, egyenként, míg végül be is kapja a cselédmunkában elhasználódott kezet:

> „Az úrfi máris elragadta. Gyengéden fogta meg, mint egy pillangót, simogatta a kezet, mely hivatásánál fogva minden undokságot megérintett, belecsukta finom, ápolt tenyerébe, szorongatta. A hólyagos kéz *érdes karcolásában* volt valami kimondhatatlan *édes és mézes*. Majd az ujjait egyenként elővette és csókolgatta, bámulta a szerelmes zavarával, aki nem tudja, mit tegyen azzal, akit szeret.
>
> Egy pillanatban pedig a szájába kapta a kezét." (139.)

A kéz „érdes karcolása" felidézi a korábban már citált csúnya szavak „érdes karcosságát" (127.): mindkettő mellett ott találjuk minősítő funkcióban az édes és a méz(es) szavakat. Az első esetben még átvitt értelemben szerepelnek (a tiltott dolgok megszegésének folytó-izgató öröme), a másodikban már szó szerinti értelemben vett érdességről (tapintás) van szó. Érdemes felfigyelni az *érdes – édes – mézes* szavakban érvényre jutó részleges hangzásbeli összecsengésre: a sor elemei egymásra rímelnek, tehát egymás hívószavaiként működnek a szövegben. Ez a rímhívó-rímfelelő játék teszi lehetővé a cselekmény lineáris-kronologikus rend alapján távolinak számító, de analogikusan nagyon is összetartozó részeinek egymásra való kivetítését. Azaz: a cselekményt metaforizáló eljárásként működik. Mondanom sem kell, hogy ez a *jelentő* – vagy más elméleti fogalomrendszer szerint a *külső forma* – szintjén meglévő eltérések miatt sem szlovákul, sem csehül nem oldható meg. Olyan korlátokba ütközünk, amilyenekkel elsősorban a költői szövegek fordítása szembesít bennünket.

Az idézetek harmadik köre már a kiábrándulásról szól. A fiú négy nap után teljesen eltávolodik Annától. Rá se tud többé nézni, szégyenli a történteket, s kerüli a vele való találkozást. Alig van otthon, az emlékek elől a munkájába, éjszakai mulatozásokba és alkalmi kapcsolatokba menekül.

> „Többnyire az utcán lebzselt, nézte a nőket. Mint aki egy titkot őriz, megfordult minden nő után, minden nőt levetkőztetett a tekintetével. Tatárék zsúrján ásítozott, s angolosan távozott. Fölcsípett egy *cukrászlányt*. Nem is tetszett neki, de elvitte abba a csöndes, polgári budai szállodába, ahol átutazó vendégeknek szívesen adnak szállást." (149.)

---

[14] Kosztolányi Dezsőné: *Kosztolányi Dezső*. In Réz Pál (szerk.): *Tükörben Kosztolányi Dezső*. Osiris Kiadó, Bp., 1993. 168.

A megelőző fejtegetések fényében sokatmondó, hogy épp egy cukrászlányt csábít el, aki foglalkozásából adódóan *édességekkel* foglalkozik. Mintha nem tudna még teljesen elszakadni Édes Annától. Ezt bizonyítják későbbi szerelmi kalandjai is:

> „A cukrászlány után jött egy *próbakisasszony,* később valami állítólagos *színinövendék.* Ezzel kocsikban találkozott." (149.)

Emlékeztetnék rá, hogy a „vad éjszaka" után a fiú miként kényszeríti arra Annát, hogy különböző ruhákat s ezzel együtt különböző női szerepeket vegyen fel:

> „És mindenféle bolondságokkal állt elő. Szüntelenül *öltözködnie kellett.* Kiküldte, hogy vegye föl a pepita ruháját, és mezítláb jöjjön vissza, aztán meg a kartont kívánta és a fűzőscipőt. Nem lehetett rajta kiigazodni. Egyszer azt is akarta, hogy húzza föl meztelen testére a méltóságos asszony báli belépőjét. De ezt már nem tette meg." (140.)[15]

Az elbeszélő is utal (valamelyest talán a Patikárius fiú nézőpontját is közvetítve) a szolgáló bizonyos színésznői attribútumaira:

> „Anna jött a szemeteslapáttal. Fejét pipiszkendővel kötötte be. Nagyon csinos volt. Az *operettprimadonnákhoz* hasonlított, a szubrettekhez, akik az ősi nőt, a szobacicust utánozzák." (139.)

A cukrászlány, a próbakisasszony és a színinövendék tehát mind Édes Anna kivetüléseiként foghatók fel, s utalnak arra, hogy a fiú korántsem tudja még olyan végérvényesen kivonni magát szégyelt szerelmi beavatójának hatása alól, mint amennyire azt szeretné. Barátja, Elekes előtt is röstelli bevallani az igazságot, s inkább kitalál egy történetet:

> „– Lány? – érdeklődött Elekes. – Asszony? Hol csípted föl?
> – A *Gerbeaud*-ban.
> – Privát?
> – Színésznő.
> – Ah. Hol játszik?
> – Különböző helyeken. Táncol.
> – Vagy úgy. És mikor *főzted* meg?" (143.)

Újra azt látjuk, hogy a hazugságba a valóság elemei keverednek. A képzeletbeli asszonyt a patinás *cukrászdában* csábítja el Jancsi, az édesség mozzanata tehát metonimikusan, térbeli érintkezés révén jut érvényre a történetben. Anna „reinkarnációjának" másik burkolt eleme a nő foglalkozása (színésznő). S végezetül Elekes

---

[15] Nem úgy Vizyné, aki a kommün idején igyekezett elfedni társadalmi hovatartozását: azért járt ki az utcára egy régi, lila pongyolában, hogy proletárasszonynak nézzék. (53.)

kérdése is („És mikor *főzted* meg?") rávetíthető a Jancsi–Anna kapcsolatra, amennyiben azt a bátortalan fiú – tényleges udvarlást helyettesítő és halogató – gondolatkísérleteinek kontextusában olvassuk:

> „Úgy tervezte, hogy majd az ebédnél kezdi. Anna beadta a levest, de a lány nem tekintett rá. Ebből azt következtette, hogy már sejt valamit. A húsnál észrevette, hogy mintha egy kis gúnymosoly is játszanék a száján, s mihelyt szólna hozzá, elnevetné magát, és lehetetlenné tenne mindent. Ezért a tésztáig halogatta. Ellenben ekkor is csak ezt mondta: »Köszönöm«." (125–126.)

A regény értelmezéstörténetének leggyakrabban megfogalmazódó és legváltozatosabb módon megválaszolt kérdése a gyilkosság motivációjára vonatkozik: mi volt Anna tettének közvetlen kiváltó oka? Mi vagy ki idézte elő, hogy az addig halk, szerény és dolgos lány kést ragadjon? Mi hozta ki belőle ezt a nem várt agressziót? Az egyik valószínűsíthető magyarázat szerint a kezdetben kedves, kamaszosan rajongó Jancsi elhidegüléséből és durván elutasító viselkedéséből eredő csalódás lehetett az egyik sorsdöntő körülmény. Erre már Kiss Ferenc is utalt,[16] de a Jastrzębska–Kemenes Géfin szerzőpáros érvelt mellette a legnyomatékosabban. Szerintük Anna a Jancsival létesített rövid szerelmi viszony következtében ébred rá önnön elégiesedettségére: „Anna tragédiája éppen ott keresendő, hogy a háromnapos szerelem nemcsak megsérti, hanem darabokra tépi ezt a hallgatólagos társadalmi szerződést, s ennek következményeként rádöbben – s ez a döbbenet valahol lerakódik tudata mélyén – arra a legveszélyesebb tudásra, hogy ő nem gép, hanem az igazán élő emberek társaságából kirekesztett ember. Ezt a tudást [...] kizárólag a társadalmi és nemi különbségeket nivelláló szexuális szerelem felszabadító ereje adhatja meg egy egyénnek, talán kivált éppen annak, aki saját emberi mivoltának nem volt, mert nem lehetett tudatában." [17]

Mindkét értelmező felhívta a figyelmet annak a jelenetnek a fontosságára, melyben Anna utoljára látja a Patikárius fiút, tánc közben, Moviszterné oldalán:

> „Már táncoltak. Etel meg Stefi félrehúzta az asztalokat. A párok nem fértek el, sokan az előszobába szorultak. Jancsi is kilebegett Moviszternével. Csupa tréfából áttáncolt a hálón át a lakásba, körbe-körbe.
>
> Egyszer, mikor a fürdőszobába értek, az úrfi magához szorította a párját, belecsókolt a nyakába. A szép doktorné fölkacagott búgva.
>
> Anna, aki az előszobában ácsorgott a tűzhely lángjától piros füllel, meghallotta ezt. Odatekintett. Vissza akart futni a konyhába, de nekiment a falnak. A lámpák valami kancsal fénnyel föllobogtak." (197.)

---

[16] A legegyértelműben itt: „Egy tapasztalt cseléd tudná a törvényeket, nem volnának illúziói, ha megejtené az úrfi, nem pusztulna bele. Annát a gyilkosságba hajszolja ez a különben szokványos komiszság." (280.) A bővebb kifejtés lásd Kiss Ferenc: *Az érett Kosztolányi*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1979. 278–281.

[17] Kemenes Géfin László–Jolanta Jastrzębska: *Kiűzetés a szerelem kertjéből*... 104.

Mintha ez volna az utolsó csepp a pohárban, mintha Anna most ébredne rá igazán arra, hogy kihasználták: elbolondították, majd félredobták. Ehhez már csak azt tenném hozzá, hogy Jancsi épp a cukorbajban szenvedő doktor feleségével kerül intim közelségbe. Azt hiszik, *édes* kettesben vannak, s nem is veszik észre, hogy Édes Anna mindennek tanúja volt.

Anna mint tökéletes cseléd

Vizyné már azelőtt megkedveli Annát, hogy személyesen találkozna vele. Származását és nevét egyaránt kedvező előjelként értelmezi, s amikor először megpillantja, úgy érzi, hogy végre megtalálta azt, akit évekig hiába keresett. Kétségtelen, hogy az asszony Anna iránti vonzódása több mint a munkaadónak a megbízható cselédhez való ragaszkodása. Érzelmileg összetettebb képletről van szó. Anélkül, hogy felszínes pszichologizálásba bonyolódnék, két olyan, az elemzésem szempontjából fontos mozzanatra szeretném felhívni a figyelmet, amelyekre már a Kosztolányi-szakirodalom is reflektált.

1. Az ábrándozás, a megismerkedés és az első találkozás eseményeinek ábrázolása a nagy, sorsdöntő szerelmek megszületésének hagyományos narratíváit idézi. Az asszony későbbi önkéntelen gesztusai és akár elszólásnak is tekinthető nyilatkozatai szintén megerősítik ezt. Ahogy Balassa Péter megjegyzi, „Annával szemben a félelem és a kéj egyszerre járja át Vizynét, miként a nagy, egyúttal elfojtott szerelmek esetén".[18] Ebből a szempontból aztán különös súllyal esik latba Anna fiús alkata,[19] soványságát meghazudtoló férfias ereje[20] és az a körülmény, hogy Vizy Kornél évek óta elhidegült nejétől,[21] és nem is nagyon leplezetten, léptennyomon csalja őt. Az asszony elementáris és megmagyarázhatatlan, szinte már animálisan ösztöni vonzalma a lány iránt azonban – teszi hozzá az értelmező – egy perverz szeretet megnyilvánulása, mert a „szeretet eszközeiként éli meg a kizsákmányolás és a represszió eszközeit is".[22]

2. Ugyancsak Balassa Péter tesz említést arról, hogy Vizyné Annához való beteges kötődésének, azaz „a kiszolgáltatottságban és a birtoklásában való kéjelgés" egyik előképének fogható fel korán elhunyt Piroska lányához fűződő kapcsolata. Ami azt jelenti, hogy a regényben „Anna pszichológiai szinten gyermekhelyettesítő funkciót is betölt".[23]

---

[18] Balassa Péter: *Kosztolányi és a szegénység*... 105.

[19] Vizyné nézőpontjából: „Termete valamivel magasabb a közepesnél, de gyönge, elmaradott, talán csöppet *fiús* is még." (56–57.). Jancsi nézőpontjából: „Olyan csontos, mint egy fiú, bajusza van..." (126.)

[20] Ezt a Patikárius fiú a szeretkezés közben tapasztalja meg: „Rettenetes erős volt ez a kis parasztlány, és még soványabb, mint gondolta." (134.)

[21] Kemenes Géfin László–Jolanta Jastrzębska szerint Vizyné „Kielégítetlen szexualitását már kórosnak mondható cselédmániájába szublimálja". (107.)

[22] Balassa Péter: *Kosztolányi és a szegénység*... 106.

[23] Uo.

Lássuk immár, hogy a Vizyné–Anna kapcsolat lélektani hátterét megvilágító két mozzanat miként is kapcsolódik az *édesség* képzetköréhez.

Először azt kell megemlíteni, hogy Vizynére már az is kellemesen hat, hogy megtudja – Anna „balatoni lány". Ennek fő oka az, hogy a hatévesen elhunyt lányára emlékezteti őt:

> „Valamikor, hogy a kislánya még élt, Balatonfüreden nyaraltak. Erre a nyárra, mely csupa gyermekkacaj, hullámzaj és cigánymuzsika volt, boldogan gondolt vissza. Aztán úgy emlékezett, hogy valakitől dicsérni is hallotta a »balatoni lányokat«." (36.)

A két személyt a térbeli érintkezés hozza közel egymáshoz. Az asszony tehát egy metonimikus logikát követő gondolattársítás révén még azelőtt pozitív töltetű érzelmi aurával vonja be a majdani cseléd alakját, hogy őt személyesen megismerné. A balatoni származással okolható talán az is, hogy később a Vizyné tekintetével szinte teljesen azonosuló narrátor a Balaton vizéhez hasonlítja Anna szeme kékjét.[24] A kellemes benyomások sora tovább bővül, amikor Vizyné megtudja Ficsornétól a lány keresztnevét:

> „– Anna – ismételte Vizyné, s a *puha, kedves* nőnevet rokonszenvesnek találta, mert eddig sohase volt sem Anna nevű cselédje, sem Anna nevű rokona, ami feltétlenül zavarta volna. – Anna – mondta még egyszer, s a szó megnyugtatta, úgy hullt rá, *mint valami fehér, mint a manna*." (36.)

A keresztnév konnotálta manna a pusztai vándorláskor fogyasztott fehér, szemcsés, omlós állagú étel. Kosztolányi a színét emeli ki (ez hat megnyugtatólag az asszonyra), nehéz azonban elhinni, hogy ne tudott volna az eucharisztia előképének is tekinthető, rejtélyes eredetű étel ízéről:

> „Olyan fehér volt, mint a koriandermag, íze pedig olyan, mint a mézeskalácsé." (2Mózes 16,31)[25]

---

[24] „Szeme kék volt, de nem csillogó, inkább *tejes*kék, violáskék, mint a Balaton vize, *párás*, nyári hajnalon." (61.) A Piroska és Anna alakja közti hasonlatosságot bizonyítja a két következő szöveghely is, ahol megismétlődnek az előbbi hasonlat jelzői: „És amint múltak a napok, Anna jótékony alakja csak *ködkép* gyanánt remegett előtte, egyre messzebb és messzebb. Sokszor már azt hitte, hogy ábránd az egész, s az, akit látott, voltaképp nincs is." (51.) „Piroska szelleme a Jupiter-csillagból jelentkezett. A médium keze által teleírt egy egész ív papírt az ő ákombákom betűivel: »anya, anya«. Egyszer materializálódott is a médium mellén, *ködös párafényben*, valami *tejszerű* köd alakjában." (83.) A Vizynének szóló üzenet utal Anna becenevére: a gondjaira bízott Bandika három és fél évesen *anyjá*nak hívta őt.

[25] Idézett fordítás: *Biblia. Istennek az Ószövetségben és az Újszövetségben adott kijelentése.* Magyar nyelvre fordította a Magyar Bibliatársulat Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottsága. Kálvin János Kiadó, Bp., 2001.

Vizyné cselédjének „édessége" tehát nemcsak a vezetéknév révén jut érvényre: ez a szemiotikai minőség a keresztnévben is kódolva van, mégpedig egy retorikai alakzat (paronomázia) generálta jelölői kapcsolatnak köszönhetően. Az Anna része a mannának, s így mintha részesülne annak édességéből. Ez a szakrális vonatkozású asszociáció új fénybe állítja nemcsak az Anna által nyújtott szexuális gyönyör – korábban elemzett – édességét és ujjainak mézédes ízét, hanem a szeretkezés és a csókolózás leírásában használt vallásos utalásokat is.[26] De Jancsi Bori Imre által mazochisztikusnak titulált[27] vonzódása a lány szája és keze iránt is más megvilágításba helyeződik ezáltal: az úrvacsora profanizált változataként is olvasható.

A keresztnév és az édesség összekapcsolása két másik, látszólag jelentéktelen epizódban is kifejezést nyer. Az egyik a két szomszéd cseléd, Etel és Stefi beszélgetése az új szolgáló nevéről:

> „Etel és Stefi, mikor a második emeleti folyosó két szemben lévő ajtajában ülve kavargatták a tortának való *cukros* tojáspépet, erről társalogtak:
> – Annának hívják.
> – Igazán?" (50.)

Az édes tészta említése közvetlenül megelőzi az Anná-t, s ezenkívül két kulcsfontosságú jelenetet vetít előre: a mandulás piskóta kínálásából eredő megaláztatást, és a lány gyilkosságot közvetlenül megelőző sütemény-habzsolását.[28] A másik példa a súlyos *cukorbetegségben* szenvedő Moviszter doktor feleségének az új cseléd iránt érdeklődő kérdése, melyet a „Ne mondd, *édesem*" fordulat vezet be (51.).

Vizyné – a gyorsan ébredt rokonszenv ellenére – próbáknak veti alá Annát. Elsősorban arra kíváncsi, nem lop-e a lány. Ezért különböző tárgyakat és élelmiszereket hagy szem előtt, többek között kávét és cukrot, hogy kísértésbe ejtse őt.

> „Nem zárta be a kamrát. Egy hétig feléje se nézett. Mikor azonban kezében a gyertyával és a pontos leltárral bement szemlét tartani, látta, hogy minden szem *kávé*, minden darab *cukor* a helyén van. Ez a lány tehát nem lop." (81.)

Szitár Katalin idézett elemzésében szintén utal erre a részletre, s vele összefüggésben az édes–keserű szemantikai oppozíció szerepére is a történetben. A magzatelhajtó orvosság keserűségét és a lakásban uralkodó émelyítő patikaszag motívumát emeli ki. Annyiban egészíteném ki ezt az olvasatot, hogy az előbbi idézetben előforduló kávé-motívumot is a keserűség pólusához kötném. Innen nézve a *cukor* a Jancsival való szeretkezés epizódját tartalmazó 12. fejezetet anticipálja, a kávé

---

[26] „Többször meghaltak ezekben az ölelkezésekben, és újra-újra *föltámadtak*." (135.) „Ez a négy szem azonban csak egymásba meredt, ott kerestek, kutattak valamit, egymás által akartak *megvilágosodni* és *üdvözülni*." (139.)

[27] Bori Imre: *Kosztolányi Dezső*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1986. 170.

[28] „Anna ide-oda lépegetett. Visszaszaladt a konyhába, *evett* valamit a sötétben, gyorsan és mohón, ami véletlenül keze ügyébe esett, egy rántott csirke combját meg *sok-sok süteményt*." (199.)

pedig a 14. fejezetet *(Valami nagyon keserű)*, melyben Anna a Jancsitól kapott gyógyszer hatására elvetél. Az *édes* azonban már jóval korábban, az első beszélgetés alkalmával (6. fejezet) jelértékű motívummá válik azáltal, hogy egy oldalon hatszor történik említés Anna – Vizyné számára valami miatt érdekesnek, különösnek ható – vezetéknevéről (56.). Igaz, jelentősége és jelentésessége ekkor még homályban marad. Szinte szimmetrikus megfelelője ennek a magzatelhajtó mérhetetlen keserűségét ecsetelő rész (153.), ahol egymást követő hét mondatban hétszer szerepel a *keserű* szó vagy annak névszói, illetve igei származéka. Ezzel azonban még nincs vége. Említést kell tenni egy olyan jelenetről is, amelyik tovább árnyalja az édes–keserű szövegben kibomló szimbolikáját.

Vizy Kornél, feleségének hisztérikus rohama miatt, melyet Anna távozási szándéka váltott ki, elhívatja magukhoz Moviszter doktort. Az idős, cukorbajjal küszködő orvos megvizsgálja az asszonyt, majd nyugtató cseppeket ír fel neki:

> „– Ebből tíz csöppet méltóztassék majd bevenni egy *kockacukor*ral. Tizenötöt is bevehet, ha nyugtalan, de csak akkor. Inkább sokat pihenni, szórakozni. Fáj még a feje? Na, már nem is fáj. Mondtam, nincs semmi baja." (174.)

Feltételezhető, hogy a kockacukor az orvosság keserű ízét hivatott elnyomni. Figyelembe véve azonban a betegség lélektani hátterét, úgy is fogalmazhatunk, hogy Vizyné *keserűségének*, azaz rosszkedvűségének és levertségének oka Anna – *Édes* Anna, aki elhatározta, hogy férjhez megy, és otthagyja gazdáit. A cselédjéhez mániákusan ragaszkodó asszony úgy érzi, hogy ezzel vége az ígéretes kapcsolatnak, az idillnek, „melynek ízét folyton szájukban érezték" (83.) – vége az *édes életnek*. Jelzésértékű ebből a szempontból, hogy miután az ingatag, könnyen befolyásolható lányt sikerül lebeszélnie a házasságról és ezzel maradásra bírnia, hirtelen megjön az étvágya is, és meggybefőttet hozat a magának – olyan ételt tehát, amelyet cukros lében tartósítanak.[29]

Közvetítő megértés

A közvetítés funkcióját nemcsak a fordítás mint nyelv- és kultúraközi átalakító művelet, hanem a fordításszöveg működésmódja kapcsán is indokolt felemlegetni. A fordítás ugyanis közvetíthet az eredeti mű régebbi és újabb értelmezései között. Ez történt jelen esetben is. Az *Édes Anna* szlovák fordítását elemezve vetődött föl bennem először komolyabban az a kérdés, hogy miben áll Anna „édessége". S ezzel összefüggésben rögtön egy másik is: vajon az eredeti cím helyettesítése nem túl nagy ár-e azért a jelentésbeli gazdagságért, amit az *édes* szó magában hordoz? Ennek eredtem a nyomába, de akkor még nem sejtettem, hogy a kifejezésnek sokkal

[29] Előtte ő maga dicséri meg Anna befőttjeit: „– Vörösszilva. Ő maga tette el. Nézd ezt a gyönyörű *cukros* levet. Mint a rubint. Van hozzá kedve. És érzéke." (80.)

gazdagabb a szemantikai holdudvara, mint amire az írói önvallomások és az addigi műelemzések észrevételei alapján gondoltam volna. Az ily módon nyert felismerésnek köszönhetően aztán a fordításkritika hamarosan átadta a helyét az újraértelmezésnek. Hogy milyen érdemi hozadéka van ennek az olvasatnak a Kosztolányi-filológia eddigi eredményeinek tükrében, azt nem tisztem megítélni. Hadd fejezzem azonban ki kételyemet a regény egy viszonylag friss interpretációjának egyik állításával kapcsolatban.

Az általam adott értelmezés cáfolni látszik Szegedy-Maszák Mihály azon véleményét, hogy a regény olvasóra tett hatásában a cím mellékjelentéses és figyelemfölkeltő funkciója közti feszültségnek van kiemelt szerepe: „az »édes« mellékjelentéseinek ellentmond a cselekmény".[30] Fenti észrevételeim alapján inkább úgy fogalmaznék, hogy a cselekmény s azon belül is a főszereplő sorsának kibontakozását poétikai szinten az *édes* különféle jelentéslehetőségeinek kiaknázása kíséri. Nincs ellentmondás cím és cselekmény között, inkább arról van szó, hogy a cselekmény egyes epizódjai (vissza)igazolják a névadás indokoltságát: Anna „édességének" újabb és újabb oldalát mutatják meg. Ebbe éppúgy beletartozik a kedvesség, az anyai gondoskodás, mint a kacérság, az érzékiség vagy a profanizált szakralitás.

[30] Szegedy-Maszák Mihály: *Édes Anna: regény és/vagy példázat*... 143.

Garami András

AZ APA KÉPE ÉS AZ APA NYELVE

– Nyelvi sajátosságok Lengyel Péter szövegeiben –

„A névjegyborítékon felül a fényképek címe. [...] A tetejükön voltak
a címek, egy élet története. Eső a Margit körúton, 1928.
Anyanyelvéhez tartozott ennek a két albumnak minden felirata,
a háború előtti Budapest szóhasználata. Tudta, bele
fognak tartozni egész életében, akárhány évtizedet él..."[1]

Lengyel Péter regényeiben a nyelvhez fényképek felől közelít, s mindez kapcsolódik a prózája centrumának tekinthető témához, az apa figurájához, a hozzá fűződő viszonyhoz, a vele való kapcsolatfelvétel, „kommunikáció" lehetőségeihez vagy lehetetlenségéhez. Az elbeszélések apája ugyanis az, aki (a ponyvaregényt író nagyapa figurája mellett) ezt a nyelvet beszéli és írja, valamint szintén ő az, aki a fényképeket készíti. Verbalitás és vizualitás sajátos egyensúlya, kölcsönös viszonya határozza meg tehát a lengyeli prózát. Az örökségként nyert szavak és képek egyrészt kiindulópontok, biztos alapok a lengyeli írás számára, másrészt előbbiek a szövegekben elevenítődnek fel újra és újra, életben tartva a családi hagyományt, megteremtve a kontinuitást a generációk között (a *Macskakő*ben például ez már a következő nemzedékhez, az elbeszélő/szereplő gyerekéhez is elér), egyben beengedve a mindenkori olvasót is ebbe az első látásra zárt, koherens rendszerbe. Lengyel kiemelt, eminens olvasója ugyanis az eddigi teljes szövegkorpusz olvasója, hiszen, ahogy erre maga a szerző, illetve számos értelmezője is reflektált már,[2] az eddig publikált írásokat egységes, összefüggő szupernarratívaként értelmezhetjük, melynek egyes darabjai is erre a komplexitásra hivatkozva interpretálhatók legeredményesebben. A következő elemzésben ebből kiindulva vizsgálom meg, hogy Lengyel Péter prózájában milyen nyelvi sajátosságokkal rendelkezik a (család)történeti hagyomány fenntartása, elmondhatósága (összefüggésben az ottliki elbeszélhetőség problémájával[3]), valamint a referencialitás.

---

[1] Lengyel Péter: *Cseréptörés*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1978. 371–372. (kiemelés tőlem – G. A.)

[2] Például: „minden regény egy regény. Kimetszünk belőle darabokat. [...] még arról is meg vagyok győződve, hogy a világ összes regénye egy." (*Lengyel Péter – Regényszólamok*. Beszélgetés Csordás Gáborral. In Lengyel Péter: *Holnapelőtt (nem-regény) 89–90–91*. Jelenkor, Pécs, 1992. 171. (Kiemelés az eredetiben); vagy „egyetlen szerteindázó elbeszélést ír egész életében – ennek részleteit, éppen elkészült szeleteit publikálja köteteiben." (Békés Pál: *Az eszményi szoba*. In *Lengyel Péter*. Vár ucca tizenhét negyedévkönyv. IV. évfolyam, 2. szám, 1996/2. 125. (eredetileg: Holmi 1994/7. 1055–1056.)

[3] Lásd például az *Iskola a határon* első, *Az elbeszélés nehézségei* című fejezetét (Ottlik Géza: *Iskola a határon*. [1959] Móra, Bp., 1988. 5–18.).

Az apa képétől az apa nyelvéig

„Bárán János nem ismerte az apját. Nem ismerte a saját életét sem. Nem az övé volt az arca. Nem alakult ki a kézírása. Nem volt beszélő viszonyban az anyjával. Úgy festett a dolog huszonnyolc éves korában, hogy az, hogy ő van, még egyáltalán nem eldöntött kérdés. Megfogalmazott és megfogalmazatlan hiányérzetei halmozódtak. Úgy érezte, hogy még nem tett rendet magában. Elkezdte visszakeresni az életét."[4]

Lengyel Péter 1978-as *Cseréptörés*ének főszereplője, Bárán János nem rendelkezik szilárd identitással, mivel a második világháborúban, a Don-kanyarnál elveszítette édesapját. Amikor utoljára látta, hároméves volt, így nincsenek igazi emlékei apjáról, nincsenek olyan fogódzói, amelyek segítségével rekonstruálhatna egy apa-alakot – tulajdonképpen nincs „apanyelve".[5] Emlékek hiányában rekonstrukció helyett konstrukcióra kényszerül, amiben segítségére vannak az apja által örökségül hagyott tárgyak, kiemelten két, amatőr fényképeket tartalmazó album. Ezekből igyekszik megismerni apja látásmódját, megtanulni „nyelvét" – hiszen, ahogy a mottóban is láthattuk, a fényképek, illetve a hozzájuk tartozó képaláírások, feliratok, expozíciós adatok egyaránt a fiú nyelvének részévé válnak.

„Én tizenegy és tizennyolc éves koromban mindennap az ő albumait néztem a díványomon könyökölve, órákon át, míg végleg besötétedett, és villanyt kellett gyújtani, *olvastam* a képeket, ahogy azt a néhány levelét, amit elloptam az iratszekrényből. Már nincsenek meg. Az albumok sem. Többször költözködtünk, később eljöttem otthonról, és hiába kértem – talán elvesztek végleg. De én addigra már ezekből tanultam látni, ezekből a háború előtti fényképekből. Sosem találkoztunk, mégis ő tanított."[6]

A fotók nagy része a háború előtti Budapest utcáit ábrázolja, a századfordulón nagyvárossá fejlődött főváros hétköznapi, átlagos arcát – ez az, amiből Bárán látni tanul, hasonlóan Rilke *Malte Laurids Briggé*jéhez, aki pedig Párizs utcáin, passzázsain az arcok, hangok és szagok forgatagába igyekszik rendszert állítani azáltal, hogy „látni tanul".[7] Amennyiben a *Cseréptörés* és az 1988-as *Macskakő* szereplői

---

[4] Lengyel Péter: *Cseréptörés*. 9.

[5] A kérdést érdemes lenne megvizsgálni Jacques Lacan nyelvfelfogása alapján is, aki a nyelvet két nagy területre osztja (langue és langage), melyek alapvetően az imaginárius, illetve a szimbolikus szakaszokhoz köthetők (lásd Jacques Lacan: *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud.* – A betű lenyomata a tudattalanban, vagy az ész Freud óta. – Előadás a Sorbonne-on 1957. május 9-én – In Jacques Lacan (ed.): *Écrits*. Seuil, Paris, 1966. 493–528.). Az apa alakja miatt az apa nevének szempontja is lényeges például a *Cseréptörés* esetében („Nem is a saját nevén élt a világban. Tizenhárom éves kora óta, amikor a nevelőapja hivatalosan örökbe fogadta, Nagynak nevezték. [...] Ha elgondolkodva firkált, a Bárán aláírást próbálgatta, görög betával kezdve. Sokat töprengett rajta, hogy miért olyan fontos ez a lényegtelen külsőség." 10.). A lacani elemzés azonban egy önálló dolgozat témája lehet.

[6] Lengyel Péter: *Cseréptörés*. 13. (Kiemelés az eredetiben)

[7] Rainer Maria Rilke: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*. [1910] In uő: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*. Fordította Görgey Gábor. Fekete Sas, Bp., 2002. 264–265.

között elfogadjuk a kontinuitás lehetőségét[8] – a *Cseréptörés* azzal zárul, hogy a főszereplő a nagyapai példát követve ponyvaregény írását tervezi, a *Macskakő*ben pedig megismerünk egy névtelen elbeszélő-szereplőt, aki éppen egy ilyen szövegen dolgozik, miközben a regény másik szólamaként magát a ponyvaregényt, a detektívtörténetet olvashatjuk –, akkor azt mondhatjuk, hogy az apa fényképein megtanult (és a nagyapa múltjából feltárt) város képét láthatjuk-olvashatjuk a *Macskakő* millenniumi fejezeteiben.

A képek olvasása nem új keletű, még csak nem is a modernitáshoz köthető, hiszen a képekről való beszédet ugyanúgy a nyelv határozza meg, mint a verbalitás különböző területeit. Többek közt Gadamer is azt mondja, hogy a képzőművészeti alkotásokat (épületeket, képeket stb.) ugyanúgy betűznünk, olvasnunk kell, mint az irodalmi szövegeket, mindaddig, amíg el nem tudjuk olvasni, amíg nem tudjuk értelmezni.[9] Thomka Beáta azonban felhívja arra is a figyelmet, hogy bár az 1990-es évektől kezdve a vizuális narráció kiemelt kutatási területté vált, mégis alapvető különbségek vannak diszciplínák és kutatók között abban a kérdésben, hogy szöveg és kép kapcsolatát mennyire is lehet szorosnak tekinteni.[10] Példaként Mieke Bal és Gottfried Boehm eltérő felfogását említi: míg előbbi szerint az irodalom és a képzőművészet története elválaszthatatlan egymástól, így kapcsolatuk is szoros összefonódást eredményezett, addig utóbbi a két médium különbségére hivatkozva elveti a verbalitás és a vizualitás indokolatlan összemosását. Egyetértve Boehm figyelemre méltó kitételével, Lengyel prózájának értelmezésekor mégis indokoltnak tekinthetjük a képiség és a nyelviség összefüggéseit. A következőkben ezeket az identitás, az anyaggyűjtés–témakeresés–írás, a történetiség és a nyelvtanítás–nyelvelsajátítás szempontjai alapján vizsgálom meg.

Identitás és írás

Amint fentebb már láthattuk, a *Cseréptörés*ben Bárán János csak közvetetten, meghatározott és korlátozott eszközök, médiumok által képes kapcsolatba lépni az apjával, csak így tud maga elé állítani egy apát, egy példaképet, akire felnézhet, akihez viszonyítva végre felnőhet, akihez képest (akivel összhangban, vagy akivel szemben) meghatározhatja önmagát, megszilárdíthatja énképét, identitását. A tárgyakból konstruált apa válik a legalapvetőbb viszonyítási ponttá, centrummá az életében. Ez a folyamat azonban nem áll meg ezen a ponton, a kialakuló identitás nem tud elszakadni a mániákusan keresett apa képzelt alakjától, emiatt a regény végére a két személyiség egymásba csúszik. Ezt kétféleképpen is értelmezhetjük

---

[8] Ezt egyrészt a fentebb már említett szupernarratíva-elmélet, másrészt például a Csordás Gáborral készült interjú alapján is elfogadhatjuk (Lengyel Péter: *Holnapelőtt*. 169.)

[9] Hans-Georg Gadamer: *Épületek és képek olvasása*. In uő: *A szép aktualitása*. T-Twins, Bp., 1994. 161. (Athenaeum-könyvek)

[10] Thomka Beáta: *Képi időszerkezetek*. In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 1. Képelemzés*. Kijárat, Bp., 1998. 8–9.

a lengyeli próza egészén belül: a helyzetet egyrészt bonyolultabbnak is tekinthetjük, hiszen mivel az apa identitása döntő többségben konstrukció eredménye, így valójában inkább személyiségszakadásról beszélhetünk Bárán esetében.

> „Mesél, szünet nélkül, mindenről van mondanivalója számomra, elmondja a világot, magyarázza, megmutatja."[11]
>
> „Most így élünk. Cél nélkül mászkálunk sokszor, jobban mondva nem beszélünk a célunkról. Ma nem csinálunk felvételt, nem is hoz gépet. Nem tud dönteni. Ismerem a nehézkességét, én is olyan vagyok."[12]

Másrészt azonban amellett is érvelhetünk, hogy Bárán identitása önállóan kialakul, csupán megerősödik az apai örökség és példa segítségével. Ezt a vonalat követve juthatunk el igazán a *Cseréptörés* szereplőjétől a *Macskakő* névtelen elbeszélőszereplőjéhez, aki íróként és apaként adja tovább mindazt, amit apjától (és nagyapjától) örökölt, megtanult.

Az írást tekintve a *Macskakő*ben az elbeszélés nehézségeivel küzdő író-elbeszélő hasonló gyűjtést végez a budapesti utcákon, mint amilyet Bárán apja, amikor témát keresett a fényképeihez. Míg a fotós megfelelő képbeállításokat keres a városban, addig az író sajátos szavak, ritkán használt kifejezések után kutat. Ez a szempont szintén összeköti egymással az említett két regényt, hiszen Bárán is rendszeresen elolvassa az utcai plakátokra, építkezéspalánkokra írt üzeneteket, feljegyzéseket.

> „Itt szálltak át a gyerekek iskolába menet, és néha sokáig kellett várni a buszra. »Szerelmem, Zsuzsikám, harmatos virágszálam, eldzsaltunk cipőket nézni (Váci u).« Mellette más írással: »Mutasd meg az újságosnak«, és egy nyíl a bódéhoz. [...] Olvasta tovább a felírásokat: »Megfagytam, el«, és csak egy fázós *Zs*. »Na mi van a cipővel? (Herr), Ági.« Itt idegen ceruzával, kerek betűkkel, zsinórírással: »Nekem biztos nem tetszik Öcsi«. A dátumok itt-ott hiányosak, csak az óra volt meg, vagy csak a nap, akinek szólt, annak láthatóan egyértelmű felvilágosítást adott így is. »Zsu, gyere fel hegedű előtt vagy hegedű után. Lehet, hogy lemegyünk a Julihoz. Tegnap voltunk. Szia. Jön a busz. 7^{35}.« »Nem megyek hegedűre, hanem színházba. 3^{h}.« És lejjebb: »Öcsike, ne szólj bele, Zsuzsi.« A kacér i-n pont helyett margaréta. [...] Olvasta az üzeneteket, olvasta egyszer, elolvasta még egyszer, sokáig, mintha meg akarná tanulni az egészet kívülről. Kék és piros golyóstollal, néha ceruzával írtak Zsuék, gömbölyű gyerekírást játszva."[13]

Az utcai feliratok üzenetrendszere sajátos, nyilvános naplóbejegyzésekből épül fel, melyek leginkább egy internetes fórumhoz vagy chatszobához hasonlítanak. A rontott szóalakok, rövidítések, grafikus „hangulatjelek" az élőbeszédszerűséget és közvetlen találkozások gesztusait jelölik. A magányos szereplő ezeket a szöve-

---

[11] Lengyel Péter: *Cseréptörés*. 397.
[12] I. m. 400.
[13] I. m. 215–216. (Kiemelés az eredetiben.)

geket csupán olvassa, nem ír hozzájuk, hanem összegyűjti, memorizálja azokat, a *Macskakő* elbeszélője pedig egyenesen ezeket, illetve a járókelők beszélgetéseiből elcsípett szavakat mint talált tárgyakat, ready-made-eket használja fel regénye írásakor.

> „Guberáltam tegnap az embertársaimtól kidobált szavak között. A legszívesebben a várost járnám kerületről kerületre menetrend szerint, ahogy lomtalanításkor csinálják [...], s hazahordanék minden szót, ami állítólag már nem köll. Mint villamos vasút. Nadály!"[14]

A városi szavak, témák gyűjtése feleleventheti bennünk Walter Benjamin értelmezését Charles Baudelaire költő-felfogásáról: az utcán kószáló flâneurről, aki a párizsi guberálókhoz és rongyszedőkhöz hasonlóan gyűjtöget, de nem a hulladékból még megmenthető tárgyakat szedi össze, hanem a járókelők szavait, történeteit.[15] „Rongyszedő vagy költő – mind a kettőnek fontos a hulladék; mind a kettő magányosan űzi mesterségét, és az éjszakai órákban, amikor a polgár már aludni tért; még a mozdulatuk is ugyanaz. Nadar említi Baudelaire »szaggatott lépteit«; a költőnek a járása ez, aki rímekre vadászva kóborolja be a várost; de a rongyszedő járása is ilyen, minden pillanatban megáll, hogy fölszedje a hulladékot, amit talált."[16]

A képekből felépülő és a szavakból formálódó Budapest közé Lengyel beépít egy köztes periódust is: a játékkockákból összeálló várost. Bárán János ugyanis gyerekkorában az apai fényképek hatására gyakran játszotta ezt a játékot; a *Cseréptörés*ben többször is olvashatunk erre való utalást.

> „Magukat az utcákat, amikhez a legtöbb anyag kellett, egy képes kirakósjáték nagy fakockáiból építette (ha jól rakják, összeáll a kép, Piroska és a farkas, Fehérlófia, Babszemjankó, minden oldalán más, összesen hat kép van a játékban). Jó nagy, hat-nyolc centis kockákból állt, és annyira hiányos volt, hogy eszébe sem jutott volna eredeti jelentésében használni, és képeket rakni össze belőle."[17]

Susan Sontag felhívja a figyelmet arra, hogy „Wittgenstein a szavakról bizonyította be, hogy a jelentés azonos a használattal – s ez a fényképre is igaz".[18] Itt annyiban bonyolultabb a helyzet, hogy a kép, mely már maga is egy-egy konkrét narratívát

---

[14] Lengyel Péter: *Macskakő*. Szépirodalmi, Bp., 1988. 292.

[15] Walter Benjamin: *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*. In uő: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Fordította Bence György. Magyar Helikon, Bp., 1980. 819–931. Benjamin arra is felhívja a figyelmet, hogy ez a szerep idővel meg is változott Baudelaire-nél – a témagyűjtés a megélhetési gondok miatt kényszerré vált: „A portyázások, melyek közben nehezen kezelhető költői gyermekeit összeszedte a párizsi utcasarkon, nem mindig voltak önkéntesek. [...] Később, amikor lépésről lépésre föl kellett adnia polgári életét, az utca egyre inkább búvóhely lett a számára." (893.)

[16] I. m. 904–905. – A képet még jobban kitágítva Susan Sontag Baudelaire-hez és a kószálóhoz hasonlítja Benjamint is, amikor azt írja róla: „Az idézetek kedvelése (és az össze nem illő idézetek összepárosítása) szürrealista sajátosság. Walter Benjamin például – akinek szürrealista hajlamai mindenki másénál mélyebben gyökereztek – szenvedélyes idézetgyűjtő volt." (Susan Sontag: *A fényképezésről*. Fordította Nemes Anna. Európa, Bp., 1981. 90.)

[17] Lengyel Péter: *Cseréptörés*. 235.

[18] Susan Sontag: i. m. 124.

foglal magában, nem képes összeállni, hordozója mégis létrehoz egy újabb képet, a kis töredékek azonban nemcsak mozaikot alkotnak, hanem létrehozzák egy város képét. A várost konstruáló játék nyelvjátékként folytatódik a *Macskakő*ben, ahol a korábbi építőelemekből – szavakból, történetekből, fényképekből – íródik meg a nagyváros. Wittgenstein szerint „a szavak használatának egész folyamata azoknak a játékoknak egyike, amelyek segítségével a gyermekek az anyanyelvüket megtanulják. Ezeket a játékokat *»nyelvjátékok«*-nak fogom nevezni".[19] A *Macskakő* című regény további vizsgálatakor azt láthatjuk, hogy a nyelv átadásának, tanításának és elsajátításának sajátos lehetőségét mutatja be.

A történet lehetőségei és a nyelvelsajátítás

Az előbbiekben azt vizsgáltuk, hogy a *Macskakő* író-elbeszélője az írás során hogyan használja az örökségként kapott képi és nyelvi hagyományt. Az alábbiakban arra keresünk választ, hogyan igyekszik továbbadni mindezt apaként a lányának. A *Cseréptörés* szereplőjétől örökölt igény, hogy a gyerek másként nőhessen fel, ismerje meg az apját, tudjon tőle közvetlenül tanulni.

> „Ugyanazt kell tennem, amit a nagyapám tett, amikor az országgyűlés jegyzőkönyvét készítette, vagy ponyvaregényt írt egy napilapba. Amit apa, amikor fényképezett. Az a lépcsőházi gondolatom, hogy a megszerzett örökségem – ami, tudjuk, csak megőrzésre van nálunk – azon nyomban adóssággá vált. Mert igaz, hogy nem tanulhat a gyerek abból, amit én csináltam rosszul. Mégis. Ha egyszer emlékezni tud az én hülyeségeimre is, pontosan részletesen emlékezni olyanra, amikor ő még nem volt itt, akkor az örökséget a kezébe adtam. Tudom, hogy kell: elmondok mindent."[20]

A taníthatóság problémája itt összhangba kerül Wilhelm von Humboldt gondolatával, aki szerint „(a nyelv) tulajdonképpen meg sem tanítható, csak a lélekben lehet felébreszteni, csak a fonalat nyújthatjuk oda, amelyet követve magától fejlődik ki".[21] A *Macskakő*ben a gyereknevelés és a regényírás ráadásul szorosan összefonódik, hiszen mindkét esetben alapvető problémaként jelentkezik az elbeszélhetőség kérdése. Az író arra törekszik, hogy regényében elmondhasson egy történetet, bár nem tudja, hol kezdjen hozzá, az apa pedig az előző idézethez hasonlóan mindent el akar magyarázni lányának. Az apai szerep ezen a szinten sem szokványos, hiszen a névtelen elbeszélőnek egyedül kell nevelnie a gyereket, az anyai szerepeket is pótolva.

Történet és elbeszélés viszonya az 1980-as évek magyar irodalmában és a későbbi recepcióban is kiemelt téma volt. Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténete

---

[19] Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Fordította Neumer Katalin. Atlantisz, Bp., 1992. 21.
[20] Lengyel Péter: *Cseréptörés*. 409.
[21] Wilhelm von Humboldt: *Válogatott írásai*. Európa, Bp., 1985. 74.

például e kettősség, illetve az ezzel párhuzamba vont metonimikus és metaforikus narráció különbsége alapján osztályozza a korszak irodalmát, kiemelve, hogy általánosságban a történet szerepének visszaszorulása jellemző az elbeszéléssel szemben.[22] Lengyel erre a tendenciára reflektálva igyekszik újra létjogosultságot szerezni a történetnek, azonban a történetek elmondhatóságát ő is problematikusnak tartja. A *Macskakő* 1980-as években játszódó, ún. *Most*-fejezeteiben az író-elbeszélő emiatt radikalizálja a kérdést, és a múltban visszafelé haladva próbálja megtalálni az első emberi szót, az első elmondott történetet. Mindent újra, elölről akar kezdeni, hogy helyreállíthassa történet és elbeszélés egyensúlyát, és elmondhassa a saját történeteit. Martin Heidegger Humboldtra hivatkozva mondja, hogy az ember a nyelvtől, a beszédtől lett ember[23] – Lengyelnél a nyelv és beszéd mellé a történet kerül be harmadikként. A történet archetípusát keresi, amelyből kiindulhat.

> „Nem mi vagyunk természetesen az elsők, akiknek egy történet szakmai gondjaival meg kell birkózni. *Valaki* volt az első is, és neki nehezebb volt a dolga. Nem dolgozott gumilencsével, bekezdéssel, szóval. [...] a mi fekete nagyapónk az elején egyszer ott áll a vízmosásban, a tüskesánc mögött, és vakog a nagy kalandjáról: *zzzz, drrr, mmmm*."[24]

A történetmondás nehézkessége a magányos gyereknevelésre is rányomja a bélyegét: a felelősség mindkét esetben nagy – mit lehet, mit kell és hogyan kell elmondani. A nyelvet ezért a *Macskakő* író-elbeszélője a történet alakulásához igazítja: amikor a múltról beszél, akkor odaillő kifejezéseket keres, melyeket sajátos kiszólásaival meg is magyaráz. A hely- és utcaneveknek mindig megadja a történet idejében és az elbeszélés jelenében is használt változatát. Amikor a vásári mutatványosokról beszél, akkor a trupp vezetője archaizálva szólal meg. E felelevenítések célja a hagyományok életben tartása és továbbadása. Papp Ágnes Klára ezt tekintetbe véve sajátos megoldását adja a *Cseréptörés*ből a *Macskakő*be átívelő identitásproblémának. Szerinte ugyanis „Lengyel Péter számára maga a nyelv jelenti az identitást: a beszéd képessége az emberit, a magyar nyelv a nemzetit, a művé fogalmazás az íróit. A szó a megőrzésnek nemcsak eszköze, hanem tárgya is. A »Hogyan történt?« kérdésnek azért van nyelvi vetülete is, a millennium korának megidézése ezért jelenti egyszersmind elfelejtett szavak felidézését is. A nyelv közvetít történelmi és emberi léptékű változások között. Úgy tükrözi a történelmi változásokat, hogy a mindennapos használat csiszolja új formára. Akárcsak a macskakő".[25] Az identitás effajta megszilárdulásával létrejön a történet, azonban – ahogy a következőkben látni fogjuk – a megtalált történet mégis fokozatos elhallgatáshoz, nyelvi töredezettséghez, majd nosztalgiához vezet.

---

[22] Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum, Bp., 1993.

[23] „a nyelv teszi lehetővé , hogy az ember olyan életlény legyen, amelyik mint ember létezzen. Az ember csak akkor ember ha beszél. Wilhelm von Humboldt mondta ezt. De ezzel még arra nem válaszolt, hogy mit jelent embernek lenni" – Martin Heidegger: *„A nyelv"* (1950). In uő: *A dolog és A nyelv, Két tanulmány*. Fordította Joós Ernő. Sylvester János Könyvtár, Sárvár, 1998. 54.

[24] Lengyel Péter: *Macskakő*. 31.

[25] Papp Ágnes Klára: *Történet a történetről*. In *Lengyel Péter*. Vár ucca tizenhét negyedévkönyv. IV. évfolyam, 2. szám, 1996/2. 179.

Töredezettség és mellérendelés – Befejezés

Lengyel Péter az 1988-ban megjelent *Macskakő* óta nem publikált szigorú műfaji értelemben vett regényt. Ráadásul az 1993-as *Búcsú két szólamban*[26] című műve óta egyáltalán nem jelentkezett kötettel, csupán egy-egy folyóiratban vagy beszélgetésen lehetett találkozni a nevével – többnyire interjúkban. A már említett lengyeli szupernarratíva lezárultságát – befejezésként – két szempont alapján értelmezem.

Az 1992-ben publikált *Holnapelőtt (nem-regény) 89–90–91* már címében is ellehetetleníti a műfaji besorolást. A tartalomjegyzékét áttekintve valóban elfogadható a sajátos műfajmegnevezés (vagy inkább -elutasítás), hiszen a kötet rövid írásai, szinte feljegyzései között találhatunk naplóbejegyzést, életrajzot és interjút is. Azonban nemcsak az eddig megszokott lengyeli regényegység esett szét darabjaira: maguk a szövegek is töredezett nyelvet használnak. E nyelvhasználat egyrészt visszautal a fentebb vizsgált utcai üzenetek, feliratok rövidítéseire, tudatosan rontott szókészletére, másrészt reflektál az 1990-es évek elején Magyarországon még újszerű, szokatlan számítástechnikai nyelvezetre, hibaüzenetekre, parancssorokra. Ahogy Mekis D. János is fogalmaz: „A *Holnapelőtt* nem *formátlansága,* vagy műfajon kívülisége miatt zavarba ejtő, s nemcsak szokatlansága miatt. A szövegalkotás *miként*je maga problematikus, maga a *számítógépes* írás."[27]

> „Tímea. Félek, hogy cserbenhagy a gép – avagy mi legyen a Fix! –szel (P. S.: = segédprogram). Boot failure (ver 3.20). Word. bat paraméterrel."[28]
>
> „Vendégség, 8 h. Csilla délelőtt. Géprend kinyomva. Kuplerájrend. Hu (P. S.: = zni)! Volt: lemez tévely – *disk error 23*. Mi a fene az? Marcell és a Cső, a másik ablakban. Kódorgás, ellenpont. Az eleje zűrzavara. Tímea: bog van. Nem akarja nyomni, kimentem belőle, akkor sem (programból a gépen)."[29]

A *Holnapelőtt* számos szövege sajátos, ambivalens viszonyt létesít új médiumával, a számítógéppel. Egyrészt a szövegbe integrálja a megírás folyamatát kísérő, arra mintegy reflektáló, az írótól jobbára függetlenül felbukkanó hibaüzeneteket, vagyis nyit az irányukban, másrészt azonban látszólag pont ezek szorítják háttérbe az eddigi kötetekre jellemző, hagyományosabb írásmódot, nyelvhasználatot. Emiatt válhatnak egyre rövidebbé, széttartóbbá az egymás mellé került szövegek, szétfeszítve a lengyeli szövegkorpusz korábbi egységét. Ezek a leágazások azonban – legalábbis egyelőre – nem vezetnek új utak felé, nem mutatnak új irányt, csupán próbálkozásoknak, folytatás nélküli kísérleteknek tekinthetők a fokozatos elnémulás, elhallgatás mellett.

---

[26] Lengyel Péter és Merényi Endre: *Búcsú két szólamban.* Városháza, Bp., 1993.

[27] Mekis D. János: *A metaforikus számítógép.* In *Lengyel Péter.* Vár ucca tizenhét negyedévkönyv. IV. évfolyam, 2. szám, 1996/2. 185.

[28] Lengyel Péter: *Holnapelőtt.* 7–8.

[29] I. m. 13.

Ezt a tendenciát erősíti a *Búcsú* is, ott azonban a nyelvi kísérletezgetéssel, a töredezettséggel éppen ellentétben egységességgel, összefoglalással találkozhatunk. A kötet emlékezik, felsorol és szintézisre törekszik, amikor újra feltűnnek benne a korábbi művek szereplői, helyszínei, eseményei. Zárlatként azonban nem emiatt jelentős, hiszen például Mócsai Gergely is „elnémító eljárás"[30]-nak nevezi, amiért elhallgatja a megelőző szövegek kérdésfeltevéseit, hanem az apai fényképekkel szembeni megváltozott viszony miatt. Míg ugyanis a korábbi kötetek csak a címlapjukon és belső borítóikon szerepeltették a képeket, illusztrációkként vagy legalábbis paratextusokként, addig a *Búcsú* a mellérendelés eszközével él. A felvételek a szövegek mellé kerülnek át, a Lengyel-olvasásra jellemző referenciális értelmezéseknek megfelelően apa és fiú végre igazán közel kerülhet egymáshoz. Ha azonban a korábbi reflexiók felől tekintünk kép és szöveg viszonyára, akkor nem beszélhetünk valódi mellérendelésről. A vizuális és a verbális nyelv ugyanis nem képes egyenrangú dialógust folytatni, hiszen nem vonatkoztathatunk el a képek időbeli előnyétől és a hozzájuk fűződő érzelmi viszonyulástól. Ahogy Susan Sontag is írja: „a moralisták azt követelik a fényképtől, amire soha semmilyen fotó nem képes: hogy beszéljen. A képaláírás – hiányzó hang, tőle várják, hogy szót emeljen az igazságért. Csakhogy a legpontosabb képaláírás is csak egyetlen értelmezése – és szükségképpen leszűkítő értelmezése – a képnek, melyhez mellékelik."[31] Kép és szöveg kapcsolata a *Búcsú*ban inkább felcserélődik: az illusztrációk fényképalbummá, a főszövegek pedig képaláírásokká alakulnak át.

---

[30] Mócsai Gergely: *Búcsú*. In *Lengyel Péter.* Vár ucca tizenhét negyedévkönyv. IV. évfolyam, 2. szám, 1996/2. 188. (eredetileg: Iskolakultúra 1996./6–7. 104–107.)

[31] Susan Sontag: i. m. 126.

Szemle

Garami András

A NARRATOLÓGIA DIGITÁLIS VÁLASZÚTJAI

– Fenyvesi Kristóf–Kiss Miklós (szerk.): *Narratívák 7. Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában.* Kijárat Kiadó, Bp., 2008. 284 lap –

A *Narratívák* című tanulmánykötet-sorozat, amely 1998-ban, Thomka Beáta szerkesztésében, a PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola és a Kijárat Kiadó közös kiadványaként indult, 2008-ban megjelenésének 10. évfordulójához érkezett, s ekkor jelent meg a sorozat hetedik részeként az *Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában* című gyűjtemény. A széria alapvető célkitűzése, hogy a szűkebben vett irodalomtudományi perspektívához képest tágabb kontextusba helyezze az elbeszélések és történetek kutatását. A narratológiai vizsgálatok így terjedtek ki többek közt a képek és a kultúra témaköreire, vagy olyan tudományágak terepére, mint a történettudomány vagy a pszichológia.

A jelen kötet, ha lehet, még inkább elszakad a hagyományosabban értelmezett narratívák vizsgálati területétől, és provokatívan, progresszíven viszonyul a számítógépes játékok által felvetett tudományos kérdésekhez, a történeteknek szokványos médiumaiktól történő eltávolodásához és digitális expanziójához. Provokatív jellegét abban látom, hogy a hazai tudományos diskurzus eddig teljesen elhanyagolta ezeket a már régóta aktuálissá vált kérdéseket, amelyek újragondolják az eddigi irodalomértés hagyományos fogalmait és témáit. Úgy gondolom, az új kötet termékeny, friss vitákat válthat ki ebben a közegben, biztosítva és fenntartva a *Narratívák*-sorozat által is hirdetett heterogén, multidiszciplináris diskurzust.

A kötet két egységre oszlik, amelyeket keretbe foglal a szerkesztők bevezető tanulmánya és az egyik fordító utószava. A kezdő és záró szövegek remekül megfelelnek a beléjük vetett reményeknek, hiszen kellőképpen reflektálnak a kötet tanulmányaira, az olvasót továbbgondolásra motiválják. Az első, öt tanulmányt tartalmazó fejezet az *Újmediális elbeszélések* címet viseli. Ezek az írások a hagyományos, nyomtatott szövegekkel szemben (illetve azok mellett) egyéb (főképp digitális) médiumokban jelentkező elbeszélések lehetőségeit és működését tárják fel. A második, hat hosszabb tanulmányt tartalmazó rész *A narratológiától a ludológiáig* címet kapta. Itt főként számítógépes játékokkal és az ezeket tudományosan vizsgáló ludológiával foglalkozó írásokat találhatunk. A két részt egymás után olvasva és összehasonlítva az a benyomásunk lehet, hogy míg az első inkább teoretikus írásokat tartalmaz, addig a második egység konkrét példákat vonultat fel. Emellett az első szakasz szerzői szigorúbban kapcsolódnak a hagyományosabb elméletekhez (például a

strukturális elemzésekhez, a hipertext-elmélethez), míg a második blokk a játékok történetszerűségét kevésbé mereven vizsgálja.

A Fenyvesi Kristóf és Kiss Miklós által jegyzett *Előszó* mottója már a kötet legelején nyomatékosítja a könyv talán legdicséretesebb sajátosságát, hiszen a választott részletben a válogatás egyik szerzője egy másik, szintén itt szereplő teoretikusra hivatkozva tesz megállapításokat a narratívák és játékok különbségeiről. Ezt követően a későbbi tanulmányokban is azt tapasztalhatjuk, hogy a szövegek párbeszédben állnak egymással, hol élesen bírálva, cáfolva és vitatva, hol pedig ünnepélyesen üdvözölve a különböző álláspontokat.

A szerkesztői bevezető a digitális média és az úgynevezett újmédia-tanulmányok *(new media studies)* alapelveinek áttekintéséből indul ki, hangsúlyozva e terepek heterogeneitását és az általuk folytatott többszintű diskurzust. Az újmédia skandináv teoretikusainak fogalmi készletének bemutatásából olyan, a kötet további részében relevánssá váló terminusok szerepelnek itt, mint a kiberszöveg, az ergodikus irodalom, az interaktivitás vagy a kinetikus művészet. Az előszóban talán jobban lehetett volna reflektálni arra, hogy a kötetben kijelölt irányt miért döntően a skandináv kutatók határozzák meg – erre választ adhat akár az is, hogy a szerkesztők a Jyväskylä-i Egyetemen folytatott kutatómunka során végezték anyaggyűjtésüket.

A bevezető második felében a közölt tanulmányok rövid, témafelvető összefoglalásával a szerkesztők a kötet két meghatározó, kohéziós alapelvét hangsúlyozzák. Egyrészt az illeszkedést a *Narratívák*-sorozathoz, illetve a korábbi kötetektől való – talán kissé radikálisabb – eltérést kívánják kiemelni, másrészt arra hívják fel a figyelmet, hogy a sorozat címének megfelelően is a kötet és a benne szereplő tanulmányok nem kizárólagosan az irodalomtudomány lehetőségeit (vagy azok végét) térképezik föl. Azaz nincs szó afféle apokaliptikus diskurzusokról, amelyek a hagyományos, írott-nyomtatott irodalom bukását hirdetnék, hiszen a válogatás összességében nem a Gutenberg-galaxis halálát sulykolja, hanem konstruktív, diskurzusteremtő, továbbgondolásra késztető állításokat fogalmaz meg. Ezt annak ellenére is határozottan állíthatjuk, hogy az itt olvasható írások többsége utal bizonyos vitákra, leginkább a hagyományosabb narratológia és a ludológia szembenállására, amely látszólag egyre inkább kiüresedő, relevanciáját vesztő állóháborúnak tűnik. A téma újszerűségét és izgalmasságát mi sem bizonyíthatja jobban, mint az előszó olyan szubjektív, lelkes fordulatai, mint például „*érdemes* belebonyolódni a leírásokba", vagy „interpretációs példája egyszerűen *zseniális*" (14. – kiemelés tőlem – G. A.).

Az első tanulmányt olvasva kissé olyan érzetünk támad, mintha a bevezetőben ígért izgalmas megközelítésekhez képest a számítógépes hasonlatok és sémák túlzottan erőltetettek lennének, fogalmi keretük és ábrarendszerük csupán újabb strukturális rendszert ad, ahelyett, hogy igazán segítségére lehetne a kurrens kutatásoknak. Mindezt az is jól mutatja, hogy *Marie-Laure Ryan* tanulmánya olyan szövegeket használ példaként (többek közt *Az Ezeregyéjszaka meséit*), amelyek már számos korábbi hasonló vizsgálatban is megjelentek. Nem látom igazán tétjét annak, hogy a számítástechnikából kölcsönzött veremtár *(stack)* fogalom miként alkalma-

sabb a történetek átláthatóságának ábrázolására, mint például a népmesék kutatásában is használatos narratív sémák (lásd például az Aarne–Thompson-féle népmese-katalógusokat vagy Propp *A mese morfológiája* című művét). Igaz, hogy Ryan a történetek szintjeinek mozgását és egymásra hatását vizsgálja, és nem a történetek strukturális vázát, sematikus alakjait – felvetését mégsem látom igazán előremozdítónak. A tanulmányhoz tartozó 3 melléklet a szerkesztés során sajnos összekeveredett: a főszöveg ábraként nevezi meg őket, és számozásuk is zavarba ejtő (például a 2. számú ábrára való utalás valójában az 1. számú mellékletre vonatkozik – lásd 27. és a melléklet 1. oldala).

A kötet következő két tanulmánya az ún. „új filológia", a szöveggenetika, a hipertext vagy a kognitív térkép többnyire jól ismert fogalmainak segítségével igyekszik a digitális térben alakuló szövegekkel kapcsolatban alapvető megállapításokat tenni. *Laurent Jenny* a piszkozat, fogalmazvány terminusaival hívja fel a figyelmet a digitális szövegek folyamatszerűségére, alakulására, változó formájára, amely éles kontrasztot alkot az írott formához kötött zárt szövegekkel szemben. A hagyományos filológiával ellentétben ez a megközelítés nem a tökéletes, végső szövegállapotot keresi, hanem a szöveg diffúz, heterogén állapotát járja körül, felvázolva a digitális irodalom legjelentősebb céljait, amelyek izgalmas új olvasási lehetőségeket biztosítanak. Jenny rámutat arra, hogy ezek a radikálisan újnak tűnő témák korántsem a 21. században vetődtek fel először: gyökereik a 19. század tudományosságában keresendők. A téma mai fellendülése sokkal inkább a technológiai fejlettségnek köszönhető; az általuk megvalósítható szövegalkotási és -olvasási módok teoretikus szinten már jóval korábban jelentkeztek. Véleményem szerint ezek a koncepciók túlzottan elcsúszhatnak abba az irányba, hogy új utak keresése helyett inkább új domináns, mindent meghatározó médiumot kívánnak biztosítani a szövegek számára, tudatosan elhagyva a hagyományosan írott, nyomtatott szövegek által kínált lehetőségeket. Szerencsére a kötet tanulmányai nem esnek ebbe a hibába, nem teszik kizárólagossá az általuk felvetett szempontokat, sőt a közöttük fennálló vita is a kötet koherenciáját biztosítja. A Jenny által felvetett szempontok között mégis akad néhány, amely felidéz korábbi irodalmi vitákat, mint például a szerzői intenció kérdéskörét. Jenny egyetért *Jean-Louis Lebrave*-val, aki szerint a szöveggenetika segítségével a kritika megváltozik, hiszen a kutatók ezáltal felfedezik azt az utat, amelyet a szerző az írás folyamán végigjárt. Fontos kérdés, hogy egy irodalmi művet valóban jobban megérthetünk-e azáltal, hogy ismerjük a szerzője által bejárt utat, és ha mélyebben értjük is így, ez az értelmezésnek valóban a leginkább kitüntetett pontja lenne-e.

A kognitív térképek kapcsán Jennyhez hasonló nyomon elinduló *Dave Ciccoricco* jóval kritikusabban tekint vizsgálatára. Egyrészt az első tanulmányt szerző Ryan koncepciójának kritikáját adva rámutat arra, hogy az olvasók többsége nem topografikusan olvassa a történeteket, hanem azok cselekményére összpontosít elsősorban. Ciccoricco másrészt arra is reflektál, hogy a digitális médiával foglalkozó teoretikusok általában a linearitást próbálják megkérdőjelezni, holott olvasásunk egyértelműen folyamatos, lineáris, még a hálózati szövegek befogadása esetében is. Konklúziójában a kognitív térkép fogalmával kapcsolatban végül arra jut, hogy a Ryan-féle

térképészeti retorika, illetve az ehhez kapcsolódó „panoptikus késztetés" átfogó nézőpontja helyett a proprioceptív mozgás terminusát javasolja. Ezt sokan hatodik érzéknek is nevezik, hiszen lényege az az ösztönös tudás, amely térbeli helyzetünk meghatározására irányul.

A következő két tanulmányban már nemcsak irodalmi példákkal találkozunk. *Söke Dinkla* olyan narratív stratégiákkal foglalkozik, amelyek újraformálták a valóság-elképzeléseket. Ehhez kapcsolódva olyan történelmi példákat hoz, amelyek meghatározó változások csomópontjaivá váltak. A panorámakép által felvetett új befogadási élményhez társul a horizont meghatározó szerepe, illetve az egyéni helyett a közönségi recepció tapasztalata. Az érzékelés bizonytalanságának itt felvetődő érzetéhez köti a digitális CAVE (automatikus virtuális környezet) technológiáját, valamint Joyce szövegeit. A *Finnegan ébredésé*vel kapcsolatban már saját korában is megfogalmazódott az a kérdés, hogy legalkalmasabb formáját egy nem létező médium adhatná meg: a regény megelőlegezte a későbbi számítógépek által biztosított lehetőségeket. Dinkla további, a kísérleti filmekből kiinduló példái közül érdemes kiemelni a Lynn Hershman által létrehozott *Roberta Breitmore* nevű karaktert, hiszen ez az 1970-es évekbeli portré-performansz egy sajátos interakció lehetőségét állította fel, létrehozva az esztétikai élmény programozhatóságának módját. Dinkla új terminust vezet be, a *lebegő mű* fogalmát, amelyet Eco „nyitott műve" inspirált: a hagyományos műalkotások jellemzőit folyamatos mozgásban tartva a digitális médiumot esztétikai térré avatja. Ezek a műalkotások a képzeletet is megváltoztatják, hiszen a szimulált valóságot a befogadás során fizikailag is megtapasztalhatjuk, ám Dinkla arra is figyelmeztet, hogy bármennyire formabontóak is ezek az új munkák, egyelőre mégis szigorúan a számítógépekhez és az internethez kötődnek, azaz, ha kis mértékben is, de mégis korlátozzák a tökéletes illúzió kiteljesedését.

Roberto Simanowski a digitális irodalom és digitális művészet határvonalán mozogva, ezek különbségére reflektálva olyan kérdéseket tesz fel, amelyek alapvetően megváltoztatják a szokványos szerző-, illetve olvasóképünket (például: mi a helyzet, ha a szerző helyére gépek vagy akár baktériumok lépnek?). A holográfia, az interaktivitás, az intermedialitás, az inszcenírozás példáin haladva tárgyaként a digitális irodalom fogalmáig jut el, amelynek meghatározásában az irodalomtudományos jelelméletet és a digitális művészet alkotásait hívja segítségül. A kötet függelékében található illusztrációkon is látható példái (a *Text Rain*, a *Great Wall of China* vagy a *Genesis*) olyan izgalmas írás- és olvasásmódokat vetnek fel, amelyek a befogadó hagyományos, passzív szerepét aktivizálják. A tanulmányt olvasva eszünkbe juthat, hogy közlésére talán szintén nem megfelelő a nyomtatott könyv, hiszen a kisméretű, nehezen értelmezhető fényképek helyett a felvetődő képeket szívesebben néznénk meg, mondjuk filmen vagy akár kivetített hologramon.

A kötet második részének tanulmányai a videojátékok tudományos vizsgálatára összpontosító ludológia diszciplínájának bemutatására törekednek. A terminus eredetét tekintve a kutatók többféle álláspontot képviselnek: Henry Jenkins szerint a fogalmat Espen Aarseth alkotta meg, míg Markku Eskelinen Gonzalo Frascához köti első megjelenését. A ludológia kutatási területei rendkívül szerteágazóak, hi-

szen egy egészen friss diszciplínáról van szó. A vizsgálatok a játékfejlesztéstől az erőszakos viselkedésminták megjelenítésén át a számítógépes médium lehetőségeinek áttekintéséig sokféle irányt határoznak meg.

A ludológia és a narratológia közötti különbségtétel a szimulációk és a narratívák eltéréseit igyekszik hangsúlyozni. Az ezekkel kapcsolatos alapvető kijelentések azonban kissé zavaróan a legtöbb tanulmányban ismétlődnek (ilyen például az elbeszélés, a dráma és a játékok megkülönböztetése; a számítógépes játékok sokfélesége; a médiumok különböző jellemzői) – talán hasznosabb lett volna olyan szöveggel kezdeni ezt a részt, amely tisztázza ezeket a lényegi, közös kérdésfelvetéseket, a többi tanulmány pedig megjelenhetett volna akár rövidített változatban is.

A tanulmányok játékokhoz fűződő viszonya igen változatos: vannak olyan szövegek, amelyek már-már rajongói szemléletet tükröznek, mások a játékokkal vonható különböző párhuzamokat emelik ki, megint mások – a kötetet indító Ryan-tanulmányhoz hasonlóan – talán túlzóan hangsúlyozzák a játékokban rejlő sajátos lehetőségeket. A pozitív viszonyulásra a legjobb példa *Gonzalo Frasca* tanulmányának zárlata: „a szimuláció és a számítógépes játékok sokat ígérő, feltáratlan területe olyan hatalmas és vonzó, hogy sokunk már alig várja, hogy kísérletezhessen vele. Aki már sétált hazafelé a régóta várt és frissen vásárolt új videojátékkal, ismeri ezt az izgató érzést." (142.) Frasca a szimuláció fogalmának tisztázásával új definíciót ad. Megállapítja, hogy a hagyományos médiumok nem *szimulációsak,* hanem *reprezentációsak,* ám hozzáteszi, a videojáték is csak a szimuláció egy módja. A szerzőség kérdésében megkülönbözteti a narrauktorokat a szimulauktoroktól – ezáltal is visszautal a kötetben korábban is felvetett szerzőség megváltozásának problémájára. *Roger Caillois* kategóriái közül átveszi a *paidia* és a *ludus* (a játék és a játszma) fogalmait, amelyek a számítógépes játékokat is két nagy csoportra oszthatják. A két terminus különbsége abban áll, hogy a *ludus* olyan, társadalmi szabályokkal is rendelkező játék, amely egyértelműen meghatározza a győztes, illetve a vesztes szerepét.

Jesper Juul Frascához hasonlóan szintén a történetek és a játékok közötti különbségre helyezi a hangsúlyt. Szerinte az eltérések azonban nem egyértelműek, hiszen egyaránt alátámasztható az az állítás, hogy a játékok történeteket mesélnek el, és az is, ami ezt cáfolja. Ebben a kérdésben tehát nehézkesen adható egyértelmű válasz; Juul ezt világítja meg azokkal a példáival, amelyek egy adott történetet többféle médiumban mesélnek el (például regények megfilmesítését vagy filmekből készült játékok esetét veti fel). Ezekkel azt bizonyítja, hogy a történetek átfordíthatók más médiumokra is: aki például ismeri a *Star Wars*-filmeket, az könnyebben igazodik el azok játékváltozataiban, még ha azok csupán epizódokat mesélnek is el a teljes történetből. Juul végkövetkeztetésével mégis határozottan állást foglal a fent említett vitában, hiszen nem látja értelmét annak, hogy egyes fogalmakat mindenféle területen alkalmazni kell; ő inkább vállalja a különbségek megállapítását.

Espen Aarseth is véleményt nyilvánít a vitatott kérdésben, amikor azt mondja, nincs olyan médium, amely ne lenne alkalmas történetek elbeszélésére. Azt is hangsúlyozza, hogy a számítógépes játékokat nem lehet homogén műfajként kezelni, maga a számítógép pedig nem médium, csupán különböző médiumok megjelenítésére

alkalmas eszköz. A játékok és történetek közti legfőbb különbségként a többértelműséget nevezi meg. A *Doom* című játék alapján azt állítja, hogy „játszásakor nem okoz morális problémát az, hogy valószínűleg ártatlan szörnyeket gyilkolunk meg". (163.) Ez valószínűleg így is van a legtöbb játék esetében, hiszen nyilvánvaló, hogy itt játékról van szó, ahol játékosként olyan dolgokat is megtehetek, amit a valóságban nem – de például a *Diablo 2* című játékban néha elég kellemetlen érzést okoz, amikor karakteremmel nőnemű *Corrupt Rogue*-okat ölök meg, akik sérüléseik és haláluk során fájdalmas női sikollyal lehelik ki lelküket. Hasonló, bár kegyetlenebb helyzet áll elő azokban a játékokban, ahol a megölt ellenfél teste nem tűnik el halála pillanatában, sőt, továbbra is sebezhető marad. Ilyenkor durvább játékosok akár „hullagyalázásokat" is elkövethetnek, melyek határozottan felvetnek morális kérdéseket.

Aarseth a narrativizmus mellett a vizualizmus problémáját is megemlíti, amely szerint a játékok filmszerűek, a képi élmény az elsődleges bennük. Saját definíciójában végül oda jut, hogy a számítógépes játékot a szimuláció művészetének tekinti. A tanulmányt kísérő remek ábrák kapcsán problémám csak a 22. számú melléklet *Diablo*-játékot bemutató képével volt, amelyet a felette látható 21. számú melléklettel hasonlít össze a főszöveg, a *Diablo*-kép azonban olyan kis méretű, hogy igazából semmi sem látható rajta. Mivel ebben az esetben egy nagyon népszerű játékról van szó, biztosan megoldható lett volna egy élvezhetőbb méretű illusztrációt találni.

Henry Jenkins a vita helyett középutat próbál találni a ludológia és a narratológia között a térbeliség fogalmának bevezetésével, amelynek segítségével a játéktervezőket – történetmesélő helyett – narratív építésznek tekinti. A világteremtés szempontjából olyan irodalmi peremműfajokat hoz párhuzamként, amelyekben szintén ezt helyezik előtérbe a szereplők jelleme vagy a cselekmény alaposabb kidolgozása helyett. Ilyen műfaj a sci-fi, a fantasy, a horror vagy a háborús történet, de Jenkins szerint akár a *Háború és béke* is remekül működne számítógépes játékként. Aarsethhez hasonlóan a játékok szimulációs jellegét emeli ki, amikor legnagyobb előnyüknek az immerzív és interaktív környezet létrehozását látja, melyben kedvünk szerint barangolhatunk.

A kötetet záró két tanulmányt érdemes különös figyelemmel kitüntetnünk, hiszen a többiek által felhozott szerteágazó témák bemutatása helyett ezek igyekeznek leginkább olyan iránymutató felvetésekkel élni, amelyek a kötet olvasóit is konstruktívabb, aktívabb továbbgondolásra késztetik. Talán ez a két záró szöveg a leginkább provokatív. Ezt tapasztaljuk már *Markku Eskelinen* Pirandellóra és Jaussra utaló címválasztásában is: „Hat probléma keres egy megoldást. A kibertext-elmélet és a ludológia mint az irodalomtudomány provokációja".

Eskelinen hat problémája közül talán az első a legprovokatívabb, amely arra kérdez rá, vajon mi az irodalomtudomány jövője a digitális médiumok korában. Kiindulópontja szerint az ergodikus irodalmat a lineáris irodalom és a számítógépes játékok között kell meghatározni. A genette-i narratológia idő, mód és hang fogalmát vizsgálja meg ergodikus, átmeneti szövegek esetében, olyan új terminusok bevezetésével, amelyeket ezek a nem-lineáris szövegek követelnek meg. Ezeket a

részeket olvasva olyan érzésünk lehet, mintha Eskelinen szövege túlzottan erőszakosan próbálná ránk erőltetni az ergodikus irodalom olvasási szabályait, megfeledkezve a nem-digitális, írott irodalom lehetőségéről. Mintha a tanulmány az irodalom jövőjét kizárólag a digitális formátumban találná életképesnek. Ez a zavaró érzés megerősítheti bennünk azt a véleményt, hogy a digitális, kibertextuális, ergodikus tendenciákat csupán érdekes kísérleteknek, inspiratív kalandozásoknak tekintsük, és továbbra is ragaszkodjunk „hagyományos" narratíváinkhoz, irodalmi műveinkhez. Talán a tanulmány stílusa az, amely olvasóját egyértelmű, már-már harcos állásfoglalásra késztetheti. A zavaró érzés tovább erősödik a szöveg azon részeinél, ahol Eskelinen arról beszél, hogy „lehet, nem mindenki örülne az olyan irodalmi műveknek, amelyek lenyomozzák mindennapi foglalatosságainkat, szokásainkat, mozgásainkat, és elemeznék ezeket, hogy a szövegeket hozzánk és vérnyomásunkhoz (vagy más problémáinkhoz) igazítsák". (224.) Ezek szerint az új irodalmi művek szinte teljesen elszabadulnak, és már-már irányíthatatlanná válnak számunkra. Kérdéses, hogy az ilyen műveket tekinthetjük-e egyáltalán (szép)irodalmi műveknek. A tanulmány e kivételesen provokatív szakaszai alapjaiban kérdőjelezik meg konvencióinkat, ezáltal kifejezetten elgondolkodtatók és vitaindítók.

Genette öt transztextuális formáját a kibertextre vonatkoztatva Eskelinen felveti annak lehetőségét is, hogy a műalkotások újfajta dialogikus kapcsolata, alá- és fölérendeltségi viszonyai akár az intertextualitás hagyományos fogalmának végét is jelenthetik. A kísérleti irodalom sajátos időhasználatát említve olyan művekről beszél, amelyek teljes egészükben nem hozzáférhetők az olvasó/felhasználó számára, illetve csak meghatározott időben vagy csupán bizonyos ideig olvashatók. Ezeket a szövegeket megint csak hajlamosak lehetünk valóban inkább izgalmas kísérleteknek tekinteni, és nem kifejezetten irodalmiságukat hangsúlyozni. Talán Eskelinen is ebbe az irányba hajlik, amikor a szövegekhez befogadóként már nem is az olvasó fogalmát kapcsolja, hanem a játékosét.

Torben Grodal tanulmányában a szimuláció kitüntetett szerepét hangsúlyozza, amikor azt mondja, hogy a virtuális világok a valós élet működését szimulálják. Ugyanígy lényeges ez a fogalom Grodal történet-definíciójában is, amely szerint „a történet egy (vagy néhány) élő személy által elmesélt események sorozata; az események tapasztalatok szimulációin alapulnak, amelyekben állandó kölcsönhatás van az észlelés, az érzelmek, a kogniciók és a cselekvések között". (227.) A szerző meghatározását a kognitív pszichológiával összhangban alkotta meg. A narratológiai–ludológiai vitában ő is határozottan állást foglal, amikor kijelenti, hogy tapasztalataink nem kizárólag történetekhez kötődnek, vagy legalábbis nem muszáj, hogy ezek verbális formát öltsenek. Gonzalo Frascához hasonlóan Grodal is előhívja Roger Caillois játékkategóriáit (itt jegyezném meg, hogy Roger Caillois neve a Frasca- és a Grodal-tanulmányban néhol helyesen, néhol viszont Callois-ként jelent meg), de ezek helyett ő inkább a „játszás" meghatározása felől próbálja definiálni a játék fogalmát, amelynek fő jellemzőjeként az ismételhetőséget határozza meg. Azt is jelzi viszont, hogy az ismétlődés sokakban a komolytalanság érzetét keltheti.

Grodal a továbbiakban a számítógépes játékok egyik legfontosabb jellemzőjét, az interaktivitás fogalmát is meghatározza. Erről „akkor beszélhetünk, amikor a felhasználó/játékos motorikus cselekedetek segítségével, az interfészen keresztül képes megváltoztatni a számítógép képernyőjének vizuális megjelenését". (242.) A játékok élményét tehát nem az biztosítja elsősorban, hogy milyen történetet mesélnek el, vagy hogy milyen grafikai környezetben teszik ezt, hanem az, ahogyan játékosként benne megnyilvánulhatunk, mozoghatunk, és hatással lehetünk az ottani környezetünkre. Valójában tetteinket többé-kevésbé szigorú szabályok kötik, mégis egy jól felépített, gördülékenyen működő játék esetében ezeket nem érezzük korlátoknak. Grodal tehát túllép a narratológia és a ludológia terméketlen vitáján, és a játékokat – a filmekkel és a mindennapos tevékenységeinkkel való összehasonlítás során – saját erősségeik alapján vizsgálja meg.

A kötetet *Kiss Gábor Zoltán* utószava zárja, amely megfelelően világítja meg a téma kutatástörténetét. Megemlíti a legtöbb olyan tudományterületet és diszciplínát, amelyik komoly kérdésként foglalkozik a videojátékok szerepével, és amelyik a kutatás számára megfelelő terminológiai keretet is biztosít. A ludológia tehát hangsúlyosan multidiszciplináris tudományág, amely ennek köszönhetően számos kölcsönzött fogalmat újradefiniál – ezt láthattuk akár a narratíva, a szimuláció vagy az interaktivitás esetében is. Az utószó felteszi a kérdést: sikerült-e a közölt tanulmányoknak újragondolni az elbeszélés problémáját, illetve választ adtak-e a narratológia és a ludológia vitájára és alapvető kérdésfeltevéseikre. Kiss reményét fejezi ki ezzel kapcsolatban, és bízik benne, hogy a felvetett témák továbbgondolásra és termékeny vitákra késztetik a kötet olvasóit. Úgy gondolom, hogy a jól szerkesztett, világosan felépülő kötet értő fordításaival, értelmező lábjegyzeteivel és ez utóbbiak – a tanulmányokat is összekötő – egymásra utalásaival mindent megtesz e cél eléréséért. A válogatott, bő és friss bibliográfia – bár szinte kizárólag angol nyelvű írásokat tartalmaz (egy ilyen szerteágazó téma esetében talán érdemes lett volna más nyelven publikált tanulmányokat is szerepeltetni) –, valamint a mellékletek tovább segítik az olvasó elmélyülését a témában.

Gerold László

P. Müller Péter: *Hamlettől a Hamletgépig*. Színházi írások.
Kijárat Kiadó, Bp., 2008. 261 lap

Az utóbbi években a magyar színháztudomány egyre inkább felzárkózik a világ szakági irodalmához. Ez a kiadványok számából, illetve egy-egy újabb kötet bibliográfiájából is látszik. Több jelentős külföldi munka (többek között Patrice Pavis: *Színházi szótár.* L'Harmattan, Bp., 2005; uő: *Előadáselemzés.* Balassi, Bp., 2003; Erika Fischer-Lichte: *A dráma története.* Jelenkor, Pécs, 2001; Peter Simhandl: *Színháztörténet.* Helikon, Bp., 1998) mellett meg kell említenünk a veszprémi Színháztudományi Tanszék 1998 őszén indított *Theatron* című folyóiratát és *Theatron Könyvek* sorozatát (szerzők: Kékesi Kun Árpád, Jákfalvi Magdolna, Kiss Gabriella, Imre Zoltán, Schuller Gabriella), továbbá az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, valamint a Kijárat, a Balassi, a L'Harmattan, a Ráció és a Jelenkor kiadónál megjelent színház- és drámaelméleti és -történeti köteteket külföldi és magyar szerzőktől. Minden kiadványban – de különösen Simhandl és Fischer-Lichte említett kötetében gazdag irodalomjegyzék is található. Ez utóbbiban a szerző prezentálta bibliográfia mellett P. Müller Péter összeállításában az 1981 és 2000 között magyarul kiadott drámatörténeti könyvek ajánló bibliográfiája is helyet kapott.

Ennek az örvendetes változásnak a része P. Müller Péter könyve. A kritikusként is ismert, drámaelmélettel foglalkozó szerző legújabb magyar nyelvű könyve dráma- és színházelméleti és -történeti tanulmányokat, esszéket tartalmaz. P. Müller Péter korábban publikált már elméleti köteteket – *A groteszk dramaturgiája.* Magvető, Bp., 1990; *Drámaforma és nyilvánosság.* Argumentum, Bp., 1997 –, kritikáinak válogatását *Sopianae színpadán* címmel (Pro Pannonia, Pécs, 1992), továbbá két idegen nyelvű könyvet: *Central European Playwrights Within and Without the Absurd* (University Press, Pécs, 1995), illetve *Od rituala do medija. Mađarska drama na prijelazu tisućleća* (Matica hrvatska Ogranak, Osijek, 2009).

A kötet szerkezetileg, hogy tárgyához illően fogalmazzak, egy estén előadott három egyfelvonásosra hasonlít. Az első felvonásnak a színház–dráma–teatralitás háromszögben elhelyezett szövegei hol szorosabban, hol lazábban a *Hamlet*hez kapcsolódnak. A második rész, ahogyan a kötet hátsó borítóján olvasható, „olyan színházi határjelenségekkel" foglalkozik, mint a színház és az emlékezet, különféle színpadi hatásmechanizmusok (meztelenség, gesztus, a távol-keleti színház európai recepciójában tapasztalt termékeny félreértések, a rendezői szemlélet és

a színrevitel közötti kapcsolat Brecht esetében), illetve tér és dráma, város és teatralitás összefüggéseivel. A harmadik felvonásban pedig a magyar színházi élettel kapcsolatos szövegek szólalnak meg. A kötetet bőséges irodalomjegyzék zárja.

A *Shakespeare-től Wilsonig* címet viselő első felvonás középpontjában a *Hamlet* áll. (Talán szerencsésebb lett volna a Shakespeare-től Heiner Müllerig fejezetcím.) Előbb André Tschaikovsky angol zongoraművész azon rendhagyónak mondható kívánsága okán, hogy „halála után koponyája kerüljön a Royal Shakespeare Company (RSC) kelléktárába, s a *Hamlet*-előadásokon ez (vagy inkább ő?) szerepeljen a sírásó jelenetben Yorick koponyájaként". Az érdekes eset alkalom azon alapigazságként kezelendő konvenció érzékeltetésére, melynek értelmében a színházban mindenféle tárgy elsősorban nem önmagával azonos, hanem kellék, amelyet az a szerep határoz meg, amelyet az előadásban a színész által teremtett szituációban nyer. Következésképpen egy koponyamásolat éppúgy alkalmas kellék, mint bármely eredeti, legyen az Tchaikovskyé vagy éppen Yorické. Ilyképpen a nézőnek Yorick koponyája sem Yorické, hanem az önmagával szembesülő Hamletet látja benne, aki a kezében tartott koponya „szemgödrébe pillantva egyszerre tekint saját múltjába (gyermekkorába) és jövőjébe (halálába)" (11.). Ezt jeleníti meg a kötet fedőlapja is, amelyen Laurence Olivier látható, arcához szorított (vele azonos!) koponyával. Az első tanulmányban a szerző kapcsolatba hozza egymással a színházat (a zongoraművész bizarr ötlete nyomán), a képzőművészetet (Holbein koponyaábrázolásai és Lazzarini torzított koponyaszobrai nyomán), valamint a kereskedelmet (egy optikusbolt szemüvegeket reklámozó koponyái révén). A következő írás a *Hamlet* alakváltozásaival foglalkozik az angol kritikában, illetve a műnek az angol Tom Stoppard, a horvát Ivan Brešan, a német Heiner Müller és a magyar Bereményi Géza általi átírásaival. Ehhez a hármas epizódblokkhoz némileg lazábban kötődik a *Hamlet*-témát épp csak érintő, akár afféle pihentetőnek is tekinthető írás: *A főhős és hasonmása,* mely a megkettőzött, kettéhasított, megsokszorozódott szereplőknek a huszadik század hatvanas éveiben különösen gyakori felbukkanását tárgyalja az európai drámairodalomban. Előzményként említődnek a görög drámák és a hasonmás-toposz felbukkanásai a shakespeare-i ikerpárok esetében, illetve az Amphytrion-témát feldolgozó szerzőknél (Molière, Kleist, Giraudoux, Georg Kaiser), az abszurdban Jarry *Übü*jétől Beckettig és Ionescóig, de Brecht epikus színházában is, például *A szecsuáni jólélek*ben. Itt talán említhető lenne Brechttől az *Egy fő az egy fő* című darab, illetve Molnár Ferenctől a *Valaki, A testőr* vagy *A császár,* valamint Kárpáti Pétertől a *Tótferi*, amelyek ugyancsak az alakváltás és alakcsere sajátos változatai.

P. Müller Péter minden szövegében a modern színházzal és drámával kapcsolatos folyamatot mutat be; ahhoz, hogy eljusson az utóbbi évtizedek során kialakult gyakorlatig és négy hatvanas évekbeli drámáig, módszeresen keresi az előzményeket. Ezt a hasonmás-kérdésben az Ibsen–Strindberg–Csehov–Pirandello kvartett drámáiban fedezi fel. Ibsennél, aki „abból a felismerésből indul ki, hogy az egyedi pszichében vetélkedés és kiegyensúlyozatlanság van"; Strindbergnél, akinek néhány darabjában „a jellemek szétmállasztása, következetes felbomlasztása" figyelhető meg; Csehovnál, akinek hőseit „egyensúlyozó identitás" jellemzi, mert ahhoz,

hogy „saját élettengelyük egységét megőrizhessék, egyetlen szereppel sem azonosulnak teljesen" (idézet Almási Miklóstól, 60.). Így jön létre az a sajátos modern személyiségtípus, amelynek négy változatát vizsgálja meg a szerző Brian Friel *Philadelphia, itt vagyok!*, Peter Handke *Kaspar*, Sławomir Mrożek *Próféták* (eredetiben: *Testarium*) és Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című drámájában. Frielnél az egyéniség „külső és belső énre" bomlik, Handkénél „egy preszocializált és egy szocializált énre", Mrożeknél a személyiség a társadalmi-hatalmi struktúrát provokáló szerepfunkcióra vált, Örkénynél pedig Pisti jellemvonásainak négy variációja jelenik meg önállóan. Mindezen esetek „közös alapja az embernek a másik emberhez, a társadalmi intézményekhez és önmagához való viszonyában bekövetkező változás" (69.), ami a négy említett műben megjelenő „drámatörténeti fejlemény", a modern élet és a modern viszonyok jelenségértékű ábrázolása. Itt Kárpáti Péter néhány szövegére utalva napjainkig lehetne vezetni a kérdést.

A következő dolgozat – *A test reprezentációja Tom Stoppard drámáiban* – a részeire bontott „posztmodern test" drámabeli előfordulását vizsgálja. Azt a témát, amely a modern drámairodalomban a *Hamlet*et átíró Stoppard műveiben a legnyilvánvalóbb. A „test (re)prezentációjának" három módját különbözteti meg. Amikor az író „a szereplőt *halottként* mutatja be"; amikor a testről „különféle, egymásnak ellentmondó beszámolók hangzanak el"; amikor a dráma „egykor élt személyek" köré szerveződik, „akiknek valódi természetét (beleértve testi sajátságaikat is) jelenbeli szereplők kutatják" (74.). A testtel ugyanaz történik, ami az egyéniséggel: egyetlen funkcióra redukálódik, mint már az avantgárdban is Jarry *Übü király*ától Beckett *Akkor* és *Lépesek* című írásaiig.

Afféle hídszerepe van a *Humor és elmélet* című dolgozatnak. Stoppard kapcsán Shakespeare-hez és a *Hamlet*hez kötődik, miközben előkészíti az első fejezet záródarabját, Heiner Müller német drámaíró portréját, ott pedig külön figyelmet kap a *Hamletgép,* amely mintegy betetőzi a modern drámában és színházban lejátszódó bomlási folyamatot.

Hogy a drámában „miféle átváltozásokon mennek keresztül a teoretikus nézetek", ha „szereplők mondják őket más fiktív alakoknak, színházi közönség jelenlétében" (82.), azt a szerző a káosz-, illetve a kertépítés-elmélet vonatkozásában Stoppard *Árkádiá*ja alapján vizsgálja. Megtudjuk, hogy Stoppard a drámaidegen elméleti fejtegetést humorba, iróniába csomagolja, „viccekké, paródiákká alakítja".

A könyv első, *Shakespeare-től Wilsonig* című részét mint egy gondosan felépített felvonást zárja a *Heiner Müller halál(i) színháza* című pályarajz, amely szakmai érzékenységgel és jártassággal mintegy szintetizálja a személyiség-, szöveg- és testbomlásnak a modern drámában és színházban előforduló dekonstrukciós változatait. A Müller-portréból kitűnik, hogy a kommunistából lett posztmodern, a kemény szocreáltól induló, a vizuális operákat celebráló, egykor hiperavantgárd Robert Wilsonnal alkotói barátságot kötő német drámaíró gyakorta élt éppen a *Hamlet* vonatkozásában a szövegváltoztatás, majd a szövegbomlasztás lehetőségével. Fordítóként, adaptálóként, majd pedig a *Hamletgép*ben – miközben Hamletre és Hamletszínészre bontja a Shakespeare-mű címszereplőjét – a szélsőséges szövegrombolást is elvégzi.

A kötet tematikailag legszellősebb és leglazább struktúrájú második felvonása *Színház, dráma, teatralitás* címmel a színházi múlt intézményes formáival, a színházi gesztussal, a divatba jött meztelenséggel, a színházi térrel, a városbeli teatralitás kérdésével foglalkozik, illetve a távol-keleti és a tőle merőben különböző európai színház kapcsolatáról, valamint a sajátos brechti elmélet gyakorlati lehetőségeiről értekezik.

A színházi jelen és múlt, a létrejöttekor azonnal el is enyésző előadás pillanatának s az előadás megőrzésének fontosságát és lehetőségeit vizsgáló nyitóírás áttekinti a jelent színháztörténetté konzerváló eljárási formákat. Első helyen a legrégibb módozatot, a kritikát, amelyre az a paradox feladat hárul, hogy a nyelv, az írás segítségével ragadjon meg „egy lényege szerint nem nyelvi produktumot" (112.). Ezért, bár a műbírálat dokumentáló szerepe jelentős (főleg jelentős *volt*, amikor más eszköz nem létezett), nem tudta maradéktalanul betölteni a századokon át kizárólag rá háruló feladatot. Nem tartalmazza, mert nem is feladata, az előadás leírását, s ha mégis, akkor is csak egy-egy fontosnak vélt részlet esetében, ugyanis túl személyes ahhoz, hogy kollektív emlékezetként használható legyen. Ilyképpen csak kis mértékben járul(t) hozzá az emlékezet intézményes formában történő rögzítéséhez. (A téma érdekes és tanulságos folytatása lehetne az ötvenedik évforduló alkalmából bemutatott '56-os drámák előadásainak feldolgozása, kivált a kaposvári színház produkciója kapcsán kialakult politikai indíttatású vita miatt.) Ezzel szemben a hang- és képrögzítés különböző formái, noha az előadást teljes hitelességgel sem külön-külön, sem együtt nem tudják megörökíteni (az előbbi nélkülözi a legfontosabb elemet, a látványt, az utóbbi pedig, mert fényképez, nem érzékelteti az előadás pulzálását, adós marad az előadás „lelkével"), nélkülözhetetlenek a színháztörténetben ahhoz, hogy a múlt, „amelyet sohasem lehet megtalálni, de amelyet folytonosan lehet, és szakadatlanul muszáj keresni" (115.), a tudományos vizsgálódás számára hozzáférhetővé váljon.

A felvonás további hat szövege közül kettő-kettő, ha lazán is, összefügg. Mind a gesztus, mind pedig a genitáliák gátlástalan megmutatása a színházi előadás vizuális összefüggésébe tartozik. A testbeszéd körébe tartozó gesztus egyfelől a karakterek lelki tartalmát fejezi ki, illetve adott helyzetekre jellemző viselkedés- és magatartásbeli vonásokat tesz szemléletessé, másfelől viszont a non-verbális kommunikáció eszközeként kiegészíti, sőt gyakorta helyettesíti is a szóbeli megnyilatkozást, s ily módon jelentős szerepe volt abban, hogy a színház felszabaduljon a szóbeliség uralma alól, és önálló eszköztárral rendelkezzen. Miközben példákra hivatkozik, és elméleti munkákból vett idézetekkel rövid gesztustörténeti áttekintést ad, a szerző leszögezi, hogy „a gesztus nem esztétikai, hanem társadalmi kategória" – és ezzel akár vitázni is lehetne. Kétségtelenül van a társadalmi csoportoknak közös, jellemző gesztusvilága, ami nem zárja ki, hogy a gesztusokban az előadások esztétikai dimenziói jussanak kifejezésre. A színházban úgy kellék, eszköz a gesztus, mint a versben a rím – mert tartalmi kapcsolatban van a drámával (szereplőkkel, szituációkkal), ahogy a rím a vers egészével, érzelmi, gondolati világával. A rímmel való párhuzam folytatható: ahogyan bizonyos versformák mellőzik a rímet, ehhez hasonlóan bizonyos színházi formák igyekeznek a minimálisra

korlátozni a gesztust; igaz, kiiktatni nem tudják, mert a mozdulatlanság is gesztusértékű, de a gesztussorvadás, abban az értelemben, hogy bizonyos gesztusokat nem használnak, felismerhető, s időnként, mint talán éppen napjainkban is, divatba jön. Akárcsak a meztelenség, ami először megbotránkoztatott, aztán elfogadottá, majd feleslegesként unalmassá vált. Ezt a folyamatot mutatja be az a tanulmány, mely arra figyelmeztet, hogy a genitáliák mutogatása lehet ugyan a látvány tartozéka, de csak elvétve indokolt. „A színházban láthatóvá tett genitáliák alkalmazásának alapvető problémája, amellyel az ezt alkalmazók (elméletileg) nem néznek szembe, hogy az mindig civil marad. A nemi szerv soha sem a szerepé, hanem mindig a játszó színész(nő)é, a magánszemélyé." Hogy a genitáliák nem válnak úgy az előadás részévé, ahogyan egy levél, egy csokor virág vagy bármilyen más kellék, az kapcsolatban lehet „a nézőtől elvárt viselkedésmóddal" is. A színházban, ahol a néző előtt élőben mutatkozik meg a színész, egészen más a meztelenség látványa, mint például a moziban, ahol a meztelenség inkább természetes és funkcionális. Érdekes észrevétele a szerzőnek, hogy a magyar színikritika szinte tudomást sem vesz a meztelenségről. Olyankor sem kéri számon, amikor – bár indokolt lenne – mellőzik, mint Kornis *Kozma* című darabjának pártüdülői jeleneteben, illetve egyszerűen nem vesznek róla tudomást, mint Hamvai darabjában *(Hóhérok hava)*, ahol a főszereplő „mintegy tíz percen át áll szemben a közönséggel, anyaszült meztelenül, egyetlen, a vállán átvetett trikolor szalagban". Ennek oka talán a színész iránti tiszteletben keresendő, egyszerűen méltatlannak tartja a kritika ezzel foglalkozni. Vagy csak magyarmód szemérmes?

A második felvonás további két-két írása közül a *Tér és dráma* történeti áttekintést adva foglalkozik a címében jelzett összefüggéssel az ókori, a középkori és a polgári színház vonatkozásában. A tér drámaivá kizárólag „a szereplők közti interakció, mozgás, kommunikáció által" válik, állapítja meg, majd eljut a hatvanas évek magyar drámáihoz és színházaihoz. Fontos szerepet tulajdonít azoknak az alternatív törekvéseknek (Orfeó, Stúdió K, Halász Péter csoportja), amelyek tevékenysége „a színházi tér radikális felbontására vagy alternatív terek felhasználására" irányult, így segítve elő a magyar hagyományt jelentő kifelé beszélő játékmód felszámolását. A *Város és teatralitás* témáját a társadalmi folyamatokban használt színházi terminológia gyakori előfordulása, illetve a színház mint a lét(ezés) metaforája, valamint a színháznak a városi terekhez, középületekhez, utcákhoz hasonlóan a nyilvánosság számára alkalmat nyújtó lehetőség indokolja. A városi tereknek, a városnak mint színházi manifesztációnak a vizsgálata után érkezik el a szerző a köztéri (utcai) műfajokhoz mint sajátos színházi formákhoz, hogy végül visszakanyarodjon a városhoz mint a színházi esemény tárgyához.

Az európai színjátszást évtizedek óta foglalkoztató kérdésekről szól a felvonás két további tanulmánya a távol-keleti színjátszás európai hatásáról és Brecht rendezői szemléletének gyakorlati alkalmazhatóságáról. Az európai színjátszás régóta próbálkozik a távol-keleti formák asszimilálásával, lényegében sikertelenül. Voltak ugyan eredményes egyedi átvételek, de általános gyakorlattá az asszimilálás sohasem válhatott. Ennek okát a szerző abban látja, hogy mint Yeats és Artaud példája jelzi, az átvétel többnyire félreértésen alapult. Az elidegenítő technikaként ismert

brechti elképzelés ugyancsak követhetetlennek bizonyult az európai színházi gyakorlatban, pedig sokan próbálkoztak vele. Úgy látszik, az érzelmet olyan mértékben, mint Brecht kívánta, az európai hagyomány képtelen (volt) eliminálni.

P. Müller Péter könyvének harmadik felvonását a *Magyar szcéna* összefoglaló cím alá sorolt öt tanulmány alkotja: a bevezető kritikatörténeti áttekintés után két íróportré következik, illetve a politika előfordulásának vizsgálata az újabb magyar drámákban és előadásokban. A kritikatörténeti tanulmány eredetileg a Gajdó Tamás szerkesztette *Magyar színháztörténet 1920–1949* című kötet számára készült (Magyar Könyvklub, Bp., é. n.). Ez a Trianontól a pártállam létrejöttéig terjedő mintegy három évtizednyi időszakról szóló írás folytatása a magyar színházi kritika történetét feldolgozó, áttekintő munkáknak. A magyar színház történetét feldolgozó kötetek közül az elsőben (Magyar *színháztörténet 1790–1873.* Szerkesztette Kerényi Ferenc. Akadémiai Kiadó, Bp., 1990) nincs külön fejezet a kritikáról. Az időrend szerinti következőben viszont terjedelmes rész foglalkozik a magyar színházi történet alakulásával (Gerold László: *A századvég és a századelő színikritikája.* In *Magyar színháztörténet 1873–1920.* Szerkesztette Gajdó Tamás. Magyar Könyvklub–OSZMI, Bp., 2001. 809–860.), de kritikatörténeti előzményként meg kell említeni a Kerényi Ferenc szerkesztésében és előszavával megjelent *A magyar színkritika kezdetei 1790–1837* című kötetet is (Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, Bp., 2000). Noha P. Müller azt ígéri, hogy az „anyag feldolgozásának és ismertetésének egy másik módszerét" választja, mint az előző kötet színikritika-történetének szerzője, aki „szerzőnként, kritikusokként, illetve kritikusi csoportokként elemezte a műfaj sajátságait, bőségesen merítve az egyes kritikusok színibírálataiból", ígéretét csak részben váltja be. A magyar színikritika általános jellemzője, hogy inkább irodalmi, mint színházi, a darabbal s nem az előadással foglalkozott. Ezután P. Müller Péter is szemlét tart a legjelentősebb „kritikusok" felett. A sort ott kezdi, ahol az előző kötet befejezte, Kosztolányival, őt követi Bálint György, Sebestyén Károly („tisztában volt a színikritika nagyfokú jelenbe ágyazottságával, az épp megszülető színházi produkció azonnali értékelésének viszonylagosságával"), Németh László („eljutott a színház igénytelenségének leleplezéséhez"), Kárpáti Aurél („a korszak meghatározó színikritikusa"), Bisztray Gyula, Keresztury Dezső és végül Illés Endre. Majd miután érdekes vidéki, pontosabban pécsi kitérőt tesz, P. Müller vázlatosan áttekinti a háború végétől az államosításig terjedő néhány év kritikaírását. A lapokat és neveket felidéző névsorolvasás során külön figyelmet szentel a „(párt)-politikus" színikritikának, amely „manipulatív módon vegyíti a szakmai, a politikai és az erkölcsi szempontokat", jelezve ezzel azt a hatalom irányította, általánossá erősödő művészetszemléleti tendenciát, amely évtizedeken át meghatározta a magyar irodalmat, s ezen belül a (színi)kritikát is.

A politika a meghatározó témája két tanulmánynak. Az egyik *56 újraértelmezései a Kádár-korszak drámáiban és színpadán,* a másik a színház, a művészet és a politika összefüggését vizsgálja Pécsett az 1970–1980-as években. Bár '56 a Kádár-kor tabutémái közé tartozott, íródtak róla drámák, igaz, ezek a hatalom szemszögéből foglalkoztak a közelmúlt történéseivel, mint Dobozy Imre *Szélvihar*a, amely „nemzeti tragédiaként" láttatta az eseményeket. Propagandisztikus céllal készült,

ideológiai feladatot teljesített, azonban „művészi és műfaji tekintetben nem [volt] dráma". Mégis többször kiadták, antológiákban kapott helyet, mert a hivatalos véleményt képviselte. De ettől még aligha volna említésre érdemes az újabb magyar dráma- és színháztörténetben, ha mintegy harminc évvel később Jeles András nem viszi színre olyan előadásban, amely a „Dobozy-mű színházi eszközökkel végrehajtott dekonstrukciója, a cselekvésnek a szavaktól történő elválasztása, a szöveg disszeminálása, az alkalmazott artikulációs, mimikus és gesztikus eszközök a darab ürességét jelezték, anélkül, hogy az előadás során közvetlen politikai utalásokra vagy megnyilatkozásokra került volna sor". Nem is kerülhetett, tegyük hozzá, mert a hatalom továbbra is éber volt, amint Örkény István példája tanúsítja. Örkény pályája során többször visszatért az ötvenes évekhez. A *Forgatókönyv* az '56-hoz vezető utat idézi fel, összekapcsolja 1944, 1949 és 1956 eseményeit, bemutatja „egy koncepciós per lefolyását", s bár egyértelműen nem foglal állást a népi demokrácia és a kommunista diktatúra, a forradalom és ellenforradalom kérdésében, de azzal, hogy felvetette az értelmezés lehetőségét, jelezte, létezik másféle vélemény is, mint amit a hatalom hirdet. De említhetnénk Örkény *Pisti a vérzivatarban* című sikerültebb, ismertebb darabját is, amely ugyancsak megszenvedte a cenzúra beavatkozásait. Viszont hogy mégis mozdult valami az ötvenes évek megítélését és drámában történő ábrázolását illetően, azt P. Müller a hetvenes években fellépő új írónemzedék (Nádas, Beréményi, Kornis, Spiró) drámáiban látja. Az olyan művek, mint a *Találkozás*, a *Temetés*, a *Halleluja*, a *Halmi* vagy a *Csirkefej*, amelyek színrevitele ugyancsak nem volt zavartalan, az emberi létezés hiányérzeteit tematizálva részben nyilvánosságot biztosítottak a politikai cenzúra sújtotta témáknak. A drámaírói törekvéseket a színház is serkentette, olyan jelentős előadásokkal, mint a kaposváriak európai hírűvé vált *Marat*-előadása, illetve a már említett Jeles-előadás, amely a pártideológiát közvetítő Dobozy-mű átértelmezésével „a kommunista rendszer és a hivatalos (udvari) művészet embertelen és torz természetét demonstrálta". Hogy a dráma, a színház és a politika kapcsolata az utóbbi évtizedekben folyamatos, elválaszthatatlan, azt a tanulmányhoz illesztett néhány soros appendix, amelyben a rendszerváltozás után írt '56-os drámákat említi *(Körvadászat, Kazamaták)*, éppen úgy tanúsítja, mint a kötet következő dolgozata, amely a társadalmi nyilvánosság alakulása szempontjából, annak fokmérőjeként tekinti át a hetvenes és nyolcvanas évek pécsi gyakorlatában a színház, művészet és politika relációit. Miután felvázolja a színház és dráma állapotának és színvonalának összefüggését a társadalmi nyilvánossággal, majd elkészíti 1966-tól 1983-ig a politika, a történelem és a kultúra, illetve a színház fontos eseményeinek naptárát (ezáltal is jelezve a különböző területek összefüggését!), rátér a Pécsi Nemzeti Színház előadásainak elemzésére, de külön foglalkozik a helyi amatőr csoportok tényked ésével is, amely előkészítette a talajt a sokáig tiltott kényes tematika professzionális színházbeli prezentálására.

A kötet két drámaíró-portréja összeköti a múltat és a jelent, az egyikben Márai Sándor drámairól, a másikban pedig a mai drámaíró-nemzedék egyik jelentős képviselőjéről, Kárpáti Péter műveiről olvashatunk. Az ismét joggal népszerű prózaírónak a dráma területére történt kiruccanását P. Müller kalandnak tekinti.

Részletes elemzéssel mutatja ki, hogy színpadi művei lényegében ugyanarra a rugóra járnak, mint legtöbb regénye. Ez pedig a művek középpontjába állított szerelmi háromszög, de – mivel Márai nem „a szereplők viszonyaiból, kapcsolatrendszeréből, ennek dinamikájából építkezik, hanem a férfi főszereplő nézőpontjából, vallomásos jelleggel ábrázol egy állapotot", amely „semerre sem mozdul" – drámáinak nincs tétje, következésképpen nincs kellő drámai feszültsége sem. Ettől függetlenül, ha színpadra kerülnek, sikerük van, ami elsősorban talán mégis a prózaíró, s nem a drámaszerző érdeme. Bár P. Müller áttekintést ad Kárpáti Péter teljes drámai munkásságáról, inkább a pálya második szakaszában készült művek iránt mutat affinitást, amelyekben „a mesemondás drámaszervező eszközzé válik". Az *Akárki*ben a középkori moralitás és a „hétköznapi nagyvárosi érintkezés leromlott, rosszul artikulált nyelve" találkozik, míg az *Országalmá*ban, a *Tótferi*ben és a *Pájinkás János*ban a népmesei közlés nyelve a meghatározó strukturáló tényező, *A negyedik kapu* a prágai Jiři Langer „haszid történetgyűjteménye alapján íródott", a 2004-ben írt *Első éjszaka avagy utolsó* viszont az *Ezeregyéjszaka meséi*ből merít. Amint ezek a példák is tanúsítják, Kárpáti „mesemondói hagyományt felhasználó drámáinak uralkodó írói eszköze a palimpszeszt" (forrása nem a szóbeli hagyomány, hanem könyvbeli változata!), ilyképpen kapcsolatba hozható több európai drámairodalommal, s nevezhető a nyelvi szféra kiemelt szerepe alapján a posztmodern drámaírás sajátos megnyilvánulásának.

Összefoglalóként: noha e „színházi írások" módszertanilag és argumentációs technika tekintetében szerkezetileg hasonlóak, a témák és a bizonyítási repertoár változatossága révén az önismétlésnek még a látszatát is elkerüli a szerző. Bevezetésként megismerkedünk az alaptétellel, mondhatnánk afféle hipotézist kapunk, majd következik a levezetés, amelyet konklúziószerű megállapítás zár. S míg eddig eljutunk, a szerző kellő számú, jól megválasztott színházi, drámaelméleti és -történeti, valamint társadalmi, történelmi, lélektani, filozófiai vagy művelődéstörténeti jellegű hivatkozást vonultat fel, elsősorban magyar és angol források alapján. A bizonyítási folyamat minden alkalommal a színház modernségének problémájára összpontosít.

Köszöntő

Kovács Árpád

ÍRATLAN POÉTIKA

Thomka Beáta köszöntése

Három éve ilyenkortájt Esztergomba kirándult a család,
és otthagytam a Bazilikában a hátizsákomat. Nem vettem
észre. De este kaptam egy telefont a sekrestyéstől, hogy
megtalálta, hová vigye. Az történt, hogy a megtalált iratokból
kiderült számára – pécsi emberről van szó. Azonnal kapcsolt
– Beáta jutott az eszébe. Ő aztán megadta a számomat.
Szóval Pécsről még az esztergomi sekrestyésnek is
Thomka Beáta jut az eszébe.
(Fragmentum egy magánbeszélgetésből)

A laudáció* nehéz műfaj. Nem filológiailag, hiszen minden ismeret az ünnepeltről sosem áll rendelkezésünkre, így nem is gondolkodhatunk egy nagy, tudományos vagy akár egy kisebb, privát értekezés műfajában. Nehéz különösen azért, mert feltételezi a szerző azonosítását. De amint az azonosítást megvalósító beszéd előadásra kerül, a köszöntésnek kitett szerző hallgatóvá, a megnyilatkozás tárgyává, a saját nyelv alanyából egy másik diszkurzus hősévé minősül át. A dilemma feloldhatatlan.

A szerző definíciója Thomka Beáta szerint sem lehetséges, mármint egy kategoriális azonosítás keretében. De ebből egyáltalán nem következik számára az, hogy nincs jelen a történetünkben. Igaz, ez a jelenlét nem merül ki azzal, amit látunk, amit a térbeli alak szemléletünk elé tár, itt, ebben a szép teremben. Többről és másról van szó. Szeretett Barátunk ezt így mondja: „Beszél egy hang"... Miközben jelzi, hogy ezen a hangon egyúttal megszólal egy másik szerző is, akivel láthatatlan, ám annál tevékenyebb kapcsolatban áll. Hát valahogy így működik a szellem, a teremtő indíttatás!

A beszélő hangjához azonban egy múlt, egy élettörténet is tartozik, amely számunkra sajátos módon mutatkozik meg – úgy valahogy, miként az anyatejhez az anya, vagy a láthatáron gomolygó füsthöz a mögötte izzó vagy lángoló láthatatlan tűz. Ez a sajátos, részlegesen észlelhető jelenlét azért képes beszélni, nemcsak szólni, mert jele egy egész termékeny életnek, mert e hang az életben és az irodalom életében való produktív jelenlétének indexe. Megfejtése bizony nem kis szellemi

* Elhangzott Pécsett 2009. október 29-én a Művészetek Házában.

erőfeszítést igényel, s természetesen nem foglalható egy narratívába. A most hangzó laudációkísérlet megpróbál igazodni a szerző index-mintájú megjelenéseihez – ehhez a részt bátran, létként vállaló, részleges jelenléti módhoz, mely mindazonáltal az utalás révén közvetített megtörtént egész értelmezésére szólít fel. Ez az eljárás talán hiteles lehet a fragmentumot, a rövidtörténet szüzséit faggató szerző szellemi arculatának megmintázásánál. Különösen, ha számolunk azzal, hogy a mintát ebben az esetben egy egészen sajátos szellemi teljesítmény, jelesül az *„íratlan poétika"* diszkurzusnyelve alapján rekonstruálhatjuk. Így nevezi, kurzívval kiemelve, saját megközelítését *A pillanat formái*nak szerzője. Megkönnyebbülök: a laudáció talán mégis lehetséges. Ha nem is a magasztalás, de az utalás műfajaként – a pillanatokra való személyes emlékezés írásos nyomaként.

Az „íratlan" jelző korántsem jelent nem létezőt. Valójában azt sugallja, hogy ez a poétika folyton íródik, megszakíthatatlanul. Ha valami állandót akarunk találni ebben a gazdag és változatos életműben, akkor az bizonyosan így foglalható össze – poétika mindig, minden áron, rendületlenül! Sőt, ma már nemcsak az irodalom területein – lényegében a kultúra és az emberismeret szinte minden zónájában. Ezt szeretném külön kihangosítani, persze némileg elfogultan – ugyanis itt érintkezik valamelyest a köszöntő és a köszöntött története és alaptörekvése.

Míg az ezt megelőző századelőn induló poétikai reneszánsz az irodalomtudományban – a hermeneutikai fordulat hatására – szövetségre lépett az értelmezés tudományával, az 1970-es évek óta a retorika vette át az uralkodó beszédmód szerepét. Igaz, mára – mindenekelőtt Paul Ricœur jóvoltából – már megszületett egy új szövetség, mely mindhárom hagyományt sajátjának tekinti, s azt vallja, hogy a hermeneutika, a poétika és a retorika produktívabb, ha a kölcsönös kiegészítés elve alapján működik, mint ha izoláltan. Az egyensúly legkisebb megbillenése óhatatlanul kiszolgáltatja az értelmezéseket az ideológiai önkényeskedés hatalmának. Szomorúan kell tapasztalnunk ennek egyre növekvő burjánzását.

Thomka Beáta hosszú utat járt be, de ő mindvégig a narratológia jegyében egyengette az íratlan poétika sorsát. Gondoljunk bele, hogy indulásakor, amikor magam is először találkoztam vele Kanyó Zoltán rendezvényein, Propp funkcionális poétikája volt a minta, no meg a proppi ösvényen haladó Barthes-é, a maga narratív kommunikációjával. Jöttek és a múltba merültek az alaktani, a strukturális, a szemiotikai alapozású elbeszélés-elméletek – Beáta mindegyiket profi módon és a legmagasabb színvonalon művelte. Itt kell megemlíteni az ünnepelt kivételesen sokoldalú nyelvi műveltségét, amelyet a különböző külhoni irányzatok komparatív kezelésében és a tudásközvetítésben egyaránt kiváló eredménnyel kamatoztatott.

Emlékszem – engedtessék meg, hogy kicsit személyes legyek –, emlékszem, még a Puskin és Dosztojevszkij gyönyörű nyelvén előadott habilitációs előadásomat is játszi könnyedséggel dekódolta. Külön köszönettel tartozom Beátának, hogy az ország egyik legrangosabb doktori iskolájában kerülhetett erre sor, abban a műhelyben, melynek évekig lehettem oktatója az ő meghívásának köszönhetően. Soksok szép közös élmény származik ebből az időszakból. Például az orosz poétikai

antológiánk szövegeinek ismételt újragondolása. A könyv most is ott van a napi olvasmányainak polcán.

De vegyük fel újra az elejtett fonalat! Közelítsünk most fordított perspektívából.

A narratív funkciótól Thomka Beáta eljutott a narratív identitás ricœuri, illetve a beszédközi viszonyok bahtyini koncepciójának földolgozásáig, azaz a narráció kutatásának nyelveitől a dialogikus jelenlétmódokig a nyelvben, ahol az elbeszélés a személyes alanyisággal, s végső soron, a nyelv ontológiája a perszonálontológiával érintkezik. Ráadásul úgy vitte véghez mindezt, hogy a megnevezett módszereket és szemléleteket integrálni tudta teljesen szuverén, összetéveszthetetlenül egyedi, saját nyelvébe, az íratlan poétika pontos, világos, következetes és – hogy a stílusról is szót ejtsünk – fölöttébb tömör s kivételesen szelíd modalitású értekező prózájába.

Közben tehát, mint láthatjuk, mindvégig saját hangján, e szemérmes, tőmondatos beszédmód tonalitásán is munkálkodott. Ám nem önreflexív módon, hanem kettős szimbolikus közvetítés beiktatásával. Az egyiket az az elméleti szövegbázis képviseli, amelyre röviden utaltam a fentiekben, a másikat ezek működtetése az irodalmi jelenségek vizsgálatában: Lovik, Csáth, Kosztolányi, Tolnai, Mészöly, Esterházy, Kertész, Szilágyi és mások, nem utolsósorban a déli határsáv s a közép-európai narratív örökség mindig óvatos, visszafogott, de egyben mindig eredeti újraolvasása a széles látókörű teoretikus mellé kirajzolja a szigorúan megalapozott elemzés és interpretáció, illetve a találó kritikai írások szerzőjének arcélét. A piros és a fekete kötetek elnyűtt tízes blokkja a polcomon egy újabb arculatot villant fel – a mestertanárét. A *Narratívák* és az irodalomelméleti fordítás-sorozat hatását az akadémiai tudásközvetítés és az egyetemi képzés terén túlértékelni nehéz volna. Példás vállalkozás, rendkívüli haszonnal. Gondolom, nem vagyok egyedül, akik számára teljesen nyilvánvaló: Thomka Beáta szakmai teljesítménye a nemzetközi tudományosság élvonalában jelöli ki szerzősége helyét és rangját. Tudatában vagyok: nem vall szerénységre egy ilyen kijelentés. Nem is könnyű ilyen mondatokat leírni, kimondani. Ezért van talán, hogy többnyire a legnyilvánvalóbb értékeinkről nem tudunk beszélni, többnyire hiányzik belőlünk az, amit Paul Tillich „létbátorságnak" nevez, amikor a részesülő alanyiság természetét – az emberi lény lehető legevidensebb természetét – az „elfogadás" és az „elfogadás elfogadásának" mintájával írja le. Ilyenkor kisegít a nehéz műfaj: a laudáció ugyanis egyenesen megköveteli annak kimondását, ami a társas beszédmódok megnyilatkozásaiban az enthüméma terét alkotja, s amit leghitelesebben a prózanyelvi elbeszélés képes felszínre hozni.

Térjünk most vissza a prózakutató történetéhez!

A szemléleti-módszertani pálya ívét így rajzoltuk meg: a narratív funkciótól és a narratív identitástól a dialógusig. De minthogy a dialógus nemcsak a gondolatképzés és gondolatcsere egysége, hanem a létesemény tapasztalati formája is egyben, magának a tudatnak és a szubjektumnak mint alanyi jelenlétnek a verbális késztetése, a narratív poétika Thomka Beátánál immár kiterjeszti hatósugarát az antropológia kérdéseire is. A szubjektum ugyanis a beszédközi viszonyokon kívül helyezkedik el, mert a személyes értelem világát igyekszik megteremteni, beíró-

dásának történetét a kulturális kommunikációba. A poétika ezért lehet egyebek mellett a kultúra metanyelve is. Meg a történelemé, amennyiben az is elbeszélés.

Ne feledjük azonban, hogy ezen a ponton a narratív poétika már nem a cselekményesítés, hanem a privát és a publikus cselekvés verbális közvetítésének elmélete. Amit – paradox módon – a narratív megnyilatkozás már nem képes teljesíteni, hiszen a cselekvés aktusát semmiféle predikáció nem merítheti ki. Ennek okán nem új állítás, hanem új névalkotás igénye merül fel, válaszként ama nyelvi lacuna fölbukkanására, amely a válságba jutott elbeszélő beszéd sajátja Ma úgy látom, ennek következtében fordul a narratológus a metaforához.

A metaforikus kijelentések ugyanis nem a történet egységének megteremtését, hanem magának a megnyilatkozásnak a prózanyelvi prezentációját szolgálják. Ennek köszönhetően az elbeszélés új nyelvi teljesítményként, diszkurzív alkotásként fordul felénk. A metafora függvényeként a cselekvés nem a másik cselekvéshez, az elmúlt idő referálható tényeihez kapcsolódik, hanem *a múló, de el nem múlt* időhöz, melyből még hiányzik a referálható fakticitás világa. Ennek a „hiányvilágnak" lehet analogonja például a „nyár", mint Proustnál, vagy a „hollóidő", mint Szilágyi Istvánnál. Ezáltal a hiány, a semminek mutatkozó, amit József Attila „dolog előtti létnek" nevez, szemantikailag telítetté, „ihletővé" (ismét Attila) válik. Merthogy a metafora, amennyiben kontextusát a narratív megnyilatkozás közege alkotja, azaz a beszédközi viszonyok univerzuma – a kulturális kommunikáció szemantikai generátora. Vagyis a narratívtól eltérő, más típusú beszédmód megnyilatkozása a szövegben. A másik persze másképp is mondja, ennyiben a metafora a lexikai deficit, a nyelvi lacuna által mozgósított megszólalás – ennek következtében viszont nem a történet szerkezetéről, hanem a történetmondó beszédvezetés válságáról tanúskodik. A metafora a hiányzó szó helyén az alanyi jelenléthiányt s az általa keltett diszpozíciót fedi fel, ezzel viszont az elbeszélés alanyát a még kimondatlan Szó, a tulajdonnév keresésére, új jelek képzésére ösztönzi. Ebből a felismerésből származik – meglátásom szerint – legalább három új érdeklődési irány szerzőnk munkásságában:

Az egyik az elbeszélésnek mint nyelvkritikai attitűdnek a vizsgálata. Thomka Beáta a *Sorstalanság* példáján mutatja be a „nyelvkritikai regény" működését, melynek szövegterében a „sorstalanság" valójában a cselekménytelenséget metaforizálja, s a háborús tényszerűség szüzséje által takarásban maradt privát történetet, az alanyiság személyes történetét s annak formálódó nyelvét avatja eseménnyé.

A másik újszerű problémafelvetés az eredeti trópusok glosszáriumává avatja az elbeszélő prózát, amint ez a *Hollóidő* érzékeny elemzéséből kitetszik.

A harmadik – nem kockázatmentes, ám annál sikeresebb – vállalkozás a rövidpróza poétikájának kiterjesztése a regényre. Beáta ezt Esterházy teljesítményének tulajdonítja több érzékeny – mondhatnám a szerző szavaival – „narratív fogékonyságról" tanúskodó írásában.

À-propos, ez az új fogalom a költészet világából a fenomenológiába vezeti át immár a keletkezésében demonstrált poétikát. Íme egy újabb integráció nyoma az íratlan poétika nyelvezetében, mely ragyogóan bizonyítja: ott is érvényesebb, mint a tudás transzcendentális megalapozására irányuló számos kísérlet. Tudni-

illik nem valamely alapból indul ki, hanem egy narratívából, mely arról szól, hogy már az érzékelés és az észlelés is feltételezi az elmondást, minthogy az elbeszélés aktusában metsszük ki az empirikus tapasztalat világából azt az aspektust, részt, töredéket, amelyre figyelmünk majd odafordul. Az elbeszélés olyan megnyilatkozás, amely már eleve feltételezi a narratív értelmezés alanyának értékorientált beszédét, a megnyilatkozás egyediségét – szemben mind a langue, mind a parole, mind a textus vagy intertextus lehetőségeivel: mielőtt a megnyilatkozás narrációvá lehetne, már eleve, eredendően elbeszélés volt, melyben a megszólalás igényét kiváltó érték, érdek, vágy munkált. Mielőtt történeteket hallgatnánk meg vagy olvashatnánk – írja Beáta – már régen történeteket mondunk, méghozzá nem fakultatív módon – egyszerűen azért, mert nem tehetünk mást: csak így van esélyünk annak értelmezésére, amit tettünk vagy ami megtörtént velünk. Mindez viszont annak a feltétele, hogy másokat és közös életünket érthessük jobban – hogy többet, még többet gondolkodjunk.

A prózaszóban ily módon az egyszeri és megismételhetetlen belső embert reprezentáló egyszeri és megismételhetetlen hang intenciója nyilvánul meg, kiszólva a „beszédviszonyok" hálójából, megelőzve bármiféle történetmondást – annak tömör szemantikai programjaként. Nyilvánvaló, hogy jóllehet ez a gondolat transzparens módon az ünnepelt ma hallható hangján szólalhatna meg, csíraformában már ott van a pálya kezdetén: mert hát mi más a „pillanat formájának" latens üzenete, vagy a funkcionális és tipológiai narratológia kereteit feszegető alapállása, ha nem a hanghoz tartozó belső ember reprezentációja a prózanyelvben.

Elég a könyv fedőlapjára pillantani, hogy a narrátor által eltakart szövegalany rejtjeleit – az egyre kisebb karakterű és egyre rövidebb méretű s végül már-már láthatatlan betűsorok címbéli hierarchiájában – másként mondva, a narráció redukciójában felismerjük... Már indítása előtt arról szignalizál a megnyilatkozás, hogy a narratológia konstrukciós, egységesítő elvei nem tudnak érvényesülni maradéktalanul a novella esetében, mert az nemcsak rövid sztori, hanem rövidpróza is. Míg az első meghatározás a történéstöredékre, a fragmentumra vonatkozik, addig a második a prózaszó különös telítettségére, mely már-már a versnyelv szemantikai sűrűségéről tanúskodik a novellában – ha azt Csehov, Kosztolányi vagy Mészöly írja. S éppen annak köszönhetően, hogy a szavak itt nem jelölik, s nem is helyettesítik a dolgokat, hanem villanásszerűen utalnak rájuk, no meg, persze, egymásra. S teszik ezt oly módon, hogy felismerhessük – a tárgyak is jelek, és a jelek is dolgok. Ezért lehet a rövidpróza egyfajta cselekvésmodell, vagy ha tetszik, példázat az alanyi jelenlét lényegéről: áldozathozatal, melyet az önkorlátozó narratív redukció jegyében mutat be a novella az epikának. Ez az áldozat ugyanis egyben tanúságtétel, éspedig a saját nyelv birtokbavételét demonstráló személyes próza mellett, s a világot birtokolni törekvő mediális rendszerekkel és „nagy narratíváikkal" szemben. Már ebben a könyvben meg van alapozva a több évtizeddel később kifejtett „narratív fogékonyság" antropológiai szemlélete. *A pillanat formái*nak szerzője ezt így mondja: „Áldozata tanúságtétel a világ szellemi birtokbavételének lehetetlenné válása mellett." Ez a kijelentés letagadhatatlanul az elma-

radt szerzői önvallomás hangján szólal meg. „Egy hang beszél" – beszél a próza és a poétika értelméről és a cselekvés világában betöltött jelentőségéről.

Pontosan kell a példázatot értelmezni: az áldozat éppen a szellemért, fogalmának kitágításáért volt felvállalva és bemutatva. A kognitív birtoklás hübriszét a narratív fogékonyság apológiája váltja le Thomka Beáta elbeszélés-elméletében, melynek legtermékenyebb alakzata továbbra is – a nagyepikára vonatkozóan is – a fragmentum, amit legyen szabad ily módon átírnom: prózanyelvi metafora mint a cselekvés elbeszélhetőségének sémája. Kivételesen sűrített szemantikai program. Ennek a képződménynek írja szüntelenül „íratlan poétikáját" Thomka Beáta. Mert tudja, mindig is tudta: az íratlan poétika újraírása tartja ébren azt a különös fogékonyságot, amelynek köszönhetően a velünk élő irodalom történetünk részévé válik az ő megszólalásaiban. A megszólaláson túl pedig abban a hangban, mellyel minket – barátait, kollégáit, pályatársait és tisztelőit – magához meghívott, akik a hanghoz tartozó múlt történetének útitársai voltunk, és most a hangot művelő arccal való személyes találkozásra itt összegyűltünk.

Kedves Beáta! Köszöntünk születésed napján!

A *Literatura* e-mail címe: liter@iti.mta.hu

E számunk szerzőinek e-mail címe

Benyovszky Krisztián: benyokri@yahoo.it
Garami András: wronnel@gmail.com
Gerold László: gerlgalm@eunet.rs
Kovács Árpád: kov4642@mail.iif.hu
Tallár Ferenc: tallarcs@t-online.hu
Tarjányi Eszter: tarjanyieszter@t-online.hu

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa Bt. végezte
Felelős vezető László András

Literatura

XXXV. évfolyam

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Főszerkesztő
VERES ANDRÁS

Felelős szerkesztő
BEZECZKY GÁBOR

Szerkesztők
HAJDU PÉTER
SZOLLÁTH DÁVID

Technikai szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság
POMOGÁTS BÉLA (elnök)
BODNÁR GYÖRGY
KÁLMÁN C. GYÖRGY
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777
279-2779

Ára: 1200 Ft

literatura

2010
2

XXXVI. ÉVFOLYAM

Angyalosi Gergely
Bacsó Béla
Báthori Csaba
Garami András
Kappanyos András
Kulcsár-Szabó Zoltán
Rónay László
Sófi Boglárka
N. Tóth Anikó
Tverdota György

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

Balassi Könyvesbolt
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 212-0214

Írók Boltja
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336
Fax: 342-4311

Atlantisz Könyvsziget
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta

Magyar Tudományos Akadémia

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Literatura

Tartalom XXXVI. évf. 2010/2.

Tanulmány

Kappanyos András
Izmusok az aktivizmusban
– Aktivizmus az izmusok között – 103

Tverdota György
József Attila és az európai regény 113

Kulcsár-Szabó Zoltán
Szinonímiák: Heidegger és George 120

Évforduló

Bacsó Béla
Regényen túl és innen
– Lukács és Kracauer „regényelméletei" – 139

Angyalosi Gergely
A hiányzó közép
– Kosztolányi társadalomvíziója
az *Ünnepi körkép* című versben – 146

Műhely

Báthori Csaba
Párhuzamok Rainer Maria Rilke
és József Attila költészetében 152

Sófi Boglárka
A sakktáblán innen
– Tandori Dezső *65. mező*jéről – 161

N. Tóth Anikó
Soknyelvűség és multikulturalizmus Norbert György *Klára* című regényében – 167

Szemle

Rónay László
Maradni? – Menni!
– Márai Sándor: *A teljes napló. 1950–1951* – 175

Garami András
Folytonosság és fordulatok
– Györffy Miklós–Kelemen Pál–Palkó Gábor (szerk.): *Prózafordulat.* Kijárat Kiadó, Budapest, 2007 – 185

Tanulmány

Kappanyos András

IZMUSOK AZ AKTIVIZMUSBAN – AKTIVIZMUS AZ IZMUSOK KÖZÖTT

Ez az írás voltaképpen taxonómiai kísérlet: arra keresi a választ, hogy az aktivizmus hogyan illeszkedik a többi izmusok közé, és hogyan fogadja magába ezeket az izmusokat. Első pillantásra talán banálisnak tűnhet az aktivizmus mibenlétére vonatkozó – más tekintetben sokszorosan és kielégítően megválaszolt – kérdést a taxonómia felől feltenni. A szempontot azonban kár volna lebecsülni: maga Kassák sem tette. Kiindulópontunk is az ő 1925-ös felosztása lesz, amely *A korszerű művészet él* című, átfogó írásában szerepel.[1] Kassák négy évtizeddel később ugyanezt az írást változatlan formában helyezte *Az izmusok története* elejére, mintha a könyv többi része csak ennek az írásnak a kiterjesztése, bővebb kifejtése volna. A könyv megjelenése óta újabb bő négy évtized telt el, tehát éppen akkora távlatból vehetjük szemügyre a pályája végső összegzését készítő Kassákot, amekkora távlatból ő szemlélte saját korábbi, középkorú férfiként, egy pályaszakasz vége felé közeledve készített mérlegét.

Természetesnek tűnik, hogy a taxonómia fogalmához poros, pozitivista képzetek tapadnak, amelyek alapvetően összeférhetetlenek az avantgárd zabolátlansággal. A húszas évekre azonban a fellépő csoportok, új irányzatok sokasága és diverzitása alighanem elérte azt a kritikus tömeget, amikor a csoportok és iskolák némelyike – minthogy eljutott az érettségnek és reflektáltságnak erre a fokára – már rendszerben próbálta látni saját történeti és hierarchikus pozícióját. Kassák írásával egy időben készítette el a maga rendszerező összefoglalását, a *Kunstismen* című albumot Arp és Liszickij.[2] Gyaníthatjuk, hogy mindkét vállalkozás épített a Kassák

---

[1] Azt a szövegverziót használtam, amelyet Kassák *Az izmusok története* elejére helyezett mintegy „bevezetés helyett" (Magvető, Budapest, 1972. 7–29.) Kassák itt a *Korunk*-beli 1926-os megjelenést nevezi elsőnek – a könyv összeállításakor bizonyára ez a verzió állt rendelkezésére –, de ott a cím *Az új művészet él* (1926. II. 89–102.; a tanulmányt a *Korunk* külön füzetben is megjelentette). Az írás valamivel korábban (1925 novemberében) már a Sinkó Ervin által Bécsben szerkesztett *Testvér* lapjain is megjelent.

[2] *Die Kunstismen – Les ismes de l'art – The Isms of Art.* Hrg. El Lissitzky und Hans Arp. Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich, München und Leipzig, 1925. (Fakszimile: Verlag Lars Müller, CH-Baden, 1990)

és Moholy-Nagy által készített *Buch neuer Künstler*[3] tapasztalataira is. Feltehetően arra ébredtek rá mindnyájan, hogy a taxonómia hatékony propagandaeszköz: a rendszerezés, kategorizálás vonzó az emberi elme számára, mert a világ kognitív megismerésének egyik alapformáját testesíti meg. Ráadásul ennek a propagandaeszköznek a hatóköre messze túlmutat a közvetlen, jelenbeli hatásokon: a taxonómiák jól idézhetők és jól taníthatók, tehát erős kanonizációs lehetőséget is magukban foglalnak.

Hadd mutassuk meg ezt a mechanizmust egy többé-kevésbé független példán: Brecht ugyanennek az évtizednek a végén dolgozza ki (egy megfelelően formált történeti taxonómiába illesztve) az epikus színház koncepcióját. A színházteremtés eredendően efemer jellegénél fogva ennek a terminusnak és az ezt magában foglaló szisztémának jelentős szerepe van abban, hogy az utókor figyelme sokkal könnyebben fókuszál Brecht munkásságára, mint semmivel sem kevésbé tehetséges vagy eredményes színházművész kortársaira. És ezt a hatást láthatólag mit sem csökkenti, hogy az epikus színház koncepciója nem áll túlságosan erős teoretikus lábakon, s korántsem támadhatatlan.

Tekintsük át tehát a Kassák által 1925-ben felállított, és négy évtized múltán *Az izmusok története* írásakor módosítás nélkül vállalt rendszerezést.

Futurizmus	szimultanizmus, taktilizmus, dadaizmus, mekanizmus, merzizmus, brüitizmus, zenitizmus
Expresszionizmus	neoplaszticizmus, primitivizmus, ultraizmus, imaginizmus, absztraktizmus, szuprematizmus, szürrealizmus, poetizmus
Kubizmus	képarchitektúra, purizmus, objektivizmus
Konstruktivizmus	aktivizmus, proun, urbanizmus

1. táblázat

A rendszer legfeltűnőbb rendezőelve a kétszintű hierarchia: Kassák elsődleges és másodlagos izmusokat nevez meg, s ezt a viszonyt az anyák és kicsinyeik, illetve fák és ágaik allegóriájával igyekszik megvilágítani. Kevésbé feltűnő, de a tanulmány szövegéből kiderül, hogy a sorrend egyben kronológiai vázlat is. Ha mindezt tudjuk róla, akkor elkezdhetjük vizsgálni e rendszerezés sajátosságait, amelyek néha bizony meglepőek.

1. Az első ilyen meglepő sajátosság maga a sorrend, ezen belül is a kubizmus elhelyezése. A szöveg részletező része ugyanebben a sorrendben tárgyalja a fő irányzatokat, és a kubizmus kezdetét Metzinger és Gleizes 1912-es, kiáltványnak is tekinthető brosúrájához köti.[4] Ez azt jelenti, hogy Picasso és Braque korai, analitikus kubizmusát, valamint Juan Gris ekkori munkáit Kassák 1925-ben nem tartja a kubizmus részének, vagy legalábbis a mozgalmi avantgárd részének. Bár ez

[3] Hrg. von der aktivistichen Zeitshrift "MA", im September 1922. Das Buch wurde von Ludwig Kassák u. Ladislaus Moholy-Nagy redigiert.

[4] Albert Gleizes & Jean Metzinger: *Du "cubisme"*. Eugène Figuiè et C., Paris, 1912.

az álláspont eltér a mai konszenzustól, hiba volna felületes tévedésnek minősíteni. Kassák minden bizonnyal a tények ismeretében, tudatosan dönt úgy, hogy az 1906–1907 és 1912 közötti párizsi események nem részei az általa elmondandó történetnek, hanem a társadalmi feladatát még meg nem talált művészet 19. századi, öncélúan esztétizáló kísérletezéseit, azaz lényegében az impresszionizmus törekvéseit folytatják. Különös módon e tekintetben egyetértésre találhatott Arp és Liszickij munkájában is, ahol a kubizmus címszóhoz 1914 és 1922 közötti műveket válogatnak be, és kronológiájukban ezt a blokkot a futurizmus és az expresszionizmus *utánra* helyezik. Ezt az elgondolást – amellyel tehát Kassák korántsem állt egyedül – betudhatnánk a forradalmi szellemű művész-történetíró igényének, hogy az „új művészet" forradalmi, de legalábbis mozgalmi jellegét hangsúlyozza. Az elgondolás azonban mai szemmel nézve sem alaptalan. Arp és Liszickij például csak 1914-ig vezetik vissza a saját történetüket (habár a futurizmus-blokkhoz kénytelenek 1911-es művet is beosztani), mintha az egymás után sorjázó radikális izmusok kifejezetten a háborúra, illetve a háborús propagandára (mondhatni „a háború kultúrájára") adott reakciók lennének. Kassák látószöge ennél szélesebb, ő 1909-ig tekint vissza, de természetesen már a futurizmus fellépése is összefüggésbe hozható a társadalom, a technológia és a kultúra azon feszültségeivel, amelyek rövidesen a háború kitöréséhez vezettek. Figyelemre méltó elgondolás: végső soron kár, hogy négy évtizeddel később Kassák nem bontotta ki ezt a koncepciót, hanem – alkalmazkodva az akkori konszenzusos képlethez – módosította: a fauve-izmuson és a kubizmuson keresztül szerves átfejlődésként mutatja be a századforduló és a századelő izmusait.

2. Kassák 1925-ös taxonómiájának második furcsasága az elsődleges irányzatok körének erőteljes beszűkítése. Mai tudásunk szerint nyilvánvaló, hogy a dadaizmus és a szürrealizmus helye az elsődleges izmusok között van, mint ahogy nyilvánvaló volt ez a hatvanas évek Kassákja számára is. *Az izmusok történetében* talán ez a legnagyobb szabású helyesbítés az 1925-ös rendszerhez képest: a dadaizmus és a szürrealizmus önálló fejezetet kap. De vajon miért szorultak háttérbe a korai rendszerezésnél? A szürrealizmus esetében nyilvánvaló az ok: bár az irányzat kezdetei legalább 1919-ig visszanyúlnak, a formális alapításra, az első manifesztumra csak 1924-ben került sor. Ez tehát az egyik legfiatalabb az izmusok közül, későbbi kiterjedését, évtizedeken át fennmaradó szervezeti kereteit, és az e keretek közt létrejövő igen karakteres művek sokaságát még nem lehetett látni. A dadaizmussal azonban más a helyzet: ez az irányzat 1925-re lényegében már teljes pályáját befutotta, fő exponensei elhagyták. Kassáknak egyebek mellett azért is tudnia kellett, hogy ez egy nemzetközi jelentőségű irányzat, mert 1921–1922-ben maga is határozottan a részese volt. A *Ma* Arpot, Hülsenbecket, Tzarát, Schwitterst és más dadaistákat közölt, Kassák külön kötetben, saját címlap-grafikájával kiadta Tzara *Gáz-szív* című színdarabját.[5] Moholy-Nagy, aki ezekben az években Kassák

[5] Ez a címlap-tipográfia, amely a „Dada" betűsort sajátos rendezetlenségben használja fel, évtizedekkel később az irányzat egyik legismertebb nemzetközi ikonjává, nem hivatalos logójává vált, számos összefoglaló mű címlapján megjelent.

közvetlen munkatársa (például a *Buch neuer Künstler* összeállításában), közvetlenül is kapcsolatba lépett Tzaráékkal: együtt vettek részt az 1922-es weimari kongresszuson.[6] Kassák versein – köztük a főműként számon tartott *A ló maghal a madarak kirepülnek* című poémán – letagadhatatlanul ott van a dada hatása, csakúgy, mint az 1921–1922-es *MA*-évfolyamok tipográfiáján. Ha Kassák 1925-ben kisebbíteni próbálja a dadaizmus jelentőségét, ennek csak az lehet az oka, hogy eddigre elhagyta ezt a korszakot, és ezzel a kanonizáló (pontosabban ez esetben dekanonizáló) gesztussal is igyekszik a közfigyelmet a konstruktivizmus felé terelni.

3. Kassák listájának harmadik furcsasága a kihagyásokban rejlik. Vélhetnénk, hogy ez a lista csak példákat tartalmaz, nem törekszik a teljességre, ezt azonban maga a szöveg cáfolja. Kassák „a világot ijesztgető több mint kéttucatnyi izmust"[7] emleget, és ha összeszámoljuk a lista elemeit, éppen huszonöt izmust kapunk. Ez tehát – legalábbis az 1925-ös Kassák szemében – a teljes teríték. A hiányok közül az idős Kassák néhányat orvosol: kronológiájába beveszi például a Delaunay házaspár által kezdeményezett orfizmust, amelyet korábban talán éppen formai-technikai, azaz ideológiamentes jellege miatt hagyott ki, valamint Ezra Pound és Windham Lewis vorticizmusát, amelyről korábban bizonyára nem értesült. De az idős Kassák sem tesz említést az Otto Dix és Georg Grosz nevéhez köthető verizmusról, amely pedig néhány évig igen jelentős szerepet játszott a német expresszionizmus és dadaizmus közötti senki földjén, és a háborús tapasztalat esztétikai megformálásának jó néhány igen hatásos példájával szolgált. A verizmust semmiképp sem lehet ideológiamentességgel vádolni, és egészen bizonyos az is, hogy ezeket a műveket jól ismerte Kassák, hiszen Grosz rajzait a *MA* is közölte, és Újvári Erzsi 1921-es kötete Grosz illusztrációival jelent meg. A kihagyás oka inkább az lehetett, hogy 1925-re Kassák már elkötelezte magát az absztrakció és a konstruktivizmus mellett, a verizmus pedig nagyon más irányt képviselt, bizonyos értelemben visszacsatolt az irodalmi naturalizmus 19. századi elveihez. Kassák nemcsak a közönség számára készítette ezt a bédekkert, hanem a saját pozícióját is tisztázni igyekezett: ezért maradhatott ki ez az elem, amely a forradalmi folytonosság, az egy irányba tartó radikalizálódás képletét megzavarta volna. Hasonló okokból maradhatott ki a Chirico és Carra által képviselt metafizikus festészet is, holott ez (a verizmussal egyetemben) Arp és Liszickij könyvében előkelő helyet kap.

4. Kassák taxonómiájának talán legfurcsább tulajdonsága, hogy nem létező elemeket is tartalmaz. Egyes címszavak valójában művészi elveket, alkotó módszereket jelölnek, amelyeken alkalmasint több irányzat is osztozott: ilyen a bruitizmus („zajzene") vagy a szimultanizmus (már amennyiben nem az orfizmus másik elnevezéséről, hanem az egyidejűség elvéről van szó, ahogyan a futuristák és dadaisták egyidejűleg különböző szövegeket recitáltak), és többé-kevésbé a primitivizmus (mint az egzotikus kultúrák primitív művészete iránti vonzalom). Más címszavak

---

[6] A találkozásról Moholy-Nagy megemlékezik *Látás mozgásban* című könyvében is (Műcsarnok–Intermédia, Budapest, 1996. 315.)

[7] *Az izmusok története.* 18.

egy-egy folyóirat körét nevezik meg, különösebb ideológiai vagy esztétikai megszorítás nélkül, ilyen a zenitizmus és az ultraizmus. Ismét mások gyakorlatilag egyszemélyes projekteket jelölnek, mint a merz, a proun vagy épp a képarchitektúra. De van néhány, amelyikről nemigen lehet tudni, hogy micsoda, jószerével csak találgathatunk. Kételyeimet megpróbáltam objektivizálni, ezért néhány forrásban utánanéztem ezeknek a fogalmaknak.[8] A források között van hazai és nemzetközi, nyomtatott és elektronikus, irodalom- és művészettudományi, illetve általános jellegű tudástár. Természetesen ezek távolról sem fedik le a témában elérhető információk teljességét, de a korreláló hiányok mégiscsak beszédesek. Kassák négy olyan fogalmat említ, amelyek mögött nagyon nehéz valóságos művészi-mozgalmi tevékenységet kitapintani. Két fogalom, az urbanizmus és az objektivizmus túlságosan is általános: a városépítészet számos új és radikális elképzeléssel jelentkezett ezekben az években, másfelől a városi témák meghódítása már Baudelaire óta egyértelmű tendencia. Az objektivitás elve is jó néhány helyen megjelenhetett, ahol különféle ideológiák alapján a figuratív ábrázolás elvéért szálltak síkra – ugyanakkor William Carlos Williams is így nevezte saját poétikai törekvéseit, Arthur Segal neo-objektivizmust dolgozott ki, és szó lehet az „objet trouvé", vagyis a „ready-made" elvéről is. Talán a legvalószínűbb megfejtés, hogy Kassák a Neue Sachlichkeitre gondolt (magát a kifejezést 1923-ban írta le először Gustav Friedrich Hartlaub), hiszen amíg a magyar filozófiai nyelv nem talált rá a *tárgyiasság* fogalmára, addig ennek nagyon is kézenfekvő fordítása lehetett az „új objektivizmus" (angolra például rendszerint „new objectivism"-nek fordítják az irányzat nevét). Ez esetben Dix és Grosz verizmusa talán e címszó alatt szerepelne a rendszerben. Mindenesetre az urbanizmus és objektivizmus többértelmű, diffúz törekvéseket fedő fogalmak, nemigen tudjuk rekonstruálni, hogy Kassák milyen csoportokra és elvekre, milyen izmusokra gondolhatott. (Csaknem ugyanez elmondható egyébként az „absztraktizmus" terminussal kapcsolatban is, ám az absztrakció, ha nem is önálló irányzatként, hanem irányzatokon átívelő elvként kétségkívül az egyik legerősebb tényező volt.) A taktilizmus csupán Marinetti 1921-es manifesztumában létezett, amelynek jelentős követői vagy eredményei egyáltalán nem voltak – kérdéses, hogy maga a manifesztum egyáltalán belül járt-e még a művészi alkotás és hatás tematikai hatókörén. Végül igencsak kétséges a „mekanizmus" mibenléte: elképzelhető, hogy a holland *Mecano* című folyóirat körének munkásságáról volna szó. Ezt a lapot Theo van Doesburg szerkesztette I. K. Bonset álnéven, és a *De Stilj* betét-

[8] Lásd a *2. táblázat*ot. A források: *Művészettörténeti ABC.* Szerkesztette: Molnár Albert, Németh Lajos, Voit Pál. Terra, Budapest, 1961; Liszickij–Arp: *Die Kunstismen* (lásd 2. jegyzet); Amy Dempsey: *A modern művészet története. Stílusok, iskolák, mozgalmak.* Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 2003; Richard Kostelanetz: *Dictionary of the Avant-Gardes.* Routledge, New York, 2001; *Encyclopaedia Britannica Online*, Library Edition; *Világirodalmi lexikon 1–19.* Főszerkesztő: Király István–Szerdahelyi István. Akadémiai, Budapest, 1970–1996; *Művészeti lexikon I–IV.* Főszerkesztő Zádor Anna, Genthon István. Akadémiai, Budapest, 1965–1968; http://www.wikipedia.org; *Oxford English Dictionary* (http://dictionary.oed.com); *Grove Art Online* (http://www.oxfordartonline.com). Jelölések: X=önálló címszó; x=más címszóban, illetve indexben szerepel; (x)=a kifejezés szerepel, de nem irányzatot, hanem általánosabb fogalmat jelöl; x?=az összefüggés kétséges (mivel Kassák utalása is homályos).

	Műv. tört. ABC	Liszickij–Arp	Dempsey	Kostelanetz	Enc. Brit.	Vil. ir. lex.	Műv. lex.	Wikipedia	OED	Groove Art
Futurizmus	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
szimultanizmus		X	X			X	X	x	(x)	X
taktilizmus										X
dadaizmus	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
mekanizmus										
merzizmus	X	X		X	X	X	X	x		X
brüitizmus								x		X
zenitizmus						X		x		
Expresszionizmus	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
neoplaszticizmus	X	X	X		x	X	X	X	X	X
primitivizmus			X		x	X		X	(x)	X
ultraizmus					X	X		X	X	X
imaginizmus					X	X		X	(x)	X
absztraktizmus	X?	X			x	X	X	x	(x)	X
szuprematizmus	X	X	X		X	X	X	X	X	X
szürrealizmus	X		X	X	X	X	X	X	X	X
poetizmus						X		x	(x)	X
Kubizmus	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
képarchitektúra	X						X			X
purizmus	X	X	X		X	(x)	X	X	X	X
objektivizmus					(x)	(x)	X?	X?	X?	X?
Konstruktivizmus	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
aktivizmus	X		X		(x)	X	X	(x)	(x)	X
proun		X			x			X		X
urbanizmus						(x)		(x)	(x)	

2. táblázat

jeként jelent meg, összesen négy ízben. Ha ez önálló izmust képez, akkor Palasovszky Ödön színházi munkásságának bőségesen kijárna egy „zöldszamárizmus". Úgy tűnik, a lista kialakításában jelentős szerepet játszott a véletlen, az aktuális benyomások hatása is. Ezeket a kanonizációs javaslatait az idős Kassák sem vonta vissza, egyszerűen csak nem ejtett több szót ezekről az izmusokról.

5. Végül a furcsaságok ötödik kategóriája a másodlagos izmusok csoportosítása. Néhány megoldást itt valóban nehéz megmagyarázni, de ezeket legkönnyebben egy mai, konszenzusos csoportosítás alapján tudjuk számba venni. Ha valós rangjának megfelelően elsődleges izmussá tesszük a dadaizmust, akkor ez alá sorolódik a mekanizmus, a merz és a zenitizmus. A szürrealizmust hasonlóan kiemelhetjük az expresszionizmus köréből, de minthogy igen friss irányzat volt még, ebből a körből nemigen tudunk hozzá másodlagos izmusokat rendelni (habár például a primitivizmus elvét a szürrealisták hamar magukévá tették és továbbfejlesztették). Eddig a műveleteink többé-kevésbé automatikusak, innen kezdve azonban lényegi értelmező eljárásokra kényszerülünk. Ha az „absztraktizmus" fogalma az expresszionizmus alá került, akkor ez minden bizonnyal Kandinszkij törekvéseit jelölheti, habár például Arp és Liszickij az absztraktivizmus címszó alatt Rodcsenkó, Moholy-Nagy, Péri, Arp és Segal képeit is közlik (igaz, hogy ők ezt a kategóriát az expresszionizmussal azonos szinten kezelik). Végképp nehéz megmagyarázni, hogy mit keres az expresszionizmus körében Malevics szuprematizmusa, amely történetében, elveiben és a művek morfológiai jellegében egyaránt sokkal közelebb áll a konstruktivizmushoz. Hasonlóan váratlan gesztus a neoplaszticizmus idesorolása is (Doesburgot, Mondriant és követőiket rejti ez a ma már ritkán használt fogalom). De még sokkal különösebb Kassák saját irányzatainak elhelyezése. A képarchitektúra, amelyet a konstruktivizmus körében keresnénk, a kubizmus alá kerül, ugyanakkor az aktivizmus, amely a kezdetek idején a német expresszionisták baloldali, aktivista szárnyát tekintette legfőbb mintájának (első lapja címéül Kassák Franz Pfemfert lapjának címét fordítja magyarra), itt a konstruktivizmus címszava alatt jelenik meg. Úgy tűnik, ez ismét önreprezentáló-kanonizáló gesztus: Kassák határozottan leteszi a voksát a konstruktivizmus (különösen annak orosz verziója) mellett, és visszamenőleg egész mozgalmát (hiszen a *MA* alcíme 1919 februárja óta „Aktivista folyóirat") e címszó alá rendeli. A képarchitektúra besorolása ehhez képest mintha azt hangsúlyozná, hogy ott autonóm alkotóelvről, a mozgalomtól mintegy független, művészeti szabadalomról van szó.

Kérdés, hogy ezek után mit kezdhetünk az izmus-fogalmakkal, és hogyan határozzuk meg közöttük az aktivizmus helyét, különösen így, hogy a fogalom tartalma és kiterjedése menet közben is változott. Mérlegelhetjük például Amy Dempsey figyelemreméltó klasszifikációs kísérletét.[9] Ő három csoportra osztja az izmuso-

[9] Lásd a *3. táblázat*ot. Ebben Dempsey könyvéből (némileg önkényesen) azokat az irányzatokat és iskolákat tüntettük fel, amelyek időbeli kiterjedésüknél fogva szerepelhettek volna Kassák taxonómiájában.

kat: „Művészet az emberekért" (azaz alkalmazott, illetve társadalmi ideológiákat szolgáló művészeti törekvések); „Művészet és stílus" (azaz a kifejezési módok megújítására irányuló kísérletek); illetve „Művészet és szellem" (azaz a kifejezendő tartalmak, ideologémák körének megújítására irányuló kísérletek). Ebben a rendszerben a magyar aktivizmus az első kategóriába kerül, ami voltaképpen helyénvaló is, de így kikerülnek a fókuszból az irányzat vitathatatlan formai-stílusbeli invenciói. A nagyobb, elsődlegesnek nevezhető izmusoknál ez a probléma fokozottan jelentkezik, hiszen például a futurizmus jócskán igényt tarthatna rá, hogy mindhárom kategóriában szerepeljen: nemcsak művészeti követelményrendszer volt, hanem életszemlélet, világlátás is, amely a mindennapi életre és a politikai magatartásra vonatkozó következményekkel is járt.

„Művészet az emberekért"	„Művészet és stílus"	„Művészet és szellem"
Magyar aktivizmus	Futurizmus	Expresszionizmus
Konstruktivizmus	Vorticizmus	Szuprematizmus
Bauhaus	Purizmus	Dadaizmus
De Stijl	Orfizmus	Szürrealizmus
	Rayonizmus	
	Kubizmus	

3. táblázat

Az izmusok rendszerezéséhez tehát kevés ennek a három halmaznak a felállítása, és elengedhetetlennek látszik, hogy Kassákhoz hasonlóan több szintű rendszerben gondolkodjunk, ugyanakkor az anyák–gyermekek, illetve fák–ágak egyszerű hierarchiája is kevésnek látszik.

Nyilvánvaló, hogy fenn kell tartanunk egy kategóriát a nemzetközi kiterjedésű, széles kultúrtörténeti hatást kiváltó, vitathatatlan jelentőségű izmusokra. E kategória tartalma pontosan meghatározható: kubizmus, futurizmus, expresszionizmus, dadaizmus, konstruktivizmus, szürrealizmus. A következő kategóriát a helyi jelentőségű törekvések alkotják. Itt megkülönböztethetünk alkategóriákat:

1. egy-egy folyóirat köre: ultraizmus, zenitizmus, mekanizmus, ilyen lenne a „maizmus", (ezek jellemzően inkább irodalmi, mint képzőművészeti irányzatok);

2. egy-egy szorosan együtt dolgozó művészcsoport törekvése: purizmus, neoplaszticizmus, poetizmus, imaginizmus, magyar aktivizmus;

3. egy-egy személyhez köthető (habár olykor követőket is találó) kezdeményezés: szuprematizmus, merz, proun, képarchitektúra;

4. alkalmi, kétes komolyságú próbálkozások: taktilizmus, vagy például Charles Sirató glogoizmusa. (Más kérdés, hogy szerzőik minden bizonnyal ezekben is olyan általános, időtlen alkotási módot kívántak definiálni, amilyeneket majd a következő kategóriában említünk.)

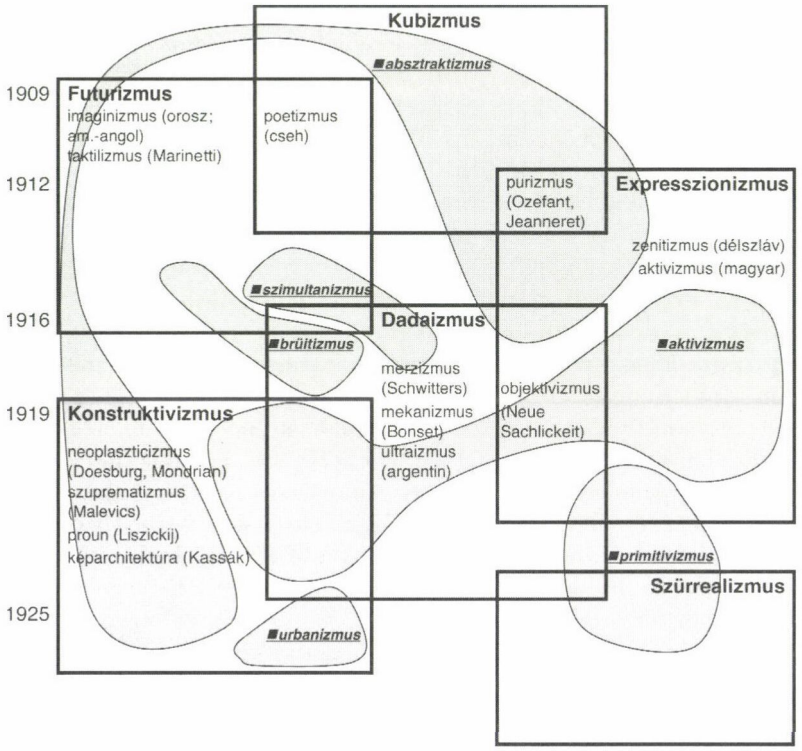
A helyi jelentőségű izmusok egy része fenntartások nélkül besorolható valamelyik elsődleges izmus alá, míg mások (így a magyar aktivizmus is) áthágják ezeket a határokat.

A harmadik fő kategóriát általános elvek és alkotási módok alkotják. Ezek rendszerint több izmusra is kiterjednek: például a bruitizmust és a szimultaneizmust a dadaizmus is átvette a futurizmustól, és a performance-művészetben ezek a metódusok ma is használhatók, mivel eredendően ideológiamentesek – ugyanakkor gyakorlati jellegüknél fogva más művészeti ágak felé nemigen engednek átjárást. Az alkotás mechanizmusát valamelyest mélyebben befolyásoló átfogó elv a primitivizmus, az „absztraktizmus", illetve az ezzel szembeállítható, tág értelemben vett objektivizmus, és ide sorolható az alkotás morális alapelveként felfogott aktivizmus is, mint ahogy az urbanizmusban is leginkább egy általános építészeti szemléletmódot láthatunk.

Ebben az elrendezésben valamelyest tisztábban látható, hogy miért nehéz megtalálni az aktivizmus helyét: a szónak két jelentése van, és ezek külön kategóriába esnek. Az egyik jelentés a Kassák köré csoportosuló, 1919-től aktivistának nevezett csoport neve, amelynek törekvései (legalábbis összesítésben) kétségtelenül áthágták az elsődleges izmusok közötti határokat. A másik jelentés az az elv, amelyet Kassákék már az induláskor örökségüknek tekintettek: lényegében a felelős, tudatos, baloldali társadalmi elkötelezettség, az „új ember" megteremtésének morális igénye. Ez a két értelem gyakran egymásra vetül, összekeveredik, mint például Kahána Mózes ihletett és ambiciózus szavaiban, 1919-ből: „Látható tehát, hogy a szocializmushoz, kommunizmushoz, anarchizmushoz legalább annyi, vagy még több közünk van nekünk, akik minden „izmusok" terebélyes fáját legvégső gyökerénél, a legtisztább értelemben vett emberi jólét pontjánál fogva lóbáljuk meg a nagy tömegek felett, mint azoknak, akik az ágak tetején himbálóznak vezércikkek és nagy tudományos készültséggel koncipiált beszédek alakjában."[10] Ez a képlet, a minden izmusok fáját legvégső gyökerénél megragadó aktivizmus képlete csak úgy érvényesíthető, ha a szó két értelmét összeolvasztjuk és legvégső határáig kiterjesztjük.

Kassák azonban 1925-ben már nem ezt teszi. Tudatos műveletekkel helyezi el az aktivizmust a leghaladóbb, legnaprakészebb irányzatok körében: a konstruktivizmussal leginkább összeegyeztethető kubizmus fogalmának körét beszűkíti, kezdetét későbbre helyezi, ezzel frissebb irányzatként mutatja be. Az általa is megtapasztalt, de már elhagyott dadaizmust másodlagos irányzattá fokozza le. A konstruktivizmuson belül riválisnak tekinthető, teoretikus alapú izmusokat, így a szuprematizmust és a neoplaszticizmust időben hátrább sorolja, az avultabbnak tűnő expresszionizmus körébe. Ezek a műveletek mind egy irányba mutatnak: saját pozíciójának kiküzdése és kinyilvánítása felé. Kassák, amikor csal, nagyon tudatosan és bölcsen teszi, 1925-ben éppúgy, mint negyven évvel később. Például Tamás

[10] Kahána Mózes: *A "MA"-t több ízben ért támadásokról.* MA 1919. IV. évf. 6. szám, 141.



4. táblázat[11]

Aladár és Remenyik Zsigmond nélküle létrehozott lapjáról, az *Új Föld*ről nem minden kajánság és káröröm nélkül jegyzi meg, hogy „alig fél év után megszűnt"[12] – bölcsen elhallgatva a párhuzamot, hogy a saját, kétségkívül nagyobbra hivatott vállalkozásával, a *Dokumentum*mal pontosan ugyanez történt. Az 1925-ös taxonómia furcsaságai tehát nem prezentálnak új Kassákot. Ez pontosan az a Kassák, akit ismerünk.

[11] Megkíséreltük egyetlen ábrába sűríteni a Kassák által felsorolt huszonöt izmust és azok viszonyát. A hozzávetőleges időtengely csak a fő irányzatok kezdetét jelzi, sem a kifulladásuk, sem a bennük foglalt kisebb izmusok időrendjét nem reprezentálja. A metodikákat és ideológiákat jelző szürke alakzatok szintén csak az elsődleges irányzatokra való kiterjedést szimbolizálják. Az aktivizmus kétszeri szerepeltetése szándékos, magyarázatát lásd a szövegben. (Az objektivizmussal természetesen ugyanígy lehetne eljárni.)

[12] *Az izmusok története.* 286.

Tverdota György

JÓZSEF ATTILA ÉS AZ EURÓPAI REGÉNY*

A címben jelzett témaválasztás több okból erőltetettnek tűnhet. Elsősorban azért, mert József Attila a magyar irodalmi modernség többi költőjével ellentétben, számban igen kevés, költői jelentőségéhez képest elhanyagolható szépprózai művet alkotott. Kritikai írásaiban is kevés nyomát találjuk az elbeszélő művészet iránti elmélyült érdeklődésnek, az *Irodalom és szocializmus* című szabadelőadását kivéve, ahol Dos Passos *Nagyváros*áról hosszabban értekezett. Másrészt költői életművében sem nagy az olyan versek száma, amelyekben narratív elemek meghatározó szerepet töltenek be, s ezért hasznosan összefüggésbe hozhatók lennének akár a prózairodalomból származó mintákkal, akár alkalmat adnának ilyen jellegű párhuzamok felállítására. A József Attila-kutatásnak egyszer mégiscsak el kellett érkeznie ahhoz a ponthoz, amelyen a költő és a narratív próza közötti viszony kérdése érdemben fölvethető.

A keret, amelyben helye van a felszólalásba foglalt kérdésföltevésnek, József Attila műveltségszerkezetének vizsgálata. Annak ellenére, hogy már számos mozaikkockát helyére tudtunk illeszteni, egységes kép kialakítását igen terjedelmes fehér foltok akadályozzák. Mielőtt az egyik fehér folt eltüntetéséhez vagy terjedelmének csökkentéséhez hozzákezdenénk, egy pillantást kell vetnünk magára a keretre. 1927-ig a fiatal költőt a közvélemény érthető módon kevéssé tartotta számon, az irodalmi orgánumok nem vitték túlzásba a foglalkoztatását. A kortársak érdekes, de kiforratlan, kísérletező pályakezdőnek tartották. Érett korszakának kezdetén pedig különböző okokból az irodalmi élet perifériájára szorult, s élete utolsó éveiig ebből az elszigeteltségből nem is szabadult ki. Szorosan vett költői munkásságán túl közéleti szereplésre nem sok alkalma nyílt, s ezért kevés olyan megnyilatkozás (kritikák, interjúk, vallomások stb.) áll rendelkezésünkre, amelyek bepillantást engednének művelődésének folyamatába.

József Attila életvitele, ha egyedinek, kivételesnek nem is, de rendhagyónak tekinthető, amennyiben rövid élete során igen kevés alkalommal és rövid ideig

---

* A 2010. április 23-án, Szekszárdon, *Kultúrák találkozása az európai térben* címmel rendezett konferencián elhangzott előadás jegyzetekkel kiegészített szövege.

volt munkaviszonya. Szabad idővel való rendelkezése szinte az arisztokratákéval vetekedett. Ezért a bőségért azonban súlyos árat fizetett: vállalnia kellett a létbizonytalanság és a nélkülözés minden hátrányát, amelyek egy „munkanélküli írót" sújthatnak. Sejthető, hogyha nem aludt és nem az irodalmi kávéházakban tartózkodott, akkor – ismerve szellemi igényességét és művei kulturális kimunkáltságát – olvasással töltötte idejét. De hogy mit olvasott, arról keveset tudunk. A szellemi életben való folyamatos jelenlétének hiánya és életének a nyilvánosságtól távoli lezajlása egyaránt hozzájárul ahhoz, hogy erről a magányosan felhalmozott műveltségéről alkotott képünk ma is fájóan hézagos.

Ezzel a helyzettel számolva teszek kísérletet arra, hogy a költőről való tudásunkat a narratív prózával és ezen belül az európai regénnyel való kapcsolatát illetően gyarapítsam. Mivel ragaszkodom ahhoz, hogy e kapcsolatok rekonstrukciója során a filológiailag bizonyítható relációkra korlátozódjam, a kép szükségképpen töredékes lesz, de e hiányokért kárpótolhat az, hogy áttekintésem nem felületes, esetleges és gyors olvasás mellékes és érdektelen adalékainak krónikája lesz, hanem olyan érdemi tartalmak foglalata, amelyek a költő személyes történetébe, sőt, lírai alkotásainak alakulásába is mélyen belenyúlnak. Az időrendnek, amelyben az egyes könyvekkel való megismerkedésre sor került, a kutatás jelenlegi stádiumában kevesebb jelentősége van, ezért a Dosztojevszkij-élményt, amely már a pályakezdés éveiben is kimutatható, később tárgyalom.

Először a népi József Attiláról való képünket szeretném gazdagítani egy fontos adalékkal, amelyet a kutatás eleddig nemigen méltatott figyelemre. A népi irodalom szellemét a szakirodalom hajlamos az autochton hagyományokra, a folklórra, a régi magyar költészetre vagy a 19. századi népiesség klasszikusaira visszavezetni. A kortárs írók közül pedig elsősorban Móricz vagy még inkább Szabó Dezső regényei számítanak a népi törekvések mintáinak. József Attila népi tájékozódásának számbavétele során a külföldi inspirációk közül egyedül a *Kalevala* kerül szóba. A Féja Géza által párhuzamként emlegetett Jeszenyin költészete feledésbe merült. A népi szerzők később a regionalizmus íróival, elsősorban Gionóval vállaltak rokonságot, de ez a Giono-recepció viszonylag késői kezdete miatt József Attilánál elesik. A költő rendelkezésére állt viszont egy olyan külföldi regény, amely legalább olyan mértékben volt tekinthető a paraszti élet enciklopédiájának, mint Szabó Dezső *Elsodort falu*ja, és más módon, hagyományosabb, a 19. századi romantikát és realizmust, sőt részben a naturalizmust is folytató ábrázolásmóddal, szélesebb hömpölygéssel mutatta be a falut, mint Nagy Lajos József Attila által sokra becsült *Kiskunhalom*ja: Reymont *Parasztok* című, 1924-ben Nobel-díjjal jutalmazott regénye.

A költő maga egy helyen, egy – Szabolcsi Miklós által 1935 elejére datált – tanulmánytöredékben, a *Munkanélküli írók táppénze* című írásban Knut Hamsun mellett futólag írja le Reymont nevét,[1] de élettársa, Szántó Judit egy sikertelen öngyilkossági kísérlete után tett kijelentését idézve József Attila kedves könyveként

[1] József Attila: *Munkanélküli írók táppénze*. In *József Attila Összes Művei III.* Sajtó alá rendezte Szabolcsi Miklós. Akadémiai, Bp., 1958. 154.

említi a *Parasztok*at: „»Add ide a Reymont Parasztokat, Borina Antek és Jagna biztos nem csináltak volna ilyent«. Ezt a könyvet olvasta akkor, amit nagyon szeretett."[2] A világhírű lengyel parasztregénnyel kapcsolatban szokás Szerb Antal *A világirodalom történetét* idézni, amely valóban tömören és megbízhatóan foglalja össze a műről való legfontosabb tudnivalókat: „A *Parasztok* (1904–1909) a legnagyobb népi regény, irodalmi értékénél fogva is és átfogója szerint is. A paraszti életforma teljességét foglalja magában, a parasztság valamennyi rétegét a nagyparaszttól a kisbéresig, a hétköznapokat és ünnepeket, a munkát, a szerelmet, a paraszti józanságot és a paraszti mámort, a paraszti kicsinyes komiszságot és a nagyszerű népi misztikát, a ház körüli és a mezei élet minden vonását, a paraszti állatokat, tájakat és fellegeket is, minden benne van" – írja Szerb Antal egyebek között a regényeposzról.[3]

Amikor József Attila népi orientációjáról szól a szakirodalom, elsősorban a költő öcsödi, szabadszállási, mezőhegyesi személyes tapasztalatai jönnek számba, holott az olyan versei mögött, mint például a *Falu*, éppily joggal kereshetünk a népéletet enciklopédikusan ábrázoló olvasmányélményeket, amelyekre Reymont *Parasztok*ja nyújt példát. A lengyel író regénye azonban ennél is több ponton kapcsolható József Attila életművéhez. Egyrészt a társadalomrajz tekintetében: a regény iskolapéldaszerű tisztasággal ábrázolja a paraszti osztályharcot, a falu különböző rétegeinek konfliktusos viszonyát egymás között és szembenállásukat a földesúrral, illetve az azzal szövetséges államhatalommal, s ennyiben, Zola *Föld* című regényével együtt, József Attila osztályharcos korszakához jobban illeszkedik, mint a népi mítoszt megszólaltató kortárs regények. Másrészt mélylélektani értelemben: a Szántó Judit emlékezésében szereplő Antek Boryna apjához való, a végletekig kiélezetten konfliktusos viszonya – Reymont részéről alighanem akaratlanul – mindennél jobb példája az Ödipusz-komplexus korszerű irodalmi ábrázolásának. Annál inkább, mert az a szerelem, amely Anteket a költő által ugyancsak említett Jagnához, az idős korú apa által feleségül vett fiatal lányhoz, tehát saját mostohaanyjához köti, és az apával szembeni féltékenységből eredő gyűlölet ábrázolása teljes mértékben kielégíti a freudi igényeket.

Ha a kelet-európai parasztregénnyel való szellemi érintkezését hallgatás övezte, annál többet foglalkozott a József Attila-szakirodalom a magyar költő és Thomas Mann kapcsolatával. Kiindulópontul a *Thomas Mann üdvözlése* című, 1937 januárjában született alkalmi óda szolgált. Az eseményhez közvetlenül illeszkedik egy nevezetes prózai mű, a *Lotte Weimarban*, amelyből a német író a Magyar Színházban felolvasást tartott. Sokkal fontosabb azonban, hogy a költő ódája, amelynek elmondását – mint tudjuk – a cenzúra megakadályozta, rejt egy – szinte azt mondhatni – tréfás poént. A tréfáért, ha észreveszi, ismerve az írók hiúságát, Thomas Mann akár még meg is orrolhatott volna. A nagyméretű hasonlatban ugyanis József Attila, jelöletlenül, nem az ünnepelt író valamely művére, hanem egy másik nagy,

---

[2] Szántó Judit: *Napló és visszaemlékezés*. Argumentum, Bp., 1997. 136.
[3] Szerb Antal: *A világirodalom története*. Magvető, Bp., 1962. 868.

már elhunyt regényírónak, ha úgy tetszik: Mann egyik riválisának világhírű regényére utalt: „Mint gyermek, aki már pihenni vágyik / és el is jutott a nyugalmas ágyig, / még megkérlel, hogy »Ne menj el, mesélj« – / (igy nem szökik rá hirtelen az éj) / s míg kis szive nagyon szorongva dobban, / tán ő se tudja, mit is kiván jobban, / a mesét-e, vagy azt, hogy ott legyél, / igy kérünk: Ülj le közénk és mesélj."

Az idézett sorok Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényének nyitófejezetét idézik föl, amely a kis Marcel elalvás előtti szorongásairól szól, melyeket csak édesanyjának a gyermek hálószobájába tett látogatása enyhíthetett. Az anya egyik ilyen látogatását az tette emlékezetessé, hogy hajlandó volt a kisfiúnak felolvasni valamelyik könyvéből: „ha már nem vagyunk álmosak, ne idegesítsük egymást, csináljunk valamit, felolvasok valamelyik könyvedből".[4] Azaz az óda úgy indul, mintha tárgya nem is Thomas Mann, hanem Marcel Proust üdvözlése lenne. Ha a franciául egyébként tudó József Attila Proust hosszú mondatainak olvasására nem is vállalkozott volna, a minta magyarul is rendelkezésére állt: a *Swann* című kötetet, amelynek élén az anya és gyermek közötti gyengéd jelenet lejátszódik, éppen ekkor fordította le Gyergyai Albert.

Különösebb panaszra persze Thomas Mann-nak sem volt oka, hiszen a vers szövegében az ő egyik, a magyar olvasók körében nagy sikert arató művére, *A varázshegy*re is történt utalás: „Ahogy Hans Castorp madame Chauchat testén, / hadd lássunk át magunkon itt ez estén". Ha ezt a két sort csak önmagában szemléljük, akkor egyrészt az hommage-típusú versek jellegzetes eljárását regisztrálhatjuk, amikor a tisztelgő költő művének valamely nevezetes részletét megtisztelő szándékkal mintegy ráérti a felköszöntött alkotótárs személyére, illetve itt az íróra és közönségére egyaránt. A részlet arra a jelenetre utal, amelyben a regény főhőse a davosi szanatórium egyik betegének, Clawdijának, az általa imádott orosz asszonynak megtekinti a röntgenképét, s az erről őrzött negatívot, mint szerelmesének fényképét, nagy becsben tartja. Az utalás éppúgy, mint a Proust regényére utaló kezdősorok mintapéldái az egyik módnak, ahogyan egy regényrészlet töredékesen, de koncentráltan, s mindkét esetben hasonlat alakját öltve részt vehet a lírai szuggesztió megteremtésében.

A lírai gyöngyszem kihalászása a próza tengeréből azonban csak az egyik lehetőség arra, hogy az érdemi átlépés a műnemi határokon megtörténhessék. Arra, hogy a prózai elbeszélés más módon is beléphet a lírai alakítás folyamatába, a röntgenjelenet versbe emelésének előzménye, az *Óda* nyújtja a legszemléletesebb példát. Az *Óda* és *A varázshegy* közötti párhuzam kérdésének nagy szakirodalma van. A versről készült elemzésemben magam is részletesen foglalkoztam a kérdéssel, ezért itt csak röviden térek ki rá. Az érdeklődés középpontjába az említett röntgenkép megtekintése került, ami a lillafüredi szerelmi vallomást nem a hagyományos irányba, a szép látszat, a vonzó küllem által keltett szenvedély kialakulása, nem is a vágy tárgyának értékes belső, lelki, szellemi tulajdonságai, hanem a szeretett lény belső testi, biológiai konstitúciójának csodálata felé térítette el. Mivel a szerelmi

[4] Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában. I. Swann*. Európa, Bp., 1983. 48.

óda szövegének jelentős hányada ennek a biológiai látomásnak a kibontása, ezért elmondható, hogy *A varázshegy* jelenete nemcsak lokálisan alakítja a költő versének gondolatmenetét, hanem alapvető módon befolyásolja annak szerkezeti felépítését.

Elemzésemben arra hívtam föl a figyelmet, hogy a német regénynek a versre gyakorolt befolyása nem merül ki ebben. Nagyon fontos a síkföld–hegyvidék ellentét, azaz a tumultuózus, prózai városi hétköznapok és a robotból a természetbe történő kiszabadulást lehetővé tevő vakáció oppozíciójának a költeménybe történt transzponálása, a csönd-téma regénybeli középpontba állításának költői továbbvitele. Sőt, a párhuzam még olyan részletekben is tetten érhető, mint a „csillámló" jelző motivikus felbukkanása a regényben és az ódában.[5] *A varázshegy* olvasmányélményének feltételezhető időpontja sem mellékes. Úgy tűnik, a költő a harmincas évek elején, tehát kommunista korszakában ismerkedett meg a könyvvel, ami számottevően árnyalja József Attila ebben az időszakban tanúsított tájékozódásáról még máig is kísértő egyoldalú képünket.

A világirodalmi olvasmányok másik hányada a bűn kérdése körül rendezhető el. A bűn témája a költőt már fiatal korában is foglalkoztatta, mint ezt egyebek között a *Tanítások* című, 1923 végén született versciklus és a makói tanárához, Galamb Ödönhöz írt, a ciklussal nagyjából egyidejű, sokat idézett levél bizonyítja. E korai felbuzdulás kevés maradandó eredménnyel járt, de az bizonyos, hogy a mögötte rejlő legfontosabb olvasmányélmény Dosztojevszkij *Karamazov testvérek* című regénye lehetett. Konkrét utalást az orosz író regényére a szövegekben ugyan nem tett, de az 1928-ban fogalmazott *Ihlet és nemzet* című művészetbölcseleti töredéke nyilvánvalóvá teszi a regény ismeretét: „Mert nem abszurdum-e azt állítani, hogy Dosztojevszkij Karamazov testvérek cimü regénye intuició mint müalkotás?... De ki is mondaná azt, hogy a Karamazov testvérek elemeit a véletlen tartja össze?" stb.[6] Az *Ihlet és nemzet* hivatkozása meglehetősen üres, de nem kétséges, hogy Dosztojevszkij regénye a költő bűnfelfogásának alakulásában játszott szerepet. Ahogyan az orosz író egy másik műve, a *Bűn és bűnhődés* is, amelynek ismeretére egy Nagy Lajoshoz 1934 tavaszán írt levélben találunk utalást: „A Kiskunhalom után eszembe jut a »Bűn és bűnhődés« – most látom, hogy Raszkolnyikov alakja nem is érdekes – érdekes a Petrovics Porfiré."[7] Az idézet alighanem úgy értelmezhető, hogy a költő számára nem a bűnt elkövető hős, hanem az a regényalak volt fontosabb, akinek hivatása a bűn keresése, feltárása. Nagyon is érthető ez a választás akkor, ha figyelembe vesszük, hogy bűntapasztalata a bűntelen bűnösség paradoxonában csúcsosodott ki: „Zord bűnös vagyok, azt hiszem, / de jól érzem magam. / Csak az zavar e semmiben, / mért nincs bűnöm, ha van?"

---

[5] Tverdota György: *József Attila szerelmi ódája*. In T. Gy.: *Határolt végtelenség*. Osiris, Bp., 2005. 83–142.

[6] József Attila: *Ihlet és intuíció*. In József Attila: *Tanulmányok és cikkek 1923–1930. Szövegek*. Közzéteszi Horváth Iván vezetésével Barta András, Golden Dániel, Hegedűs Orsolya, Kis Zsuzsanna, Serény Zsuzsanna. Osiris, Bp., 1995. 114–117.

[7] József Attila levele Nagy Lajosnak, Hódmezővásárhely, 1934. ápr. 16. In *József Attila levelezése*. Sajtó alá rendezte Stoll Béla. Osiris, Bp., 2006. 403–404.

A kései költészetét átható öngyötrő lelkiismeretvizsgálat nyelvezetének, módszertanának kidolgozása egy másik nagy író, Franz Kafka művészetét is József Attila horizontjára helyezte. A közvetítő szerepét Németh Andor töltötte be, aki a prágai író regényeit a harmincas években fedezte föl: „egy Vilmos császár úti könyvkereskedésben felfedeztem Kafka posztumusz regényeit. Ezek, különösen a *Schloss*, egészen megbűvöltek. Ugyanígy volt velük Attila is, akinek odaadtam a *Schloss*-t, őrá is döntő módon hatott, amint az későbbi versein erősen érezhető". *A kastéllyal* való találkozásról érdemes megjegyezni egyrészt, hogy *A varázshegy*hez hasonlóan ez is József Attila kommunista periódusának kellős közepére esett. Másrészt pedig, hogy jól illeszkedett a költő fokozódó mélylélektani érdeklődésének folyamatába: „Attila jelentette nekem – folytatja Németh Andor –, hogy az *Imago* nevű pszichoanalitikus folyóiratban megjelent egy közlemény Kafkáról. Az orvosának megvan ez a szám, menjek fel hozzá, és kérjem el tőle."[8]

A bűn-probléma kidolgozása szempontjából azonban sokkal fontosabb szerep juthatott *A per* című regénynek: „Emlékszem egy este – 1933-ban – József Attila egy különös történettel állított be hozzám, amelyet – mondotta –, egy barátjától hallott – írja visszatekintésében Fejtő Ferenc. – A történetben, amely nagyon felizgatta képzeletét, egy pörről volt szó, amelyben a vádlott kézzel-lábbal hadakozik, hogy megtudja, mivel vádolják, ám hasztalanul. Az eljárás ellene, tőle függetlenül folyik, valami végzetes gépies törvényszerűséggel. Nyilván nem is valamilyen pontosan meghatározható vétségért, hanem egy »eredendő« bűnért vonják felelősségre. A történetet, Kafka azóta világhírűvé vált Pörének meséjét Németh Andor mondta el József Attilának, akiben mély nyomot hagyott. Alighanem kafkai világhangulat járt vissza benne később, amikor a saját létét is pörös ügyként fogta fel."[9] Rába György Kafka novelláinak jelenlétére utaló párhuzamokra is rámutat, s kétségtelen, hogy a prágai író olyan írásai, mint *A fegyencgyarmaton* vagy *Az ítélet* nem kevésbé nagy hangsúllyal tárgyalják a bűn és bűnhődés jelenségeit. Egy másik helyen részletesen elemzem azokat a mozzanatokat, amelyek József Attila kései költészetét, s elsősorban *A bűn* vagy *Az egy büntetőtörvényszéki tárgyalás irataiból* című verseket Kafka művészetéhez kötik.[10] Ezért itt megelégszem annak hangsúlyozásával, hogy a Kafka-párhuzam bizonyítja, hogy a lírai és az elbeszélő műnem közötti áthidalás megtörténhet tematikai alapon is. Azaz egy, mindkét művészt, Kafkát is és József Attilát is szinte rögeszmésen foglalkoztató kérdés, a bűnkeresés folyamata helyet kaphatott lírai versben és narratív prózában egyaránt. A lírai költő a maga közegében is bízvást támaszkodhatott a prózaíró által korábban kidolgozott megoldásokra: az igazságszolgáltatási gépezet abszurd, rendellenes működése, az inkrimináció mögül hiányzó indoklás, a vád alá helyezett személy szabad mozgása és korlátlan önrendelkezése olyan fogások, amelyeket mindketten igénybe vettek műveik megalkotása során.

---

[8] Németh Andor: *Emlékiratok*. In Németh Andor: *A szélén behajtva*. Sajtó alá rendezte Réz Pál. Magvető, Bp., 1973. 649.

[9] Fejtő Ferenc: *Németh Andor (1891–1953)*. Látóhatár (München) 1954/3. 163.

[10] Tverdota György: *Zord bűnös vagyok, azt hiszem*. Pro Pannonia, Bp., 2010. 121–134., 145–153.

A szerelmi élmény korszerű megszólaltatása érdekében a költő ugyancsak támaszkodhatott a kortárs regényre. A Molnár Tibornak 1936-ban adott interjúban megjelölte ama művek egyikét, amelyek bátoríthatták őt, amikor Gyömrői Edithez címzett, hamarosan megszülető, a nyelvi és ízlésbeli tabukat áthágó remekműveinek megírásába fogott: „A szekszuológia mai fejlettségét tekintve, a reális szerelmi élethez kapcsolt szerelmi verset írni, sokkal forradalmibb cselekedet sokszor, mint a politikai vers. Ezt bizonyítja, hogy például Lawrence „Lady Chatterlay és kedvese" című regényét Angliában elkobozták, míg kommunista röpiratokat szabadon osztogathatnak."[11] Egy témakör kezelésének a közönség megbotránkoztatásától sem visszariadó merész volta más-más eszközökkel valósítható meg lírai műben, mint egy történet elbeszélése során, s az így születő alkotások között igen jelentős regiszterbeli különbségek is képződhetnek. A Lawrence művében megvalósult művészi program azonban láthatóan felszabadító hatást gyakorolt a költőre, lendületet adott József Attilának szerelmi költészete 1936 őszén végbement megújításához. Különös módon Antek és Jagna szerelmi viszonya Reymont *Parasztok*jában sok vonatkozásban fedi a Lawrence-regény hősei szociális korlátokat és a társadalmi konvenciókat egyaránt áthágó kapcsolatának rajzát. Az érzékiségben tobzódó szerelemről való beszéd maga után vonja a nyelvnek a hagyományos, konvencionális szerelemábrázolásban megszokott beszédmódhoz képest jelentős átalakulását. A nyelvhasználat ilyen reformjára József Attila mindkét műben számos példát találhatott.

Ebben a vázlatos keresztmetszetben nem vállalkozhattam arra, hogy a József Attilához az epikából érkező ösztönzéseket a teljesség igényével felgöngyölítsem. A leginkább bizonyítható példák felsorolásával és rövid elemzésével a legfontosabb irányokat jelöltem ki, amelyeken elindulva a kutatás a költő művelődésének feltárását a modern európai próza birodalmában elvégezheti. Az így elénk táruló anyag egyrészt azt mutatja, hogy József Attila tájékozódása a regényirodalom területén a korszerűség legszigorúbb igényeit is kielégítette. Másrészt az is nyilvánvaló, hogy a regényolvasás a költő számára nem puszta szabad időtöltés, a hivatásától független mellékes foglalatoskodás volt. A sorra vett regények kivétel nélkül szerves összefüggést mutatnak költői gyakorlatának alakulásával, olvasásuk számottevően befolyásolta művei témáját, nyelvezetét vagy felépítését. A példaanyag megfelelő kezelésének feladata ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy a műnemi határokat áthágó szellemi befolyás regisztrálásának, vagy csak az epikai és lírai művek közötti párhuzamok felállításának gondja olyan módszertani eljárások kidolgozását teszi szükségessé, amelyeknek jelenleg nem vagy nem a szükséges mértékben vagyunk birtokában.

---

[11] Molnár Tibor: *Beszélgetés a magyar Panait Istratival.* Brassói Lapok 1936. július 5., 4. In *Kortársak József Attiláról.* Szerkesztette Bokor László, sajtó alá rendezte Tverdota György. Akadémiai, Bp., 1987. 423.

Kulcsár-Szabó Zoltán

SZINONÍMIÁK: HEIDEGGER ÉS GEORGE

Amint arról az 1959-ben publikált *Unterwegs zur Sprache* című kötet tanúskodhat, a Heidegger kései nyelvfelfogását talán legkoncentráltabb formában kifejtő írás, *Az út a nyelvhez* környezetét, talán nem is meglepő módon, mindenekelőtt a filozófusnak a 20. századi német költészetet tárgyaló versértelmezései alkotják, elsősorban a Stefan George *Das Wort* című költeményének szentelt freiburgi előadássorozat. Heidegger ekkor nem először fordul George 1919-es verséhez, amely – akárcsak az 1939-ben Herdernek a nyelv eredetéről írott értekezésével foglalkozó szemináriumon[1] – közel húsz évvel később is a nyelv költői tapasztalatának történő-változó karaktere okán kínál kitüntetett alkalmat arra, hogy Heidegger végiggondolja a nyelv lényegéhez (s egyben: létezéséhez), „Wesen"-jéhez való hozzáférés lehetőségét. Mint ismeretes, Heidegger elsősorban a vers utolsó szakaszában kinyilvánított lemondást („Verzicht", illetve Georgénál kisbetűkkel „verzicht"), és persze az abból következő felismerést feszíti „öninkvizíciójának kínpadjára",[2] amelyről „csalhatatlan olvasásművészete"[3] hamar azt is kideríti, hogy grammatikailag nemcsak függő-idéző, hanem elrendelő-performatív funkciót is betölthet.[4] „So lernt ich traurig den verzicht: / Kein ding sei wo das wort gebricht" – ebben összegződne tehát az a tapasztalat, amelyet a költő a nyelvvel vagy a nyelvről szerez, és ennek szegődik nyomába, vagy ezt gondolja (mint „nachdenken") végig a gondolkodó tapasztalata.

Az értelmezés több kört is fut, amíg teljesen átvilágítja e lemondás mibenlétét: először a zárósor azon implicit előfeltevésére tesz figyelmessé, amely szerint „mindennek, ami van, a szóban lakozik a léte", hiszen csak így mondható, hogy nincs (vagy: ne legyen) semmi ott, ahol a szó hiányzik, ezt követően tisztázza a lemondás valódi módusát (ez jelzője ellenére nem csak veszteségre utal, hiszen éppen a szó lényegi tapasztalatához jut el), majd megállapítja, hogy valójában a

---

[1] M. Heidegger: *Vom Wesen der Sprache. (GA 85)* Frankfurt, 1999. 71–72. Vö. F-W. von Herrmann: *Die zarte, aber helle Differenz.* Frankfurt, 1999. 5.

[2] H.-G. Gadamer: *Martin Heidegger 75 Jahre.* In uő: *GW* 3. Tübingen, 1987. 193.

[3] F. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800–1900.* München, 2003[4], 322.

[4] Vö. Heidegger: *Das Wesen der Sprache.* In uő: *Unterwegs zur Sprache.* Stuttgart, 1959. 168.

szó maga az a viszony (Verhältnis), amelyben egy dolog lenni tud, vagyis a létező és a nyelv viszonya, amely a napnyugati hagyományban a „logosz" szóban jelenti ki magát.[5] Heidegger ezek után is többször visszafordul az utolsó strófa lemondásának értelmezéséhez (újraírásához, vö. például: „Wir schreiben den letzen Vers wieder [...] um"[6]): az a kis kincs vagy ékszer („kleinod"), amelyhez George költője – szemben a korábban, a *Das Jahr der Seele*-ben megverselt látnokkal, aki „erfand [...] für die dinge eigne namen" *(Des sehers wort is wenigen gemeinsam)* – megannyi sikeres hasonló akció után nem találja a megfelelő szót, talán nem más, mint maga a szó imént összefoglalt lényege, tehát a lemondás valójában „a szó szavára" (das Wort für das Wort) irányul mintegy kényszerűen, kényszerűen méghozzá azért, mert a szó, ahogyan egyébként az „ist" sem, nem dolog. A létigét itt az adódás, adományozás jelentésmozzanatát hordozó „es gibt" formula váltja, méghozzá úgy, hogy az „es" helyére maga a szó lép mint *adó*, adományozó szó, amely maga nem létező, hanem a létet adja[7] – éppen mint ilyen vonja meg magát, ami azonban nem azt jelenti, hogy a szó szava, a kincsek kincse „haszontalan semmivé" esik szét, hanem azt, hogy visszahúzódik abba a titokzatos, bámulatba ejtő tapasztalatba (Erstaunende), amely a költő tapasztalatát a nyelvvel (rendre: „Erfahrung mit der Sprache") meghatározza. A végeredmény tehát a szó vagy nyelv visszahúzódása, önmegvonása, sőt az utolsó előadás végén „széttörése" (Zerbrechen),[8] ami azonban mégis lényegi tapasztalat marad, hiszen Heidegger a zárósorhoz való folyamatos visszatérések közepette egyben egyre közelebb vél kerülni a nyelv lényegéhez, ami pedig – a szintén számtalanszor megismételt és itt is majdhogynem bomlasztó grammatikai polifunkcionalitásában kifejtett[9] kiasztikus formula értelmében („Das Wesen der Sprache: Die Sprache des Wesens") – nem más, mint a lényegi értelemben vett létezés (levés?) nyelve.

A parancsba forduló felismerés tehát – s lényegében ez a mindent eldöntő különbségtétel Heidegger részéről – a nyelv lényegének megvontságát a költő olyan tapasztalataként állítja elő, amely ugyan „a sötétbe vezet", ám mégis valódi tapasztalat abban az értelemben, hogy felülvizsgálja a nyelvről szerzett köznapi tapasztalatot, amely itt pusztán a kimondás közönséges képtelenségében, egy „plattes Unvermögen des Sagens"-ben azonosítható.[10] Úgy is lehetne fogalmazni, hogy – az előadások másik főtémáját, költés és gondolkodás, „Dichten" és „Denken" Heidegger által szomszédságként megragadott viszonyát előrevetítve – éppen a költő sötétbe futó nyelvtapasztalata teszi szükségszerűvé a nyelvvel szerzett gondolkodói tapasztalat útját. A mozgásra, útra célzó megfogalmazások éppoly kevéssé véletlenek, mint a tapasztalat negativitására helyezett hangsúly. Ahogyan azt a Hegel

---

[5] Vö. sorban i. m. 166., 169., 170., 184–185.
[6] I. m. 191.
[7] I. m. különösen 192–194.
[8] I. m. 216.
[9] Lásd i. m. 200–201. Heidegger persze előrebocsátja, hogy az ilyesféle grammatikai elemzés a „logikai és metafizikai képzetalkotás" körén belül marad.
[10] I. m. 184., illetve 194.

tapasztalatfogalmához fűzött kommentárok is láthatóvá tehetik, Heidegger számára a tapasztalat lényegi eleme a mozgékonyság: a tapasztalat mindig valamiféle megfordulás vagy fordulat, amely többek közt abból fakad, hogy a tapasztalatban keletkező tárgy egyben egy megelőző semmissé tétele (ahogyan Heidegger hermeneutikus tanítványa fogalmazott, „a tapasztalat mindig a semmisség tapasztalata"), mi több, a tapasztalat „megy", illetve „maga-előtt-megy".[11] Éppen ez a mozgásszerűsége áll az előtérben a George-olvasatokban is, amit az „Erfahrung" szó etimológiája könnyűszerrel aktivál is, s ennek a jelentésösszefüggésnek a tárgyalt versben is megvan a maga szerepe. Heidegger – a tipográfiailag a három pontos szakaszvégződésekkel sugallt felosztást követve[12] – oly módon tagolja George versét (nem is nagyon lehetne másként), hogy az első három szakaszt („Wunder von ferne oder traum / Bracht ich an meines landes saum / Und harrte bis die graue norn / Den namen fand in ihrem born – / Drauf konnt ichs greifen dicht und stark / Nun blüht und glänzt es durch die mark...") mint a költő később semmissé vált nyelvtapasztalatát állítja szembe a második hárommal („Einst langt ich an nach guter fahrt / mit einem kleinod reich und zart / Sie suchte lang und gab mir kund: / »So schläft hier nichts auf tiefem grund« / Worauf es meiner hand entrann / Und nie mein land den schatz gewann..."), amelyek lényegében az első megismétlésének kudarcáról számolnak be, és éppen ez a fordulat vezet a lemondáshoz a már idézett 7. szakaszban. A költő tehát mindkét esetben mint egyfajta útról ad számot a szóval szerzett eltérő tapasztalatairól (az „Erfahrung"-hoz egyenesen „Fahrt" vezet), és mintha ez képződne le Heidegger gondolatmenetében is,[13] nemcsak abban, hogy a nyelv lényegéhez való közelítést a tapasztalat (költői, illetve gondolkodói) útjaként írja le, hanem abban is, hogy ez az út fordulatokon keresztül vezet, amelyekben a tapasztalat mindig már megelőző tapasztalatokat érvénytelenít (vagy, ami ugyanaz: megelőző tapasztalatok érvénytelenségének tapasztalata).

A nyelvvel szerzett tapasztalat elsőként a nyelvet tárggyá tevő tudományos megismerés, a „metanyelvészet" alternatívájaként jelenik meg,[14] mely utóbbi abba az akadályba kell, hogy ütközzön, hogy a nyelvvel vagy a nyelvben élő ember viszonya magához a nyelvhez „meghatározatlan, homályos, majdhogynem szótlan/nyelvtelen (sprachlos)".[15] A tapasztalatban nem metanyelv, hanem maga a nyelv jut szóhoz (zur Sprache kommt),[16] ám a nyelv nyelvként való megtapasztalását Heidegger a

---

[11] Ehhez vö. uő: *Hegel tapasztalatfogalma*. In uő: *Rejtekutak*. Bp., 2006. különösen 160–164. (az idézetet lásd 168.), illetve GADAMER: *Igazság és módszer*. Bp., 1984. 249. A „tapasztalatnak" a George-tanulmányban használt fogalmához lásd még HERRMANN: i. m. 51–53.

[12] Vö. HEIDEGGER: *Das Wesen der Sprache*. 170.

[13] Lásd ehhez Heidegger értelmezésének rövidebb, egy bécsi előadáson alapuló változatát: uő: *Das Wort*. In i. m. 224.

[14] Lásd erről Gadamert is, a már idézett helyen (GADAMER: uo.): „Mert maga a tapasztalat sohasem lehet tudomány. Megszüntethetetlen ellentétben áll a tudással és azzal az ismerettel, amely az elméleti vagy a technikai általános tudásból ered."

[15] HEIDEGGER: *Das Wesen der Sprache*. 160.

[16] I. m. 161. A nyelvhez vezető út „formulája" nem lehet más, mint *„a nyelvet mint nyelvet szóba hozni"* (*„die Sprache als die Sprache zur Sprache bringen"*), vö. *Az út a nyelvhez*. In uő: *„...költőien lakozik az ember..."* Bp./Szeged, 1994. 246. (*Der Weg zur Sprache*. In uő: *Unterwegs zur Sprache*. 261.)

mindennapokban legfeljebb a szótlanságban, az elakadásban, a helyes szó nemtalálásában véli felfedezhetőnek: abban, ahogyan a mondani szándékolt kimondatlan marad, a nyelv lényege csupán távolról és futólag érinti meg vagy súrolja az embert („Wir lassen das, was wir meinen, im Ungesprochenen und machen dabei, ohne es recht zu bedenken, Augenblicke durch, in denen uns die Sprache selber mit ihrem Wesen fernher und flüchtig gestreift hat") – mintha csak valamiféle szárnycsapásról, szellőről vagy kísértetről volna szó. Ezt az érintettséget váltja fel a nyelv költői (és gondolkodói) tapasztalata: a fordulat nyilvánvalóan abban áll, hogy a tapasztalat itt szóhoz, nyelvhez jut, hiszen George képes volt arra, hogy költeményben adjon róla számot. A lemondás, amelyet – végletesen szó szerint véve – a lírikus meg kell, hogy tanuljon, maga a tapasztalat, illetve annak következménye, hogy tapasztalatot szerzett a nyelvről, ami – mint az imént már szóba került – abban áll, hogy sokadik útján érvénytelenné vált az a tapasztalata, hogy a távolból hozott kincseit az északi sorsistennő nevekkel fogja ellátni. A tapasztalat út, összegez, a „gelangen", „erlangen" és „belangen" grammatikai paradigmájával eljátszva, Heidegger, amely a tapasztalót ahhoz juttatja el, ami valóban – fordítás helyett parafrázis következik – őt magát érinti, illeti, igényli, igénybe veszi és magához hasonítja („uns zu sich verwandelt").[17] Ezen a ponton, úgy tűnik, a gondolkodó tapasztalata váltja fel a költőét, amelynek útját, minthogy a sötétbe vezet, nem lehet tovább követni, de Heidegger nyilvánvalóvá teszi, hogy a kétféle tapasztalat (a lét nyelvként való megtapasztalásának, illetve magának a mondásnak, a „Sagen"-nek két kitüntetett módja[18]) közötti viszony nem az egymásra következésé, hanem a szomszédságé (Nachbarschaft). Érdemes azonban előbb egy pillanatra kitekinteni egy másik szomszédságra is, amelynek problematikáját ugyan itt nem lesz mód túl messzire követni, de amely sejthetően a heideggeri filozófia egyik legzavarbaejtőbb és legtöbb kihívást jelentő különbségtételére nyújt rálátást.

Arról van szó, hogy a nyelvvel szerzett (gondolkodói) tapasztalat útját keresve Heidegger alkalmatlannak nyilvánítja a kérdezést, ami némiképp meglepő (bár voltaképpen nem inkonzekvens) attól a gondolkodótól, aki korai főművét a létkérdés „formális struktúrájának" alapos elemzésével indította. Igaz, éppen ennek az elemzésnek a nem teljesen megnyugtató eredménye (a „Gefragte", „Erfragte" és a „Befragte" ellentmondásos grammatikai paradigmájával) tükröződik vissza a George-elemzésben ott, ahol a nyelv*nél* való és a nyelv felőli kérdezősködést, „Anfragen" és „Nachfragen" kombinációját mintegy másodlagosnak vagy származtatottnak ítéli a nyelv általi előzetes megszólítottsághoz, a nyelv önadományozásához vagy hozzájáruló önodaígéréséhez (Zuspruch) képest.[19] Parafrázis: a nyelvre való rákérdezés a nyelvnél, amelyben vagy amelyből a kérdező ugyanakkor

---

[17] „Mit etwas eine Erfahrung machen, heißt, daß jenes, wohin wir unterwegs gelangen, um es zu erlangen, uns selber belangt, uns trifft und beansprucht, insofern es uns zu sich verwandelt" (uő: *Das Wesen der Sprache*. 177.). A „belangen" bővebb értelmezését lásd majd a harmadik előadás elején: 197.

[18] Vö. i. m. 186.

[19] Vö. i. m. 175–176.

eleve beszél és így kérdez, a meg- vagy rákérdezett (megint csak: a nyelv) megelőző, megszólító hozzájárulását feltételezi. Ebből magyarázható az a nem csekély horderejű megállapítás, miszerint „nem a kérdés a gondolkodás tulajdonképpeni gesztusa". Ezt a gesztust Heidegger a megkérdezett „Zusage"-jára való előzetes odahallgatásnak tulajdonítja, egyszerre továbbgondolva és felülbírálva a kérdezésről mint a „gondolkodás jámborságáról" néhány évvel korábban kifejtetteket.[20] A kérdezés eme trónfosztását Heidegger az előadásban, amelyben szokatlanul sokat foglalkozik nemcsak a grammatika, hanem a tipográfia viszonylataival is, lényegében színre is viszi, amennyiben az első előadás végén hozzáteszi, majd a második elején ismét törli a cím mögül a kérdőjelet.[21]

A gondolkodás tapasztalata tehát a „Hören der Zusage" gesztusában megy végbe, amely azonban a nyelv „Wesen"-je esetében azzal a nehézséggel szembesít, amelyet a cím értelmezésének chiasztikus formulája is közvetít, vagyis hogy itt a nyelvnek saját lényegét kellene odaígérnie, miközben lényegileg ezen önodaígérés formájában létezik („Die Sprache west als dieser Zuspruch."[22]). Már csak ezért sem lehetséges meta- vagy akár egyszerűen nyelvi önreflexivitás.

A formális paradoxont éppen a tapasztalat útként vagy mozgásként való elgondolása hárítja el: ez itt egy Heideggernél nem ritka, így például az egész Hölderlin-könyvet átjáró (pszeudo)cirkuláris alakzattá rendeződik, amely a gondolkodó (vagy a tapasztalat) útját annak oda való visszatéréseként jeleníti meg, ahol az már mindig is tartózkodott. Amikor például Heidegger arról beszél, hogy a költő lemondásának – akármilyen is ez a parafrázismodor – ráhallgató meggondolása már eleve gondolkodás és költészet „szomszédságában" megy végbe, hozzáfűzi, hogy ez az ott-tartózkodás még nem tapasztalat, hiszen – ebben állna a fordulat – csak akkor lesz azzá, amikor a gondolkodó már úton van felé (azaz afelé, ahol van), vagyis: a szomszédságot mint szomszédságot tapasztalja meg. „Wir müssen erst dahin zurückkehren, wo wir uns eigentlich schon aufhalten."[23] A konkrét összefüggéstől távolodva, némi absztrakció révén úgy lehetne fogalmazni tehát, hogy a nyelv-tapasztalat mint út oly módon megy végbe, hogy miután megsemmisít minden olyan tapasztalatot, amely a nyelvet nem mint nyelvet tapasztalja (itt: szólaltatja) meg (mint például a nyelv kísérteties szárnysuhogását az, aki elakad a beszédben), útját bejárva immár mint a nyelv tapasztalata tér vissza oda (a nyelvbe), ahol már mindig is volt. Ez a tapasztalat, persze, megváltoztat, hiszen magához hasonít, ennél azonban itt fontosabb, hogy – Heidegger regionális és/vagy agrikulturális metaforikáját követve – megnyitja azt a tájat (tájékot, környéket, vidéket), ahova körkörös útja eljuttat. Ez a táj, „Gegend", ahova a nyelv költői és/vagy gondolkodói tapasztalatának útja vezet, egyben ugyanazon vidék, ahol ez a tapasztalat

---

[20] Uő: *Die Frage nach der Technik*. In uő: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart, 1954. 38–40. A beszédről mint előzetes hallgatásról lásd még *Az út a nyelvhez*. 237–238.

[21] Vö. uő: *Das Wesen der Sprache*. 176., illetve 180.

[22] Uo.

[23] I. m. 190. Vö. még 199., illetve 208. A nyelvhez vezető út hasonló leírását lásd például *Az út a nyelvhez*. 224.

egyedül lehetséges, s Heidegger többször is megnyugtatja olvasóját, hogy éppen ezért nem kell oda először mintegy kívülről eljutnia. Egy helyen egyenesen a nyelv, pontosabban a „mondás" (Sagen) „eleméről" (Element) is beszél hasonló összefüggésben,[24] általában azonban tájékról van szó, amelyhez (és egyben: amelyben) a tapasztalat útja vezet. Miért van azonban szükség két szomszédos tapasztalatra?

A megelőlegezett válasz így hangozhatna: azért, mert a táj megragadhatóságához, amelyben a gondolkodás vagy a költészet tapasztalata tartózkodik, szükség lesz e táj valamiféle benépesítéséhez vagy – még rosszabb szóval – tagolásához. A „Gegend"-et (amit bizonyos esetekben akár éppen szomszédságnak is lehetne fordítani) csak úgy lehet elgondolni (mint valaminek a környékét, környezetét, tájékát), ha az valamilyen módon összekapcsolja azokat, akiknek vagy amiknek a szomszédságaként vagy éppen környékeként megtapasztalható, ugyanúgy, ahogy a szomszédság mindig (legalább) két különböző valaminek (szomszédnak) a szomszédsága. Persze Heidegger nagy súlyt fektet arra, hogy lényegi elgondolása, például viszonyként (itt „Beziehung") való leírása nem a szomszédokból, hanem magából a szomszédságból, illetve magából a viszonyból kell, hogy kiinduljon.[25] Maga a szomszédság áll a középpontban tehát, nem a szomszédok. Mit jelent ez „költés" és „gondolkodás" viszonyára nézve? Már az első előadásban kiderül, hogy a kétféle nyelvtapasztalat nem oly módon kapcsolódik egymáshoz, hogy például az egyik alátámasztásként, bizonyítékként szolgálna a másik számára: a gondolkodó tapasztalat inkább belebocsátkozik, ráhagyatkozik a költőire, éppen eredendő szomszédságuk miatt. (Ez különbségüket nem törli el, ám Heidegger – mint általában – élesen elhatárolja az olyan, a modern tudományosságban megalapozott megkülönböztetéstől, amely a gondolkodást a megismerés *ratio*jának, illetve, mint a George-előadások szóhasználatában végig, valamiféle számításnak tekinti s éppen ezért utalja a költészetet a puszta képzelőerő birodalmába: „Das Denken ist kein Mittel für das Erkennen").[26] A szomszédság formája nagyon hasonlatos ahhoz a cirkuláris mintához, amely a tapasztalat meghatározásában volt felderíthető: nem arról van szó, magyarázza Heidegger, hogy két különálló entitás kölcsönös szomszédságba vonja egymást (vagy például egymás szomszédságába költöznek), hiszen már eleve egymáshoz tartoznak, mielőtt még eljutnának a „Gegen-einander-über"-ként (vagyis egyszerre kétféle szembenállásként: „gegeneinander"-ként *és* „gegenüber"-ként) leírt szomszédságba.[27]

Mint az már kiderült, a gondolkodás alapformája vagy -gesztusa a hallgatás, a ráhagyatkozás a nyelv „Zusage"-jára vagy „Zuspruch"-jára, a költői tapasztalat pedig nem más, mint amit George verse megnevezett, vagyis maga a lemondás. Ha a

---

[24] Vö. uő: *Das Wesen der Sprache*. 189.

[25] „Wir sind nicht, und wenn, dann nur selten und dabei kaum, in der Lage, eine Beziehung, die zwischen zwei Wesen waltet, rein aus ihr selbst her zu erfahren. Wir stellen uns die Beziehung sogleich von dem aus vor, was jeweils in der Beziehung steht. Wir sind wenig darüber verständigt, wie, wodurch und woher sich die Beziehung ergibt und wie sie als diese Beziehung ist." (I. m. 188.)

[26] I. m. 166., 173. Vö. ehhez Herrmann: i. m. 190–200.

[27] „[D]enn beide gehören schon zusammen, ehe sie sich aufmachen könnten, in das Gegen-einander-über zu gelangen." (Heidegger: i. m. 189.)

gondolkodás ezt meggondolja, így Heidegger, azzal máris „a gondolkodás szomszédosságába/szomszédiasságába (in das Nachbarliche) hívta át a költőit". Egyik sem juttatja azonban „a nyelvet a maga lényegi létezésében (Wesen) szóhoz (zur Sprache)".[28] A gondolkodó tapasztalata – a szomszédság vagy a viszony felől nézve – George költői tapasztalatának – ismét nehéz elkerülni a parafrázismodort – utólagos (pontosabban: követő, ráhagyatkozó, mintegy *utána-gondoló*) meggondolása, amit az előadásokban legtöbbször a „*nach*denken" és a „*be*denken" fejeznek ki, éppen emiatt kénytelen a tapasztalat sötétjébe követni a lírikust, sőt mintegy imitálni annak útját: a költői tapasztalat megragadása olyasfajta kudarcba (inkább: lemondásba) torkollik, mint a nyelv kincsét megtartani képtelen költőé.[29] Ez persze ebben az esetben sem csak veszteség: a költő tapasztalatának útját követő, *utána-gondoló* tapasztalat mintegy végigcsinálja ugyanazokat a fordulatokat, amelyek a költőt a nyelv lényegének (még ha lemondó) megtapasztalásához juttatták közelebb. Bár a kétféle tapasztalat produktuma némiképp eltér – a költő a szót mint bámulatba ejtőt vagy elcsodálkoztatót (Erstaunende), a gondolkodó a szó „ist"-hez való viszonyát (mint az már korában kiderült, ez maga a szó) mint elgondolkodtatót vagy emlékezetest (Denkwürdiges) tapasztalja meg[30] – , az elemzés menete során végig érzékelhető egyfajta erőltetettség Heidegger azon igyekezetén, hogy különtartsa a kettőt. Nagyon gyakran például (kis túlzással itt is) lényegében szinonimákat halmoz, olyan kifejezésekkel él tehát, amelyek nyelvi értelemben is – *szomszédságban* vannak. Amikor a második előadás végén[31] eljut odáig, hogy valamilyen módon rögzítse a két szomszédos tapasztalat viszonyát, ragaszkodik a köztük tételezendő „zarte, aber helle Differenz"-hez, törékeny (finom, gyengéd), ám világos különbséghez, s végül az egymást (csak) a végtelenben metsző párhuzamosok geometriai hasonlatához folyamodik. Ismét úgy azonban, hogy a legszorosabb közelséget (a két vonal metszését) nem valamiféle kétoldalú közeledés eredményének tekinti („Dort schneiden sie sich in einem Schnitt, den sie nicht selber machen"), hiszen magát a metszést az – egyebek mellett *A műalkotás eredeté*ből már jól ismert – „Riß", „Aufriß" stb. paradigmájába utalja.[32] A törés vagy metszés az, ami mintegy maga vázolja fel (egyben feltépve vagy -szakítva) költészet és gondolkodás szomszédságát: Heidegger ezt az előadásokban végig – etimológiailag itt, mint ebben az írásában általában, helyesen[33] – a „közelség" (Nähe, később majd

---

[28] I. m. 185.

[29] „Wir meinen, beim ersten Hinhören den Dichter zu verstehen; aber kaum haben wir den Vers nachdenkend gleichsam angerührt, sinkt, was er sagt, ins Dunkel." (I. m. 192.)

[30] I. m. 193.

[31] I. m. 196.

[32] A (magyarra „vázlatnak" és „feltörésnek" fordított) „Aufriß"-ről mint a „nyelvi létezés" (Sprachwesen) „egységéről" *és* „rajzolatáról" lásd uő: *Az út a nyelvhez*. 234–236. (*Der Weg zur Sprache*. 251–253.)

[33] A szomszéd, „Nachbar", nem más, mint az, aki a közelben épít, illetve lakik: a „bauen" etimológiája, amint erről Heidegger más helyen értekezik (vö. uő: *Bauen – Wohnen – Denken*. In uő: *Vorträge und Aufsätze*. különösen 140–142.), mindkét jelentést (sőt az első és második személyű létezését is: „bin", „bist") magába foglalja. Az etimológiát lásd J. és W. Grimm: *Deutsches Wörterbuch* 13. Leipzig, 1889. 22–23.; F. Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin/New York 1989[22]. 496.

egyenesen „Nahnis"[34]) sajátos létrejöttével („Dichten und Denken [ziehen] zueinander in die Nähe [...], die dadurch selber entsteht") és egyben akciójával (lényegében „eseményével": a közelség eseményként adódik, „die Nähe, die nähert, ist selbst das Ereignis") hozza kapcsolatba.

Itt (elsősorban a harmadik előadásban tehát) nyílik meg, ha lehet így fogalmazni, az út a nyelvhez, vagyis rajzolódik ki az a nyelvelméleti alapzat, amit majd *Az út a nyelvhez* fog a legátfogóbban kifejteni egy évvel később. Ennek összefüggésrendszerét jelen keretek között nemigen lehet rekonstruálni, pusztán néhány pont, meglehet, talán menthetetlen absztrakcióra kényszerítő kiemelésére van mód, azokéra, amelyek az itt kibontakozó kérdésfelvetés szempontjából nélkülözhetetlenek. 1. A „Nähe", a közelség, amelyről kiderült, hogy „maga az esemény", amely mind a gondolkodást, mind a költést lényegi létezésük legsajátabb régióiba („in das Eigene ihres Wesens") irányítja, ezt a Heidegger által „Sage"-nak (szó szerint: monda) nevezett instanciaként viszi véghez, amely – etimológiai eredete szerint *(sagan)* – mutatást, megjelenést-megmutatkozást is jelent.[35] A „Sage"-ban a nyelv végre odaígéri a maga eddig mindenütt megvont lényegét/létezését. Itt volna tehát a keresett tapasztalat, amely eddig mind a költőt, mind a gondolkodót a sötétbe vitte. 2. A nyelv, illetve a közelség mibenlétének szentelt eszmefuttatás eredményeképpen az válik megsejthetővé, hogy „Nähe" és „Sage", a nyelv és a közelség „Wesen"-je lényegében egy és ugyanaz, mégha az ilyen közelség megértéséhez tér és idő olyan elgondolására van is szükség, amely azokat – ellentétben a modern tudományokkal – nem paramétereknek, a közelséget tehát nem a távolság korrelátumának („Meinen wir Nähe, meldet sich Ferne."[36]) vagy mérhető minimumának tekinti. A közelség eseményében a „Sage" mintegy egybe- vagy összegyűjti a „világtájakat", és itt adományozódik az „ist".[37] 3. Ezzel együtt a tapasztalat útjának is új aspektusa bontakozik ki. Az önmagához visszatérő út mintázata helyére a „Be-wëgung" (*Az út a nyelvhez* magyar fordításában „út-nyitás") lép, amit Heidegger egy régies sváb-alemann szóhasználatra hivatkozva (valójában ezúttal is a grammatikai elfojtott sokértelműségének bomlasztó hatalmát kiaknázva,[38] itt szinonimák helyett inkább homonímiás szóképzéssel élve) nem „mozgásként", hanem a táj(ék)

---

[34] A „Nahnis" szóalkotmány a közelségbe juttató mozgást (ami valójában „Be-wëgung" – erről később) nevezi meg (Heidegger: *Das Wesen der Sprache*. 211.). A közelség fogalmához Heideggernél lásd még Lőrincz Cs.: *A »Sage« mint szövegfogalom Heideggernél*. Filológiai Közlöny 2008/1–2. 82.

[35] Heidegger: i. m. 200. Valójában itt egy egész szóhálózat teljesedik ki a „Verzicht"-től a „zeihen"-en, „zeichnen"-en, „zeigen"-en keresztül a „sagen"-ig, sőt a „logoszig", amelyet Heidegger lexikai és etimológiai ekvivalenciák egymást keresztező rendszerében hoz felszínre, vö. erről S. Grotz: *Vom Umgang mit Tautologien*. Hamburg, 2000. 139–143. Az esemény fogalmának szerepét a fenti összefüggésben Heidegger *Az út a nyelvhez*ben bővebben kifejti, vö. Heidegger: *Az út a nyelvhez*. 243–245. „Sage" és „Aufriß" összefüggéséhez lásd Lőrincz: i. m. 63–65., ami a „Sage"-nak a Heideggernél feltételezett „szövegfogalomként" való megragadását is megalapozhatja, vö. i. m. 68–69.

[36] Heidegger: *Das Wesen der Sprache*. 209.

[37] Vö. i. m. 208., majd 215.

[38] Ami talán konzekvens is egy olyan gondolkodótól, aki köztudottan – itt is (vö. 9. jegyzet) – a grammatikában azonosította a gondolkodás metafizikába való bebörtönzöttségének okát. Lásd ehhez Grotz: i. m. 92–93.

úttal-utakkal való ellátásaként, utak bevéseként, a magyar nyelvben kínálkozó párhuzamot keresve talán leginkább úgy lehetne fogalmazni, be-*ut*-azásaként értelmez.[39] A közelséget mind szomszédságot éppen ez a „Be-wëgung" hozza létre, illetve ekként létezik (itt mint „Nahnis"). Másfelől Heidegger a nyelvet mint „Sagé"-t is „Be-wëgung"-nak nevezi, amennyiben ez – mint „a viszonyok viszonya" („Verhältnis der Verhältnisse" – nemcsak magában tartja, hanem mintegy maga fogja össze a közelségben előálló szomszédságokat.[40] 4. Az előadások végkövetkeztetése – az előző pontok alapján ez nem is lehetne másként konzekvens – a nyelv lényegi létezésének „definíciója",[41] amelyet a következő módon lehetne parafrázisszerűen visszaadni: a „Sage", amely a világ-viszonylatokat – hangtalan összegyűjtésként – be-ut-azza, egyben a csend „megcsendítése" vagy „kong(at)ása", „Geläut der Stille", ami a maga részéről nem más, mint a „Wesen" nyelve. A későbbiek szempontjából (is) fontos, hogy Heidegger olyan kifejezéssel él itt (läuten), amely alapvetően a harangok zúgására, pontosabban megkongatására (vagy egyszerűbben: megszólaltatására) vonatkozik: a bécsi előadásban például úgy írja le George lemondását, mint amelyben a beszéd „egy kimondhatatlan monda rejtetten morajló, dalszerű visszacsendülésévé/visszhangjává (Widerklang)"[42] változik át. Ez a szóhasználat az olvasatot arra késztethetné, hogy – tévesen – itt pusztán Heidegger rusztikus-idillikus képzetvilágának szokásos előtérbe türemkedéseinek egyikét regisztrálja. Valójában a harangzúgásnak egy bizonyos funkcióján van a hangsúly (még ha ez, amint az talán majd látható lesz, nem hatástalanítja is teljesen egyéb konnotációit), azon, hogy ez valamiféle hívás, például összehívó vagy -gyűjtő szólítás is lehet: Heidegger magyarázata szerint ugyanis a csend harangozása egy némán vagy hangtalanul szólító összegyűlés vagy -gyűjtés („das lautlos rufende Versammeln"), amit elsődlegesen a szomszédságok, világtájak egybehívásaként kell érteni.[43]

Hogy a létezés nyelve hangtalan, következetesnek mondható, hiszen éppen a téridő koordinátáin túl kell „adódnia", mindez pedig talán világossá teheti a Georgénál olvasott lemondás („kein ding sei wo das wort gebricht") utolsó megfejtését, ahol Heidegger a következő – ismét egy grammatikai paradigma által előállított szinonímián alapuló – átírással él: „Ein »ist« ergibt sich, wo das Wort zerbricht."[44] Mint azt amúgy már az olvasat kezdőpontján is megállapította („Wo etwas gebricht, ist ein Bruch, ein Abbruch eingetreten."[45]), a szó hiánya lényegében

---

[39] Heidegger: i. m. 198.

[40] A nyelv eredendő viszonyszerűségéről Heideggernél lásd W. Biemel: *Poetry and Language in Heidegger*. In J. J. Kockelmans (ed.): *On Heidegger and Language*. Evanston, 1972. 90–91.

[41] „Wir nennen das lautlos rufende Versammeln, als welches die Sage das Welt-verhältnis be-wëgt, das Geläut der Stille. Es ist: die Sprache des Wesens." (Heidegger: i. m. 215.)

[42] Uő: *Das Wort*. 231.

[43] A kifejezéshez lásd még Herrmann: i. m. 284–286. Vö. továbbá a Herder-szeminárium megfogalmazásával: „stimmende »Stimme« der stillenden Stille" (Heidegger: *Vom Wesen der Sprache*. 72.). A monda „néma hangjáról" lásd *Az út a nyelvhez*. 238.

[44] Uő: *Das Wesen der Sprache*. 216.

[45] I. m. 163. A széttörés értelmezéséhez lásd Herrmann: i. m. 288–290.

ugyanaz, mint a szó meg- vagy széttörése. Ez a tapasztalat az értelmezés végére lényegében azzal a mozzanattal gazdagodik, hogy ebben a törésben vagy hiányban a szónak a nyelv hangtalan „Wesen"-jébe való visszahúzódása lesz felismerhető, ami persze továbbra is csak annyit mond, hogy a nyelvvel szerzett lényegi tapasztalat, legyen az költői vagy gondolkodói, nem, illetve csak ebben a visszahúzódásban tehető nyelvvé vagy szóvá. Visszatekintve költészet és gondolkodás, kérdés és tapasztalat, és más hasonló szomszédpárok elhatárolásának nehézségeire, pontosabban arra a kérdésre, hogy mi tette szükségszerűvé az ilyen törékeny, mégis világos megkülönböztetéseket, két megjegyzést érdemes a lényegi szó visszahúzódásának grandiózus víziójához hozzáfűzni. Egyrészt arra lehetne hivatkozni, hogy bármennyire elhatárolódik is Heidegger a közelség vagy a nyelv köznapi vagy akár tudományos fogalmaitól, azzal, hogy a közelséget eseményként kell meghatároznia, amelyet a nyelv mint „Sage" és mint „Be-wëgung" visz véghez, voltaképpen mégsem mondhat le teljesen a közelség tájékának valamiféle tagolásáról: ha az esemény költés és gondolkodás közelségének tapasztalatát eredményezi, ami mindkét oldalon önnön lényegi sajátosságuknak megtapasztalása is, vagyis ha sajátosságuk éppen szomszédságuk felismerésében áll, akkor legalább egy belső különbözőségnek meg kell maradnia azonosságukon belül.[46] Ha nem így lenne, minden további nélkül elhangozhatna a nyelv lényegének szava, ami viszont éppen azt a fajta önreflexivitást implikálná (a nyelven mint „Zusage"-n belül megragadható, szóvá vagy – még rosszabb – tárggyá tehető volna a „Zusage" mint a nyelv lényege), ami Heideggernél kizárt. Ott, ameddig a gondolkodás vagy a költő eljuthat, sosem létezhet teljesen tagolatlan közelség. Másrészt az is szembeötlő, hogy az eseményt – mint az természetesen Jacques Derrida figyelmét sem kerülte el[47] – Heidegger minden esetben úgy beszéli el, mint nagyon is materiális tagolást vagy felosztást, amelynek nyoma (mint „Riß", „Schnitt", „Zeichnung") maga ugyan talán visszahúzódik (ahogyan költészet és gondolkodás párhuzamosai is, melyek közelségét metszéspontjuk hozza létre, csak a végtelenben találkoznak) vagy éppen közelséget termel (mint a közelség tájékát be-ut-azó barázdák vagy vésetek), ebben a visszahúzódásban azonban geológiai és fogalmi szomszédpárokat hagy hátra. A „Sage" szava, miközben visszahúzódik (és/vagy széttörik), felosztottságot vagy legalábbis belső különbözőséget, törékeny, mégis világos differenciákat hív létre (ezekben vagy *ezekké* törik szét), sőt visszahúzódása talán mintegy éppen ebben állna. A George lemondásáról nyújtott utolsó átirat pedig (formálisan legalábbis) azt is implikálja, hogy ez a széttörés vagy megsokszorozódás nem más, mint az „ist", a lét „adódása". Persze, egy olyanfajta emanációs mintában, amely e leírás mögül felsejlik, aligha volna megragadható annak lényege, amiről Heidegger beszél, már csak azért sem, mert az utolsó előadás végén világossá teszi, hogy a nyelv hallgatag „Wesen"-je éppen a különböző tájékok és szomszédságok „összegyűjtésében" áll. Inkább arról lehetne szó tehát, hogy az, amit az „ist" – „ez az apró kis

---

[46] Vö. ehhez HERRMANN: i. m. 190. A probléma részletes kifejtését lásd LŐRINCZ: i. m. 84–93.

[47] Vö. J. DERRIDA: *Der* Entzug *der Metapher.* In A. HAVERKAMP (Hg.): *Die paradoxe Metapher.* Frankfurt, 1998. különösen 225–229.

szó"[48] – megnevez, valójában éppen ebben a visszahúzódásban adódik, ami nyilván azt is jelenti, hogy minden, ami valóban elhangzik, szükségszerűen egyben el is takarja.[49] A Georgét olvasó Heidegger „gondolkodói tapasztalatának" utolsó megfogalmazása ekkor viszont csak azt jelentheti, hogy a lét adódásának lényegi megtapasztalásához a szónak szét kell törnie a csendben. Ezért nem puszta veszteség a költő lemondása a szóról. Mi lehet azonban ez a csend, amelynek hangoztatása vagy harangozása, kongása meg- vagy széttöri a világ (vagy éppen a költő) hangjait?

A probléma megvilágításához nem teljesen érdektelen visszafordulni George költői nyelvtapasztalatához, és – ami, bár ez így általánosítva nyilván igazságtalanul hangzik, a Heidegger-értelmezésekben sokszor elmarad – kicsit részletesebben szemügyre venni magát a verset. Heidegger ugyanis, a vers szerkezetére és a költő tapasztalati útjára vonatkozó minden megfigyelése ellenére is, lényegében a lemondást kimondó zárósorra vagy legfeljebb a zárószakaszra koncentrál, ami persze nem igazán lephet meg, hiszen – mint azt néhány évvel korábban született s szintén költés és gondolkodás „Zwiespraché"-ján elmélkedő Trakl-tanulmányában kifejti – a szövegmagyarázat (Erörterung) elsődleges feladata annak a helynek („Ort", „eredetileg" a lándzsa hegye, amiben minden összefut) a beazonosítása (ez tulajdonképpen megíratlan vers, valójában „sűrítmény", „Gedicht"), amely az egész költeményt vagy éppen Trakl egész költészetét megszólaltatja.[50] Az itt következő megfontolásokról ugyanakkor annyi már itt megelőlegezhető, hogy lényegében nem érvénytelenítik, vagy cáfolják Heidegger olvasatát, ez azonban talán nem teszi teljesen feleslegessé őket.

Mindenekelőtt azonban érdemes röviden azt a kérdést megvizsgálni, hogy George költői tapasztalata vajon mennyire azonosítható Heideggernek általában a költészettel szerzett gondolkodói tapasztalatával. Felvethető ugyanis, hogy Heidegger másutt, korábban talán kevésbé szkeptikus a költészet azon alkalmasságát illetően, hogy az képes valamilyen módon a nyelv lényegét megragadni vagy kimondani, ellentétben Georgéval, akinek lemondása vagy hallgatása e lényeget csak szükségszerű megvontságában, visszahúzódásában azonosítja.[51] A kérdést igazán perdöntően az itt tárgyalt George-olvasat és a *Hölderlin és a költészet lényege* című, több mint húsz évvel korábbi előadás alapos összehasonlító vizsgálata tudná megválaszolni, amelyet Heidegger egyébként a Hölderlin 20. századi újrafelfedezését kez-

---

[48] Heidegger: i. m. 215.

[49] A séma előzményeként lásd például uő: *Hölderlin és a költészet lényege*. In uő: *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*. Debrecen, 1998. 39–40. („A szó mint szó [...] közvetlenül soha nem nyújt biztosítékot arra, hogy lényegi szó-e vagy szemfényvesztés. Ellenkezőleg – egy lényegi szó a maga egyszerűségében gyakran úgy fest, mint valami lényegtelen. És másfelől, ami díszében a lényeg látszatát ölti magára, csupán valami épp fel- és utánamondott. Ekképpen kényszerül a nyelv arra, hogy magát állandóan egy maga nemzette látszatba állítsa és ezzel legsajátabbját – az igazi mondást – veszélyeztesse.")

[50] Vö. uő: *Die Sprache im Gedicht*. In uő: *Unterwegs zur Sprache*. 37–39. Lásd ehhez még K. Harries: *Language and Silence*. In W. V. Spanos (ed.): *Martin Heidegger and the Question of Literature*. Bloomington, 1979. 160–161.

[51] Vö. például G. L. Bruns: *Heidegger's Estrangements*. New Haven/London, 1989. 39.

deményező és a kései versek 1916-os kiadását elkészítő Norbert von Hellingrathnak ajánlott, akinek Hölderlin-felfogása egyáltalán nem volt független George és a George-kör költészeteszményétől.[52] Ez a vizsgálat külön tanulmányt igényelne, annyi azonban gyanítható, hogy a Hölderlin-előadás azon híres megállapítása, miszerint „Hölderlin a költészet lényegét költi", melynek igazi súlyát az a korábban tett felismerés adja, hogy „a nyelv lényegét kell megértenünk a költészet lényegéből", aligha lelne igazán meggyőző párhuzamra a George lemondásának értelmezésére tett kísérletek sorozatában.[53] Mi több, Hölderlin a George-előadásokban is feltűnik (többek közt egy kortárs poéta, Gottfried Benn félreértő kritikájának célpontjaként), sőt a *Brod und Wein* híres sorát („Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen entstehen.") Heidegger itt a monda, a „Sage" vagyis a „nyelv lényegének" bejelentéseként ajánlja hallgatói figyelmébe, melynek helyes megértése a szónak a „Läuten"-ből vagy a „Sage"-ból való – „földszerű" – eredetét teszi beláthatóvá.[54] Hölderlin tehát mintha közelebb állna vagy messzebb jutott volna a nyelv lényegének megtapasztalásában, mint George,[55] miközben persze az sem zárható ki, hogy e lényeg megvontságának előtérbe kerülése a kései Heideggernél éppen ezért szorul egy modern költő nyelvvel szerzett tapasztalatára (legalábbis a szakirodalomban gyakran felbukkan az a feltételezés, amely a kései Heidegger nyelvfelfogását a modern költészetével állítja párhuzamba[56]).

Másfelől, persze, aligha ismerhető félre Hölderlin erőteljes jelenléte nemcsak Heidegger George-olvasatában, hanem a George-vers éppen Heidegger értelmezésében kulcsfontosságú szavai mögött. Talán az imént citált példáról, a virágként vagy terményként születő szóról a *Brod und Wein*ban is elmondható, hogy a *Das Wort* szövege vonta be Heidegger értelmezésébe, ahol a költő korábbi, sikeres kalandozásai során szerzett kincseknek a megfelelő szó által biztosított létét éppen ez a képzet jeleníti meg („Nun *blüht* und glänzt es durch die mark..."). Ennél fontosabb azonban, hogy George feltehetőleg 1914 körül Hölderlinről írott, Gadamer által „prózahimnusznak" titulált „Lobrede"-jében[57] a nagy elől a nyelv forrásához vagy forrásáig alámerülő búvárként jelenik meg („der zur quell der sprache hinabtauchte"), aki felhozta az „életadó szót" („das lebengebende wort"): ezt a sejthetőleg Hölderlin *Andenken*jét visszhangzó („[...] Mancher / Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn") megfogalmazást a *Das Wort*ban a szavak (lényegében a lét) kútja fölött őrködő norna alakja idézheti fel, akitől a hazatérő költő a kincsek nevét kö-

---

[52] George és Hölderlin viszonyáról, amelyre – Hölderlin kései himnuszainak Georgéra gyakorolt hatására kitérve – az előadások egy pontján Heidegger is utal (uő: *Das Wesen der Sprache*. 182–183.), lásd GADAMER: *Hölderlin und George*. In uő: *GW* 9. Tübingen, 1993.

[53] Vö. HEIDEGGER: *Hölderlin és a költészet lényege*. 50., illetve 45. Lásd azonban azt a megjegyzést is, amelyet Heidegger az 1939-es szemináriumon a George-vers zárósorához fűz: „Das Wort erst läßt Seiendes ein Seiendes sein (vgl. Hölderlin)" (HEIDEGGER: *Vom Wesen der Sprache*. uo.).

[54] Vö. uő: *Das Wesen der Sprache*. 206–209.

[55] Vö. HERRMANN: i. m. 303–305.

[56] Csak egyetlen példaként, a George-olvasat vonatkozásában lásd A. H. ROSENFELD: *„The Being of Language and the Language of Being."* In SPANOS (ed.): i. m.

[57] S. GEORGE: *Hölderlin*. In uő: *Tage und Taten*. (*SWXVII*) Stuttgart, 1998. 58–60. Vö. még – a beszéd téves datálásával – HERRMANN: i. m. 97–100., illetve GADAMER: i. m. 231.

veteli (talán nem teljesen érdektelen, hogy mind a beszéd, mind a vers a *Blätter für die Kunst* 1919-ben kiadott utolsó, XI/XII. számában jelent meg először). George beszédében egyébként Hölderlin újrafelfedezése is ebbe a képi összefüggésbe illeszkedik (mint újonnan fellelt Szibilla-könyv, amellyel a titok és a kinyilatkoztatás ismeretlen világa kerül felszínre), mely eseményt George – ismét a *Das Wort*ban is kulcsfontosságú szavakkal élve – immár megragadható csodának nevez (*„greifbares wunder"*), ami a Hölderlinről addig élő hamis képet (miszerint a költő pusztán egy *„zarter erträumer* von vergangenheiten") is eloszlatja. A beszéd elé George egy különféle Hölderlin-himnuszokból összeállított montázst helyezett, melynek végén az *[An die Madonna]* címen számon tartott töredék utolsó része található, amelyben ismét olyan kifejezések és képzetek vonulnak fel (fénylő „csoda", „megragadott" adományok, egy felsőbb, nőnemű hatalom közbenjárása), amelyek meghatározó szerepet játszanak a *Das Wort* költői tapasztalatainak leírásában: „[...] Heilig sind sie, / Die *Glänzenden*, wenn aber alltäglich / Die Himmlischen und gemein / Das *Wunder* scheinen will, wenn nämlich / Wie Raub Titanenfürsten *die Gaben* / *Der Mutter greifen*, hilft ein Höherer ihr." A kincseket hazahordó költő útja és az azt követő névadás („Wunder von ferne oder traum / Bracht ich an meines landes saum / Und harrte bis die graue norn / Den namen fand in ihrem born –") továbbá akár az egyébként Heidegger Hölderlin-könyvében is elemzett *Heimkunft* vonatkozó részletével is szembesíthető volna („Freilich wohl! Das Geburtsland ist's, der Boden der Heimat, / Was du suchest, es ist nahe, begegnet dir schon. / Und umsonst nicht steht, wie ein Sohn, am wellenumrauschten / Tor und siehet und *sucht liebende Namen für dich*, / Mit Gesang, ein wandernder Mann, glückseliges Lindau! / Eine der gastlichen Pforten des Landes ist dies, / Reizend hinauszugehn in die vielversprechende *Ferne*, / Dort, wo die *Wunder* sind [...]"), különös tekintettel arra, hogy a Hölderlin-vers egy későbbi pontján lényegében a George-féle lemondás egy sajátos prefigurációja is megtalálható („Schweigen müssen wir oft; es fehlen heilige Namen, / Herzen schlagen und doch bleibet die Rede zurück?"). Ezt az összefüggést sem lehet itt most tovább követni, annyi azonban talán így is megállapítható, hogy nem vehető a priori bizonyosnak, hogy a George-féle lemondás tapasztalata egyszerűen valamiféle visszahátrálás a „nyelv lényegének" azon feltárulkozásától, amit Heidegger a „költő költőjénél"[58] tapasztalt meg. A „nyelv lényegének" visszahúzódása és költői megalapítása közötti viszony talán szintén szinonímia, talán éppoly kevéssé írható le azonosság és különbözőség kategóriáival, mint a költészet és a gondolkodás szomszédsága.

Az, ahogyan George versében a nyelv költői tapasztalata kifejezésre jut, mindenesetre nemcsak tárgyát tekintve határozza meg Heidegger gondolkodói tapasztalatát, hanem az előadások szóhasználatán is rajta hagyja a nyomát. Amint az éppen az imént szóba került, a vers hősének tapasztalata nemcsak Heidegger parafrázisában, hanem szó szerint is út: a lemondást előkészítő két ellentétes tapasztalat egyaránt valamiféle portyaként jelenik meg, amelyben a költő különféle tájakat

[58] Heidegger: *Hölderlin és a költészet lényege*. 36.

bejárva (be-*ut*-azva?) távoli kincsekkel tér meg „országába" (mindkét esetben „mein land"). Ez a geográfiai mintázat, egyfajta „mapping" tehát, úgy tűnik, előírja Heidegger gondolkodói útját is, legalábbis értelmezésének a táj, szomszédság, utak (sőt akár a megérkezés, „anlangen", és a tapasztalat, „Erfahrung": „Einst *langt* ich *an* nach guter *fahrt*") képzetére alapuló regionális metaforikája ezt tanúsítja. Persze Heidegger hatalmas energiákat mozgósítva módosítja ezek kézenfekvő jelentéseit, amelyek feltehetőleg George versének képalkotását is megalapozták. George költői útjai éppenséggel feltételezik távolság és a közelség paramétereit (költője „távoli" csodákat hoz saját országába), mint ahogy a szomszédság képzete is leginkább a szomszédos országok geográfiai mintájában adódik, amelyeket határok, határvidékek – „saum", „mark" – választanak el. Ezek ugyanakkor – különösen a „mark" esetében – már nem teljesen idegenek attól a véset- vagy metszetszerűségtől, amelyet Heidegger gondolkodás és költészet párhuzamosainak eredeteként írt le,[59] sőt az éppen ezen a határvidéken lakozó sorsistennő adománya, a név, pontosan a határvidéket magát ragyogja (inkább: ragyogtatja) be („Nun blüht und glänzt es durch die mark…"), ami persze azt is jelentheti, hogy láthatatlanná teszi magát a vonást, a határvonást, amely mint ilyen – visszahúzódik. A határ, amely, Heidegger parafrázisában, „a költői mondás" és a „nyelv sorsszerű forrása" között húzódik, maga is egy „titokzatos táj", a szó vagy a nyelv tartománya. Túloldalán, ezek szerint, magának a nyelvnek a túloldalát kellene tételezni, azt, ami nem nyelv, és ahova – a költő második, sikertelen útja után – az ékszer vagy kincs (Heidegger értelmezésében: a nyelv lényegének szava) vissza kell, hogy hulljon, miután nem nyer bebocsáttatást a szavak forrásánál. A költői lemondás, „kein ding sei wo das wort gebricht", itt erre vonatkozik.

Csakhogy a vers nem (vagy nem egészen) azt csinálja, amit mond. A vers legszembetűnőbb formaelve ugyanis nem a hiányé, hanem a bőségé, a feleslegé. Mindenből kettő (vagy: több mint egy) van. Megfigyelhető ez a már tárgyalt strukturális felosztásán is (két ellentétes eredményű „út" áll szemben egymással), a kétsoros versszakokon, a tiszta párrímeken, továbbá bizonyos szintaktikai sajátságokon, például azon, hogy George rendszeresen két azonos mondatrészt rendel egymás mellé (két birtokost: „wunder von ferne oder traum"; két hátravetett módhatározót vagy jelzőt: „dicht und stark", „reich und zart"; két állítmányt: „blüht und glänzt"). Az ilyen mellérendelések egy része lényegében szinonímiákat hoz létre vagy legalábbis közelíti egymáshoz a mellérendelt elemek aktuális jelentését, de döntő helyeken ténylegesen is szinonimákkal, ráadásul a legkevésbé sem köznyelvi, vagyis némiképp elidegenítő, olykor kissé archaikus hatású jelentésszomszédságokkal él: a költő országának határa először „saum", majd „mark", az utolsó úton szerzett, de megőrizni nem tudott kincset először „kleinod"-nak (a szó néhány éve első helyezést „ért el" a veszélyeztetett német szavak listáján), másodszor egyszerűen „schatz"-nak nevezi. A vers tehát éppenséggel nincs híján a szavaknak. Mi több, éppen Heidegger mutatta meg, az utolsó sor performatív olvasatával, hogy

[59] Vö. uő: *Das Wesen der Sprache*. 171. Lásd erről még Derrida: i. m. 227.

szavaival még cselekedni is képes. Vajon mennyire meggyőző, ebben az összefüggésben, a verset lezáró lemondás, hogyan tűnhet el az a kincs, amire a vers nem egy, de két szót is ad a megelőző szakaszokban? Vagy éppen arról volna szó, hogy a kettő, vagyis mindig egynél több szó szomszédsága éppen *magát a szót* takarja el, bőségükben arról tanúskodnak, hogy a szó (a nyelv lényegét mondó szó) szavak sokaságában törik szét, tűnik el? „Lauter Wörter und kein einziges Wort" – mondja Heidegger lakonikusan a szótárról mint a nyelv megragadhatóságának egy kézenfekvő instanciájáról a második előadás vége felé.[60]

Módosít-e mindez a megszólaltatott (harangként konduló) csend lényegi tapasztalatán, amelyhez Heidegger körkörös gondolkodói útján eljutott? Arról van-e szó George lemondásának költői tapasztalatában, hogy ez a csend nemcsak el van takarva, hanem egyben meg is töri a szavak bőségének hangzavarát? A továbbiakban már nincs mód másra, mint röviden felvázolni néhány (négy) válaszlehetőséget erre a kérdésre és – negatív úton –megvizsgálni, milyen előfeltevésekre derítenek fényt Heidegger olvasata mögött.

Elsőként egy olyan olvasat kínálkozik, amely a szó hiányát lényegében ekvivalenciahiányként ragadja meg. A költői képzelőerő olyan produktumai, mint a csoda, az álom és az ezek birodalmában tett portyákról hazahordott kincsek nem felelnek meg a szavak rendjének, George lemondó tapasztalata ebben, pontosabban, egy reflektáltabb szinten, annak belátásában állna, hogy újra kell gondolnia a költői képzeletről alkotott vélekedését: a tárgyak a költészetben nem az imaginációból, hanem a nyelvből nyerik a létüket.[61] Mindez, mint azt von Herrmann bemutatja, Heidegger költészet és gondolkodás, kép és fogalom viszonyára (szomszédságára, törékeny, mégis világos különbségére) vonatkozó elképzeléseivel is párhuzamba állítható,[62] a mai médiaelmélet számára – mint Friedrich Kittlernek a *Das Wort*ról nyújtott rövid magyarázatában – pedig elsősorban a médiumok között fordítás (vagy transzpozíció) határait példázhatja, egyfajta médiumkonkurenciát tehát: ami képként tárolható (itt az álom vagy a képzelet közegében), annak ekvivalense nem feltétlenül található meg a norna (a nyelv) kútjában.[63] A lényegi szó csendje (kongása vagy – médiaelméleti nyelven szólva – morajlása) maga a törés, maga a törékeny, ám mégoly világos differencia. Egy ilyen típusú olvasat persze komoly ellenállásba ütközne Heidegger nyelvhasználatában, valamit mégis láthatóvá tehet. A nyelv lényegi szava talán azért nem tudja kimondani magát, mert az, aminek létet ad (s ami adott esetben nem csak nyelvként férhető hozzá), ezt a törést vagy differenciát (például a fordítás vagy transzpozíció lehetetlenségét) beleírja a szóba.

A második, s talán a legkézenfekvőbb, egyszersmind George költészetfelfogásához leginkább illeszkedő olvasat úgy értelmezhetné a vers zárósorát, mint annak felismerését, hogy a költészetben a kifejezésen múlik minden. Ez egyrészt azt impli-

---

[60] Heidegger: i. m. 192.
[61] Vö. Herrmann: i. m. 100–101.
[62] Vö. i. m. különösen 303–313.
[63] Vö. Kittler: i. m. 322–323.

kálja, hogy ami nem jut szóhoz, nem ölt költői formát, az nincs, másrészt (a norna szerepkörének egy értelmezését nyújtva) azt is, hogy a kifejezés felett a költőnek nincs hatalma, hiszen nem adja, hanem kéri, kitartó állhatatossággal várja („Und harrte bis die graue norn") a megfelelő szót. Gadamer, aki öt írásában is foglalkozott George életművével, Heidegger előadásainak ismeretében is lényegében ezt az olvasatot tette magáévá: a költő „tudja – és ez a tudás kölcsönzi Stefan Georgének, a tanítónak [aki éppen azáltal tanít, hogy *tanul:* „So lernt ich traurig den verzicht" – KSzZ] a végső szavahihetőséget –, hogy csak az van igazán (da ist), amit a szóhoz láncoltak (ins Wort Gebannte), csak az, amit látott és ami mindenki számára látható és hogy a puszta szándék/vélekedés nem számít (bloßes Gemeintes nicht gilt)".[64] A lét adománya ebben az olvasatban is a nyelv adománya, amely felett a létezőnek (a beszélőnek), bár benne létezik, nincs hatalma. Amint az korábban megállapítást nyert, a beszélő nyelvről szerzett tapasztalatának vagy a nyelvhez való viszonyának lényegi formája Heidegger szerint az adományra való ráhallgatás, és nem az ebből pusztán levezetett kérdezés. A versben két ponton tematizálódik a beszélő nyelvi viszonya a nyelv adományát vagy épp önmegvonását megtestesítő nornához (a harmadik szakaszban csak várakozik). Az ötödik szakaszban kénytelen *meghallani* a norna idézőjelek közé helyezett híradását, „Kundgabe"-ját („Sie suchte lang und gab mir kund: / »So schläft hier nichts auf tiefem grund«"), ami azonban feltehetőleg egy – szükségszerűen *kérdező* – odafordulást vagy implicit megszólítást követ, az utolsó szakaszban azonban már valóban nem kérdez: itt a függőbeszéd formájú idézet (az idézőjelek itt konzekvens módon hiányoznak) fordul át performatívummá (amely, mint minden performatív megnyilatkozás, szükségszerűen idézet). A lemondás (kijelentése vagy – performatív értelemben – *elrendelése*) tehát maga is adomány, lehetne következtetni, vagyis ebben az olvasatban voltaképpen kimondásra kerül az önmagát megvonó (és éppen adományként létező) lényegi szó, tehát: nincs igazán különbség a nyelv lényegének kimondódása és visszahúzódása között.

A harmadik lehetőség – bár sehol sem kerül elő a vonatkozó irodalomban – a vers képvilágából és nyelvi sajátosságaiból egészen kézenfekvően adódik. Az, aki a szó keresését és/vagy megtalálását 1. egy jelölten geológiai értelemben vett térben, méghozzá kétszer is hangsúlyozottan a saját földjébe, országába vezető, azaz országok között határátlépésként beszéli el, 2. eközben szinonimákat sorakoztat és vet el, amelyek között régies, idegen hatású, már-már ismeretlen kifejezések is feltűnnek, arról bizonyos valószínűséggel elmondható, hogy – *fordításról* beszél. Itt is, bár egy másfajta, ekvivalenciarendszerről volna szó tehát: a keresett kincs lehet akár a megfelelő szó vagy még inkább maga az ekvivalencia, aminek megvonásával a költő végül kényszerűen szembesül. Az, hogy a szinonímia meghatározza a vers nyelvi karakterét, innen nézve kétszeresen is konzekvensnek bizonyul: a szinonímia valamiféle részleges megfelelést (azonosságot *és* törékeny, ám világos különbséget)

---

[64] GADAMER: *Der Dichter Stefan George.* In uő: i. m. 228. Vö. még *Hölderlin und George.* 243–244. A lemondás „megtanulásának" heideggeri értelmezését lásd Heidegger: i. m. 169.

feltételez, másfelől elmondható róla, hogy leginkább a fordítás tapasztalatában ismerszik fel, ahogyan például jelen munka során is végig kétségbeejtően lényegi képtelenségnek tűnt Heidegger kifejezéseit egyetlen magyar szóval visszaadni. Sőt, a szinonímiára bizonyos értelemben éppen a fordítás, a nyelvek közötti viszony enged igazi rálátást, ahogyan két szó jelentésbeli szomszédságát sokszor éppen az világítja meg leginkább, hogy többé-kevésbé egyenértékű fordításként kínálkoznak egy másik nyelv valamely kifejezése számára. Az előadásokban Heidegger ritkán érinti a fordítás kérdését, de lényeges helyeken. A „logosz" jelentéséről beszélve éppen a lét és a mondás szinonímiájára világít rá („Dieses Wort spricht in einem zumal als Name für das Sein und für das Sagen."[65]), később pedig, ahol az „út" (Weg) helyes értelmezéséről beszél, kijelenti, hogy a *Laozi* „költő(i) gondolkodásában" (dichtenden Denken) a Tao (dao) „tulajdonképpen" utat jelent.[66] Az „eigentlich" itt ténylegesen idézőjelben áll, hiszen Heidegger többek között éppen a George-előadásokban tanúsítja (azon a sokat idézett helyen, ahol a virágzó szavak hölderlini metaforájáról kijelenti, hogy csak a metafizika beszélhet itt metaforáról), hogy nem igazán hisz a „tulajdonképpeni jelentés" nyelvészeti feltevésében.[67] A dao „útként" való fordítása, így Heidegger, rendre elégtelennek találtatott, és csak szavak sokaságával sikerült visszaadni (Vernunft, Geist, Raison, Sinn, Logos), ami itt két összefüggés miatt lesz különösen érdekes. Egyrészt a logosz, amelyet Heidegger két szó szinonímiáját feltételezve magyarázott, itt maga is egy szinonimasor tagjaként jelenik meg (azaz már nem lehet maga az ekvivalencia, már nem lehet *egyetlen* szó), másfelől viszont Heidegger mégis egyesíti ezeket a jelentéseket (emlékeztetőül: a „Geläut der Stille" egyben összegyűjtő hívást is jelentett), amikor megállapítja, hogy a dao (és a jelentését kifejező szavak sokasága) lehetne egyszerűen a mindent „be-ut-azó" út (alles be-wëgende Weg). Érdemes itt felidézni *A műalkotás eredete* sokat idézett helyét, ahol Heidegger kifejti, hogy „a nyugati gondolkodás talajtalansága" a görög szavak latin átvételével kezdődött, ezt ugyanis azzal magyarázza, hogy bár *„a római gondolkodás átveszi a görög szavakat"* (többes számban), ezt *„a jelentésüknek megfelelő, azonos eredetű tapasztalat nélkül, a görög szó nélkül"* (itt egyes számban) teszi meg.[68] A szó tehát, egyes számban, tapasztalat, jelentés és nyelv egysége, s mint ilyen talán egyenesen lefordíthatatlan, többes számban a szavak puszta ekvivalenciák. Aligha véletlen, hogy egy 1942/1943-es előadásban, ahol Heidegger a fordítást a saját nyelven *belüli* folyamatként szituálja, e folyamat lényegi értelmét a(z anya)nyelvnek ezen egyes számú szóhoz,

---

[65] I. m. 185.

[66] I. m. 198.

[67] I. m. 207. A kérdésről részletesen vö. Fehér M. I.: *Létezik-e szó szerinti jelentés?* Világosság 2006/8–10. („A szó szerinti jelentés voltaképpen »szótlan«." – 196.) A Hölderlin-hasonlat ebben az összefüggésben is releváns értelmezéséhez lásd P. de Man: *A romantikus kép intencionális szerkezete.* In uő: *Olvasás és történelem.* Bp., 2002. 118–124.

[68] Heidegger: *A műalkotás eredete.* In uő: *Rejtekutak.* 14. Heidegger fordításfelfogásának ezen összefüggéséhez vö. H.-D. Gondek: *Logos und Übersetzung.* In A. Hirsch (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion.* Frankfurt, 1997. 269–270., illetve Grotz: i. m. 123–153.

a „Wort"-hoz való eljuttatásában jelöli ki.[69] A dao magyarázata kapcsán persze, innen nézve konzekvensen, egyrészt megint csak nem jön ki a szavak megkettőzése (ezúttal a „Weg" homonímiás megsokszorozása), azaz egy törékeny, de világos belső különbözőség nélkül, és végül úgy őrzi meg az út és a dao egységét, hogy – mint „a gondolkodó mondás minden titkainak titkát" – visszatereli a szót (itt: a nevet) annak saját „kimondatlanjába". A fordítás fogalmából kiinduló olvasat arra irányíthatja a figyelmet, hogy a szó saját kimondhatatlanságának csendje akár a nyelv és nyelv közötti törés vagy morajlás csendje is lehet, ahonnan egyáltalán nem biztos, hogy vezet út a szavaktól maga a szó felé. A csend talán egyszerűen a tulajdonképpeni jelentés (megvontságának) csendje.

A – sajnos szükségszerűen vulgáris irányba forduló – negyedik olvasat éppen a fordítás költői tapasztalatának egy eddig nem tárgyalt sajátosságából nyerhet támpontokat. Abból, hogy az, amit Heidegger az előadások kezdetén a nyelv első, kézenfekvő, még nem lényegi tapasztalataként, a nyelv lényegének kísérteties, távolból érkező, futólagos érintéseként írt le, vagyis amikor a beszélő egyszerűen nem találja a megfelelő szót, nemcsak a nyelv idegenségének, de eminens módon az idegen nyelvnek is a tapasztalata. Ez a tapasztalat most azonban nem a fordítás, hanem a Heidegger megjelölte összefüggésben lehet érdekes, különösen a Georgevers zárósora tekintetében: „kein ding sei wo das wort gebricht". Ahol a beszéd elakad, ahol a megfelelő szó hiányzik, ott az ember köztudottan gyakran, szinte reflexszerűen jelentésükben meghatározatlan körvonalú, sokszor deiktikus funkciót is betöltő kifejezésekkel segít magán (*izé* és hasonlók), például egyszerűen valamely *dolog*ra, azaz *Ding*-re tett hivatkozás formájában! A „Ding" (vagy olyan továbbképzései, mint a „Dingsda", amelyről egyébként már a Grimm-szótár is tud[70] és amelyet utóbb egy olyan tévéműsor címe tett híressé, ahol gyerekeknek kellett bizonyos körülírások után fogalmakat kitalálni, illetve az alpáribb „Dingsbums") éppen akkor adódik, amikor a szó voltaképpen hiányzik. Ein ding sei wo das wort gebricht. Vagy, Heidegger gondolkodói tapasztalatát átírva: Ein »ding« ergibt sich (gerade dort), wo das Wort zerbricht. Igaz, hogy a szó – ahogyan Heidegger figyelmeztetett rá – nem dolog, nem lehet „Ding" (hiszen akkor nem is, illetve csak egy nagyon prózai értelemben hiányozhatna), de a „Ding" nagyon is lehet szó, még ha esetenként éppen annak a kérdésnek a határait is feszegeti, hogy meddig szó egy szó. Mit jelenthet mindez? Elsősorban azt, hogy a hiányzó, a megvont szó nem feltétlenül csak a nyelv lényegének csendjébe húzódhat vissza, hanem akár egy olyasfajta artikulációba is, amely a nyelv határait („saum"-jait és „mark"-jait) a jelentésesség margóiként teszi láthatóvá. Pontosabban inkább azt, hogy talán sohasem lehet eldönteni, hogy akkor, amikor a norna megvonja a megfelelő szót, valóban a lét adódásának csendje vagy éppen a nyelv mindenféle értelemben plurális

---

[69] Heidegger: *Parmenides*. (*GA* 54) Frankfurt, 1982. 17–18. „Az, hogy a nyelv – a nyelvek – mindig többes számban van, úgy tűnik, számára nem tartozik hozzá a nyelv *létezéséhez/lényegéhez* (*Wesen*)." (Gondek: i. m. 275–276.)

[70] J. és W. Grimm: i. m. 2. 1117.

elégtelensége, csúszkálása lesz-e a lemondás tapasztalata, másként fogalmazva: akkor, amikor a hiányzó szó a nyelv létet adó lényegébe húzódik vissza, nem akad-e fenn és (ahogyan éppen Heidegger fogalmaz) *törik-e szét* a nyelv, a szavak („Wörter", nem például „Worte") morajlásában. Lehetséges-e különbséget tenni a szó visszahúzódó hiánya és széttörése, „gebricht" és „zerbricht", a nyelv lényegének felületes és futólagos, illetve gondolkodói és/vagy költői megtapasztalása, azaz: a nyelv lényegét, csendjét megkondító harang összegyűjtő *hívása* és puszta *ding*-dongja között? Nem valószínű persze, hogy ezek a kérdések már dekonstruálták is Heidegger gondolkodói nyelvtapasztalatát, különösen, hogy éppen ő maga adja meg az egyik lehetséges kulcsot (többek közt a „zarte, aber helle Differenz" fogalmában) pontosabb artikulálásukhoz, de talán szükségszerűvé tehetnek néhány további – tulajdonképpeni vagy nem tulajdonképpeni – lépést (visszalépést?) a gondolkodás útján.[71]

[71] Vö. Heidegger zárlatával: „Dieses Zerbrechen des Wortes ist der eigentliche Schritt zurück auf dem Weg des Denkens." (Heidegger: *Das Wesen der Sprache*. 216.)

Bacsó Béla

REGÉNYEN TÚL ÉS INNEN

– Lukács és Kracauer „regényelméletei"* –

Ez a rövid és talán magától értetődőnek tűnő cím azt sugallhatja, hogy Lukács György *regényelmélete* a regény fejlődéstörténetét és korszakonkénti módosulását pusztán olyan modellnek tekinti, amelyen megmutathatja, hogy a regény miként igyekszik *túllépni* egy olyan világ felé, amely ha egyáltalán van, akkor *is csak esztétikailag lehet egy világ ábrázolása*. Vagyis Lukács nem is tett volna mást, mint a regény transzcendentális feltételeit vizsgálta *a transzcendentális otthontalanság* korában? *A regény elmélete* egyszerre mutatja meg ezeknek a feltételeknek a rögzíthetetlenségét, másfelől éppen ennek a hiánynak a tudatosításával bontja ki a regény elméletét. A döntő fordulat, amelyet Lukács szellemesen rögzít, hogy míg az eposz *testi* mivoltában fellépő és *teret foglaló* lényként mutatja be az embert, addig a korai regénykísérletekben elveszik *az emberek relief jellege, és merő felületté változnak.*[1]

Harald Weinrich[2] is használja a narráció jellemzésére *az elbeszélés mint relief* fordulatot, azaz mást és mást enged a térben láthatóvá válni azzal, hogy az időbeli tárgyalás és elbeszélés módozatai között képzi az *esemény elő- és hátterét*, tehát kidomborodik, vagy éppen visszahúzódik az alak körüli tér, aszerint hogy a tárgyalt és elbeszélt világ („besprochene und erzählte Welt") miként enged teret, miként enged kitűnni valamely alakot, tárgyat, vagy éppen engedi az alakot mint önmagát kirajzolódni. Mindenképpen döntő kérdés az, hogy mi módon nyerheti vissza a regény alakjainak testi jelenvalóságát a térben, a létezés változó viszonylatai között. Bahtyin[3] nem sokkal Lukács regényelméleti fejtegetései után keletkezett művében éppen ezt *a testté válni* kérdést érinti: a hős éppen az a test, aki magát nem látja olyannak, amivé mások között és azok szeme láttára válik. Gondoljunk Dosztojevszkij *A hasonmás* című korai kisregényére, amely mindent előrevetít azzal a jelenettel, amikor és ahogy Goljadkin ébredés után a tükör elé áll: „Noha a tükörből reá meredő, álmosan hunyorgó s bizony már jócskán kopaszodó képmás olyan

---

* A Lukács-emlékülésen 2010. április 13-án elhangzott előadás bővített változata.

[1] Vö. Lukács Gy.: *A regény elmélete*. Fordította Tandori D. Gond–Cura Alapítvány, 2009. 101.

[2] Vö. H. Weinrich: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Beck Verlag, 1964. 117.

[3] Vö. M. Bahtyin: *A szerző és a hős*. Fordította Patkós É. Gond–Cura, 2004. 81.

jelentéktelen volt, hogy első pillantásra szinte átsiklott fölötte a szem, birtokosa a jelek szerint határozottan meg volt elégedve azzal, amit a tükörben látott."[4]

Jó, ha már itt az elején világossá teszem: Lukács művének a regény történeti változását érintő utalásai azt mutatják, hogy a regény nem képes ezt a mű-világot a világ ellenében *rezisztensen* kiemelni, sőt számtalan új formája vagy éppen ezek gyors kudarca abból származik, hogy alkotója ezzel a naiv feltevéssel élt. A modern regény formája ebben az értelemben az *irrezisztencia*, a formák állandó változása közepette igyekszik olyan ellenálló formát kialakítani, amely a lehető legtovább ellen-tart az egyébként tetten érhetetlen valóságnak.

A regény lehetőségére irányuló kérdés, miként Hans Blumenberg[5] találóan megfogalmazta, *ontológiai* kérdés, amelyet úgy kell felkutatni és feltenni, hogy az miként *megalapozott a valóságfogalomban, miként törekszik realizálni egy világot.* „Eine Welt – nichts Geringeres ist Thema und Anspruch des Romans" – írta Blumenberg, majd Lukács regényelméletére hivatkozva mutatta meg, hogy a *regény a világ-értelem eposzban megnyilvánuló összefogó rendszerét szétfeszítve, a lehetőségében el nem döntött, azaz a faktikus kritikáján keresztül a lehetséges, a racionális és az imaginatív értelempróbáló irányában nyitja meg a művet.*

A regény lehetetlen lehetősége abból származik, hogy az ábrázolás teljesen *a* világ helyébe lépve *egy* világ szüntelenül változó lehetősége és rajzolata felől megalkotott. Már Kracauer igen lelkesült korai recenziójában is felmerült, hogy Lukács műve valójában *a világ egy olyan átfogó filozófiai nézetét akarja kifejezni, amely mögött felsejlik a szenvedésektől meggyötört metafizikai etikus arca.*[6] Talán éppen ez a pillantás ítél a regény bizonyos formáiról negatívan, amelyek egy részét már meg sem említi, mintha valóban létezne *a regény hanyatlástörténete.* A szenvedés ebből a szüntelen kérdés(esség)ből származik, hogy *az istentől elhagyott ember* világa egyáltalán miként ábrázolható, és mi ad a világ művészi bemutatásának elégséges alapot *(ratio sufficiens)*, ahogy erre Leibniz fogalmát használva Blumenberg utalt. Nem véletlen, hogy ez az elégséges alap inverz módon a *miként lehetséges a műalkotás* jelentős kérdése mentén azzal a rációval érintkezik Lukácsnál, amelynek nem lehet más megalapozása, mint önnönmaga, azaz *valószínűsége* annyi, amennyit önmaga által és önmagában meg tud teremteni. Ez azonban a másik oldalról nézve egy olyan ráció megjelenését jövendöli, amely a történések előtt jelenlevő és minden történés, mintegy annak vizsgáló szeme előtt zajlik le. Ezért mondhatta joggal

---

[4] Dosztojevszkij: *A hasonmás.* In *Dosztojevszkij művei. Elbeszélések és kisregények.* Fordította Grigássy É. Magyar Helikon, 1973. 153–154., ehhez lásd Bahtyin *A szó Dosztojevszkijnél* tanulmányának finom megjegyzése: „A konfliktus alapját ilyen módon Goljadkin ama kísérlete képezi, hogy önmaga helyettesítse a másikat, lévén, hogy személyiségét mások a legteljesebb mértékben semmibe veszik." In uő: *Dosztojevszkij poétikájának problémái.* Fordította Hetesi I. és Horváth G. Gond–Cura/Osiris 2001. 262. skk.

[5] Vö. H. Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans* (1964). In uő: *Ästhetische und metaphorologische Schriften.* A. Haverkamp Suhrkamp, 2001. 61.

[6] Vö. S. Kracauer: *Georg von Lukács: Romantheorie.* In *Az ifjú Lukács a kritika tükrében.* Kiadja Bendl J. és Tímár Á. MTA Filozófiai Intézet Lukács Archívum, 1988. 319. (első megjelenés: *Neue Blätter für Kunst und Literatur.* Jg. 4. 1921. 1–5.)

Lukács könyvének lelkes olvasója és értelmezője, Kracauer már saját, a detektívregényről írott művében: *„a detektív-isten csak abban a világban lehet isten, amelyet isten elhagyott."*[7]

Fogalmazhatom úgy, hogy míg Lukács az istentől elhagyatottság és bűnösség korának folyományaként *a regényen túlról szemléli a forma nem szűnő disszonanciáját, addig Kracauer szellemes könyve visszájára fordítja ezt a pillantást, és azt vizsgálja a regényen innen, hogy a történeti egzisztencia milyen módon igyekszik magát biztosítani egy előre rögzített, mindent tudó ráció által, amely a detektív alakjában lép fel elég nagy sikerrel.* „Mivel a detektív a ráció által meghatározott világban személyesíti meg a rációt, e világ elemei felett teljességgel rendelkezik, ezért elrendezésük során semmiféle ellenállásba nem ütközik. A világ, amelyben cselekszik, a detektív saját, neki alárendelt világa, s önnön kategóriáinak engedelmes anyaga. Ez a világ tulajdonnevektől megfosztva közeledik a vonatkozások nélküli ráció felé, amely önmagába zárva könnyen összeköti a kezdetet a véggel, hiszen a kettő közt semmi sem marad."[8]

A regény és általában a művészet tehát teljességgel alkalmatlan arra, hogy az alapjául szolgáló, mindig a történeti létezés felől képződő *disszonanciát* úgy foglalja műbe, hogy benne minden idegenség megszűnjön. A detektívregény, még ha a zseniális Poe írja, akkor is a *győzelemre kárhoztatott ráció („die zum Sieg verdammte ratio")* uralma alatt áll, azaz olyan forma, amely minden pillanatban ura a helyzetnek, amelyet persze jól előkészítettek neki. A detektívregény mint szöveg – Kracauer szellemes megfogalmazása szerint – olyan *pszeudo-logosz* megnyilatkozása, amely még azt is engedi, hogy esztétikai, pszichológiai stb. elemek növeljék és fokozzák azt a feszültséget, amellyel a beszédben elrejtett ráció egy pillanatra sem teszi magát bizonytalanná, csak a valószínűség megsokszorozásával növeli győzelme nagyságának képzetét. Kracauer éppúgy tudja, és kifejezésre is juttatja ebben a korai könyvében (1925), hogy a művészet nem képes kihordani az emberi egzisztencia történetileg változó ellentmondásait, ám a rációt hordozó alak úgy lép fel, mintha ez mégis lehetséges lenne, de a döntő különbség talán abban rejlik, hogy amire vállalkozik, az nem lép túl egy határon, hanem kezdet és vég között lehetőleg mindent felfejt. A detektívregény valamit, olykor teljességgel felfoghatatlant magyaráz és fejt meg, vagy inkább kihúz egy észrevehetetlen szálat a megtörtént és az elbeszélt között, ezzel a történések ismeretével jutalmazza az olvasót, amivel persze azt sugallja, hogy jóllehet a létezés tragikus fordulatot vehet, szinte véletlenszerűen, az ember mégis képes felfedni a fordulat láthatatlan szövedékét. A regény azonban nem álltat, az irodalom éppen úgy jön létre, ha a megtörtént és elbeszélt közötti törést imaginatív szövedékkel teríti le. Az így történt, ám még másként is történhetett volna közötti törés, éppen a *faktikus, azaz soha nem a tényszerű felől íródik a regénybe.* A detektívregény a tény, az így történt igézetében él, amit azonban csak az lát, aki az írásban kedves hőse, a detektív számára elhelyezte, az

[7] S. Kracauer: *A detektívregény.* Fordította Teller K. Kijárat Kiadó, 2009. 40.
[8] I. m. 91.

olvasó szeme átsiklik felette – a nyomok, az utalások, a látszólagos oksági kapcsolódások, nyilvánvaló egyezések stb. azt mutatják meg, hogy a szemünk előtt játszódó események is rejtve maradnak.

A jelentős irodalom nem ismeri a tényt, hiszen ha egyáltalán van, az mindig egy értelmezési térben van jelen. Raszkolnyikov ugyan tényleg írt egy cikket,[9] s bár ez tudta nélkül meg is jelent, hiszen benne van egy másik folyóiratban, de a regény csak nem azt ábrázolja, hogy miként ülteti át a romlott társadalom iránti gyűlöletből fakadó jogfelfüggesztő gondolatait egy ember a gyakorlatba. Az íráson keresztül a vizsgálóbíró képet alkot arról a személyről, aki a cikket írta, de nem a tettesről. Ez lenne a gondolati indíték? Aligha. Kracauer[10] Dosztojevszkij *bűnügyi regényeiről* beszélt, amelyekben már nem a detektív végzi be a törvény munkáját, hanem mintegy a bűnös maga nyílik meg a törvényfeletti előtt, és lelkében, benső történésében mutatja meg azt, hogy a bűnösség ellenében mit is tehet, egyáltalán mi is a bűne. Sklovszkij[11] *A próza elmélete* című, ugyancsak ebben az évben közölt alapvető munkájában írta, hogy Dosztojevszkij a bűnügyi regény művészi fogásait irodalmi normává emelte. Azaz vizsgálandó kérdés lehet, hogy miként hatja át bizonyos alkotók művét a bűnügyi regény formája, amelyről Lukács[12] a Dosztojevszkijhez írott jegyzeteiben a következőt jegyezte fel: „Dosztojevszkijt is félreértik a tanítványai: a patologikus váratlanságot teszik metafizikája helyébe. (Ehhez: *az epika metafizikája:* a modern regény 'szórakoztató irodalomba' hanyatlása.)" Vagy egy másik megfogalmazása szerint a novellisztikus *eset* elsőbbsége az elbeszéléssel szemben, ami megnyitja a lehetséges rögzíthetetlen terrénumát, az idegenség uralhatatlan vonatkozási rendszerét.

Lukács már *A heidelbergi esztétikában* a következőképpen fogalmazta ezt meg: „idegenségük (vagyis a világ, az ember, a tárgyiság viszonylatai – B. B.) ellentétességgé és elzárkózássá, konkrét és meghatározott ellentmondássá fokozódik, amely a műben nem tűnhet el,"[13] sőt egy olyan eldönthetetlenségig fokozódik, amelyben értelem és annak fonákja együttesen képzi a mű olvashatóságát. Történeti értelemben a mű nem hordja ki, és főként nem szünteti meg azt a disszonanciát, amely létrejöttébe belejátszott. *A regény elmélete* megtartja a *disszonancia* lényegi, a történetiséget magába foglaló fogalmát, alapvető felismerése folytán pedig világosan kimondja, hogy „a nagyepika a történelmi pillanat empíriájához kötött forma, és minden olyan kísérlet, mely létezőként akarja megformálni az utópiát, csak formarombolással végződik, nem pedig valóságteremtéssel".[14]

---

[9] Vö. Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés.* Fordította Görög I. és G. Beke M. Európa Kiadó, 1964. 260.
[10] Vö. Kracauer: *A detektívregény.* 69–70.
[11] Vö. V. Šklovskij: *Theorie der Prosa* (1925). Fordította G. Drohla. Fischer Verlag, 1984. 145.
[12] Lukács: *Dosztojevszkij-jegyzetek.* Rekonstruálta Nyíri J. K. Fordította Mesterházi M. Gond–Cura Alapítvány, 2009. 181.
[13] Lukács: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika.* Fordította Tandori D. Magvető Kiadó, 1975. 417.
[14] Lukács: *A regény elmélete.* 155.

Hans Ulrich Gumbrecht[15] egy nemrég közölt írásában Lukács regényelméletének jelentős hozadékaként ismerte el, hogy nála *a formaelemzésben megmutatkozik az irodalom és a történeti folyamat sajátos viszonya, s ez a felismerés vezeti oda, hogy az irodalmi diskurzust konkrétság, egyfajta megvilágító erő jellemzi, amely, mint Lukács véli, alkalmassá teszi az irodalmat arra, hogy bizonyos regulatív elveket és „törvényeket" azonosítson a történeti változások során.* A fenti értelemben Lukács nem hiszi, hogy a történeti szituáció bárminemű művészi feloldása, egyfajta esztétikai megváltás lehetséges lenne, még ha vágyik is rá, sőt a formaelemzésben annál inkább kitűnik a történeti feloldhatatlan disszonanciája.

Ez pedig magával hozza, hogy Lukács, mint Paul de Man[16] helyesen megfigyelte, a regényt nem a valóság utánzásaként mutatja be *A regény elméleté*ben. Kracauer már korábban idézett ismertetésében kiemelte az irónia mint művészi eszköz jelentőségét *A regény elméleté*ben, ami úgy jut érvényre, hogy *korrigálja a törékenységet* („Selbstkorrektur der Brüchigkeit"). Paul de Man is utalt erre az alapvető formálási elvre, amely persze a romantika hagyományából következik: az irónia olyan műszervező elem, amely a hiány-lét és fragmentáltság közepette is egy nem szűnő átfordulásban, isten, az abszolút távol-létében is képes megteremteni a történetmondás lehetőségét. De Man szerint Lukács másik jelentős elméleti felismerése az idő kiterjesztése, amihez Lukács Bergson időfelfogásához kapcsolódott elméleti munkájában. A fent említett, *a lehetséges határtalan terrénuma* fordulat persze csak úgy érthető, hogy egyazon időben számos *időfolyam van egyszerre,* s nem feltétlenül pszichológiai értelemben, nem a lélek különböző állapotai miatt, hanem a megtörtént, mindig más történések részeként egyszerre, s látszólag mégsem egy időben megy végbe. Lukács ebben ismeri fel azt a reménykeltő elemet, jóllehet ez sem számolhatja fel a világ értelem-egészének hiányát, amely mint formateremtő elv az időt az idők egymásba-játszásaként juttatja kifejezésre a regényben. „Az idő csak akkor válhat konstitutívvá, ha megszűnt a transzcendentális honhoz fűző kapcsolat."[17] Ennyiben nem osztom de Man kritikáját, nevezetesen, hogy Lukács regényelméletének záró részében az idő valami organikus/organizáló elemként térne vissza, sokkal inkább int a már említett *valós idő, a durée* megtartására, óv attól, hogy a lélek puszta belső történéseként igyekezzen az író megküzdeni az idővel, vagy pedig minden értelem-összefüggés nélküli *kalandok* sorában mutassa be az idő uralhatatlan hatalmát az emberi létezés felett. Azt gondolom, Lukács tudja, hogy a legjobb alkotóknál is az idő kezelése lesz az, ami való-

---

[15] „...in *Theory of the Novel* (1920), to determine what he claimed to be the specific relation between literature and the process of history, based on a reflection on literary form. For Lukács, the specific feature of the discurse of literature, above all in comparison to that of historiography, was its concreteness and, thereby, its illustrative power. Thank to them, he believed that literature was capable of identifying certain regularities within certain 'laws' of historical change..." Gumbrecht: *Shall we continue to write histories of literature?* New Literary History 2008. 39. szám 525.

[16] Vö. P. de Man: *Lukács György: A regény elmélete.* In *Olvasás és történelem.* Fordította Nemes P. Osiris, 2002. 48. skk.

[17] Lukács: *A regény elmélete.* 123.

ban a *szervesség látszatát* („den Anschein einer aus sich blühende Organik") kelti, de ezzel épp azt mondja ki, hogy az idő a regényt illetően konstitutív: „Az idő rendezi el az emberek tervszerűtlen kavargását, és adja e kavargásnak az önmagából kivirágzó szervesség látszatát..."[18]

Tehát valami, aminek létezésünk múló pillanataiban nem vagyunk tudatában, hanem az idő mint végbement esemény ismerteti fel, hogy valami látszólag *most, de már akkor* alapjaiban változtatta meg az életet. Ahogy például Raszkolnyikov a fenti *eset* pillanatában még nem érzékeli, inkább kérkedik azzal, hogy mi volt egykori írásának tárgya, szinte hívja a sorsot, amely megjelenik Porfirij alakjában. Raszkolnyikov magát leplezi le önmaga előtt, a bűnt magában és magán vizsgálja, ennyiben lehet a regényt *bűnügyinek* is nevezni, de éppen a hirtelen, véletlenszerűen bekövetkező gyilkosság mutatja meg, hogy már gyilkosok voltunk-e annak előtte, vagy pedig nem. A megtörtént esemény mint gyilkosság persze tény, *bűn-eset*, a regény azonban azt vizsgálja, hogyan vállalja magára a bűnt, amelyről kezdetben azt állította, *nem bűn*. Mégis a bűn attól válik azzá, hogy mások előtt magamat mint bűnöst ismerem fel, azaz a bűn szociális viszonylat, és a regény, Dosztojevszkij műve úgy képzi alakját, hogy ugyan Raszkolnyikov végighalad Kierkegaard bűnállapotain, de bűnössé akkor válik, amikor szeretet ébred benne mások iránt, amikor távol a bűntől és közel magához már nem a bűn okán szorong, hanem azért, mert bűnössé vált mások szemében. Kierkegaard,[19] aki nemcsak Lukács, hanem Kracauer elméletképzésében is meghatározó volt, megmutatta, hogy a *szorongás a bűntől előhozza a bűnt, attól szorong az ember, hogy bűnösnek tartják, vagyis lelepleződik tettének bűn jellege.*

Most nézzük Kracauer felől a regény esztétikáját, azaz *regényen innen*, ha ugyanis nem tévedek, Kracauer mindazt a modern társadalom által előidézett negatív változást, amelyet egyébként Lukács is diagnosztizált, a detektívregény születésétől elválaszthatatlan előfeltételnek tekinti. S ennyiben az egész *kritikai iskola* titkos alapkönyveként írja át ebbe a műfajtörténetbe Lukács felismeréseit. Tudjuk és nemcsak a recenziók igazolják, hanem Löwenthal kései visszaemlékezése (1991) Kracauerre, hogy milyen meghatározó élmény volt számára Lukács művének olvasása. Fogalmazhatunk úgy, hogy a detektívregényben és annak esztétikájában ismeri fel Kracauer a társadalmi állapotnak leginkább megfelelő műformát. A bűn borzongató megfejtése, a szokványos, a valószínű és a teljességgel valószínűtlen közti átláthatatlan mozgástér uralása egy rendkívüli elme jóvoltából nagyon is megnyugtató, hacsak nem tör be idős hölgyek házába egy borotvával felszerelkezett orangután, ami aztán a detektívnek is csak sokára engedi kimondani azt a lényeges mondatot, hogy *ez nem emberi kéz nyoma.* De ez sem kerülhette el Dupin figyelmét, hiszen ekkora erő és ilyen mérvű pusztítás nem származhat emberi kéztől. S ekkor már nyomon is vagyunk, de legalábbis haladunk a detektív mögött,

---

[18] I. m. 126.

[19] Vö. S. Kierkegaard: *Der Begriff Angst.* Fordította G. Perlet. Ph. Reclam Jun. 1992. 88.

mint Poe *A Morgue utcai kettős gyilkosság* történetében. Kracauer pontosan fogalmaz a detektívregény reduktív esztétikáját illetően: „A detektívregény alaphelyzete úgy teszi világossá a valóságosság teljes hiányát (die vollendete Entwirklichung), hogy a döntő cselekményt megfosztja értelmétől, és a szándéka szerint értelmes történést alárendeli a véletlennek."[20]

A valótlanított detektívregény véletlenszerű valósága a regény bizonytalan helyzetét mutatja meg a modernitásban, vagy éppen ennek a bizonytalanságnak csodálatos szülötte, amely számtalan módon válaszol arra, ami *kikutathatatlan, amelyhez* – mint Kracauer[21] írta – *az egzisztenciában viszonyulni kell, hogy megőrizhesse helyét.*

[20] KRACAUER: *A detektívregény.* 86.
[21] I. m. 83.

Angyalosi Gergely

A HIÁNYZÓ KÖZÉP*

– Kosztolányi társadalom-víziója az *Ünnepi körkép* című versben –

Az 1934-es keltezésű *Ünnepi körkép – tanulmány a tömegről* Kosztolányi hátrahagyott versei között található, és aligha tartozik a költő legjelentősebb művei közé. Miért gondolom mégis, hogy komolyabb figyelmet és alaposabb elemzést érdemel? Mindenekelőtt azért, mert érzésem szerint kibontható belőle Kosztolányi társadalomképének, a korabeli Magyarországról alkotott elképzeléseinek néhány alapvető vonása. Ez a társadalomkép vagy inkább vízió azért is különösen érdekes, mert sajátosan lírai módon nyilatkozik meg, távol minden didaxistól vagy a lírától idegen okoskodástól. (Ami természetesen nem azt jelenti, hogy esztétikailag mindig vagy akár csak többnyire is a legmagasabb szintet érné el.) Egy évvel később, 1935 augusztusában jelent meg *A középosztályról* című Kosztolányi-cikk; úgy hiszem, a vers és a kis esszé kölcsönösen megvilágíthatják egymást, ezért a későbbiekben megpróbálkozom az egybevetésükkel.

Először azonban vegyük szemügyre a választott vers központi beszédhelyzetét, amelyet már a cím és az alcím is meghatároz. A megszólaló „körképet", tehát panorámát ígér nekünk, amely egyfajta „tanulmány" (talán vizuális értelemben vett vázlat) lesz a tömegről, méghozzá egy ünnepi napon. A *Révai Lexikon* szerint akkor kapunk „természetes" panorámát, ha például „hegycsúcson állva, körülfordulunk és így az egész tájék egymásután vonul el szemünk előtt. Ha most ezt a hengerfelületet, melyre a tájék mintegy reá van vetítve, egy helyen elmetszve képzeljük és egy síkban kiterítjük, P.- képet kapunk".[1] A körkép vagy panoráma tehát csak akkor nyeri el értelmét, ha feltételezzük a néző kiemelt pozícióját; hozzá kell tennünk, hogy ez a pozíció másokkal nem megosztható (ketten nem állhatnak ugyanarra a pontra), vagyis a körkép nézője mindig magányos. „Nézd ezt a népet. / Nézd ezt a lassú, fényes és kanyargó, / bús, szélesen hömpölygő ünnepet, / mikor megért a nyár, akár a dinnye, / s a sárga hőség cukrosan ragad már. / Nézd ezt a népet."[2]

---

* A 2010. május 5-én a Magyar Tudományos Akadémián rendezett Kosztolányi-emlékülésen elhangzott előadás szövege.

[1] *Révai Nagy Lexikona.* XV. Kötet. Révai Testvérek Irodalmi Intézet RT, Budapest, 1922. 152.

[2] A verset a következő kiadásból idézem: *Kosztolányi Dezső összegyűjtött versei.* Sajtó alá rendezte Vargha Balázs. Szépirodalmi, Budapest, 1962.

Talán önmegszólító versről van szó, talán a vers olvasójának címzett felszólításként kell értenünk a háromszor ismétlődő „nézd" igét. A kérdés nem dönthető el, hiszen egyes szám első személyben nem szólal meg az alany, s csupán a vers zárlatában vált át többes szám első személybe. Az, akivel együtt vagy inkább, *akinek a szemével* nézzük az ünnepi áradatot, gyakorlatilag inkognitóban marad. Mindössze annyit tudhatunk meg róla teljes bizonyossággal, hogy ő is magyar, ő is ehhez a nemzeti – most tudatosan tegyük idézőjelbe – „közösséghez" tartozik. Ezt az ötödik rész utolsó két sora bizonyítja: „Ó, múlt s jövendő. Ó, te régi kedvünk. / Ó, régi-régi fájdalmunk, anyánk." Azaz mintha a beszélő a befejezésben elhagyná privilegizált nézőpontját, hogy maga is belépjen a „mi" közegébe. De semmiféle információt nem kapunk ennek a sajátos nézőpontnak és a hozzá tartozó élethelyzetnek a mibenlétéről. Ki az, aki önmagához vagy hozzánk fordulva a tömeg szemlélésére int, a háromszoros ismétléssel mintegy erkölcsi kötelességgé téve azt? Ki az, aki mindenkit lát, ő maga ellenben nyilvánvalóan láthatatlan? Miféle Gügész gyűrűje az, amelynek kiváltságos pozícióját köszönheti?

Ezekre a kérdésekre az öt részből álló költeményben nincs válasz; a középosztályról szóló cikk alapján azonban megkockáztathatunk egy hipotézist a későbbiekben. Most még térjünk vissza a vers felütésére. A szóban forgó ünnep nagy valószínűséggel Szent István napja, augusztus huszadika, „mikor megért a nyár, akár a dinnye, /s a sárga hőség cukrosan ragad már". A sorban foglalt hasonlat, illetve metaforikus szerkezet fájdalmasan ironikus felhanggal látja el az ünnep hangulatát, amit egyébként már előlegezett némiképp a körmenetet idéző kép s a hozzá kapcsolt jelző: „bús, szélesen hömpölygő". A beszélő, aki elénk tárja a lassan vonuló nép körképét, kívülről képes látni az ünneplőket és az ünnep vizuális kellékeit egyaránt. A második részben szomorú, részvételtes melankóliával szemléli az „illedelmes, tisztességtudó / s örömtelen" parasztokat, a „délceg, szikár legényeket", a „símára fésült tanyai leányokat", a földre görnyedező, „magukba zárt", szinte térdeplő asszonyokat, akik kezükben szentolvasóval bandukolnak – „már ezer éve". Az ezredéves magyar múlt képét a korban teljes természetességgel jelenítik meg a parasztság képviselői; „a falu s vidék" többi jellemző figurája, a jegyző, a kasznár és a tanító csak utánuk következhet. Ám mindőjüket összefogja „a bánat, áhitat meg a szegénység, / mely félreülve egy-egy utcapadra / némán ebédel otthoni papírból".

Az ünnep által megkövetelt áhítat szerves egységbe olvad a bánattal és az allegorikussá távolított szegénységgel, vagyis megint csak megerősíti a vers elején fölbukkanó „bús" jelzőt. Tudjuk, hogy ez a szó a tízes évektől az úgynevezett „nyugatosság" egyik emblematikus eleme volt, magánál Kosztolányinál is igen sokszor előfordul (ezen a ponton nyilvánvalóan mindenkinek a „bús pesti nép" jelzős szerkezete jut eszébe). Hangsúlyos előfordulása ebben a versben mégis jelentéshordozó, hiszen radikálisan ellenpontozza az obligát ünnepi vidámságot. Mindazonáltal érdemes megfigyelnünk, hogy reflektált bánatról van szó; ezt úgy értem, hogy a szomorú együttérzés csak a megfigyelő nézőpontjából árad letisztultan. Maguk a résztvevők, a harmadik részben felskiccelt ünneplők ezt aligha érzik. Nem érzi a sánta leány, az értelmes arccal, lázasan figyelő rőt hajú fiúcska vagy az izgatott hölgy az ócska ékszereivel. Aligha érzi a szemölcsös arcú, kedves öregúr,

de még a „hervatag és álmodó kisasszony" is azért jött el, mint az apró leánykák és a kisdiákok: mind „látni-látni vágynak". A nép szomjas és éhes, és látni akar – valamit, amit általában nem láthat, s ami nincs megnevezve a versben. Az embereknek szükségük van az ünnepre, s az se baj, ha végül is nem látnak semmit, akár a nyolcvanöt kilós Mariska néni, akit a többiek hasztalan emelnek fel, hogy végre megpillanthasson valamit. Így is lesz miről beszélni „a hosszú, téli estéken, Derecskén". Az ünnepi izgalom tehát adva van, ilyen értelemben az ünneplő nép egyáltalán nem „bús". Arany János kifejezésével élve, a „képmutogató", a beszélő alany minősíti végtelenül szomorúnak az elébe táruló látványt. Kosztolányi versének születésével majdnem egy időben Heidegger elválasztotta a parasztasszony számára való parasztcipőt a Van Gogh által lefestett cipőtől, mondván, hogy csak az utóbbiból árad egy egész életforma sorsszerűsége, a föld és a világ sajátos kapcsolata. Hasonlóképpen, Kosztolányi versében kétféle ünnep van: a „népnek való" ünnep és a rejtélyes megfigyelő számára feltárulkozó ünnep mint látvány.

Azt hihetnők, hogy a „nép" a 19. század óta megszokott módon ebben a versben is csak az alacsony néprétegeket vagy legfeljebb az alsó középosztályt jelenti. A negyedik részben azonban megjelenik az uralkodó elit is, igaz, a kisemberek nézőpontjából. „Ott messze-messze vannak a nagyok, / a főurak, tündökletes süveggel, / tollakkal, ékkel, napkeleti díszben,/ izzadva a bársonyban, a selyemben, / harangzúgás és rendőrök között."A döntő és nagyon erőteljes képi effektusokkal megjelenített mozzanat egyértelműen a mérhetetlen távolság a társadalom alsó és felső szintje között. A főurak ruházata az ünnep giccses külsőségeit idézi, ama „cukrosan ragadó" jelleget, amely az egész esemény hangulatára érvényes. Ha most – visszalépve a versben – felidézzük a „szántovető parasztok" megjelenését, akik „kimosdva, tisztán, ünnepi ruhában, / gyolcs ingben, pörge, fekete kalapban, / fehér túrót fehér kendőbe hozva" vonulnak fel, rögtön érzékeljük a megjelenítésben mutatkozó különbséget. Ebben a látványban semmilyen groteszk vagy komikus elem sincs, még olyan leheletnyi sem, mint a selyemben-bársonyban izzadó főurakra tett célzás. A vers e negyedik részére a vizualitás mellett a sűrű hanghatások a jellemzők: halljuk a lovak patájának csattogását a kövezeten, a harsonák rivallását, a dobpergést, és a szakaszt záró kép jóvoltából az elnyilaló *(sic!)* „hatalmas gépkocsi" hangját is hallani véljük. Ez utóbbi jeleníti meg igazán az ünnep szociális aspektusát: a gépkocsiban ülő személy ugyanis nem látható. „Ki volt, ki volt ez? Mint az álom, eltűnt." Az ünnep egyszerre ad lehetőséget a „nép" számára a transzcendenciával és az uralkodó osztállyal való találkozásra. A távolság fokozatai egyben a láthatóság fokozatait jelentik, akárcsak a vallási szimbólumok esetében: ami a legmagasabb rendű, az nem látható. A „nem látni semmit", „itt sem látni semmit" élménye az ünnep lényegi része.

A zárórész, az ötödik szakasz nagyot fordít az eddig kialakított struktúrán. Ekkor derül ki igazán, miféle erő rejlik a rejtélyes szemlélődő külső pozíciójában. Ő ugyanis képes arra, hogy lássa azt, amit sem az alant, sem pedig a felül levők nem látnak. Úgy is mondhatnánk, hogy képes „egyben látni" az egymástól iszonyatos távolságban levő társadalmi rétegeket. „Mindnyájan együtt és külön-külön, / egymástól elrekesztve, s mégis együtt, /semmit se látnak, ámde nézik egymást, /egymásba néznek,

s földerengenek, / amint haladnak, egyre csak haladnak, / ki tudja merre, s várnak, egyre várnak, ki tudja mit talán a jobb jövendőt, / mit megbűnhődtek már, múltjukkal együtt." Az ünnep egybegyűjt és szétválaszt egyszerre, ez a funkciója. Ebben a gondolatban önmagában véve nincs semmiféle eredetiség. Ami különössé teszi ezt a szakaszt, az éppen a megfigyelő nézőpontja, és az „egyben látás" kísérlete. A *Himnusz*ra tett utalás arról tanúskodik, hogy ez utóbbit a magyarság „történelmi sorsa" felől próbálja megvalósítani a beszélő. (Ha az imént már hivatkoztunk Heideggerre és *A műalkotás eredete* elhíresült gondolatmenetére, alighanem joggal utalhatunk arra is, hogy a német filozófus ebben a művében a megtörténő igazság egyik megjelenésmódjaként egy adott nép „történelmi sorsának" beteljesülését, illetve e beteljesülés időbeli mozgását említi. Persze, ez a párhuzam csak az időbeli egybeesés miatt érdemes az említésre, hiszen Heidegger esztétikai előadásai csak két évtizeddel később jelentek meg könyv formájában.)

A föntiek és az alant levők nézik, de nem látják egymást, míg a beszélő alany együtt látja őket, sőt azt is, amit nem látnak egymásban. Az „egymásba néznek, s földerengenek" sor azonban ennek a megállapításnak az alapján nehezen értelmezhető. A közös várakozásban, amely a jelek szerint nem más, mint maga a magyar sors, mintha mégiscsak lenne valami, ami a hierarchián áthatolva láthatóvá teszi a társadalmat alkotó rétegeket egymás számára. Az „egymásba nézés" az egymás megértésének valamilyen csíraszerű állapotát látszik hordozni, hiszen a „derengés" már a Ballagi-szótár szerint is egyszerre jelenti a fellegek oszlását, a hajnalodást és valaminek az érthetővé válását. De hogy miben is állana ez az egymásba nézés, hogy mit is jelentene a megértés csírája, annak kifejezésére a vers beszélője nyilvánvalóan képtelen. A zárlat ezért vesz egyszerre melankolikus és zaklatott fordulatot: az utolsó három sor négy rövid mondatból áll. „Ó, távol élet, ismeretlen élet. / Ó, múlt s jövendő. / Ó, te régi kedvünk. / Ó, régi-régi fájdalmunk, anyánk." Mint említettem, a többes szám első személy használata jelentheti azt, hogy a magányos kívülálló, a mindent látó megfigyelő, úgymond, „visszahátrál a kórusba", belép a nagy nemzeti sorsközösségbe. De értelmezhetjük úgy is, hogy ez a távoli, ismeretlen életre, a megbűnhődött jövőre való várakozás jelenti azt a közösséget, amely mégiscsak valamiféle kapcsolatot teremt a nagy szociális szétszakítottságban. A „régi kedvünk" kifejezés ebben a kontextusban szintén nagyon titokzatos. Szép Ernő jelentetett meg egy *Régi kedvünk* című verseskötetet 1919-ben; ő azonban elmagyarázta az előszóban, hogy a közreadott szövegek „az úgynevezett béke utolsó esztendeiből valók". A háború azonban mindent megváltoztatott, fejtegette; az elesettek „elvittek magokkal minden cirádát, illuziót *(sic!)*, hóbortos grimaszt és könnyelmű mosolyt, mindent, ami csak mulatságossá tudta tenni az ittlétet".[3] Kosztolányinál nem lehet pontosan tudni, mi is lenne ez a „régi kedv". Némiképp többet mondhatunk a „régi fájdalomról". Talán a várakozás, az ősök hasztalan várakozásának emléke, ennek az emléknek a régi-régi fájdalma a „közös

[3] Szép Ernő: *Régi kedvünk*. Pallas, Budapest, 1919. 5. *(Gyengéd figyelmeztető s alázatos ajánlás.)*

anyánk". Ez derenghet föl az ünneplők tudattalanjában túl minden külsőségen és társadalmi szakadékon.

Az *Ünnepi körkép* felfogható egyfajta vágyódás megjelenítéseként valamilyen közös „lelkiség" iránt, amely összekötné az egymástól irdatlan távolságban élő társadalmi rétegeket. Ám nagyon tanulságos, hogy a lent és a fent világa között nem válik láthatóvá semmilyen köztes társadalmi csoport. Annak ellenére sem, hogy minden bizonnyal ezt a (legalábbis szellemiekben) „áthidaló" réteget képviseli a vers beszélője. Róla azonban semmit sem tudunk; úgy van jelen a versben, úgy lát egyszerre mindent, hogy létezésének nincs érzéki realitása. Szellemként tekint végig az ünneplő tömegen. Hogyan magyarázható ez a sajátosan ambivalens pozíció?

Ennek a kérdésnek a hipotetikus megválaszolására a vers szövegén belül maradva nincs lehetőség. Ha ellenben segítségül hívjuk *A középosztályról* című írást, sok minden érthetővé válhat. Ez az értelmezési eljárás természetesen tartalmaz egy önkényes lépést: el kell fogadnunk, hogy az *Ünnepi körkép* beszélője középosztálybeli pozíciót foglal el, ami lényegében csak feltételezés. A cikk 1935 nyarán íródott a Cobden Szövetség *A középosztály és a vajúdó világ* című ankétjára adott válaszul. Kosztolányi már jó néhány válasz ismeretében fejtette ki álláspontját. Úgy vélte, hogy az előtte szólók vagy túl „ködös, igen tág díszletet" rajzoltak a feltételezett középosztály számára, vagy egyszerűen arra jutottak, hogy középosztály nincs is. A maga részéről csak érzéseket próbált megfogalmazni, amikor elmondta, hogy szerinte ki a középosztálybeli. „Az, aki nem tartozik sem a felsőbb osztályhoz (a főrangúakhoz), sem az alsóbb osztályokhoz (a parasztsághoz, a munkássághoz). Óriási tömeg ez, alaktalan, szervezetlen, jórészt öntudatlan is."[4] A középosztálynak van szellemisége, ez „a hűbériség és a szabadelvűség különös, bölcseleti keverékéből táplálkozik", ami bizonyos viselkedésmintákban csapódik le; osztálytudata azonban nincsen. A „középosztály veleje éppen az, hogy megfoghatatlan, elillanó és tétova",[5] teszi hozzá; csak annyi biztos, hogy van. Ha meggondoljuk, ez a leírás jól jellemzi az *Ünnepi körkép* beszélőjének helyzetét és nézőpontját. A felsőbb és az alsóbb osztályok erőteljes és öntudatos létezésmódjához képest (mert Kosztolányi szemmel láthatóan ilyennek tekinti a parasztokét vagy a városi munkásemberekét is) a középosztályhoz tartozó nem érzi a saját kontúrjait, nem tudja, hol vannak a határai. Vágyai túlrepítik reális társadalmi helyzetén, állandó bizonytalanságban van önmaga felől; képtelen egy közös cél érdekében valamely szilárd alakzatba szerveződni; éppen ennek folytán esetleg jobban látja a stabilabb társadalmi osztályok helyzetét és gondolkodásmódját, mint ők maguk. Ebben az írásban Kosztolányi önmagát egyértelműen a középosztályhoz tartozóként határozza meg, mégpedig olyan indokok alapján, amelyek túlmutatnak az értelmi meggondolásokon. Hiába áll közelebb az értelméhez „a parasztság és a főrangú osztály egymáshoz igen hasonló, hűvös, okos, szólamtalan önzése, s a munkásság friss életkedve", a középosztályhoz alapvetőbb szálak kötik. Ezen a ponton az elfogu-

---

[4] Kosztolányi Dezső: *A középosztályról*. In *Sötét bújócska*. Szépirodalmi, Budapest, 1974. 423.
[5] I. m. 424.

latlanságot és a szabadelvűséget említi, mint olyan erényeket, amelyeket csak középosztálybeli pozícióból lehet igazán elsajátítani. Kosztolányi tudomásom szerint sohasem játszott prófétát, de ennek a cikknek a végén akaratlanul is tesz egy profetikus erejű kijelentést. Hogyan viselkedne a középosztály egy diktatórikus rendszerben? „Valószínű az is, hogy bármiféle parancsuralmi rabság csak egy részének felelne meg, a zöme az ilyen rendszerben az ízlése és az értelme nevében tovább duruzsolna, dohogna, mint névtelen és alig cselekvő, de azért mégis számottevő ellenzék."[6] Kell-e bizonygatni, hogy másfél évtizeddel később pontosan ez történt a magyar középosztállyal, ezzel az „ingatag létezővel", kölcsönvéve Orbán Ottó Kosztolányi-versének fordulatát?

Összegzésként visszatérve az értelmezett vershez: az *Ünnepi körkép* beszélője éppen azért nem ölthet határozottabb körvonalakat, éppen azért nem kaphat egyértelmű egzisztenciális ismérveket, mert a létező, de paradox módon mégis hiányzó társadalmi közép szerepét tölti be. Ha ez a hang egyes szám első személyben szólalna meg és konkrét életviszonylatokat mutatna föl, aligha helyezkedhetne bele a mindent látó szem pozíciójába: maga is korlátozottá és korlátolttá válna. Ennek a pozicionális bizonytalanságnak az árát a szöveg poétikai síkon fizeti meg. A *Tanulmány a tömegről* így minden szemléletmódbeli érdekessége ellenére valóban csak lírai vázlat marad, egy tépelődő, gyötrődő, de elfogulatlanságra törekvő lélek önmagával és a világgal való küzdelmének lenyomata.

[6] I. m. 426.

Báthori Csaba

PÁRHUZAMOK RAINER MARIA RILKE ÉS JÓZSEF ATTILA KÖLTÉSZETÉBEN*

Nem emlékszem, mikor kezdett érlelődni bennem az indíttatás, hogy egymással összefüggésben elemezzem Rainer Maria Rilke és József Attila költészetét. Rilkét régóta fordítom magyarra, József Attila egész költői életművét pedig a kilencvenes évek második felében ültettem át németre, egy svájci kiadó megbízásából. Először csupán az tűnt fel, hogy József Attila kevés költőink egyike, akit jó reménységgel lehet németre fordítani; az egyenértékűség reményében. Az elvontságra hajló, több évszázados filozófiai edzőiskolákon formálódott német nyelv, úgy tűnt, alkalmas e nagy magyar gondolati költészet átmentésére. S ahogy az évek során a fordításban haladtam, egyre erősödött bennem a gondolat: érdemes egymásra vonatkoztatni ezt a két szellemi alapállást, megérné elmondani egyet s mást úgy, hogy egymásba tükröztetjük a két rokon szemléletű költő bizonyos ideáit.

Hogy rögtön a közepébe vágjak: szembeszökő a két költő emberi alkatának néhány olyan vonása, amely művészetük legmélyebb pontjáról igazítja a szövegeket. Rilke egész élete a tudatosan választott, szinte érintkezési tilalomig fokozódó magány rögeszméjének jegyében telik el. *Niemandes Schlaf zu sein (Nem lenni senki álmának):*[1] ez csak egyik változata a láthatatlanság, az eltűnés utáni általános sóvárgás, a rilkei létvonakodás *(Weigerung)* formáinak. Ahogy az Orpheus-szonettek második sorozatának XIII. darabjában mondja: *Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung.* (Prózafordításban: *Legyél – és tudd a nemlét feltételét.*[2]) A mulandóságnak ugyanezt a nyomasztó tapasztalatát sugallják a német költő más képzetcsoportjai, például a *búcsú*-motívum (*Abschied*, nyomatékosan az imént említett szonettben), illetve az abban fel-felderengő, az azt elfogadó és létpozitívumként értelmező mellékérzetek. *Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter / dir, wie der Winter, der eben geht,* írja a szonett első szakaszában. (Prózafordításban: *Előzz meg minden*

---

* A 2010. április 24-én Pécsett, *Kultúrák találkozása az európai térben* címmel rendezett konferencián elhangzott előadás szövege.

[1] Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke.* Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. I–VI. Frankfurt am Main, 1987 (a továbbiakban: SW I–VI.) II/185.

[2] SW I/759.

búcsúvételt, mintha előtted volna, mint a tél, amely éppen most megy el.) Ugyanezt rögzíti a francia nyelvű versek egyike a húszas években, a *Vergers*-kötetben így: *Chantons ce qui nous quitte / avec amour et art; / soyons plus vite / que le rapide départ.* (Prózafordításban: *Énekeljük meg szeretettel és tudással azt, aki itt hagy bennünket; legyünk elevenebbek, mint a gyors távozás.*[3])

József Attilánál a különállás, az általános magányparancs, igaz, a csalódás tapasztalatával párosul, de a magyar költő mély művészetikája ugyancsak ehhez a létállapothoz kapcsolja a művészi tudatosság, a tökély garanciáit. Egyik töredékében ez a gondolat úgy ölt formát, hogy a költő elutasítja a hamis dicsőség kínálatát, és csak azt tekinti önmagával rokonnak, aki *szivét versbe kérte.*[4] Másutt így ír: *Nincs közöm senkihez, szavam szálló penész, / vagyok mint a hideg, világos és nehéz.*[5] A léttel elvegyülni képtelen művész vacogása számtalan helyen átitatja a magyar költő sorait. Az *Ódá*ban például így: *Ki mint vízesés önnön robajától, / elválsz tőlem és halkan futsz tova, / míg én, életem csúcsai közt, a távol / közelében, zengem, sikoltom, / verődve földön és égbolton, / hogy szeretlek, te édes mostoha!*[6]

Aki figyelmesen részletezte magában Rilke húszas években kialakult nagy ívű panteista költészetét, ebben a hat sorban sokrétűen megsejtheti a német költő mondandóit is. Figyeljünk a következő fordulatokra: nem a robaj válik el a vízeséstől, hanem a vízesés a robajtól. Az első változat volna a közönséges, ez a második a költői varázslat szöveghelyszíne. A víz-képzet szimbólumfelszívó képessége itt csupán megvillan, de József Attila fordulata ugyanabból a szemléleti ugrásból fakad, mint Rilke alakzatai: maga az anyag válik ezoterikus testté, és egyúttal valahogy olyan tulajdonságát mutatja felénk, amely egy felszólítással egyenértékű. A víz megmozdítja, ég és föld közötti híddá oldja a tájat, a lelket, és mintegy materiális nyelven fejezi ki a két szellemi-lelki egyed lehetséges párosodását. Anyag és anyagtalan következmény mosódik egymásra, az elválás és összetartozás áhított harmóniája dereng fel, a megfoghatatlan hang is érzékletes minőséget nyer, a világon átsugárzik a világon túli szféra látomása. Csak egyetlen példa Rilke egyik 1924-es, Muzotban keletkezett verséből: *Wasser, die stürzen und eilende… / heiter vereinte, heiter sich teilende / Wasser… Landschaft voll Gang. / Wasser zu Wassern sich drängende / und die in Klängen hängende / Stille am Wiesenhang.*[7] (Prózafordításban: *A rohanó és siető vizek… / a derűsen egyesült, derűsen osztódó / vizek… Csupa menetelés a táj. / Vizek vizekhez tódulnak / és hangokban csüng a csend a lankán.*) Az *Óda*-részletben még három olyan elem látható, amely Rilkét és József Attilát egyaránt jellemzi: a távol és közel dialektikájának ábrázolása (*a távol közelében* kifejezés az érett Rilke szótárának törzsfordulata), az égi és földi vonatkozás egymás mellett felbukkanó párosa, valamint az *édes mostoha* fordulat paradoxális zárlata.

---

[3] SW II/539.
[4] József Attila: *Összes versei.* A szöveggondozás Stoll Béla munkája. Budapest, 1993 (a továbbiakban: ÖV) 510.
[5] ÖV 511.
[6] ÖV 371.
[7] SW II/501.

E három jegy közül most kiragadom az utolsót, hiszen ez – az ellentmondásokban fogalmazódó kijelentések halmozódása – ugyancsak mindkét költő világának állandó kísérője. Rilkénél a *Widerspruch (ellentmondás)* szó kezdetektől fogva a dolgok lényegét fejezi ki, az ellentmondásokban megvalósuló lét mozgására utal; a német költő gondolkodása egyre inkább elmélyíti az antinomikus látásmódot, és ez abban nyilvánul meg, hogy az elvont látomásokat a paradoxon megközelíthetetlen terébe szorítja. Az éjszaka viszontagságairól ezt mondja: *Aus Scharen von Licht / war ihr Dunkel gemacht, / das sich rein widerspricht.*[8] (Prózafordításban: *Fényrajokból / állt össze sötétsége, / amely tisztán ellentmond önmagának.*) Az ellentett szemléleti részletekből épülő beszéd már a korai darabokat is jellemzi, és a *Sírfelirat* „reiner Widerspruch"-jáig terjed. Rilke költészetének ezt a vonását számtalan példával igazolni lehet, az életmű bármely szakaszából vett idézetek egymást erősítik. József Attila nyelvét ugyancsak mélységesen jellemzi ez a paradoxális vagy csak alkalmi végleteket emlegető kifejezésmód – s hozzáteszem, ez még ott is fokozza költői erejét, ahol a tartalmi tényezők első pillantásra nem igazolják ezt a figurát. A két hexameter csak láthatóvá tesz egy formai állandót – de a vonás mindenütt fellelhető. Idézek néhányat az *Eszmélet*ből: *Földtől eloldja az eget… álmom s a vas világ… nem fog a macska / kint s bent egeret… Csak ami nincs, annak van bokra* stb.[9] *A bűn* így kezdődik: *Zord bűnös vagyok, azt hiszem, / de jól érzem magam.*[10] A *Gyermekké tettél* második szakaszában ez áll: *Az éveket, mik sorsom összetörték, / reám zúdítja minden pillanat.*[11] Az egyik kései töredék így vall: *Mélyebbre kell még hajlanom, / hogy semmit nem tudón dudoljak.*[12] A kései versek szinte minden lélegzetvétele erről a feltételes létezésről – költői nyelven: a nehezen mondhatóról – tesz megrendítő vallomást. *Ime, hát megleltem hazámat… ha eltemet, ki eltemet.*[13] József Attila egymásnak feszülő, egymást kioltani látszó állításai között nagy jelentőségűek azok a fogalmi kettősökhármasok, amelyek a létezés egyetemes vonatkozásait részletezik a látomás éles kontrasztjaival. A *„Költőnk és Kora"* című kései vers a semmi–minden párost érzékelteti néhány gyors, de rögtön kozmikus távlatot rögzítő mozdulattal. A költemény alapgondolata, ismételhetnénk, németül így hangzik: *Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung*. József Attila szökellő mozgással haladó, egymástól távoli látomásdarabokat összekötő kifejezésmódja Rainer Maria Rilke távlatos, magaslatot és mélységet egymásra villantó alkotásmódját idézi. Ha a két költő témavilágát, megszólalásuk képi nyersanyagát vesszük szemügyre, szinte kimeríthetetlen rokonságokra bukkanunk. Kiragadok hármat a bogból.

1. József Attila művészi-emberi szigorúsága az életmű számos pontján megfogalmazódik. *A város peremén* utolsó szakaszában arról hallunk, hogy *A költő… (az adott világ / varázsainak mérnöke), / tudatos jövőbe lát / s megszerkeszti magában, mint ti / majd*

[8] SW II/470.
[9] ÖV 386–389.
[10] ÖV 414.
[11] ÖV 433.
[12] ÖV 509.
[13] ÖV 507.

kint, a harmóniát.[14] A tudatosság, pontosság parancsa közvetve e sorok mélyén is ott lappang: *A líra: logika; / de nem tudomány.*[15] Nyíltan, ugyancsak a művészi imperativus erejével fogalmazódik meg ez a meggyőződés a híres töredékben: *Ne légy szeles. / Bár a munkádon más keres – / dolgozni csak pontosan, szépen, / ahogy a csillag megy az égen, / ugy érdemes.*[16] József Attila is, Rainer Maria Rilke is igyekezett kötelező erőt beletitkolni a műalkotásba: eszméletük nem csak mellesleg történő kiteregetése egy benső bizonyosságnak, hanem egyfajta művészi formában taglalt etikai sulykolás. Rilke a *pontos* szónak olyan arzenálját bontja ki az évtizedek alatt, hogy lehetetlen a szónak minden árnyalatát felsorolni. A *Malte Laurids Brigge feljegyzéseiben* azt mondja: *Költő volt, és gyűlölte a körülbelülit (Er war ein Dichter und hasste das Ungefähre*[17]*).* A gondolat először a költeményre – József Attila szavával: a *dolgozásra* – vonatkozik, később azonban egyetemes létigénnyé keményedik. A költészet precíziós technikára emlékeztető pontosságát Rilke egyik levele így ábrázolja: *Mindig is az volt a véleményem, hogy a költemény, éppen szélsőséges természeténél fogva, hirtelen a technikai precízió közvetlen szféráját képes megérinteni.*[18] Később egy-egy *kérés* pontosságáról, egy *elutasítás* pontos és végleges természetéről, egy-egy *mozdulat* pontosan kirajzolt lendületéről, a *költő pontos és megformált öntudatáról* beszél. 1921. december 29-én ezt írja Lou Andreas-Salomének: *es käme darauf an, auch da weiter und weiter genau zu sein (arról volna szó, hogy itt is egyre és egyre pontosabbak legyünk*[19]). A húszas években így ír: *Munkámban a pontosság egyre erősebben kötelező erejűvé válik.*[20] És nem volt számára nagyobb művészi kihágás, mint a hanyagság, a *szellemi pontatlanság.*

2. Csak röviden említhetem a két költő egyik közös témaegyüttesét: az angyal–rózsa–gyötrelem képzetcsoportot: ez Rilke műveiben döntő jelentőségű, József Attilánál pedig alkalmi, majd egy kései töredékben feltűnő, emlékezetes motívum. A *Derengő rózsa* vagy a *Gyönyörűt láttam* helyett itt csak ezt az öt sort állítom párhuzamba Rilke toposzaival: *Lassú álmodozásaiból amint / fölemeli fejét a gyermek, / bólint az angyal, ki a kínnal fölötte ing / s porba ejtik fejüket a kígyók, / akik feléje mérgeket lövellnek.*[21] Ha ezt az ötsoros töredéket németül olvasom, csak Rilkére gondolnék – annyira a német költő képzetteremtő jegyeit viseli magán. Lassúság, álom és alvás, gyermek, angyal, kín, ing: mindegyik szó a rilkei szókincs alaprétegéhez tartozik. Meghökkentő, hogy a *Jeder Engel ist schrecklich* típusú rilkei állítás *(Szörnyű minden angyal)* itt szinte tüköralakzatként tolul fel: az angyal és a szenvedés képe összekötődik, sőt kiegészül a gyermek-szintagmával, amely ugyancsak Rilke visszatérő motívuma. Nyilvánvaló, hogy a két képcsoportnak semmilyen közvetlen köze nincs

---

[14] ÖV 368.
[15] ÖV 498.
[16] ÖV 459.
[17] SW VI/863.
[18] Rainer Maria Rilke: *Briefe aus Muzot, 1921–1926.* Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel-Verlag zu Leipzig, 1937. 422.
[19] Rainer Maria Rilke: *Briefe zwei Bänden.* Herausgegeben von Horst Nalewski. Frankfurt am Main und Leipzig, 1991. II/204.
[20] I. m. II/273.
[21] ÖV 510.

egymáshoz, egyúttal azonban meglepő, mennyire hasonnemű kiegészítőket vonzanak magukhoz.

3. Harmadikként nem egyetlen vonást ragadnék ki, hanem a párhuzamos képzettársítások egész fürtjét, hiszen a két alkotó temérdek vonatkozásban hasonló képzetmintákban fejezi ki indulatait és egyetemes üzeneteit. Ezek: a *kint–bent* képzetpár (másutt: kívül-belül), a világnak a dolgok összességében megnyilvánuló *determináltsága*, az *éjszaka* delejező, hideg varázslatot és bizonyos kötelező létlogikát sugalló látványa, a *véletlen* és a *törvényszerűség* számtalan költői említésformája, a *tudás* és a *semmit-nem-tudás* hovatovább szókratészi bölcsessége, a *világegyetem* törvényszerűségeinek visszfénylése az emberi *szív* örvényeiben, a *hallgatás*, eltussolás, kimondatlanság, valamint a lelkiismereti vagy *vétkességi érzet* összefüggése, az *élet-a-halálra-ráadás* (József Attila-i) nagy témája, és végül *világ* és világból kiesettség tapasztalati köre. Ezek közül most kiragadok néhányat, mintegy szemléltetésül.

Rilke az Erika Mitterer-versek tizenegyedik darabjában ezt mondja: *Was draussen* heisst, *ist lauter Heilung innen, / und was geschieht, ist innen schon geschehen.* (Prózafordításban: *Aminek kint* neve *van, tökéletes gyógyulás odabent, / és ami megtörténik, belül már megtörtént.*[22]) A *kint–bent* gondolat a szubjektum–objektum pár másodlagos köpönyege itt, és számtalan metaforában kirobbanhat. A rilkei rózsaversek szimbolikájának egyik alapvető jegye, hogy a költő a szirmok látványának ecsetelése közben világít rá: nem tudjuk, mi a bent, mi a kint, olykor felcserélődik a kettő, és egymásban úgy csillan meg, hogy eggyé olvad. Rilke egyik ajánlás-versében *(Für Frau Grete Weisgerber)* így ír: *Draussen Welten, Welt –, wieviel, wie vieles –; / aber wer beschreibt / Glück und Übermass des Gegenspieles, / das in uns Gesicht und Wesen treibt.* (Prózafordításban: *Odakint: világok, világ, – mennyi, mennyi –; / de ki írja / le az ellentett játék boldogságát és túlsúlyát, / amely bennünk arcot és lényeget terem.*[23]) Látjuk: ugyanaz a fordulat, amely József Attila verseiben gyakorta megidéződik. *Sebed a világ – ég, hevül / s te lelkedet érzed, a lázat (Eszmélet).* Vagy egy kései töredékben: *Mint a Tejút a vonuló / egek táguló / boltozatán / s mint a valóság heveny láz után // ugy ragyog és világít / lelkemben, mely világot áhit / az emberi fölszabadulás.*[24] A determináltság feledhetetlen axiómáját egyszer s mindenkorra József Attila fogalmazta meg a magyar költészetben: *Akár egy halom hasított fa, / hever egymáson a világ, / szorítja, nyomja, összefogja / egyik dolog a másikát / s igy mindegyik determinált* (*Magad emésztő...*[25]). Rilke 1914 augusztusában – egy irschenhauseni töredékben – így fogalmaz: *Sehet ein Ding, das vielfach umwundene. / Keiner geht durch die verbundene Welt / einzeln. Immer ist ihm in herrlichen / Abständen das Herz umstellt. / Immer ist er in Händen, die zu fassen wissen. / ... Es sei denn er fiele / von Händen zu Händen: denn die Spiele / des Alls sind unendliche.* (Prózafordításban: *Nézzetek meg egy sokrétűen körülfogott dolgot. / Senki nem megy át a kötelékekben élő világon / egymagában. A szivére folyamatosan / remekül meg-*

[22] SW II/317.
[23] SW II/230.
[24] ÖV 496.
[25] ÖV 375.

szabott időközökben / újabb kötések kerülnek. / Mindig olyan kezekben van, amelyek tartani tudnak. .../ Hacsak nem hull / kézből kézbe: a Mindenség / játékai ugyanis végtelenek.[26])

Az éjszaka élménye mindkét költő számára centrális jelentőségű. Az éjszaka spirituális szerepe, a hideg sötétségnek tulajdonított szellemi-lelki tartalomegyüttes József Attila költészetében talán a *Téli éjszaká*ban rajzolódik fel a legtöményebb formában. *Tündöklik, mint a gondolat maga, / a téli éjszaka.*[27] A magyar költő a hűvös eszmélkedés, a teljes körű önvizsgálat, a pontos világérzékelés, valamiféle magasrendű pásztorolás képzeteit gyűri a költeménybe. Ebben a felfogásban a metafora társelemei (csillagok, hold, holdfény, göncölök, ködök, nedves levegő stb.) is figyelmet érdemelnek, hiszen ezek árnyalják, kiegészítik és – mondhatni – felfoghatóvá teszik a meghökkentő eredeti belátást, azt, hogy az időfolyamatnak éppen ez a fenyegető, nagyban kiismerhetetlen stádiuma telik meg a költő súlyos léttartalmaival. *Oly könnyen száll a hold, / mint a fölszabadult. [...] Milyen óriás éjszaka / szilánkja ez a sulyos éj, / mely úgy hull le ránk, / mint a porra a vasszilánk? ([Tehervonatok tolatnak...]*[28]) Vagy hadd idézzek egy kései töredéket: *Száz éjszakán / ezer magány / millió fájdalommal / szelte át meg át / az éjszakát.*[29] Rilke, aki a közös szellemi családfa német ágán felel József Attilának, egész életére kiterjedő éber és sokrétű, megrendült erőfeszítéssel sajtolja ki saját létélményeit az éjszaka látványából. Nála az éjszaka az idegenség, számkivetettség, a számadás, valamiféle végítéletszerű megfeleltetés metaforája, amely azonban a világegyetem nagy összefüggéseit is a költő öntudata elé villantja. Ebben a művészetben hasonlóan terebélyesednek és sűrűsödnek az egymást vonzó, gerjesztő és megtermékenyítő képalkatrészek, testvérelemek. A *Gedichte an die Nacht (Versek az éjszakához)* egyik pontján, a *Die grosse Nacht (A nagy éjszaka)* című versben ezt olvassuk: *... erwachsene / Nacht, und staunte dich an. Wo die Türme / zürnten, wo abgewendeten Schicksals / eine Stadt mich umstand und nicht zu erratende Berge / wider mich lagen, und im genäherten Umkreis / hungernde Fremdheit umzog das zufällige Flackern / meiner Gefühle.* (Prózafordításban: *...felnőttél, / éjszaka, és én megcsodáltalak. Miközben haragudtak / a tornyok, és elfordult sorssal állott körülöttem egy város, és / megfejthetetlen hegyek / ágaskodtak fölém, és egyre közeledő körökben / éhező idegenség ostromolta érzelmeim véletlen lobogását.*[30]) A költő megilletődött, zaklatott tagmondatokban áradó hangjában több érzelmi szál összefonódását érzékeljük: egyszerre van jelen itt az éjszakai újjászületés, a megsemmisüléssel felérő megalázkodás, a nagyobb természet törvényeihez illeszkedő berzenkedő-igenlő igazodás, a túlélés és a földi immanenciához való ragaszkodás összes képzetcsoportja. A húszas évek közepén az *Aus dem Umkreis: Nächte*-versek *(Az éjszaka-versek ciklusából)* egyikének utolsó szakasza így hangzik: *wie, durch dein blosses Dasein, erschein ich, / Übertrefferin, klein –; / doch, mit der dunkelen Erde einig, / wag ich es, in dir zu sein.* (Prózafordításban: *milyen kicsinek tűnök, pusztán a jelenlétedtől, te fölényes Éj –; / és mégis,*

[26] SW II/422.
[27] ÖV 359.
[28] ÖV 355–356.
[29] ÖV 493.
[30] SW II/74–75.

egyesülve a sötét földdel, / veszem a bátorságot, hogy létezzem tebenned.[31]) Azt hiszem, világos mindebből, hogy a két költészet nemcsak tematikájának ismételt tükröződéseivel utal egymásra, és teszi szinte kötelezővé a közös vonások számbevételét, hanem egy bizonyos költői látástípus tulajdonságait is gazdagon szemlélteti.

Első pillantásra azt gondolhatnánk: igen, igen, de... de Rilke individualista, mindenféle közösséget kerülő, semmiféle társas felelősséget nem hangsúlyozó költő, ellenben József Attila, ő bizony a részvét, a társadalmi feladatvállalás, a szocializmus viharmadara. Van ebben a szembeállításban némi igazság, kétségtelen. Mégis azt kell mondanom: ami a magyar költőnél embertársi hivatástudat, az Rilkénél az egész teremtéssel szembeni részvét fogalmaiban nyilvánul meg. Ha lehet a költőket platonikus és arisztoteliánus csoportra osztani, úgy én ezt a kettőt, mindkettőt, a platonikus rajba sorolnám. Mindkettő hamar elrugaszkodik a konkrét látványtól az ideák égboltjáig, és egész létérzékelése a fogalmak felől röntgenezi át a tapasztalat egyes tényállásait. József Attila egyik töredékének első két sora így szól: *Én hazám, fajom és emberiségem / iránt ismerem szép kötelességem.*[32] De másutt is, ahol a tárgyi-érzéki fantázia adatairól beszél, rögtön felvillantja a reáliák mögött az univerzáliákat. Ő a *tudás*nak tesz panaszt, a rózsa képe mögé odaírja a *valóság* szót, ő *egész* népét fogja tanítani, nemcsak egyes jelentkezőket, ő az *értelem*ig lép tovább, és a földi munkában is a *csillagok pontos, szép* járását tekinti mérvadónak (már megint az ég, a csillagok, az éjszaka, ez a vakítóan sötét József Attila-i éleslátás...). A kiválás, a magasra emelkedés (és mélyre süllyedés), a csillagmagányban megvalósuló költői tökéletesség és más eszmék jelzik a magyar költő társadalmi szereplehetőségeinek másik, tragikus oldalát. Különállás, benső vezérlet, világhiány, ugyanakkor szeretetéhség, a földi érzékletesség magasztalása, a kicsiny dolgok pásztorolása és más: ez a lírai halandó személyes tapasztalataival ellentétes szócsoport.

Ha Rilke műveibe pillantunk, ugyanezt a kettős osztatú szellemi teret sejtjük meg. Ez a költő főleg, ahogy ő maga mondja, *belső utakat* óhajt megtenni, és a külvilághoz inkább a nagy távlatok, távolságok és felelősségmentes vonatkozások pólyáin át kíván közeledni. Egyik alapszava a *Weigerung*, a vonakodás; és ez a terminus itt valamiféle széles körű önmegvonást, elhúzódást, hárítást jelent. Ugyanakkor kétségtelen, hogy Rilke költészete a lét roppant tágas horizontját nyitja meg, és minden sorával a létezés egészére vonatkozó gondoskodás kötelmeit érzékelteti. Hogy ebből az összetett eszméleti szövedékből egyet kiemeljek: nem győzi hangoztatni a költő pásztori szerepének fontosságát (ezt ő – úgy tűnik, az egyházi liturgiával is kapcsolatba hozható – fogalommal *Hirtenamt*nak, pásztori hivatásnak nevezi[33]). Milyen elemekből áll ez a képzet? A pásztor a lét egészét mérlegelő lelkiismerettel, rendületlen törődéssel, veszélyek közt is biztonságot árasztó szívóssággal őrzi a nyájat – értsd: oltalmazza és terelgeti a közösséget –, miközben, idézem a költőt: *ott strázsál, s hagyja, hassanak rá a hatalmas elemek, fogja körül az eseményektől hemzsegő*

[31] SW II/179.
[32] ÖV 509.
[33] Például SW II/176.

világtér, és minden pillantásában világot oltson magába, világot, semmi mást (*Hat / nichts als Welt, hat Welt in jedem Aufschaun, / in jeder Neigung Welt*[34]). A választott művész legfontosabb feladata az egyetemes mérvű törődés: kézbe kell vennie a legkisebb dolgokat, tisztaságot kell teremtenie és felmutatnia műveiben, még álmaiban is éberen őriznie kell a lét értelmét, és ahogy Rilke mondja: ellenértéket kell létrehoznia a jelenkor uralkodó külvilágával szemben (*Ich sage Gegenwart und meine Gegenwert* – mondja a *Geschrieben für Karl Grafen Lanckoronski* című versben; a lefordíthatatlan szójáték értelme: *Azt mondom: jelenkor, és azt gondolom: ellenérték*[35]). Pár sorral feljebb pedig így körvonalazza a művészek hivatását: *Sie müssen dastehn wie der Hirt, der dauert; / von ferne kann es scheinen, dass er trauert, / im Näherkommen fühlt man wie er wacht. Und wie für ihn der Gang der Sterne laut ist, / muss ihnen nah sein, wie es ihm vertraut ist, / was schweigend steigt und wandelt in der Nacht.*[36] Idézem a vers utolsó három szakaszát Eörsi István – egyébként József Attila fordulatain edződött – magyar fordításában.

Szétrombolhatók ők is, mint akármi,
de (kiszemeltek!) nekik helyt kell állni,
ha rájuk tör a legnagyobb erő,
és ki kell mondaniuk, ahol más csak
nyög és nyafog, ütemét a csapásnak,
s érzik, hogy bennük súlyosul a Kő.

Kitartón állnak, akárcsak a pásztor;
a messzeségből úgy tetszhetne: gyászol;
közelebb érve érzed: őrködik.
S ahogy ő hallja a csillagok ívét,
úgy kell, hogy a szívükhöz közelítsék,
mi néma éjben serken s működik.

Mit rájuk bíztak, álmukban is őrzik:
álom és lét, könny és kacaj füződik
értelemmé... S már nem bírnak vele,
és térdre buknak a halál s az élet
előtt, és ekként ad a Mindenségnek
új mértéket térdük derékszöge.[37]

---

[34] SW II/45.
[35] SW II/278.
[36] SW II/277.
[37] *Rainer Maria Rilke versei.* Válogatta Szabó Ede. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983. 377. (Lyra Mundi)

Figyeljük meg – Rilke ihletmodelljein és messziről felismerhető szómatricáin túl – a szóhasználatig érő, József Attila legérettebb eszméleti csúcspontjait idéző felrakást; a kiszemeltek-motívumot *(„születtem, elvegyültem és kiváltam"– Kész a leltár);* a helytállás és a legnagyobb erő párosát *(„A mindenséggel mérd magad!" – Ars poetica);* a magasra emelkedés és a mélység felé húzó erő együttesét *(„én tulmagasra vettem egemet / s nehéz vagyok, azért süllyedtem mélyre" – Egy költőre);* a csillagvilág és a szív összefüggéseit *(„Milyen magas e hajnali ég!... / Hallom, amint fölöttem csattog, / ver a szivem" – Óda);* az álomban megőrzött dolgok és az értelem emlegetését *(„kecsesen okos csevegés"; „Én túllépek e mai kocsmán, / az értelemig és tovább!" – Ars poetica);* s végül a térdre bukó, és az alázatosságban a mindenséghez fohászkodó ember alakját *(„Fogj össze, formáló alak, / s amire kényszerítnek engem, / hogy valljalak, tagadjalak, / segíts meg mindkét szükségemben" – Nem emel föl).*[38]

Végül csak annyit: nyilvánvaló, hogy e két nagy költőt külön-külön kell olvasni, mindegyiknek saját és összetéveszthetetlen beszédvilágát önmagában kell szemlélnünk és kibontanunk. Egymásra vetített alakjuk, egymással összefüggésbe hozott művészetük taglalása, semmi kétség, hozzáad valamit ahhoz, amit megérthetünk belőlük. Ahogy mi olvasók öregszünk, már csak azt szeretjük, akit szeretünk. De néha feltámad bennünk az az érzés is, hogy kivételes erővel szeretünk, véglegesen, egyszerre kettőt. Én, talán ezt súgja a világszellem, ma már csak együtt tudom szeretni ezt a két csodát.

[38] ÖV 455., 464., 501., 373., 464., 468.

Sófi Boglárka

A SAKKTÁBLÁN INNEN

– Tandori Dezső *65. mezőjéről* –

Tandori Dezső legtöbb képversét – a szakmával ellentétben – feladványoknak vagy vicceknek nevezi.[1]

A feladványok, fejtörők birtoklóikat hatalommal ruházzák fel. A tudás hatalmával, a megismerés hatalmával. Akik képesek a rejtvényt megoldani, azok – mondhatni – beavatáson esnek át, és egy titkos kör tagjaivá válnak. A rejtvény megköti azt, aki megfejtésén fáradozik. Idői és téri keretekből kilépve rengeteg gondolati energiát fektet bele a rejtvényfejtő abba, hogy a titok beavatottjává váljék. Egy-egy nehezebb feladványt magával visz fejben, egy-egy unalmas pillanatban, de akár munkában is előveszi – fejben –, és töpreng rajta. Van, hogy mással is megosztja, és már kétszer annyi gondolati energia táplálja a rejtvényt. Tandori sokakat bevon rejtvényei felfejtésébe; feladványait sok gondolati energia táplálja.

Tandorinak önmaga előtt is nyitottak a rejtvényei, ő maga sem rendelkezik a megoldás bizonyosságával. És ez vicces. Innen nézve tényleg „vicc", hogy valójában mennyi ember (irodalmár és kritikus) dolgozik azon, hogy megfejtse azt, amit ő maga sem ért. Vicces, hogy mennyien dolgoznak (agyalnak) azon, hogy értelemmel és jelentéssel töltsék meg egy egész kerek egész látszatát keltve azt, amit ő valójában egy ötlettől vezérelve néhány vonallal feldarabol – legyen az szó, vagy jelen esetben kép. (Ahogyan a Mindenki-sziget rajzával kapcsolatban ő fogalmaz: *gondolati problémának csináltam meg*.[2])

Számtalan példája van annak, hogy Tandori is igyekszik saját magát megfejteni és értelmezni. Egyrészt saját maga is elemzi saját műveit (például: *Tandori: Mindenki Palackszárító Sziget),* másrészt megoldó kulcsokat ad a kritikusoknak azáltal, hogy sokat nyilatkozik arról, melyik író, festő milyen hatással van az ő alkotásaira (például: *Tandori: Mi kerül a műbe*), harmadsorban pedig sokszor újraírja, újraközli korábbi írásait, hogy biztosan eljusson minden fontos információ az olvasóközönség elé (például: *Tandori: Mi kerül a műbe, Két Kísérlet*). Bedecs László ezzel kapcsolatban fontos mozzanatra hívja fel a figyelmet: *„a kritikus pedig, mint gyakran látható, hajlamos elfogadni a felé nyújtott segítő kezet, és arról beszél, amit a szerző fontosnak vél,*

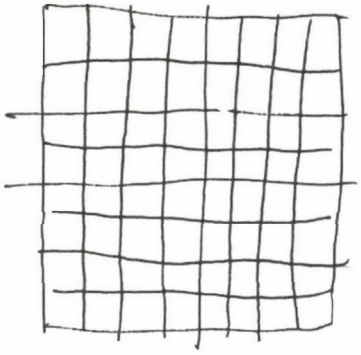
---

[1] Tandori Dezső: *Mi kerül a műbe? És mibe kerül a mű?* Balkon 2003. november. (http://balkon.c3.hu/balkon03_11/00tandori.html)

[2] Tandori Dezső: *Két kísérlet. II. Folytatás és „befejezés".* Tiszatáj 2003. július. (http://www.lib.jgytf.u-szeged.hu/folyoiratok/tiszataj/03-07/tandori.pdf)

amit ő, mármint Tandori, értékesnek és visszakereshetőnek mond saját munkáiban".[3] Acsai Roland írása[4] kiváló példa arra, hogy a kézenfekvő megoldások szép és tartalmas kritikát szülhetnek: Acsai végigelemzi e feladványt Tandori épp közeledő 65. születésnapja, a sakk és Tandori sakk-versei tükrében.

Mit tesz Tandori hozzá saját a feladványához? *„Emlékeztetünk rá, a sakktábla a maga funkciójában nem igényelt fekete mezőket, mert más volt a feladvány, arra vonatkozott ez, hogy a 65. mező 'mi' lesz. A vonatkoztatási alap a sakk, ezt a címben jelölni kellett, ám a dolog sanzsán maradt, mert a szokvány feladványhoz képest (a hogy pl. bábu nem volt a 'táblán') más volt a kérdés. Ill. a kérdés volt a megoldás. Az volt a megoldás, hogy ezt kéne kérdezni itt: 'mi lesz a 65. mező?' Esetleg: '?!' Jó is, rossz is, kockázatos lépés, a sakkban. De ez csak pityke az ügyön, nem bírtam jól eldolgozni."*[5]



A feladvány:

Mi lesz a 65. mező?

Az értelmezés az én olvasatomban mégsem hagyhatja figyelmen kívül, hogy hiányoznak a sötét mezők. Már csak azért sem, mert Tandori annyira igyekszik elterelni a figyelmünket a fekete mezők hiányáról. A sakktábla a maga funkciójában igenis igényeli a világos–sötét mezőket, hiszen lényege, lételeme a sakktáblának a világos–sötét váltakozása. A váltakozó színű négyzetek, a mezők nagymértékben segítik a sakkozni vágyót a táblán való eligazodásban. A játékosok bal keze felé eső sarokmező sötét színű. Alapállásban pedig a világos király sötét mezőn, míg a sötét király világos mezőn áll.

Tandori sakktábláján eltéved a sakkozni óhajtó ember. Nincsenek támaszpontok, sem viszonyítási pontok, nincsenek kijelölt irányok. Ezen a táblán a káosz és kétségbeesés uralkodna el a figurák és a figurákat mozgató játékosok között. Mód nyílna a játékszabályok sajátos értelmezésére, a lépések megmásítására, és ez inkább viszályt, mint az újszerű játék felett eltöltött boldog órákat jelentené. Hogyan tükröződik ez vissza a Tandori életműben? Vajon vonatkoztatható-e mindez a Tandori

[3] Bedecs László: *Párbeszédre készen? Tandori és a Tandori kritika.* Új Forrás 2004. 3. szám (http://www.jamk.hu/ujforras/0403_23.htm)

[4] Acsai Roland: *A 65. mező. A 65. születésnapját ünneplő Tandori Dezső három könyvéről.* http://www.litera.hu/hirek/a-65-mezo, 2003. dec. 09.

[5] Tandori: *Mi kerül a műbe?*

életműre: ahol a sakktábla volna a kanonizált irodalom, és a Tandori-féle sakktábla az új líranyelv? Ismét Bedecs Lászlót idézem: *„ha Tandoritól mégis jelentős műveket kell megnevezni, akkor szinte minden értelmező az első két kötet valamelyikét emeli ki, azt a két kötetet, melyet a korabeli kritikusok sokkal inkább elutasítottak, mintsem egy új líranyelv megjelenéseként értettek volna".*[6]

Tandori sakktáblája vonalháló. Sólymos Sándor építész-filozófus egy kiállítás alkalmával a vonalhálót segédeszköznek tekintette a jelek elrendezéséhez. *„A kockás papíron rajzolt vázlatok, számítások, adatok változnak, alakulnak, továbbfejlődnek. Az előtanulmányok, a megoldáskeresés, az inspirációk megszületésének kereteit jelöli ki a rögzített háló, a mozgásban lévő szellem viszonyítási pontjait határozza meg. Itt semmi sem végleges, még alakul, a megszületés állapotában van."*[7]

Tandorit nem az érdekli, hogy mivel tölthető ki hatvannégy mező, hanem hogy mi lesz a hatvanötödik mező. Őt nem a hatvannégy mezőn alakuló, megszületés állapotában lévő szellemi megoldáskeresés érdekli, hanem a hatvanötödik, ismeretlen mező. Az a mező, ami meg sincs jelenítve. A kérdés az is lehetne, hol van a hatvanötödik mező. Hová és hogyan lehetne megrajzolni a hatvanötödik mezőt? Mekkora is lenne a hatvanötödik mező? Ismét a formabontás, a normákkal való szembefordulás, a határok feszegetése bukkan elő. Kabdebó Lóránt szavait kölcsönözve: *„Az első kötet után [...] Tandori szétrobbantja a kezdeti egyensúlyi állapotot, és elindul, hogy a példaképektől megtanult költői reagálásforma helyett megteremtse sajátos egyéni módszerét és világképét. A végeredmény azután nem tagadja mégsem a kezdeti képletet, csak sajátossá formálja azt. Így [...] egy korai klasszicizáló leszűrtséget követ egy többfelé figyelő-kereső lázadó korszak, amelyet a lázadó és törvényt fogalmazó örök vitatkozó nézőpontok szintézise követ".*[8]

A hatvanötödik mezőt kétséges hozzáilleszteni úgy az ábrához (sakktáblához), hogy ne bontsuk meg annak lényegét a négyzetességét. Ha ráhelyezzük a hatvanötödiket esetleg az egyik mezőre, akkor új dimenziót alkotunk, hiszen térben kiemelkedik a hatvanötödik mező, vagy pedig sematikusan, felülnézetből ábrázolva nem lenne észrevehető. Ha elforgatva, nem pontosan helyeznénk a táblára, akkor az osztást bontaná meg. Ha nagyobb vagy kisebb a többi mezőnél, akkor megbontja az egyensúlyt.

Egyáltalán a hatvanötödik mező milyen viszonyban van a hatvannégy megrajzolt mezővel? Akar-e hozzájuk kapcsolódni, vagy külön, önálló életet akar-e élni? Mindenképpen kívülálló, formabontó, lázadó, magányos marad. Vajon Tandori Dezsőt milyen mértékig szimbolizálja ez a hatvanötödik mező? Idézem Tandorit magát: *„Belharcos (ökölvívó) alkat vagyok, vagy hegyimenő kerékpáros."*[9]

---

[6] Bedecs: *Párbeszédre készen?*

[7] Sólymos Sándor: *Megnyitóbeszéd Faber-Kovács Krisztián Rácspontok című kiállítására.* Elhangzott: 2008. február 27. (http://kepirogaleria.hu/kiallitasok0608.html)

[8] Kabdebó Lóránt: *A létezés változatai. (Tandori Dezső költészetének alaphelyzetei.)* In uő: *Versek között.* Magvető Kiadó, Budapest, 1980. (http://dia.pool.pim.hu/xhtml/_szakirodalom/tandori_kabdebo_a_letezes_valtozatai.xhtml)

[9] Tandori Dezső: *Mindenki Palackszárító Sziget. Duchamp Duchamp után I. (Talán „I".)* Balkon 2005. január (http://balkon.c3.hu/balkon05_01/01tandori.html)

Sólymos Sándor így folytatta a már idézett megnyitóbeszédet: *„A vonalháló a megbízható pontos technika, technológia bizonyítéka, ha hézagrajzként mutatkozik padlón, falon, homlokzaton. A tisztaság, az áttekinthetőség, a rend metaforája, a visszafogott háttérben maradó biztonságos tudás jele. Rendre visszatérnek azok az építészeti korszakok, melyekben fontos a megbízható tudás eme minimál-jele, amely mintegy a koordinátarendszer pontosan kalibrált rasztere fog körbe minket a kiszámítható jelen és jövő helyzetét sugallva."*[10]

Tandori vonalhálója nem megbízható. Nem megbízható koordináta a sakkbábuknak és a játékosoknak. A vonalak sem illeszkednek pontosan, hol túlérnek a kereteiken, hol lerövidülve el sem érik azt. Ha a térbe emelnénk ezt a hálót, és például halászni mennénk és ott vízbe merítenénk, a halak itt-ott ki tudnának szökni belőle. Ha hálóvető gladiátorok *(retarius)* lennénk a küzdőtéren, és kivetnénk ezt a hálót, félő, hogy az ellenfél egyhamar kiszabadulna belőle. Hogy a sakktábla vonalháló képzettársításomat szó ne érje, magát Tandorit idézem, aki igyekszik felés elfedni a sakktábla-kérdés létrejöttét, egy hasonlóan rosszul illesztett vonalakból álló ábrát magyarázva: *„Hagyjuk a rajzolat esendőségét itt is, nem fontos, sőt, hogy 'cérnák' álljanak ki. […] Itt jött a kérdés: van-e kiterjedése a sakktábla hálójának? Így nevezem a dolgot az egyszerűség kedvéért."*[11]

A háló – funkciója szerint – kint tart és belül tart. Tandori hálója kicsit megtépázott, zilált látszatot kelt, sok mindent el- és kiereszt. Ennek a hálónak nincs jelentős megtartó ereje. Tandori így ír: *„már rémségesen üres a szobám, nincsenek ott a könyveim, kis itthoni rendszereim… melyeket, ha csak érintőlegesen, felszínesen is, érzek, érzékelek… jó, hát olvasással 'tölteni az időt' nem tudom már, túl sokat olvastam… nincs türelmem rá, nem vagy rá, így mondhatom…"*[12] Ha a szövegszerkesztést megpróbáljuk vonalakkal „átírni", akkor ugyanazt a lyukacsosságot, szaggatottságot kapnánk, mint a feladvány vonalhálójában. Tandori ugyanitt a kapcsolatokat tekinti hálónak: *„ha kialakul a ritkás háló (persze, hogy ritkásabb, mint a magunk kimondhatatlan létezéséé), és igen sokszor cibálódik (belülről; ha egy társi, kollegiális stb. kapcsolatot ilyen ritkás hálónak nevezünk), ha ez így van, a dolog nem jó. Nem valami jó."*[13]

Való igaz, nem jó. Mert ha Tandori feladványát hálóként értelmezzük, szintén a magányosságról „olvashatunk".

Tandori magányos lehet.

Kapcsolódni szeretne, hírt adni magáról. Rengeteget beszél és ír. Mégsem érzi, hogy magánya oldódna, nem elégíti ki a szó, a nyilvános szereplés. *„Az Időt érzem. Ha ketten együtt vagyunk, vagy ha bárkikkel együtt vagyok, túl sok a duma. Nekem feltétlenül, még akkor is, ha én beszélek olyan sokat. Különben naphosszat nem beszélek. Nem is telefonálok. Nem szívesen futok össze senkivel az utcán."*[14] *„rendben, túl azon, hogy az elszigetelődés nem 'fényes, dicső' – de, ismétlem, kicsit sok adódik belőle. […] rettegek kicsit*

---

[10] Sólymos: i. m.
[11] Tandori: *Két kísérlet.*
[12] Tandori Dezső: *Mi az Utolsó Posta, ha nem épp az utolsó? (bevezető egy költészetregényhez).* Forrás 1999. szeptember (http://www.forrasfolyoirat.hu/9909/tandori.html)
[13] I. m.
[14] I. m.

a levelektől... nem szívesen kötöm le magam a nap adott órájára, újabban elkésem, keservesen megyek csak el...[...] napi egy-másfél óránál többet itthonról távol tölteni már betegesnek rémlik nekem, s ez az időszak is csak a nap két szakaszában képzelhető, este mennem bárhová: nekem magamnak 'képtelenség'; nem is akarom."[15]

Kielégületlenségének oka talán kételyeiben keresendő (és található meg). Tandori kételkedik saját magában. Kételkedik írói nagyságában. Kételkedik abban a pozícióban, amit kijelölt neki az aktuális jelenkor és az aktuális utókor. Bizonyítani szeretne. Igyekszik kijelölni és meghatározni saját magát térben és időben.

A hatvanötödik mező Tandori becsvágyáról is szólhat. A sakktábla ellentétes erők összecsapásának színtere. A nyers fizikai erők helyett, a test-test elleni küzdelem helyett az intellektus mérettetik meg. Az kerekedhet a másik fölébe, aki képes saját lépéseit és intuitív módon a másik lépéseit is több lépéskombinációval előre sejteni, fejben tartani. Ehhez kell annak a tudása, hogy egy lépésre milyen lépéssel válaszolhat a másik, és kell az az erős hit, hogy a lépésemre a másik azt lépi, amit én szeretnék, hogy lépjen, hiszen csak akkor tudom a kezemben tartani a játék menetét, és biztosítani a győzelmemet. Hogyan mutatkozik ez meg Tandori működésében, írói megnyilvánulásaiban? Bedecs így ír: „*Az önértelmezéseknek és -kommentároknak van azonban egy másik, a kritikát ugyancsak elmarasztaló olvasata. Tandori eszerint azért beszélne oly sokat saját alkotástechnikájáról, azért fecsegné ki műhelytitkait és leplezné le trükkjeit, hogy a kritika ezen túl ne az efféle technikai problémák felderítésére fordítsa az erejét, hanem »fontosabb«, »lényegibb« kérdésekre. A kritika viszont nyilván azzal foglakozik, amit érdekesnek és tárgyalandónak tart, ezért talán nem teljesen sportszerű dolog a szerző részéről, ha akár csak emígy indirekt módon, de irányítani próbálja a kritikai diskurzust. (Persze a szerző is azt csinál és azt mond, amit akar, legfeljebb ő inkább megérzi a következményeket.)*"[16]

A hatvanötödik mező az önmagával való szembefordulás szimbóluma is lehet(ne). Ha a 64 mező a klasszikus hagyományokat jelentené, akkor a hatvanötödik mező Tandori ellenállását, kilépését a klasszikus hagyományok színteréről. Ha és amennyiben eddigi munkásságát vennénk figyelembe. De magányossága, elégedetlensége, írni vágyása, rajzai az útkeresést jelzik. A 64 mező akár Tandori eddigi munkásságát is jelentheti, és a 65. mező az újítást. A váratlant, az ismeretlent, ami ismét formabontó az eddigi, lassan negyvenévnyi irodalmi egyformaság után. Ezeket a tendenciákat tűnik bizonyítani a feladványt követő években megjelenő önéletrajzi prózakötete *A komplett tandori – komplett eZ?*. „*A szerző 'a tandori'-t próbálja körüljárni: mint alkotót, mint idősödő, esendő embert, és – az álszerénységet félretéve – mint jelenséget. A szerzőtől megszokott módon önmagára is sűrűn reflektáló szöveg az életpálya mellett egyszersmind az alkotói pálya újabb állomása is, előrelépés azon az úton, melyet ő 'regényt-írni-tanulásának' nevez. A műből egyértelműen kiérzik: fontos egzisztenciális pillanat érkezett el a szerző életében 2006-ban. Kételyei, küzdelmei, kínjai fogságában Tandori*

---

[15] I. m.

[16] Bedecs: *Párbeszédre készen?*

azt vizsgálja, lehet-e író tovább, és ha igen, hol a helye egy olyan irodalmi közegben, mely egyszerre hagyja figyelmen kívül és emeli piedesztálra."[17]

Egyetlen egy mód van az én értelmezési lehetőségeim szerint, hogy a hatvanötödik mezőt formabontás nélkül helyezzük rá a táblára. Ha a hatvanötödik mező maga a keret. De nem vonná-e ez a lépés a világ birtokbavételének illúzióját maga után? Márpedig mintha Tandori erre törekedne. Irányítani szándékozik a kritikus-értelmezőt, irányítani próbálja az olvasó-értelmezőt, irányítani szeretné önnön halhatatlanságának munkálatait.

Tandori mindenféle módon igyekszik felhívni magára a figyelmet. De a figyelem fenn- és megtartása már problematikus. (Talán ez a rengeteg háló a figyelem megragadását szolgálná?) Próbál jelen lenni – ezért publikál. Mégsem vágyik a nyilvánosságra, időre nem szeret járni, nem jelenik meg rendezvényeken. A nemlét ugyanúgy figyelemfelkeltő aktus, mint a túlzott jelenlét.

Valami még bennrekedhetett Tandoriban? Börtönének fogja.

Tandori sakktáblája, vonalhálója rácsozat. Rács. A rács, ahogy a háló is, bent tart és kívül tart. A fenyegető dolgok elzárásával védi a rácson belül lévőtől a külvilágot, ugyanakkor védheti a rácson belül lévőt a fenyegető külvilágtól. Az elkülönítés mozzanata mindkét esetben félelemből fakad, a kommunikációt beszűkíti, redukálja, és a bekerített saját körén kívül nem tud jutni. A feladvány sakktáblája háló és rács is egyben. A rács Tandori félelme, kételye, a háló a megtartás reménye talán.

Tandori vonalakat rajzol. Szabdalja a teret. Felszabdalja a szavakat, új mondatokat alkotva belőlük (*Segíts, ég!*[18]). Ugyanezen módon igyekszik a vizuális térben is új képleteket létrehozni (a kör négyszögesedése, a homokóra négyszögletes szemcséi, a sakktábla 65.mezeje). Vajon ez az egyedi, tandoris látás- és alkotásmód – a közösségileg elfogadott és bejáratott szavak és képek feldarabolása – nem hatja-e át Tandori Dezsőt, az embert? Vajon a szavak és képek ezen sajátos darabolós módon való újraértelmezése hogyan jelenik meg Tandori Dezső emberi megnyilvánulásaiban? Vajon nem szeleteli-e fel saját lényegét, emberi mivoltát, újabb és újabb értelmezési lehetőségeket és jelentéseket keresve önmagában?

Ha beszélhetünk számadó költeményről, akkor ez a feladvány számadó feladvány, számadó kép-vers lehetne. A hatvanötödik mező ebben az értelmezésben számot ad a beilleszkedés nehézségeiről. A hagyományokhoz való kapcsolódás problematikájáról. Az önmegteremtés, önelfogadás, önelfogadtatás kérdéseiről. Az önazonosság, önmagára találás tétjéről. A tartalommal megtölteni valamit keservéről. Szembenállásról, kapcsolódni vágyódásról, lázadásról, magányról. Tandori számára örök bizonytalanságról. Az emlékezetben maradásról. Az emlékezetben megmaradás létkérdéséről.

---

[17] Tandori Dezső: *A komplett tandori – komplett eZ?* Új Palatinus Könyvesház, Budapest, 2007.

[18] Tandori Dezső: *Rajzok a DIÁ-nak.* (2009) http://www.pim.hu/object.bc509ba2-bb2d-4a68-8dd8-e3b834380710.ivy

N. Tóth Anikó

SOKNYELVŰSÉG ÉS MULTIKULTURALIZMUS NORBERT GYÖRGY *KLÁRA* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Egy vidéki városból (Fiľakovó) származó, harminc körüli fiatalember (csillagjegyét tekintve Ikrek) a fővárosba (Bratislava) megy (a vonat neve Gemeran) szerencsét próbálni. Nyomban próbaidős revizor lesz (Dopravný podnik Bratislava a.s.[1]). Munkavégzés közben kalandos körülmények között megismerkedik egy fehér harisnyás lánnyal (Klára Karafiátová, bérlete szerint študent). Randizgatnak. Az Ikrek lassacskán beleszeret. Klára nem igazán viszonozza, viszont elrepül New Yorkba amcsiinglist tanulni. Az Ikrek próbál vízumot szerezni, de nem jön össze a nyujorki út, mint ahogy végleg (végzetesen) nem jön össze Klárával sem karácsonyi hazalátogatásakor. The end of story: az Ikreknek is vége.

A fenti mondatok Norbert György *Klára* című könyvére vonatkoznak, mely a dunaszerdahelyi (Szlovákia) Nap Kiadó gondozásában látott napvilágot 2004-ben. A zanzásított tartalommal igyekeztem utalni az idegenség szövegbe rejtésének néhány sajátosságára. Meg kell jegyezni, hogy a szerző korábban György Norbert néven publikált részleteket a regényből (ez az életrajzi szerző hivatalos, civil neve). Azzal, hogy a címlapon felcserélte a keresztnevet a vezetéknévvel, szintén az idegenségre hívja fel a figyelmet. Ráadásul a belső címlapon a „román" műfaji jelöléssel él. A román szlovákul regényt jelent.[2] Ha a szót kiegészítjük románcra[3] vagy angolosan *romance*-re, akkor sem tévedünk nagyot, hiszen szerelmi szállal átszőtt, viszonylag gyors cselekményű regényes, ábrándos történet (is) alakul a könyv lapjain.

A regény élénk recepciója figyelemreméltó nyelvi teljesítményként értékeli a debütáló szerző szövegét. Valamennyi recenzens, kritikus kiemelten foglalkozik a szlovák nyelvi elemek jelenlétével. Dusík Anikó szerint a „Klára szlovákul magyar", ami „jófajta helyi módon teszi próbára anyanyelvünk teherbírását".[4] Grendel Lajos

---

[1] Közlekedési Vállalat rt., Pozsony (szlovák).

[2] A magyar irodalomtörténet is ismeri ezt a műfaji megnevezést; a francia eredetű és német közvetítéssel terjedő kifejezés a 18. században prózai és verses szövegeket egyaránt jelölt. Később a verses román kimegy a divatból, csak prózaregényre használják. 1836-ban Jósika Miklós *Abafi* című művének címlapján szerepel először a „regény" műfajmegjelölés, Szemere Pál javaslatára.

[3] Mizser Attila olvasatát követve, lásd Mizser Attila: *Klári sok(k)*. Könyvjelző 2004/9. 14.

[4] Dusík Anikó: *Korkép – Kórkép – Körkép*. Könyvjelző 2004/7. 7.

funkcionálisnak tartja a bratislavázást és más szlovakizmusokat.[5] Mizser Attila a nyelvhez való ironikus viszonyra utal: „És hogy izé, milyen nyelven is olvassuk a pályát? Legyen az írás nyelve: *szlovmagy*. Van olyan. Most már egyértelmű. Pályázzunk rá. Bár a ragozás és az egyeztetés így sem mindig következetes, de azért megjárja, mint mondjuk a 81-es a napi szakaszát (kalkulálunk a zökkenésekkel, terelésekkel)."[6] Benyovszky Krisztián úgy látja, hogy „(A)z elbeszélő olyan, különböző stílusszintekhez tartozó szavakkal, fordulatokkal és grammatikai formákkal él, melyek a szlovák nyelv termékeny befolyásáról árulkodnak, s jól tükrözik az itt élő magyar beszélő közösség nagy részének nyelvhasználatát".[7] Keserű József megfigyelései szerint a regény „(K)apcsolódik a Felvidékhez mint irodalmi tájhoz [...] Mégsem lehet azt állítani, hogy a regény nyelve szlovákiai magyar. Mégpedig azon egyszerű oknál fogva, hogy a *Klára* nyelve sehol másutt nem létezik, csupán a *Klárában*. Bizonyos tekintetben ugyan hasonlít a szlovákiai magyarok (egy része) által beszélt nyelvhez, alapjában véve azonban mégis más. A *Klára* nem egy régió regénye, és még csak nem is egy városé. Lapjain nem a valóságos Pozsony jelenik meg, hanem egy idegen nyelvi tájék: Bratislava."[8]

A négy értékelésben szó esik a regény szövegét meghatározó különböző nyelvi regiszterekről, szociolektusokról, szintaktikai szabálytalanságokról, rontott nyelvről, Vajda Barnabás pedig az angol nyelv hangsúlyos jelenlétére hívja fel a figyelmet.[9] Németh Zoltán összefoglaló jellegű tanulmányában rámutat, hogy „...az idegen nyelvek magyar szövegbe építésének státusa leginkább az idegenség és másság kategóriáival írhatók le. Az idegen nyelvű szöveg azonban [...] ezen túl jóval összetettebb jelentésképző funkciót tölt be az irodalmi műben, idegenségét nem néma jelenlétként, hanem továbbértelmezendő helyként érdemes szemlélni..."[10]

A továbbiakban egy gyűjtőmunka eredményeit rendszerezve igyekszem továbbgondolni a regényben előforduló szlovák és angol szöveghelyeket.

A szlovák nyelvből elsősorban főnevek, tulajdonnevek kerülnek be a *Klára* szövegébe. Feltűnően sok a földrajzi név: köztük település- és városnevek, mint Bratislava, Fiľakovó, Rusovce, Devín – következetesen szlovákul, vagyis hivatalos formában (mintha évekkel előre betartaná a mostani nyelvtörvényt...), még akkor is, ha van

---

[5] „György Norbert nem szépen akar írni, hanem pedánsan, fölösleges stíluscikornyák nélkül. Ez többnyire sikerül is neki, s nem jelenti azt, hogy valamiféle semleges, steril, kasztrált nyelvet talált volna ki a maga számára." Grendel Lajos: *Az Ikrek esete Klárával*. Könyvjelző 2004/8. 15.

[6] Mizser Attila i. m. 14.

[7] Lásd még: „A regény azonban nem egyszerű szociolingvisztikai látlelet, hanem egy többletjelentéseket és irodalmi áthallásokat kiaknázó, a nyelvhez játékosan és ironikusan viszonyuló narratív beszédmódot dolgoz ki, mely egyeztetési és szintaktikai döccenőkön keresztül halad előre." Benyovszky Krisztián: *Klára*. www.readme.cc/hu/koenyvtippek/es/olvasok/koenyvtipp/showbooktip/1858/

[8] Keserű József: *A Klára nyelve*. Könyvjelző 2004/10. 11.

[9] „...a szlovák szókölcsönzések számát [...] sokszorosan felülmúlja a fonetikusan átírt angol jövevényszavak száma, mint tísört, no exit, rósztbíf, popkorn, dolby-szurand, mejkap, cséjndzs, ajm szori stb [...] Márpedig ez a jelenség az újabban de jure is létező szlovákiai magyar nyelvet in genere nem jellemzi, legfeljebb az ebbe a szociolingvisztikai közegbe tartozó egy bizonyos tanultabb populációt." Vajda Barnabás: *Klára sikamlós nyelvéről és az egyenes beszédről (Norbert György: Klára)*. www.jamk.hu/ujforras/0507 -14htm

[10] Németh Zoltán: *Nyelvi interakciók a kortárs magyar irodalomban*. Irodalmi Szemle 2008/9. 94.

magyar megfelelőjük (Pozsony, Fülek, Oroszvár, Dévény stb.), ám magyar toldalékolással. Itt kell megjegyezni, hogy nemcsak a Szlovákia területén fekvő városok esetében jár el ilyen módon, hanem például Bécset következetesen Wien-ként, Münchent Munich-ként használja. Motivikusan visszatérő nagyváros New York, ahová a céltudatos (női) főszereplő el is jut, az élhetetlen (férfi) főszereplő pedig elérhetetlen vágyainak városaként ábrándozik róla. A földrajzi nevek másik csoportjába a revizor munkavégzésének megfelelően az egyes tömegközlekedési útvonalak megállóhelyei, vagyis Bratislava belső terei: városnegyedek, utcanevek, terek, hidak, jelentősebb épületek megnevezései tartoznak. Visszatérő és fontos helyszín a Romanova utca, hiszen itt lakik Klára. Ilyen utca a térkép szerint valóban található Bratislava Petržalka városrészében, ám ha letérünk a referenciális olvasás útjáról, akkor nem kerülheti el a figyelmünket, hogy Klára valójában a Regény utcában lakik, vagyis egy irodalmi térben otthonos, azaz maga is fikció (netán ábránd?). A másik hangsúlyos helyszín a Technopol elnevezésű épület, Petržalka két toronyszerű tömbből álló legmagasabb épülete, mely városházaként és irodaházként funkcionál, és a főszereplő Ikreket a New York-i Világkereskedelmi Központra emlékezteti – az arányok és a saját sors (ikrekség) ironizálásával persze, amit megerősít Klára karácsonyi képeslapja az ikertornyok kopizott fantomjával: az Ikrek New Yorkot csak képeslapként birtokolhatja tehát. Az utcanevekből olykor megkülönböztető jelző alakul, így kapja meg a Gagarinova utcán érvényes bérlet nélkül utazó, a lefülelés következményeképpen vagy a büntetés elengedése érdekében az Ikrek kollégájának szeretőjévé váló nő a gagarinos jelzőt.

Az Ikrek kapcsolattartási színhelyei egyrészt a különböző kocsmák, restik (például Malí františkáni – Kicsi Ferencesek), ahol kollégájával beszélget az élet végső kérdéseiről, másrészt a cukrászdák és kávéházak, ahol Klárával randizik. Az utóbbiak megnevezésére rendszerint nemzetközi kifejezéseket használ, ami magyarázható akár a globalizálódás jelenségeként, de az események és kapcsolatok kontextusában többértelműséggel is telítődnek. Az Ikrek és Klára megismerkedésükkor az Oáza (Oázis) nevű sportvendéglőbe ülnek be: vagyis egy felgyorsult, az Ikrek számára különösen zűrzavaros, ismeretlen és kiismerhetetlen világban a megnyugvás, pihenés, felüdülés, kvázi-boldogság lehetőségét ígérő helyre. Törzshelyük a Galéria kafé lesz, a művészek és egyéb értelmiségiek (vagy magukat annak tartók) az Ikrek számára egyszerre vonzó és taszító találkahelye, hiszen az odajáró közösség és a kiállított képek inkább fokozzák, semmint felszámolják idegenségérzetét. A Regina nevű presszóban a (király)nők megközelíthetetlenségének tapasztalata erősödik az Ikrekben, a Lýceumban pedig szembesül a választott nagyvárosi életforma megértésének és elsajátításának nehézségeivel, sőt lehetetlenségével. Még akkor is, ha megtanulja és használja az ismerős helynevek familiárisan rövidített, becézett változatait, mint a Blava, Šafkó, Šturák, Galerka. Egyetlen szórakozóhely fordul elő a regényben, amely hangsúlyosan magyar nevet kap: a Süllyedő Hajó al- és túlvilági figurákkal benépesített abszurd vagy fordított világa, ami fordulatot is jelent egyben az Ikrek és Klára kapcsolatában és a narrációban egyaránt.

A földrajzi és vendéglátós intézménynevek mellett számos márkanév fordul elő a regényben, köztük ital- és ételnevek (olyan helyi specialitások, mint becherovka,

kozel, mních, gemeran, šariš, budvar, biela pani, müller thurgau, rumba csoki, bratislavský rohlíček stb.), egyéb élvezeti cikkek (elem-lajt), valamint hétköznapi használati tárgyak: botasz (edzőcipő), mencseszter (kordnadrág), nokia (telefon), kalex (hűtő), szamszung (mikrohullámú sütő), nagy képernyős orava (tévé). Az utóbbiak esetében megfigyelhető az idegen-nyelvűség túlsúlya, ami azt jelzi, hogy a fogyasztói társadalom áruáramlása következtében egyre inkább háttérbe vagy egyáltalán kiszorulnak a helyi specialitások, illetve válnak helyi hibrid nyelvi specialitássá bizonyos jelenségek: brindzás haluška, bagetka, melanzs kávé, passoa-orange ital, kroaszán, bolonyéze pizza és a fiľakovói hanburger.

A tulajdonneveken kívül elvétve akadnak szlovákból kölcsönzött egyéb kifejezések, ilyen a podnyik (két jelentése: cég, illetve a szlengben kocsma), a szlobodárka (munkásszálló), a námesztnyík (helyettes), a csisztka (tisztogatás, voltaképpen létszámleépítés), következetesen fonetikusan, magyar helyesírással. A magyar helyesírás egyszerre utal arra, hogy ezeket a szavakat a beszélők úgy használják, mintha magyar szavak lennének (tehát nem keresik a magyar megfelelőiket), viszont vizualizált, leírt változatukban éppen az idegenségük lepleződik le. Ugyanez a jelenség figyelhető meg az angol *jövevényszók* esetében: vumen, inglis, nesönel géjn, eksön, mejkap, sztájling, vizázs, aptudéjt. Ezek között akadnak divatszavak, melyek bizonyos társadalmi rétegek mindennapi kommunikációjából elmaradhatatlanok, még akkor is, ha használóik sem a megfelelő ejtésükkel, sem a jelentésükkel nincsenek mindig tisztában.

Míg a regény első oldalai bevezetnek egyfajta sajátos szlovákiai magyar nyelvbe (szlovák szavak magyar toldalékokkal mondatokká fűzve, a szlovák mondatszerkesztés, szórend szabályainak követése magyar szövegben stb.), egyre beljebb haladva a regény szövegében azt tapasztalhatjuk, hogy a szlovák nyelvi jelenségek helyébe az angol nyomul, például *szongna, bámulta az enteriőrt, csekkelte a dizájnt, kvessöntötte boldogan, anszörált, wrajtolta stb.* Az angol nyelv térhódítása a globalizálódás egyik jelensége. De a vizsgált regényben nem csupán ezt jelenti, hiszen Klára angol szakos diák a Komenský Egyetemen, aki tanulmányait New Yorkban szeretné folytatni, sőt befejezni. Klára ön- és céltudatos lány, aki terveit képes megvalósítani, hiszen mindig megtalálja a megfelelő csatornákat, támogatókat. Neki tehát a nyelv (az angol nyelvtudás) az érvényesülés eszközét jelenti. Karrierjét pedig nem a szülőföldjén (Szlovenszkón) akarja építeni, hanem tágasabb terekre vágyik. Az ő nagyvárosi, világpolgári, folyamatos jövőépítő életfelfogásával, lehetőségeivel éles ellentétben áll a kisvárosi (fiľakovói), jövőkép nélküli fiatal generáció életformája, magatartása:

„A fiľakovói bojok, görlök (megörlök értetek, mondod – csak így, zárójelben) és a többiek: satöbbiek.

Bojok, görlök.

Megy a jammerolás.

Hogy így. Meg úgy. Meg amúgy.

Jelen idő – az megy. Főleg az. Van, folyik, egzisztál. Nincs öröm, csak röhögés end vihogás; nincs szomorúság, csak sokk end félelem – a dolgokról való büszkén nem is

sejtés, mint halaványlila fing. A bojoknak üzérkedni használt mobilokkal, hamis cédékkel, számgépekkel, a görlöknek szitterkedni beneluxéknál a vágyak netovábbja. És a spanglitól lazának lenni. Közben. Mindenekelőtt. Házi szőttes vadkenderből: hátradőlni, oszt veget!"[11]

Az Ikrek valahol a két felfogás között rekedt meg félúton. A szülővárosát, Fiľakovót elhagyja, hogy a fővárosban boldoguljon, ami nyelvi problémát is jelent. Az Ikrek anyanyelve feltehetően magyar, hiszen a regénynek, mely elsősorban az Ikrek nézőpontjából látja és beszéli el a világot, nyelve magyar (bár a magyarság sem nemzeti identitásként, sem nyelvi értelemben nincs tematizálva). Bratislavában az Ikrek dadog, vagyis nehezen beszél (keresi a szavakat, megfelelő mondatszerkezeteket), illetve társaságban fáziskésében érti meg, miről beszélnek – ez utalhat egyrészt arra, hogy egy más nyelvben és egy más közegben kell megállnia a helyét, másrészt ez a sajátos *beszédhiba* feltárja az önkifejezés nehézségeit nyelvtől függetlenül is, vagyis anyanyelvén sem mindig jönnek ki lazán és problémátlanul a dolgok. Ráadásul az Ikrek revizorként a hatalom embere, a hatalom nyelve pedig a szlovák.

Az Ikrek tehát a hatalom birtokosa is, kiszolgáltatottja is. Klárával szlovákul kommunikál, bár együttléteik alatt többnyire Klára beszél. Miután kiderül, hogy Klára amerikai útja rövid határidőn belül megvalósul, az Ikrek elhatározza, hogy megtanul angolul, tanárnak pedig Klárát választja. Az angol nyelv nem először jelent azonosulási esélyt az Ikreknek, hiszen kamaszkorában volt már némi tapasztalata az angollal, mégpedig heavy metal zenekarok szövegeit tanulmányozta, egy nyersebb, vulgárisabb, morbid nyelvi világot tehát, amit sejtése szerint a lány nemigen fogadott volna el. Előzetes angoltudását ezért nem fedi fel, aláveti inkább magát Klára módszereinek, a *Starting English* című könyv leckéinek, hiszen a *Speak English or not speak English question*-je valóban létkérdéssé válik. Az angol nyelvtanulás, az egyik első házi feladat, melyben kérdés–felelet formájú önéletrajzot kell megfogalmaznia, önismereti kérdéseket vet fel, melyek összefüggésbe hozhatók a fentebb említett dadogással: nehéz önmagát megfogalmaznia. Éppen ezért bújik el közhelyszerű angol mondatok mögé (az Ikrek szokásos mimikrije). A lány azonban mindezekből a lelki tusákból mit sem érzékel, hamar feladja a nyelvoktatást, tehetségtelennek nyilvánítja az Ikreket. Marad a mazochista rémálom, melyben Klára a rendhagyó igék miatt megkorbácsolja szerencsétlen tanítványát.

A lány kegyeinek elnyerése reményében az Ikrek tesz egy utolsó próbálkozást: angol nyelvű verset ír. Klára csak egy kicsit hatódik meg, aztán nekifog stilisztikailag rendbe tenni a szöveget, amitől az Ikreknek természetesen végleg elmegy a kedve mindenféle versírástól.

Az Ikrek nyelvi azonosulási kísérletei identitáskeresése stációinak feleltethetők meg. Már nem Fiľakovón él (bár az állandó lakhelye ott van), szlovákul elgagyog, de többször kijelenti, hogy nem blavák (azaz pozsonyi férfi; az öntudatos blavácskák, vagyis pozsonyi nők társaságában egyébként is törékeny önbizalma szilánkjaira

[11] Norbert György: *Klára*. Nap Kiadó, Dunaszerdahely, 2004. 204.

hull), tehát nem tud még részben sem feloldódni a bratislavai közegben. A munkahelyén elégedettek vele, vagyis megfelel az elvárásoknak, szerződését is meghosszabbítanák, mégsem akar a cégnél maradni – nem tud azonosulni a munkaköréből eredő hatalmi pozícióval. Az egyetemista Klárával való kapcsolata pedig az értelmiségi létre nyitja rá az Ikrek figyelmét, főleg a nyelvben megnyilvánítható művészlétre: ezért ír – névnapi ajándékba – verset is, hogy Klára elvárásainak megfeleljen. Csakhogy Klárának ilyen téren nem igazán vannak elvárásai, mert jobbára magával törődik. Névnapünneplés helyett pedig mást talál ki. Elviszi az Ikreket az identitáskeresés végállomására, a Süllyedő Hajóra, az október végi misztikus züllpartira (gótikus működdel plusz dekadens tökfény és ilyen-olyan ajzószerek, természetesen). A Halloween rendszerváltás utáni import ünnep Szlovákiában (és Csehországban), a metál-zenén szocializálódott generációk egyik fontos, pontos naptári időponthoz kötődő halálkultuszos szeánsza, melyen szimbolikusan átléphető, ugyanakkor ki is csúfolható az evilág–túlvilág határ, vagyis a halál. Ez az Ikrek és Klára búcsúpartija, hiszen Klára néhány nappal később repül Amerikába. A Süllyedő Hajó legmisztikusabb, legsötétebb szintjére csak fordított öltözékben lehet eljutni, ezért Klára és az Ikrek ruhát, vagyis nemi identitást cserél, ami szintén határátlépésként értelmezhető. Klárát az „identitásváltás" felszabadítja: tánc közben szorosan az Ikrekhez bújik, sőt csókolóznak, majd eltűnik a mosdó irányában. Az Ikreket a helyszín és a régóta vágyott, váratlanul beteljesülő és nyomban meg is szakadó intim együttlét inkább frusztrálja. Majd sokkolja, hogy in flagranti találja Klárát a néhány perccel korábban még a pódiumon álló alakkal (a nyilvános szeretkezést egyébként a hely szelleme biztosítja).

Mivel Klára névnapünnepet vált Halloweenre, érdemes megvizsgálni a (személy)neveket, már csak azért is, mert a regényben szereplő figurák jelölője inkább köznév (diszpécserhölgy, kolléga, asszonyka, költő stb.), tehát az elvétve előforduló tulajdonnevek hangsúlyosnak számítanak. A *Klára* név jelentése: 'ragyogó', 'tiszta'; ezt erősíti, hogy szinte mindig fehér harisnyában jár, még a züllpartira is abban érkezik. Vezetékneve Karafiátová; a szlovák karafiát magyar megfelelője a 'szegfű', a szegfű pedig évszázadokon át a szerelem és az életöröm jelképe. A lány magatartása a nevében hordozott értékeket azonban nem igazolja: fehér harisnyája a ruhacsere következtében az Ikrek attribútumává válik. Klára az életörömöt és a szerelmet inkább pillanatnyiságában, felületességében, átmenetiségében, fel- és lecserélhető mivoltában éli meg, s mert nem az őszinte és tiszta érzelmekkel közeledő Ikreket választja, le is züllleszti (a couleur locale-nak megfelelően). A tiszta és megközelíthetetlen Klára a végzet asszonyává, sőt szajhává válik. Partnere neve még beszédesebb: a rockbanda androgün énekesének művészneve John de Sad, ami az erotomán de Sade márki nevét asszociálja, a szexuális szabadosság pedig elengedhetetlen a Süllyedő Hajón. A Dunajská Streda-i zenekar frontembere angolul énekel – enyhén csallóközi akcentussal. Az énekes neve angolul 'szomorú', 'bús', 'szerencsétlen', 'sajnálatos' jelentésben is vonatkoztatható a helyzetre: nemi identitásának eldönthetetlensége, hüllőszerűsége (elállatiasodása – hogy a határátlépések hatványozódjanak) saját életére, a Klárával folytatott kéjelgése az Ikrekre hoz szomorúságot, szerencsétlenséget. Ugyanakkor egy lehetséges szlovák

kontextusban ironikus jelentésoldást is felkínál: az SAD a Slovenská autobusová doprava (Szlovák Autóbuszközlekedési Vállalat) betűszava, így kapcsolódik az Ikrek foglalkozásához.

Az Ikrek álruhásan (Klára-ruhában) és fejvesztetten – identitásvesztetten – menekül, hogy aztán hajnalban megbosszulja Klára árulását. Majd a búcsújelenet újraindul és teljesen más véget ér – így bizonytalanítja el a narrátor az események megtörténtségét-megtörténetlenségét. Még egy *riplej* (replay) jellegű kettős kimenetelű eseménysor pereg le a regény záró részében, mely a végső búcsút jelenti Klárától és az élettől – vagy sem.

A mű legfontosabb toposza az utazás, ami nem csupán földrajzi helyváltoztatást jelent. Az Ikrek azért utazik Fiľakovóból Bratislavába, mert a szülővárosában nem találja a helyét, és már túl sok időt elvesztegetett. A fővárosba település tehát identitáskeresést jelent, az önmagára találás reményét. Bratislavában a föl-le utazgatás munkaköri kötelessége, nagyon prózaian a megélhetését biztosítja tehát – monotonitása, körkörössége egyfajta értelmetlenségérzettel párosul. Ráadásul a hatalmi pozíció gyakorlása inkább szorongással tölti el. Az Ikreknek egyébként állandó mehetnékje van, mindig azzal az illúzióval indul el albérletéből, hogy menés (utazás) közben könnyebben hordozható a magány. A megváltót megszemélyesítő Klárát is buszon látja meg, illetve ott ismerkednek össze, randijaikon pedig egyik kávéházból a másikba járkálnak – folyton útközben látjuk őket tehát, hiszen nincs lehetőség megállásra, megállapodásra, nincs közös (nyugvó)pontjuk. A legjellegzetesebb és visszatérő Klára-mondat az *„azt hiszem, megyek"*, vagyis folyton otthagyja és elhagyja (végleg is) az Ikreket. Klára útja New Yorkba: a karrier útja. Mindkettejük számára a szülőváros felcserélése arányaiban nagyobb városra: elszakadást jelent az anyától, vagyis utazást a gyermekkorból a felnőttkorba, az önálló életformába. Valamint utazást különböző kultúrák között, nyelvek között, identitások között. Klára számára az Ikrek idegen marad (alig tud róla valamit), ugyanígy idegen marad az Ikrek számára Klára. Az idegenségérzet a New Yorkból átmenetileg hazalátogató Klárával kapcsolatban csak fokozódik. Klára könnyen vált, az Ikrek nehezen, bár szívesen tenné, hogy tartozzon valahová. Az utazás élet-metafora is ebben a regényben: Klára Bratislavából New Yorkba repül, az Ikrek Bratislava közlekedési útvonalakkal behálózott térképéről a csillagtérképre, vagyis a földről az űrbe távozik. Végül (de csupán az olvasó számára) kiderül, hogy a lány, akit az Ikrek a postaládán feltüntetett név alapján Klára Karafiátovának hitt, voltaképpen valaki más, hiszen a név a lány édesanyjáé, aki ráadásul az Ikrek munkahelyi diszpécserhölgye. Igazából az Ikrek személyazonossága is bizonytalan; ez összefüggésbe hozható rejtőzködő hajlamával (a vissza-visszatérő mimikrizéssel), ami egyfajta önvédelmet biztosít számára, ugyanakkor lelkialkatának, habitusának kettőssége (Ikreksége) állandó készenlétben tartja a feltárulkozásra – ahogy ezt telefonba meg is teszi, ám a vonal túlsó felén levő személy kiléte homályban marad (csak találgatni lehet, hogy egy régi haver, közeli vagy távoli rokon, kedves ismerős, netán a narrátor… hallgatja végig az Ikrek jelenlét-szövegeit).

A regény soknyelvűségével kapcsolatban termékeny értelmezési lehetőséget kínálhat a sajátos *filmnyelv*, amit nemcsak a számos filmes hasonlatban érhetünk tetten

(például *integet, mint Gelsomina az Országúton elején, vagy még a mama sziluettjét sem látni, mint a Psychóban,* vagy *Fiľakovó fölött az ég* stb.), hanem a narratív technikában, a hirtelen vágásokban, filmszerűen pergő eseménysorokban, snittekben is érzékelhető.[12] Ugyanígy lehetne vizsgálat tárgya a *Klára* zenei vízjele: egyrészt az, milyen azonosulási pontokat jelent az Ikreknek a trash-metal–Frank Sinatra–Mahler útvonal, másrészt a regény szerkesztésének kérdéseire is választ kaphatnánk (a szimfónia feszes tételeinek komponálásától a dzsesszes rögtönzésekig). Terjedelmi okok miatt azonban kénytelen vagyok erről most lemondani.

Az idegen nyelvű szövegrészletek státusát az idegenség, a másság, az identitás kérdésköre felől megközelítve egyetértek Németh Zoltán azon megfigyelésével, hogy a regényben „...a szlovák és a magyar nyelv természetes partnerekként tűnnek fel, egymás kiegészítőinek, egy multikulturális nyelvi tér és identitás kísérleti terepének,"[13] de a két említett nyelvhez mindenképpen hozzátenném még az angolt is. A multikulturalizmus ebben az esetben „többkultúrájúságot" jelent, vagyis több kultúrának a keveredését, hibriditást, állandó, feloldhatatlan másságot, „sem itt, sem ott" állapotot, ami különleges olvasói élményeket ígér. Ugyanakkor retorikailag az idegen nyelvű szövegek szerepeltetése tulajdonképpen barbarizmus vagy metaplazmus, azaz magyartalanság, olyan idegenszerűség, amely normatív szempontból nyelvi hiba, vétség.[14] Olvasója válogatja tehát, hogy a *Klára* örömszöveggé válik-e, vagy bosszankodást, rosszallást, indulatot vált-e ki.

---

[12] György Norbert filmforgatókönyvek szerzője, sőt amatőr filmjét beválogatták a Filmszemle kisfilmjei közé.

[13] Németh Zoltán: i. m. 96.

[14] I. m. 94–95.

Szemle

Rónay László

MARADNI? – MENNI!

– Márai Sándor: *A teljes napló. 1950–1951.*
Sorozatszerkesztő Mészáros Tibor. Helikon, Budapest, [2009]. 470 lap –

Posillipo kanyargós, szűk utcáin gyakran tűnt fel a szikár, magas termetű „idegen", amikor a tengerhez igyekezett. Szigorú napirend szerint élt: reggel a helyi bárban kávézott, ha derűs volt az idő, fürdött a tengerben, angolt tanult, az Ó- és Újszövetséget olvasta, naplóját írta, s hogy érintetlenül őrizze magyar nyelvét, éjjelenként kedves külföldi írói mellett Vörösmarty, Petőfi és Arany műveit olvasta. Közbe-közbe régi műveit javítgatta, s az újabbak cselekményét alakítgatta gondolataiban. Néha rendetlenkedett a szíve, ilyenkor – 1950-ben lett ötvenéves – elfogta az öregedéstől való félelem. „Mi lesz a gyerekkel? – kérdezte szorongva. – Micsoda sors ezé a kedves, nagyon kedves kisfiúé? Két öregedő, nem egészséges ember, idegenben, a teljes bizonytalanságban. Talán a gyerek miatt mégis át kellene menni Amerikába. Csak valamilyen hirtelen nagy siker segíthetne rajtunk, annyi pénz, hogy mozgási szabadságunk legyen, s talán akkor toldozgathatnánk rozoga egészségünket, s megalapozhatnánk a gyerek jövőjéből egy időre valót... De reggel megnyugszom. Van valami isteni rend az emberi rendetlenség mögött. Bátornak kell lenni, józannak, elszántnak és hívőnek is." (282.)

Alighanem ezek voltak Márai legnehezebb évei. Végletek között hányódva, azzal a kérdéssel vívódva, érdemes-e és kinek, írnia, meg-megújuló anyagi gondok között, kiadókkal csatározva, depressziós napok szorongattatásában döntenie kellett: induljon-e Amerikába, vagy maradjon inkább Olaszországban, ahol újra meg újra optimizmusra hangolta az emberi „anyag" látványa. 1950. április 6-án jegyezte föl: „Délután a Via Roma mögötti sikátorokban. Az utolsó napok depresszióját enyhíti ez a séta. Ez a ragadós, meleg, szöszmötölő élet, ezek az üzletek és műhelyek, ahol ősi törvények szerint csalnak, kézműveskednek, kereskednek, ahol a prostitúció éppen olyan tisztelt emberi vállalkozás, mint az, hogy valaki sekrestyés vagy cipőbetét-csempész, ez a sarjadzó, szutykos, a kis lacikonyhák olajgőzében párolt emberi anyag valahogy mindig optimizmusra hangol. Nápoly ereje ez a nagy hűség az eleven iránt." (83.)

Az emigrációban töltött évek tapasztalatai nyomán lett szilárd elhatározása, hogy fegyelmezetten, figyelmesen, távolságot tartva, szigorú napirend szerint kell élnie. Egyik sem új jellemvonása, kényszerű magányában azonban megnövekedett ezek jelentősége. A tömegektől való elhatárolódását fokozták azok a támadások, ame-

lyeket a nyugati nyilas lapokban intéztek ellene. 1950 szeptemberében Buenos Airesből került hozzá egy sokszorosított körlevél, amelynek szerzői az egyházi hatóságokat arra ösztönözték, foganatosítsanak tiltó rendelkezést művei ellen. Több hasonló támadás érte, részben ez magyarázza a magyar emigrációtól történt eltávolodását, s ezért tekintette magatartása vezérlő elvének a folytonos készenlétet és türelmet. El kellett viselnie, hogy a világban elharapódzott az ízléstelenség. Szilveszterkor a rádióját hallgatva, különböző állomások között kalandozva „minden olyan aljas, közönséges, unalmas és lélektelen volt, hogy sehol sem tudtam egy-két percnél tovább megmaradni. Az ember csakugyan hazátlan lesz ebben a világban".

Hazátlansága érzését fokozta, hogy Magyarország emléke kezdett elhomályosulni. Személyes sérelmeként élte át azt a tényt, hogy Amerika és Anglia „eladta" Közép- és Kelet-Európát az oroszoknak, csekély esélyét látta annak, hogy a Szovjetunió csatlósaivá alázott államok kiszabaduljanak a bolsevizmus szorításából. Így bezárulnak a hazafelé vezető utak: „Találok egy nyelvet, ez bizonyos, az ismerős tájakat, néhány embert. De hazát? A haza számomra nem egy egzisztencia volt, hanem egy műveltség, annak minden erkölcsi vonatkozásával, s ha így nézem, már régen nincsen hazám. Kassán, gyerekkoromban életforma alakjában volt még egyfajta műveltség, tehát volt hazám is. De a trianoni, Horthy-féle, a méltóságosuram-Magyarországon volt egyféle külzet, amit műveltségnek mutattak, voltak tehetséges emberek, egy ideig tündökölt még a magyar irodalom, de műveltség és erkölcs már nem volt a szó igazi, tehát életformaszerű értelmében. Visszamehetek, de csak úgy, mint Balázs Béla és az öreg Ignotus, akik egy napra hazamentek meghalni. Bartók nem ment haza, idegenben halt meg."

Trianon jelképezte számára a végzetes fordulatot. Ekkor lett Magyarország „bugrisország". Végzetes csapást jelentett az igazi polgári létmódot megvalósító és őrző tájegységek elcsatolása. A polgári életforma válsága okozta az ország romlását, s ezt a hiteles és erkölcsös életvitelt már csak Európában találta meg utazásai során, s most ez is veszélyeztetett a kommunizmus jelenléte miatt.

Érezte, hogy önmagának és majdani olvasóinak is meg kell indokolnia, miért választotta az emigrációt, holott korábban emelkedett vallomásokat írt a hazához való hűségről. Az Európában még élő polgári hagyományhoz való tartozásának hangsúlyozása nem elég magyarázata elhatározásának. Ezért írta például a következőket: „A magyarság mélyen mérgezett nép, s nem tudom, egyre kevésbé hiszem, lesz még valaha Magyarország, ahová haza lehet térni, – Magyarország, melynek szakadékai felett nem a kommunista és a nyilas hídverők építik a hidat." Ebből a helyzetértékelésből adódott az az elhibázott, de saját szempontjaiból érthető következtetése, hogy aki nem az ő példáját követte, jóvátehetetlenül a mérgezés áldozata lett. Ezért látta Illyést „sunyinak", a hatalommal komázónak. Kodályról írt véleménye pedig megdöbbentő látlelete a tények és a honi helyzet nem ismerésének: „Kodály otthon maradt, s miután egy ideig sértődötten és hiún tunkolt a bolsevistákkal közös tálból, egy napon visszavonult, és lézeng szakállasan, mint egy fancsali, megsértett máriapócsi Krisztus. Szomorú példa. Bartók idejében felrúgott mindent, Kodály idejében zsebre dugott mindent. Mindig erről van szó." (115.)

Az önmentés és önigazolás torz példái ezek. Mint ahogy az a meggyőződése is, hogy amit a testőrök óta felépített a magyarság, elpusztul. „Marad néhány csonka, vánszorgó kísértet, otthon és külföldön." Úgy vélte (szerette volna látni?), hogy az igazi, hiteles magyar irodalom képviselői katakombákba húzódtak, egy ideig még „pislákol a magyar szellem, nem tudja pótolni az elpusztított irodalmat. A magyar irodalom meghalt. Tetemének kilójáért a vörösök kilónként huszonhét forintot fizetnek".

Annál heroikusabbnak láttatja kitartását és a magyarsághoz való sajátosan értelmezett hűségét: „...az emigrációból ki kell lépni. S ami ezzel egyértelmű, a magyarsághoz való viszonyomat egyértelműen rendezni, tehát: hála az otthon iránt, szolidaritás a magyar nép, a magyar nyelv, a magyar irodalom iránt. Minden más magánügy." Ezzel együtt ki kell alakítani a hiteles, erkölcsileg emelkedett emigráns létmódot, melynek lényegét sokszor megfogalmazza, legegyértelműbben a következőkben:

> „Nincs élethelyzet, amelyben nagyobb önfegyelemre lenne szükség, mint az emigráció. Nem elhagyni magunkat, sem testileg, sem lelkileg. Testi igényeinket a legnagyobb mértékben megőrizni, már ami az edzés, tisztaság, egészség kérdéseit illeti. Még a ruházkodás egyszerű színvonalára is vigyázni. Lelki igényeinket, önmagunkkal és a világgal szemben, a felső határig fokozni. Nem engedni, hogy a hasonló sorsúak sorsközössége az elkomázás és elbratyisodás állapotába hozzon. Mindenkinek segíteni, akinek lehet, és aki megérdemli, de mindig távolságot tartani. Mindenki a saját rangja és sorsa szerint emigráns.
>
> Soha nem panaszkodni, soha nem megsértődni, de soha nem érzelmesen közösködni. Olyan napi- és órarendet tartani, mint egy hadihajó fedélzetén. Egy felesleges cigarettacsutkát nem tűrni, egy öltözési hibát nem bocsátani meg. Mindennap dolgozni, olvasni, nyolc-tíz kilométert gyalog járni, vagy megfelelő értelemben úszni és tornázni.
>
> Nem beleegyezni. Nem beletörni. Tartani magunkat és a környezetünket. Soha nem 'válaszolni' a szájaló, közönyös és kárörvendő világnak másképp, mint tényekkel. Tehát némán, alkotással és magatartással. Mindez nem könnyű. De a magatartás az alkotás egy neme." (282.)

Attól a pillanattól, hogy elhatározta emigrációját, számot vetett a később is sokat emlegetett, regényében is kifejtett ulyssesi életvitellel. (Erről szól áttételesen a *Béke Ithakában*.) „Még nem indultam el, és már Ithakára figyelek" – írta 1948-ban, nem sokkal indulása előtt. Odüsszeusz árnya és sorsa állandóan kísértette, rendszeres olvasmánya volt az *Odüsszeia*. Felkészült a vándorló életmódra. 1950 áprilisában tarisznyát vásárolt, amelyben elfér a kulacs és a szalonna, egy görbe sétabotot s iránytűt, „az ulyssesi vándorélethez most már nem hiányzik semmiféle kellék. Azt hiszem, az élet hátralévő idejére felkészültem".

A 20. századi Ulysses elődjéhez hasonló szenvedéllyel keresi a megnyugvást, a hiteles, kikezdhetetlen érzéseket. Kereszténységnek nevezi őket, de ez a kereszténység véleménye szerint kiveszett a világból, s vele együtt az önállóan dönteni képes személyiség is. Szerepét a tömegember vette át, aki az ithakai kérőkhöz hasonlóan

közhelyekben, önállótlanul gondolkodik. „Nem lehet segíteni – írta csüggedten –, mert éppen a kereszténység az, ami most már az életünkből hiányzik. Minden rendszerből, sőt Rendszerből a kereszténység hiányzik. Nemcsak a Bolsevizmusból és az Amerikanizmusból és a Szocializmusból; nem, az Egyházból is." (106.) A közhelyekkel szakító, lázadó, az igazi kereszténységet (amelyet nem szorítanak korlátok közé az egyházak) vélte felfedezni Szent Ferenc alakjában, akiről elolvasta Jörgensen könyvét is, s akinek alakja újra meg újra felbukkan jegyzeteiben. Mi ragadta meg ez alakban és gondolkodásában? Egyrészt derűje, amely leginkább a szélre és a fényre emlékeztette, s amelyet „evangéliumi jókedvnek" érzett. Másrészt az a tulajdonsága, hogy minden földi hatalmat tagadott, a tudását is. Legvégső tudásnak az evangéliumi együgyűséget vélte, amiért megmosolyogták, holott „tudott valamit, amiről ma kezd eszmélni az ember. A tudás, éppen ma, a pokol felé kezdi vezetni az emberiséget." „Az első ferencesek – így Márai – az emberi tudatlanságban ősállapotot láttak, isteni és emberi összhangot."

A naplók visszatérő elmélkedéseiben a hit természetét, az emberi életben betöltött szerepét igyekszik tisztázni az író. Azért vélte fontosnak ennek vizsgálatát, nehogy babonaság uralkodjék el Isten és ember kapcsolatában. „Hinni kell feltétlenül – írta –, de a hit megnyilvánulása legyen méltó az Istenhez és az emberhez, tehát felesleges hajlongás, eszelős kényszercselekedetek nélkül való. Isten lenézi a babonás vakhitet... rangot adott az embernek, amikor hitet adott neki, és ezt a rangot kötelességünk külső magatartásunkkal is megbecsülni." Ez az emberi méltóság hatja át a *San Gennaro vére* hősének magatartását, s emberi öntudat nyilatkozik meg a *Harminc ezüstpénz* Júdásának Jézushoz fűződő kapcsolatában is.

Mindennapi olvasmánya volt az Ó- és Újszövetség. Elmenetele előtt egy évig tanulmányozta a teljes Bibliát, emigrációjában fejezetenként futotta át újra. Láthatóan a hit természete foglalkoztatta. Élesen elkülönítette az emberit és az istenit, és többször figyelmeztetett arra, hogy a hit a hihetetlen elfogadása és a föléje emelkedés alázata. A világban megmutatkozó isteni elemeket s magát Istent is megfeszített erővel és figyelemmel kell keresnünk, az ördög, a rossz jelen van, bármikor szembesülhetünk rombolásával.

Márai hite alapvetően emberközpontú. „Van Természetfölötti és van út Hozzá. De ezt az utat az embernek kell megépíteni – emberi módon, emberi kellékekkel, emberi erőfeszítéssel." Az emberiség alkotásának tekinti a Miatyánkot is: „Ez a néhány sor a világirodalom legtökéletesebb kompozíciója. *Minden* benne van, amit az ember Istennek, önmagának és a világnak mondhat." Irodalmi művekként olvasta a négy evangéliumot is. Márk és Máté írásaiban nem érzékelte azt a titkos tudást, amit Lukácsnál és Jánosnál, ezekben megint „az emberi manifesztációt" érezte meghatározónak: „Jézus tehát feltámad, megjelenik hitetlen tanítványai előtt, és 'halat és mézet' kér, mert éhes... A Szentírásnak van néhány ilyen szava, amelyek az istenit és emberit egyszerre egészen közel hozzák. S ugyanakkor bepillantást engednek a Történet titkos szerkezetébe."

A titkos szerkezetet fedik el a külsőségek. 1950 nagypéntekjén a Brigida-templomban, ahol Szent Gellért szobra áll egy üvegszekrényben, a hívők úgy járkáltak, mint hajdan ő járkált diáktársaival a vándorpanoptikumok titkos fülkéiben,

„ahol irtózatos betegségek, lepra, luesz által megrágott viaszalakok förtelmeit mutogatták". Távolságtartása sokszor idegenkedéssé vált a színpadias külsőségek láttán. A Nápolyban prédikáló jezsuita szerzetest ezrek várták, s a körítés is a színházat idézte: „A falak mentén a szentek kőszobrait vörös fény világítja meg, az oltár helyén színpadszerű emelvény, vörös selyem sátorral, itt jelenik meg a híres pap és beszél, a hangulat a templomban egyáltalán nem ájtatos. Néha tapsolnak, jönnek és mennek." (86.)

A hitet nem lehet intézményesíteni, írja többször is, mert kivész belőle Isten közelsége, túlteng az emberi gyarlóság, magamutogatás. Minden emberben él a spiritualitás igénye, de ezt sokszor emberi elvárások és vágyak keresztezik, mindazonáltal Márai szerint a vallást egészében kell élni, „sejtelmességével, misztikumával és törvényeivel". Ám sokszor épp a törvényhozó egyházak oltják ki az isteni törvényeket. Ilyen meggyőződéssel szembesült azzal a dogmával, amely szerint Szűz Mária testét is megdicsőítette Isten, Jézus anyja testi valóságában is a mennybe került. Ezt a dogmát csak elhinni lehet, írja, mert „a hitet s ami ahhoz tartozik, csak a hit elemeiből lehet felépíteni". Az Egyháztól épp az távolította el, hogy „kapzsi, türelmetlen", bár „ami isteni benne, az néha átdereng..." Mélységesen elítélte a magyar katolikus Egyház és állam 1950-ben kötött megegyezését. Ehhez a következő kommentárt fűzte:

> „A hazai, pontosabban a pesti rádió lelkendezve jelenti, hogy a katolikus Egyház nevében az otthoni püspöki kar megkötötte a népi demokrata Állammal az egyezményt: az Egyház elismeri a bolsevista államot és kormányzatot, annak alkotmányát, törvényeit, minden intézkedését, cserébe visszakap nyolc iskolát, és tizennyolc éven át kapnak a papok az államtól fizetés alakjában egyféle „ellátmányt".
>
> A bolsevisták megint egyszer győztek, és az Egyház egyik legsúlyosabb vereségét szenvedte el ezzel az egyezménnyel. Mindenki, aki lélekben eddig megtagadta otthon a bolsevistákat, most azt mondhatja: 'Ha a katolikus Egyház, amely nemrégen még kiátkozta a kommunistákat és mindazokat, akik a bolsevizmussal tartanak, elismeri a bolsevista államot, annak törvényeit, alkotmányát, intézményeit és rendeleteit, miért ne ismerjem el én?' Az Egyház semmit nem ér el ezzel az egyezménnyel, melyet a bolsevisták amúgy is rövidesen felrúgnak – de mindent elveszíthet, otthon és külföldön is. Hasztalan hivatkozik majd a terrorra és arra, hogy csakis így tud 'a lelkekről gondoskodni'. A terror elől katakombákba lehet vonulni, s az a lelki gondozás, melyet a meghunyászkodott egyház nyújthat az Államvédelmi Hatóság pribékjeinek felügyelete mellett híveinek, teljesen értéktelen. Én nem vagyok senki, csak egy magyar író, de megtagadtam ezt az 'egyezmény'-t, melyet végül nekem is felkínáltak – nem ismertem el a népi demokrata államot, sem intézményeit, sem alkotmányát, sem rendeleteit. Ennek viselem és – gyanítom – még viselni fogom a következményeit. Az Egyház 'megegyezett'. Az egyház elvesztette a bolsevizmussal szemben a maga háborúját. Marad az atombomba." (190–191.)

A már említett ulyssesi létmódnak egyik ösztönzője egyfajta lelki egyensúlyra találás vágya volt. Az utazás: kaland, meglepetések és felismerések sorát kínálja, s feledtető is, hiszen útközben halványodnak, elmosódnak az emlékek, s igazolódik

az a meggyőződése, hogy nem tudna otthon sem megállapodni, hiszen megváltozott a magyarsághoz fűződő kapcsolata: „Érzem, hogy viszonyom a magyarsághoz fájdalmas és veszélyes válságon esik át. Már csak a szerencsétlenségben vagyok szolidáris ezzel a társadalommal. Minden más átalakult bennem nyelvi, történelmi öntudattá." Ismét Szent Ferencre hivatkozva állítja: életünk folytonos zarándoklat, s közben folyton megtisztulva egyre világosabban látjuk a célt.

Zarándokútján legfőbb támasza a magyar nyelvhez való hűsége. Nehéz hűség, de ezt sosem tagadta meg. Magyarul írt, néha beletörődve, máskor lázadozva, azon tűnődve, vannak-e még olvasói, s ha vannak, hol. Gyakran visszatérnek azok az elmélkedések, amelyekbe Szindbádja is belebonyolódott, félálomban merengve író és olvasó kapcsolatán. Jellegzetesen „márais" választ fogalmaz meg: „A kérdést, van-e 'kinek' írni, egyszer és mindenkorra el kell dönteni. Nincs többé 'kinek' írni. Az eltömegesedett világ embere nem hallja többé az irodalom szavát. Iróniát egyáltalán nem hall meg. Irónia, tehát kölcsönös beavatottság és cinkosság nélkül nincs irodalom. Elkövetkezik végre a 'tiszta irodalom' korszaka. Megint lehet a felhőknek, a madaraknak, a Sorsnak írni." Magakellető válasz, de az első évek visszhangtalansága részben megindokolja. Ezért írhatta le, hogy írásainak hatása már nem foglalkoztatja, ennek azonban ellentmondanak a sikerre áhítozó megjegyzései. Tény, hogy a magyar nyelv védőpajzsa, legfontosabb védelmezője maradt, ahogy fogalmazott: „liturgikus élményt" jelentett számára, akár a liturgikus cselekmények hieratikus nyelvhasználata. Thomas Mann levelére hivatkozik: „a német nyelvet 'liturgikusnak' nevezte – egész nap amerikaiul ír, olvas, beszél... s aztán, ahogy a pap beöltözik, és liturgikus nyelven, héberül vagy görögül az oltár előtt mormogni kezd, úgy ír, liturgikusan ő is németül... Kicsiben és magyarban megértem ezt." Magyar írók, elsősorban Arany János műveit olvasva „liturgikus gyakorlatot" végzett. S innen csak egy lépés a „végzet" megszólítása, amelyet a legfontosabb írói tevékenységnek mondott. A végzet megszólítójának nevezte Vörösmartyt is, a sorssal szemben ugyanis a költészet az igazi útmutatója az írónak. Ezért sajnálkozott, hogy 1948 óta nem írt verset. (1951-ben szakadt ki belőle a csodálatos *Halotti beszéd*.) A művészi kifejezésmódot általában erősebbnek tekintette a fegyverek pusztításánál. 1951. május 1-jén a rádió Wilhelm Furtwängler és a berlini filharmonikusok hangversenyét közvetítette. Az olasz közönség elragadtatva ünnepelte a karmestert a *Tannhäuser*-nyitány után. „Olaszországban, ahol a németek olyan sok kárt okoztak és rossz emléket hagytak, egy német megint megnyert egy csatát. Azt a csatát nyerte meg Furtwängler, amelyet Kesserling itt elvesztett. De nincs is más 'győzelem', csak amit a művészet arat. Minden más gyanús, gonosz és mulandó." (325.)

Meggondolkodtató kiegészítést tett e megállapításához: „Mi magyarok sem tehetünk mást, mint időről időre zenével, szóval, alkotással megnyerni a világban valahol egy kis ütközetet. Minden más lesipuskás politikusok erőszakos és kapzsi ügynökösködése csak. A németek, mint mi, magyarok, csak a művészettel, az irodalommal, a tudománnyal tudunk 'jóvátenni', szerephez jutni. Amíg Furtwängler a nápolyi San Carlóban a berlini filharmonikusokkal 'hont foglal', tapintható valóság lesz számomra ennek a feladatnak jelentősége és értelme." (Uo.)

Ha hatvan évvel e feljegyzés és program megvalósulását elemezzük, elmondható, Márai ugyancsak „hont foglalt" a világirodalomban, mint annak napjainkban egyik legnépszerűbb, legtöbb nyelvre fordított írója. „Talán egyszer írni valamit, amire felel a világ, s aminek aztán visszasugárzó ereje és hatása van a magyarság felé... Ez minden még, amit az otthoniakért tehetek." Beteljesítette...

Sok feljegyzése mégis azt bizonyítja, hogy nem veszítette el kapcsolatát a magyar irodalommal. Kora hazai műveit alig olvasta, részben azért, mert meg volt győződve arról, hogy a bolsevizmus elpusztította a java irodalmat, másrészt az itthon maradottak többségét a rendszer elvtelen kiszolgálóinak tekintette (voltak ilyenek is). „Rettenetes kár a magyar irodalomért – írta kicsit szenvelgő módon. – Most, amikor érzem és tudom, nincs többé módom magyaroknak magyarul írni, most látom csak igazi nagyságát ennek a társtalan, izgalmas, magasztos irodalomnak. Arany, Vörösmarty, aztán Babits, Krúdy! És a többiek, a kisebbek. Csoda volt ez. És elpusztították. Az úrhatnám bugris magyar társadalom pusztította el s most a bolsevisták." (209.)

A megnevezetteket és a többieket éjszakánként olvasva a nyelvet őrizte, de felfelmerült tudatában a honvágy is. Shelley *Óda a nyugati szélhez* című verse Tóth Árpád tolmácsolásában újra meg újra könnyekig meghatotta. (Shelley kedves költője volt, a Jenő eltulajdonította Shelley-kötet a *Halotti beszéd*ben is felbukkan.)

Már legelső naplójában is lesújtóan nyilatkozott Petőfi lírájáról. Negatív véleménye emigrációjában sem módosult. Kötetét Posillipóban azon a polcon őrizte, ahol megmaradt magyar könyveit. De ritkábban emelte le. Részben abból kiindulva, hogy a fia, János, könnyen megérti, azt a végkövetkeztetést szűrte le, hogy „híg", ezért is formálhattak belőle idehaza forradalmár hordószónokot. *A puszta télen* olvasása közben jegyezte föl: „...valami hiányzik ebből a költészetből, valami többlet, valamilyen nyelvi, érzelmi, értelmi zengés. Ami Arany, Vörösmarty, Babits jobb soraiban múlhatatlanul benne van. Petőfi soraiból számomra ez a zengés hiányzik." És egy még súlyosabban megfogalmazott ítélete: „Undorító Petőfi erotikája, egy asztalos legény csiriz szagú érzékisége. Ezek a 'kis feleségem, jere az ölembe, hej, de potens vagyok' kezdetű ömlengései túlszárnyalják a hasonlóan ízléstelen Ady klapanciáit is." (28.)

Igyekezett megbirkózni a *Toldi szerelmé*vel. A jelek szerint mérsékelt sikerrel. Arany 1850 körül írt verseiről is sajátos véleményt formált: „Ezek a versek szenvelgőek. Végül is a forradalom elmúlt, s a költőt senki nem bántotta. Szeretne üldözött lenni, de nem tudja bizonyítani, hogy üldözték. Ma is sokan viselkednek így." A *Toldi szerelme* prágai kalandot leíró részéről a következőt írta: „...kissé zagyva, hetvenkedő. Ami tartja, élteti, a nyelv." Másutt Arany elfojtott nemiségéről értekezik, amelyet Toldi alakjába vetített ki: „Arany, egyszer életében, úgy teli tüdővel rikkantott egyet a nemiségről, éppen a Hatodik énekben; s ez a szemérmes, gátlásos, riadozó lélek megijedt attól, amit mondani akart." A nápolyi kalandról sem volt jobb véleménye. „Arany szeretett volna valami világraszólót és nemzetközit faragni a magyar történelemből. De a délolasz várak előtt kódorgó magyarok hőstettei nem szólnak a világhoz... Nápoly előtt vidékiesebb Toldi, mint Nagyfaluban." Ez a nápolyi hadjárat szálka volt a Nápoly környékén éldegélő író szemé-

ben: „Toldi hadakozik Lajos seregében, Nápoly alatt, s a strófák szaporodnak, sokasodnak, rottyannak, mint a híg fos. Arany Karlsbadból jött haza, amikor a *Toldi*nak ezt a szakát írta, s a karlsbadi élmény érzik ezeken a szakaszokon." (65.)

A *Toldi*t úgy tekintette, mint Arany heroikus vállalkozását a magyar mítosz megalkotására. A választott hőst azonban alkalmatlannak vélte a cél megvalósítására: „Ez a Toldi végül is nem más, mint egy tökéletesen műveletlen, rabiátus, hisztérikusan gőgös grobián és rabiátus magyar, akinek sem műveltsége, sem lelkiereje nincs ahhoz, hogy uralkodjék hiúságán és indulatain: szerelmesét minden ok nélkül, valószínűleg az 'erős hím' belső potenciális bizonytalanságáról kínzottan (izombarmoknál gyakori tünet) egyik barátja kezére játssza, aztán élete hosszat dúl-fúl, gyilkol, mindenfelé embert öl, s baromerejét fitogtatja, ahol tudja... Ez a magyar 'hős'. Arany sem tudott jobbat, különbet választani, amikor magyar mítoszt készült írni." (59.)

Márai brutális egyértelműséggel mondta ki azokat a fenntartásait, amelyeket a *Toldi szerelme* egyes elemzői sokkal finomabban fogalmaznak meg. Annál szebben, már-már hódoló alázattal szólt a *Toldi estéjé*ről („A nyelv, a verselés a tetőzete mindannak, amit magyar nyelven ki lehet fejezni."), s a nyelvi tökéletesség felülmúlhatatlan megvalósítójának tekintette Aranyt – összes prózai műveit is végigolvasta –, aki „az a magyar, aki – mindig, újra – ki tud békíteni a magyarsággal. Arany az a magyar, akiben a magyarság rangot kap"; nyelve „akkor is fenséges, amikor cigányait beszélteti".

Nyelv- és líraszemlélete hangsúlyozottan arisztokratikus. Utálkozott az „olcsó" megoldásoktól (ezért bírálta keményen Zilahy *A Dukay-család* című regényét), arisztokratikus meggyőződését igazolva látta a trónjáról letaszított Herczeg Ferencben és legkedvesebb prózaírójában, Krúdy Gyulában (érthető, hiszen páratlan beleéléssel idézte alakját és a műveiben ábrázolt letűnő kort a *Szindbád hazamegy*-ben és az *Ál-Petőfi*hez írt tanulmányában). „Éjjel Krúdy: *A vörös postakocsi*. Ez a legjobb, a sértetlen, álomszerű Magyarország. Nincs tökéletesebb, mint ez a könyv: minden benne van, amiért érdemes volt magyarnak lenni." (318.)

Márai nagy olvasó volt. Nemcsak azokat a könyveket és lexikonokat tanulmányozta, amelyekből tervezett műveihez keresett alakokat, szívesen helyezkedett ítélkező pózba. Vissza-visszatért Goethe és Eckermann beszélgetéseihez, az olvasónak az az érzése, ő volt egy személyben mindkettő: Goethe módjára szemlélődött, ítélkezett, s naplóiba jegyezte fel tüstént megválaszolt kérdéseit. A német írófejedelem és Stendhal azért is foglalkoztatta, mert mindketten írtak itáliai élményeikről.

A világirodalomban kalandozva sokszor mondott kemény, néha elfogult ítéletet, többnyire kortársairól, akiknél elsősorban a „mesélő tehetséget", a cselekménybonyolítás képességét hiányolta: „Jünger, Wiechert, Carossa, Jaspers, ezek az új nevek. De a könyveiket csak kevesen olvassák. Analizáló, emlékező írók ezek, mesélőtehetség nélkül." Kiábrándultan nyilatkozott a francia írókról is: „...elvesztették a mértéket tulajdon nagyságukkal szemben, az önvád és a vádaskodás egyféle locsogó szájhőst neveltek minden franciából. Mindenáron be akarják bizonyítani – szavakkal – a *race*-t, a *gloire*-t, akkor is, amikor – hiú öntetszelgéssel – a tárgyilagost játsszák, és tagadják a *race*-t és a *gloire*-t." Pedig minden francia tollforgató tehet-

séges, kritikus, beavatott, „csak hitük nincs többé, afféle pogány, embertelen hitük, ami a jellem egy neme".

Irodalom-felfogásának tengelyében a nyelvi megformáltság, az arányérzék és az emberi érzelmek hiteles megragadásának igénye állt. Hans Carossa *Geheimnisse des reifen Lebens* című regényét befejezve némi iróniával szól a német regényírók „mesélgető" stílusáról, ami nem rejt semmiféle meglepetést. Jaspers előadásmódjáról, a többi német bölcselőre is érvényes, lesújtó a véleménye: „a kezdeti világos és értelmes ujjgyakorlatok után [...] belebonyolódik abba a stiláris kulimászba, amelyből egyetlen korunkbeli német stiliszta sem tud kivergődni. (Thomas Mann sem.) Szóalkotások, melyek már nem is izzadság-, hanem csirizszagúak; nyakatekert, erőltetett, a természetesség minden lendületét nélkülöző mondatszerkesztés; erőszakolt fogalmak, melyek baziliszkusz-pillantásának bűvöletéből nem tud szabadulni többé az író... Így ír Jaspers is. Mind így írnak, ma és száz éve. Már Goethe panaszkodott Eckermann-nak, hogy nem bírja kortársai stílusát. Száz és egynéhány év alatt ez a német filozófusstílus kulimásszá ragacsosodott." (130.) A németekkel – írta – végzetes baleset történt az elmúlt évtizedekben: „elvesztették arányérzéküket, elszakadt bennük valami"; a német lélekben korlátlan áradás, áramlás van: s ez a gáttalan áramlás sodor minden kacatot, hulladékot, szemetet".

Az emberség, a hétköznapi hősiesség és sorsvállalás ragadta el Dosztojevszkij regényeiben; hősei olyan energiával emberek, mint ritkán egy alak a nyugati irodalomban. „Hinni kell abban, hogy az ember különbözni, gyűlölni, szeretni, égni akar. Dosztojevszkij hisz benne." A nyugati irodalomból kiveszett ez az emberi tényező, vagy eltakarja az agyonreklámozott közepes regények áradata. Amerikától a reklámok is taszították, amelyek a kiadók érdekei szerint növesztettek naggyá írókat, akik szerinte semmivel sem jobbak európai és magyar társaiknál. A divatot lehet diktálni, de aki ma divatos, holnap már nem az. Egy amerikai tanulmány írója lelkendezve jelentette be: Hemingway, Faulkner, Wilder és Dreiser a legolvasottabb írók. Igaz, mondja Márai. Tehetségesek, jó írók. Mint ahogy jó költő volt Poe és Whitman is. Ám „Goethe és Verlaine nagyobb költők voltak. Arany és Babits is nagyobb volt". (264.) A siker, amelyet mesterségesen keltenek, mulandó, mint ahogy eljár az idő a „sikerkovácsok" fölött is. (Shaw-t említi példaképp.)

A reklámok hazája Amerika. „Ha a csillagok megkegyelmeznek, nem lesz háború, és akkor talán mégsem kell kivándorolnom Amerikába." Egy évvel azelőtt írta ezeket a sorokat, amikor kivándorolt Lolával és Jánossal. Elhatározásához elsősorban elég ingatag anyagi helyzete vezérelte, de szerepet játszott benne az a meggyőződése is, hogy a világhelyzet hosszú időre változatlan marad, s fennáll a fasiszta diktatúrák újraszerveződése. „Párizsban írók – Croce, Jaspers, Maritain, Russel nevének védjegyével – mozgalmat indítottak 'mindenféle diktatúra' ellen. Ez a mozgalom rendkívül időszerű, mert a bolsevizmus elleni küzdelem takarója alatt már mohón nyüzsögnek és szervezkednek az új jobboldali, fasiszta és náci diktatúrák párthívei. A vallásháborúk ideje óta nem volt az emberiség ilyen tragikusan és reménytelenül polarizált. A bolsevizmus ellen minden eszközzel küzdeni kell, csak egyetlen eszköz nem megengedett: a fasiszta diktatúra. S azt hiszem, végül csak egy igazán hatásos eszköz van a bolsevizmus ellen: a jólét, tehát a termelt

javak igazságos és szociális elosztása." (1950 szeptemberében vetette papírra e gondolatait. – 205–206.)

Amerikáról sem alakított ki pozitív képet. Egyetlen előnyének a demokráciát tekintette. Az amerikai könyvtárban a New York-i telefonkönyvet lapozgatva arra gondolt, a névsor alapján mintha több volna az európai, mint az őslakos amerikai. Az előcsarnokban az amerikai repülés történetét bemutató kiállítást szemlélve arra gondolt, hogy „ezek a képek csakugyan egy új világ arcát mutatják, de ez a világ már nem az enyém, nem emberszabású". Cocteau-t idézi: „Az aranyfüggöny tud olyan kemény lenni, mint a vasfüggöny." A pénz mindenhatósága taszítja, s még inkább az, hogy Amerikában nem becsülik a tehetséget. Heinrich Mann élete végén nyomorban élt, akárcsak Bartók. Thomas Mann „nem vált be Amerikában", Hemingway pedig arra panaszkodott, hogy a kiadók az író kötelességévé teszik, hogy fusson saját sikere után. Az amerikai szellemiség negatívumait bevándorlási útlevelének egy évig tartó ügyintézése során is megtapasztalhatta: „Ennek az amerikai rendszernek léha cinizmusa már a felbomlás tüneteit mutatja. Minden bajuk oka a műveletlenség."

Akkor hát menni vagy maradni? Hónapokon át vívódott ezzel a kérdéssel. 1950. július 9-én jegyezte föl: „Elhatároztam, hogy kivándorlok Amerikába." S az indoklás: „Ha elmegyek Amerikába, Európa nagyon hiányzik. De Európa már itt, Európában is hiányzik." A szabadságért fizetni kell! – írta, de folyvást rettegett a változástól, „nagyon nehéz lesz", sóhajtott többször is.

1952-ben mégis elindultak. Márai életének egy fejezete lezárult.

(Végezetül ismét szembe kell néznünk azzal a kérdéssel, az eredeti napló, amely 1945-től 1957-ig tárgyalta az író életének eseményeit, korlátozott terjedelmén kívül miben különbözik a teljestől, s óvatosan ugyan, de arra is érdemes választ keresnünk, mi ennek a különbözőségnek a magyarázata.

A rövidebb változatban Márai mintha inkább bölcselkedő köteteinek modorát követte volna: rövidre fogva, aforisztikusan fogalmazta meg benyomásait, gondolatait. Legszívesebben és legbővebben itt is olaszországi élményeiről írt, olvasmányairól kevésbé kritikusan számolt be, s politikai nézeteit ritkábban fejtegette. Szinte teljesen hiányoznak az amerikai életformát, kultúrát – olykor kulturálatlanságot – bíráló részek, ami nem meglepő, hiszen a Washingtonban működő Occidental Press aligha vállalta volna ezeket.

Talán merészség ilyesmit állítani, de a rövid, eredeti változat jelentősebb írói teljesítmény a hosszabbnál. Emez néha terjengős, viszont hitelesebben jeleníti meg írója személyiségét.)

Garami András

FOLYTONOSSÁG ÉS FORDULATOK

– Györffy Miklós–Kelemen Pál–Palkó Gábor (szerk.): *Prózafordulat.*
Kijárat Kiadó, Budapest, 2007 – 291 lap –

A 2007-ben megrendezett *Prózafordulat* című konferencia szövegeiből szerkesztett tanulmánykötet ma is aktuális problémát, időszako(ka)t vizsgál. Kétféle szempontból kínál termékeny, irányadó értelmezési lehetőségeket: egyrészt nem ragaszkodik a hosszú ideig általánosan elfogadott korszakkijelölésekhez (miszerint a prózafordulat részben Mészöly Miklós *Alakulások* és *Film* című szövegeihez köthető, részben pedig az 1986-os évhez, amikor megjelent a régóta várt két magyar (nagy)regény, az *Emlékiratok könyve* és a *Bevezetés a szépirodalomba*), sőt relativizálva azokat inkább fordulatokról beszél, másrészt ennek hatására nem csak az 1970/80-as évek prózaíróival foglalkozik, hanem a „Péterek nemzedékén" továbblépve, folytonosságot feltételezve az 1990-es évek szerzőit és műveit is beemeli a vizsgált korpuszba. Ezek miatt talán szerencsésebb lett volna ezekre is reflektáló címet találni, vagy legalább jelölni a fogalom többértelműségét (például Prózafordulat(ok) vagy idézőjelben „Prózafordulat"). A kontextusok bővítése az olvashatóság kérdéseire is megalapozott válaszokat nyújt: az 1970–1980-as évek egyes szövegeivel kapcsolatban ugyanis már az 1990-es évek során megfogalmazódott az a probléma, hogy új olvasóik számára gyakorlatilag megközelíthetetlenek, értelmezhetetlenek. (*Thomka Beáta* szerint például már akkoriban is alig működött a *Termelési-regény*, amelynek szinkron utalásai, nyelvezete, szóhasználata már nem volt széles körben értelmezhető.) A kötet tanulmányai többnyire nem is ragadnak le az ilyen jellegű, parttalannak tűnő kérdéseknél, hanem a művek újszerű értelmezéseit tűzik ki célul. Ennek köszönhetően azonban a szövegek többségéből hiányoznak az irodalomtörténeti reflexiók – számos esetben kontextusukból kiragadott szerzők és művek interpretációjáról beszélhetünk. Emiatt sokszor éppen a kötet címét, a tanulmányokat összekötő fogalmat nem értelmezik a dolgozatok, megbontva a közös koncepció koherenciáját.

A köteten nem uralkodik tehát egységes konszenzus, ami abból a szempontból üdvözlendő is, hogy az irodalomtörténeti konstrukciókra hívja fel a figyelmet a prózafordulat fogalma kapcsán, amely bátran kiterjeszthető, ezáltal egyben felülírható is. Az egyes tanulmányok ráadásul más és más szerzőket említenek elsőre a jelenség kapcsán, bár Esterházy neve az esetek többségében a felsorolások előkelő helyén szerepel (a szövegek többsége azonban nem az 1986-os, „prózafordító-

ként" tételezett *Bevezetés a szépirodalomba* című regényt értelmezi, vagy hozza fel példaként, hanem a későbbi, 2000-ben megjelent *Harmonia Cœlestis*t).

Böhm Gábor *BUKSZ*-ban megjelent kritikája (2009/2.) ugyancsak kiemeli az egységes szemlélet hiányát, amit a kötet koncepcionális sajátosságának tekint. A kötet előszava kapcsán megjegyzi, hogy már az is sajátos dialógust létesít a többi szöveggel, amikor magától értetődőnek tekinti a mások által erőteljesen vitatott fordulatot. A *Prózafordulat* ettől persze nem képes vitafórummá válni, hiszen a tanulmányok lezárt formájukban már nem reflektálhatnak egymásra, azonban mint konferenciakötet pont e széttartósága miatt működik jól, megmutatva, hogy az előadások erőteljes, pezsgő vitákat, beszélgetéseket eredményeztek.

A szerkesztők előszava remekül teljesíti a tőle elvárható feladatokat, rávilágítva a fordulat már említett konstrukció jellegére, az időbeli távlat kapcsán a folytonosság és a változások kérdéseire, valamint irodalom és politikum viszonyának újfajta tárgyalására. A kötet tematikus egységeire utalva olyan centrális szempontokat vet fel, mint a képiség, a film és az irodalom viszonya, a nyelviség, a medialitás, vagy éppen a város és a test fogalmainak vizsgálata. E felsorolás azonban – sok más bevezető szöveggel ellentétben – nem az egyes tanulmányok hosszas szinopszisát adja, hanem többnyire név és cím említése nélkül vázolja fel a kötet felépítését – emiatt szerencsére nem válik terjengőssé, feleslegessé vagy unalmassá. Az előszó zárlatában azt is kérdésessé teszi, és az egyes tanulmányok megítélésére bízza, hogy a prózafordulat egyáltalán kezdetként vagy inkább végként értelmezendő.

Szilágyi Zsófia és *Hansági Ágnes* tanulmányai problémafelvető, vissza- és előretekintő keretbe foglalják a kötetet. A *Honnan hová?* cím már eleve megelőlegezi a nyitótanulmány provokatív felütését. Szilágyi Zsófia olyan szimbolikus, mitizált évszámokat sorol fel, melyekhez a magyar irodalomtörténet-írás különböző fordulópontokat rendelt hozzá (1920, 1945, 1948, 1986, 1992). Példáival arra figyelmeztet, hogy csapdahelyzetet teremt, ha minden egyes innovatív mű köré korszakfordulót konstruálunk; már csak azért is, mert nem szerencsés összemosni a „fordulatot hozó" és a „nagy" műveket, hiszen a különlegesség nem feltétlenül jár együtt az értékességgel. E tendenciával szemben szerinte inkább átmenetekről érdemes beszélni, hangsúlyozva a különböző, követendő vagy elvetendő hagyományok szerepét. További alapos átgondolásra érdemes az a felvetése, mely a prózafordulat időszakát párhuzamba vonja a *Nyugat* nemzedékeinek korszakával. Szilágyi kitér a művek és a kritika kapcsolatára is, azonban e tekintetben is óvatosan fogalmaz: szerinte ezeket az együttműködéseket a prózafordulat fogalmához hasonlóan kritikusan kell vizsgálni, mivel az összetartozás hangsúlyozása ellenére sem feltételezhetünk folyamatos, automatikus, szinte „parancsra készült" értelmezéseket.

Hansági Ágnes *Innen és túl* című írása válaszolni látszik a Szilágyi-tanulmány címében feltett kérdésre, amikor a prózafordulat utóéletét vizsgálja az ezredvég magyar irodalmában. Hansági szerint mostanra elegendő idő telt el ahhoz, hogy a kortárs, szinkron olvasatokat követően megindulhasson az 1980-as évekbeli prózairodalom diakrón vizsgálata. Értelmezi a rendszerváltás magyar irodalomra és olvasáskultúrára kifejtett hatását, a szépirodalom célközönségének szűkülését.

Összehasonlítja Esterházy és Nádas 1986-os regényeinek recepcióját, hatását a *Harmonia Cælestis* és a *Párhuzamos történetek* (2005) diszkurzív kontextusával. A tanulmány sajátosan definiálja a prózafordulat jelenségét is, hiszen a kötetben szereplő szerzők többségével ellentétben nem kezdetnek, hanem végpontnak, zárlatnak tekinti a nyolcvanas évekbeli disszeminációs próza két kiemelt szövegét: „egyenesen egy a század első felétől kezdődően egyre világosabban, markánsabban megnyilvánuló és ezáltal definitíve le is írható irodalom- és szövegértelmezési tendencia záróaktusának látja" (269.). Film, narratíva és irodalom viszonya kapcsán az elit és a populáris irodalom közötti szakadásról beszél. Friedrich A. Kittler alapján a lineáris elbeszélés és a megfilmesíthetőség veszélyét említi, mely elkerülhetetlenül lektűrré váláshoz vezet. E tekintetben érdekes ellenpéldaként említhetjük Lengyel Péter *Macskakő* (1988) című regényét és Gazdag Gyula hosszú évek óta elhúzódó, régóta készülő megfilmesítését: a regény ugyanis már a borítón olvasható paratextusaiban arra reflektál, hogy esetében „zugirodalomról", „aluljáró népkönyvecskéről", „ponyváról" van szó, ezt erősíti a millenniumi detektívtörténeti szál is, maga a mű és szerzője azonban a magasirodalomhoz köthető. A filmváltozat elméletileg adná magát a regény önértelmezése szerint, csakhogy az igen bonyolult szerkezet, többszólamúság úgy látszik, mégis ellenáll a kísérletnek. Hansági Balázs Bélára hivatkozva megállapítja, hogy az irodalom mintájára a filmnek is meg kellene határoznia saját populáris és elit regiszterét. Az utóbbi időben azonban a filmnek is megjelent az erőteljes konkurenciája a kibertextualitás, a virtualitás, a digitális média és a ludológia irányából (itt érdemes megemlíteni a *Narratívák* sorozat 7. kötetét (2008), mely e témákban közöl igen színvonalas tanulmányokat).

A *Prózafordulat* című kötet e keretes szerkezet mellett két nagyobb egységre osztható, melyeken belül a terjedelmi különbségeken kívül (a többségében 10-15 oldalas tanulmányok között szerepel néhány indokolatlanul hosszú szöveg is) nagyfokú tematikai sokszínűséggel találkozhatunk. Az első szakasz 7 tanulmánya a szorosabb értelmezés szerinti fordulat szerzőivel, 1980-as évekbeli műveikkel foglalkozik – nem véletlen, hogy itt található a kötet két legterjedelmesebb dolgozata, *Kelemen Pál* Kertész Imréről, illetve *Palkó Gábor* Esterházy Péterről szóló interpretációja, ahogy az sem, hogy ez utóbbi, leghosszabb szöveg a prózafordulat és a magyar posztmodern próza talán leginkább kiemelt szerzőjének *Termelési-regény*ét (1979) vizsgálja. A második egységhez sorolható a további 9 tanulmány: ezek az 1990-es évek és az ezredforduló regényeit értelmezik, sok esetben – nagyon helyesen – nem is erőltetve a fordulathoz való csatlakozás miként jeit.

Horváth Csaba a nyitótanulmányhoz hasonlóan fordulatokról beszél, de kifejezetten az emblematikus szerző, Esterházy pályáján belül, kiemelve a későbbi írásmódokra és a nemcsak irodalmi nyelvhasználatra gyakorolt erőteljes hatását is. Esterházy 1970-es évekbeli nyelvhasználatát a bahtyini paródia felől értelmezi, amikor a kor hazugságokra épülő retorikájára adott válaszként tételezi. Idesorolja az öncenzúra gyakori, öniron ikus alakzatát is. Második fordulatként *A szív segédigéi*t (1985) említi, mely a halál megfogalmazhatósága során a nyelv határaiba ütközött, ezáltal az érzelem alanya és tárgya közötti viszony is problematikussá vált.

A megszólalás nehézkessége miatt kiemelt funkciót nyertek el a regényben sűrűn feltűnő intertextusok. Esterházy pályaképét tekintve a folyamatosság mellett is érvel, melyre példaként a barokkos írásmód *Termelési-regény*től a *Harmonia Cælestis*ig vezető irányvonalát említi, mely azonban a *Javított kiadás* (2002) tényirodalmi szövegével megszakadt. A folyamat irányvonalát a következőképpen határozza meg: „A *Termelési-regény* konstruktív iróniájának felszabadító hatású játékosságától harminc év alatt eljutottunk a *Javított kiadás* dekonstruktív tragikumáig." (182.)

Szirák Péter szintén Szilágyi Zsófia tanulmányához kapcsolódik, hiszen a hagyomány(ok) szerepét hangsúlyozza az 1970–1980-as évek prózájában. Sajátossága, hogy az ez esetben gyakran emlegetett Mészöly-hatás mellett Örkény szerepét emeli ki. Az általa idézőjelek közt említett prózafordulat az ő értelmezésében „éppen hogy nem fordulatjellegű, nem eseményszerű irodalomtörténeti fenomén volt, hanem a magyar elbeszélő prózának egy több évtizedes, s főként az 1970–1980-as évekre összpontosuló, s azóta sem lezáruló változássorozata" (31.). Szirák tehát korábbi kötete címéhez hasonlóan folytonosság és változás sajátos elegyének tekinti a „rizomatikus burjánzás"-nak is titulált jelenséget. Az említett két szerző szövegei (*Egyperces novellák* és *Alakulások*) mellett Esterházy *Harmonia Cælestis*ének nyelvszemléleti sajátosságait és idézettechnikáit vizsgálja meg.

Tolcsvai Nagy Gábor a kognitív nyelvészet felől közelítve a prózafordulat lényegének a nyelvre irányuló reflexív figyelmet tekinti. Szilágyi Zsófiához hasonlóan ő is párhuzamot von a *Nyugat* prózaíróival, akik a nyelvi homogenitást és az eszközelvűséget képviselték a nyelvre reflektáló, a nyelvi megalkotottságot problematizáló nyugat-európai irányzatokkal (James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust) ellentétben. Az 1970-es években azonban megváltozott ez a helyzet, és ez utóbbi vonal erőteljes hatást gyakorolt a magyar prózára. Tolcsvai az ebből a helyzetből kiinduló sokszínű, egymással párhuzamosan haladó irányzatok tekintetében beszél prózafordulatról.

Kránicz Gábor a korszakra kiemelten jellemző aparegény műfaját az apa–fiú dialógus felől közelíti meg, mely a személyesség újfajta típusaként jelent meg az 1970-es évek végétől. Szabó István *Apa. Egy hit naplója* (1966) című filmje mellett Esterházy *Harmonia Cælestis*ét, Nádas *Egy családregény vége* (1977) című művét, Lengyel Péter *Cseréptörés*ét (1978 – a tanulmányban tévesen 1981 szerepel) és – kisebb ugrással és generációváltással – Dragomán György *A fehér király* (2005) című regényét értelmezi az apa–fiú viszony alapján. A felsorolt regényeket egymás paratextusainak tekinti, pontosabban egyetlen szöveg paratextusainak, a sziráki „folytonosság és megszakítás"-koncepcióhoz hasonlóan.

Kelemen Pál és *Dömötör Edit* tanulmányai az önéletrajziság, a referencialitás és a detektívregény műfaja felől rokoníthatók egymással. Előbbi Kertész Imre a *Jegyzőkönyv* (1991), *A nyomkereső* (1977) és a *Detektívtörténet* (1977) című szövegei alapján vizsgálja önéletrajz és parabola kapcsolatát, feszültségét, kimutatva e művek gazdag intertextuális hálózatát is (többek közt a *Bibliá*t, Camus *A közöny*ét és Mészöly *Saulus*át). A *Jegyzőkönyv* mint cím amellett, hogy műfajmegjelölő funkcióval bír, az elbeszélés témájára is felhívja a figyelmet. Lengyel Péter *Macskakő* című regénye a fentebb már említett paratextusaiban szintén él ezekkel az eszközökkel, kijelölve

az olvasás és interpretáció útját. Dömötör Edit e regényben a narratíva-koncepciókat tekinti át a detektívtörténeti szál alapján. A millenniumi város kétféle diskurzusát emeli ki, melyek szoros párhuzamban állnak egymással. Az egyik „a városi tér 'anomáliáinak' diskurzusa" (120.), a másik pedig a kasszafúró elbeszélése: mindkettőt rések, hézagok határozzák meg, melyek azonban elrejthetők vagy éppen betölthetők.

Palkó Gábor fentebb már hivatkozott értekezése a *Termelési-regény*hez a medialitás problémaköre felől közelít, a szöveg sajátos nyelvhasználata, nyelvi játékai mellett annak képiségét, hangzását és rezonanciáit értelmezve. Ehhez kiindulópontul a regény „malheur"-jei, „hoppá"-i, „gaff"-jai, valamint sajátos frazémái szolgálnak, melyek „a kommunikációs folyamat legkülönfélébb megakadásait, félresiklásait vagy zökkenőit jelenítik meg" (131.). A látványt, a képiséget a szöveg állandó utalásai képviselik színházra, operettre, cirkuszra, kabaréra, táncra, festészetre, fényképészetre, illetve filmre. A hangzást ezzel szemben leginkább a mechanikus lejegyzési folyamat, azaz a gépelés, gépi írás hangjai és zajai határozzák meg. A szöveg efféle termelése nyomán Palkó a tanulmány végén lezárhatatlan kérdésekről beszél, melyeket a *Termelési-regény* olvasása folyamatosan (újra)termel.

L. Varga Péter szintén az intermedialitás és az olvasás viszonyából, a médiumokra való reflexiókból indul ki, amikor Mészöly *Film*jét (1976) értelmezi a vizualitás, a valóságszimuláció és az elbeszélés/rendezés fogalmai alapján. A regény szerinte sajátos párhuzamot alakít ki olvasójával, hiszen „a médiumköziség alakzatában *filmként* olvastatja-láttatja a nyelvileg létesülő esemény- és cselekvéssorokat", így „a *kép*- vagy *néző*-olvasó a befogadás során ugyanúgy kénytelen eljárni, mint narratív szinten a kamera és a rendezői hang" (77.). A tanulmány zárlata egy eddig kevésbé kutatott szempontra hívja fel a figyelmet: L. Varga szerint az identitás mediális változásait, manipulálhatóságát ugyanis érdemes lenne szubjektumtörténeti szempontból is megvizsgálni.

Györffy Miklós szintén a film felől közelít a korszak irodalmi műveihez, azonban nem a szövegek filmes technikáit tekinti át, hanem a megfilmesítés kérdéskörét problematizálja. Tézise szerint az 1970-es évek végén az irodalmival párhuzamosan filmes paradigmaváltás is történt Magyarországon, melynek köszönhetően film és irodalom viszonya is megváltozott. A megfilmesítések három típusát definiálva amellett foglal állást, amely nem egy az egyben törekszik egy konkrét irodalmi mű filmre való „lefordítására", hanem sokféle irodalmi elemből, az ezekhez fűződő viszony tematizálásából építi fel egyedi arculatát (példaként többek közt Makk Károly *Szerelem* (1971), Huszárik Zoltán *Szindbád* (1971) és Tarr Béla *Sátántangó* (1994) című filmjeit említi).

Az irodalom környezetébe kerülő, vele szoros kapcsolatot létesítő médiumok közül a képiséggel foglalkozik *Lénárt Tamás* is, aki Nádas Péter *Emlékiratok könyve* (az antik faliképet, valamint a Gyllenborg-fotográfiát leíró részek) és *A fotográfia szép története* (1993) című műveiben elemzi a fényképek narratívaformáló hatását, illetve leírásukban az ekphraszisz klasszikusabb formáitól való lényegi eltéréseket.

Fodor Péter és *Bedecs László* tanulmányai a populáris regiszterek kiemelése szempontjából vonhatók párhuzamba. Előbbi Kukorelly Endre 1990-es évekbeli, külön-

böző műfajú szövegeiben sajátos témaként, nyelvként és diszkurzív rendszerként értelmezi a 20. századi magyar irodalom egyik toposzát, a labdarúgást. Bedecs László a Parti Nagy-szövegekre jellemző nyelvi normákat sértő dilettáns szóhasználat és a közhelyek szerepét elemezve azt a kérdést teszi fel, hogy ezek szépirodalmi jelenléte paródiaként, átírásként vagy utánzásként értelmezhető-e. A tanulmány amellett érvel, hogy a mondattani és szintaktikai hibák „nagyon is kiszámítottak, nagyon is tipizálhatók, azaz retorikusak" (198.). A pozitív értelmezés mellett azonban azt állítja, hogy Parti Nagy legutóbbi szövege, *A fagyott kutya lába* (2006) azért nem aratott osztatlan sikert a kritikusok körében, mert benne rekedt ebben a konzerválódni látszó nyelvi regiszterben, kvázi önmaga ismétléseként nem tudott új irányvonalakat találni. Bedecs erre egyfajta lehetőségként az értelmiségi közbeszéd, kifejezetten a kritikai diskurzus közhelyeinek feltárását és felhasználását javasolja.

Mészáros Márton a Háy János pályájára jellemző eltérő műfajban, de azonos témában, azonos címmel írt szövegpárok, főleg novellák és drámák viszonyát vizsgálja, középpontba állítva *A Gézagyerek* (2004) prózai és drámai változatait, illetve ezek eltérő sikerét. Háy kritikai recepciójának ugyanis sajátos vonása, hogy míg pályája elején jelentős költői és prózai sikereket ért el, döntően a szakmai kritika is elismeréssel fogadta, addig későbbi drámái, még inkább azok színházi adaptációi a széles körű közönség tetszését nyerte el, míg a kritika kevésbé pozitívan fogalmazott ezekkel kapcsolatban. Mészáros álláspontja szerint *A Gézagyerek* leginkább célravezető olvasási módja, ha különböző műnemű/műfajú variánsait egymás kontextusában értelmezzük, teret adva a műnemek átjárhatóságának és egymással való szembesülésének.

Zoch Tímea Krasznahorkai László *Háború és háború* (1999) című művét elemzi mint jellegzetes posztmodern regényt. A mű középpontjában egy kézirat áll, mely szövegszervező elemként a posztmodern játék, a *mise en abyme* és a metalepszis értelmezési lehetőségeit veti fel. A regény nyit az intermedialitás irányába is, amennyiben a történet során az említett kézirat internetes jövőjére és megváltozott funkcióira gondolunk. A szöveg a szövegben jelenség itt sajátosan mutatkozik meg, hiszen a kézirat szövegét a főszereplőn kívül senki sem ismeri, így az olvasó sem tudja elolvasni, csak áttételesen értesül tartalmáról. A hipertextuális jellegzetességek mellett Zoch a regény referenciaképző aktusait is áttekinti (a *Háború és háború* a nyomtatott verzió mellett megjelent CD-ROM formátumban is; a regény egyik valós helyszínén valóban felavattak egy táblát, mely a főhősről emlékezik meg).

Bengi László címadásában a „lehetetlen poétikája" kifejezést Márton László *Árnyas főutcá*jára (1999) vonatkoztatja, mely szerinte többszörösen is határsértő mű: kikezdi a regény műfaji kereteit, problematizálja az elbeszélést, az elbeszélhetőséget, felhívja a figyelmet a történet hiányaira, töredezettségére, témája, a holokauszt esetében pedig keveri a fiktívet a reálissal, magukat a tragikus, traumatikus történéseket a háttérbe, a történeten kívülre helyezve.

Bombitz Attila az ezredfordulót közvetlenül megelőző másfél évtized regényeiről ad vázlatos áttekintést a töredékesség (Darvasi László), a világszerűség (Krasznahorkai László és Márton László), a történelem (Sándor Iván és Závada Pál), a tükör

és a kép (Bodor Ádám, Parti Nagy Lajos) és a személyesség (Esterházy Péter, Kukorelly Endre) fogalmai alapján értelmezve kiemelt szerzői műveit. Gyors helyzetképét követően meglepően és igen keményen bírálja az utóbbi időszak prózatermését – e tekintetben egyedülálló a tanulmánya a kötetben. Kritikája szerint „nem új, s talán nem is izgalmas a kérdéses korszak elbeszélő irodalma. Sokkal inkább fáradt és lassú" (254.). Világirodalmi összevetésben anakronisztikusnak és műfajtagadónak tartja a kortárs magyar regényeket.

Összességében a *Prózafordulat* jó konferenciakötet, hiszen a tanulmányok a példás szerkesztésnek köszönhetően többnyire kapcsolódnak egymáshoz, megállapításaikban pedig utalnak a konferencia tematikus és nézőpontbeli sokszínűségére. Az előszó felvetése alapján a szövegek valóban tágan értelmezik és kezelik a prózafordulat jelenségét, nyitányként, zárlatként definiálva, vagy éppen elutasítva létjogosultságát, helyette inkább a folytonosságra és a folyamatos átmenetekre, hangsúly-átrendeződésekre hívva fel a figyelmet.

A *Literatura* e-mail címe: liter@iti.mta.hu

E számunk szerzőinek e-mail címe

Angyalosi Gergely: angyal@iti.mta.hu
Báthori Csaba: bathori56@freemail.hu
Garami András: wronnel@gmail.com
Kulcsár-Szabó Zoltán: kszz@ludens.elte.hu
N. Tóth Anikó: nta@stonline.sk
Sófi Boglárka: sofi.boglarka@gmail.com

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó
A nyomdai munkálatokat az ETO-Print Nyomdaipari Kft. végezte
Felelős vezető Magyar Árpádné

Literatura

XXXVI. évfolyam

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Főszerkesztő
VERES ANDRÁS

Felelős szerkesztő
BEZECZKY GÁBOR

Szerkesztők
HAJDU PÉTER
SZOLLÁTH DÁVID

Technikai szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság
POMOGÁTS BÉLA (elnök)
BODNÁR GYÖRGY
KÁLMÁN C. GYÖRGY
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777
279-2779

Ára: 1200 Ft

literatura

2010
3
XXXVI. ÉVFOLYAM

Angyalosi Gergely
Kisantal Tamás
Kiss Bernadett
Sereg Mariann
Ruth Sonderegger
Tóth Csilla
Weiss János

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

a www.balassikiado.hu honlapon

Balassi Könyvesbolt
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 212-0214

Írók Boltja
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336
Fax: 342-4311

Atlantisz Könyvsziget
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta

Magyar Tudományos Akadémia

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Literatura

Tartalom XXXVI. évf. 2010/3.

Tanulmány

Ruth Sonderegger
A művészet politikai hétköznapjairól 195

Weiss János
A művészet társadalmisága
– Asszociációk Ruth Sonderegger
tanulmánya alapján – 210

Kiss Bernadett
Az elfe*(le)*dés, avagy a fel*(f)*edés könyve
– Gabriel García Márquez: *Száz év magány* – 224

Műhely

Sereg Mariann
Poétikai, tematikai és biográfiai szintek
az *Így írtok ti* költő-paródiáiban 258

Tóth Csilla
A kontextus kihívása: a kontextuális narratológia
lehetőségei és problémái 269

Szemle

Kisantal Tamás
Keresztmetszetek a neoavantgárdról
– Havasréti József: *Szétesõ dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban* – 280

Nekrológ

Erdődy Edit *(Angyalosi Gergely)* 289

Tanulmány

Ruth Sonderegger (Bécs)

A MŰVÉSZET POLITIKAI HÉTKÖZNAPJAIRÓL

„Minden a szervezés új formáján múlik, melyen belül a játék lényege az, hogy a két mező, a művészet és a politika között, ide-oda ingázzunk. A politikai aktivisták esztétizálódnak, a művészek pedig politizálódnak, és ez a permanensen zajló játék olyan érdekes keverék, amelyből termékeny programok jöhetnek létre."[1]

Ami eddig történt

Mivel ez az első előadás a művészet–társadalom–politika témájáról szóló előadássorozatban, ezért röviden szeretném felvázolni a fenti témáról szóló jelenlegi vita előtörténetét. Erre azért van szükségem, mert csak ez előtt a háttér előtt lehet értelmezni a meggondolásaim középpontjában álló Jacques Rancière esztétikai elméletének fulmináns megjelenését. Ez az elmélet az elmúlt években meteorként csapódott be mind a jelenkori művészet, mind pedig az esztétikai elmélet világába.

A művészet viszonya a társadalomhoz és a politikához azóta téma, amióta ezt a viszonyt már nem lehet magától értetődőnek tekinteni, vagyis azóta, amióta a művészet – legalábbis részben – autonómmá vált, vagyis nagyjából a 18. század közepe óta. Azóta a művészetre irányuló társadalmi projekciók ide-oda mozogtak: az utópikus üdv-várakozástól az elátkozásig, a funkcionalizmustól a cinikus szolgálatba vételig. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy 1750 óta semmiféle lényeges változásra ne került volna sor. A politikának a fasizmusban és a kommunizmusban való esztétizálása után a művészetet nem tekinthetjük többé *business as usual*-nak, még akkor sem, ha nem mindenki menne el addig, mint például Theodor W. Adorno, aki – mint ismeretes – egy időben úgy vélte, Auschwitz után nem szabad többé verset írni.

Figyelemreméltó, hogy Adorno a fasizmusra vonatkozó tapasztalataiból nem azt a következtetést vonta le, hogy a művészetet a művészeknek, a politikát pedig a politikusoknak és a polgároknak kell átengednünk, éppen ellenkezőleg. A begombolkozott ötvenes években szinte teljesen egyedüliként próbálta kidolgozni annak az irodalomnak a társadalomkritikai potenciálját, amelyet a nácik kiforgattak, vagy beillesztettek a maguk ideológiai limlomjába; gondoljunk csak arra, ahogy

---

[1] Lorena Betta: *[...] der Gestus des alltäglichen Ungehorsams*. In *nicht alles tun. Blickpunkt.* Zeitschrift der IG Bildende Kunst Sommer 2008. 10.

Adorno milyen szubverzív módon próbálta újraértelmezni Hölderlin és Eichendorff költészetét. Emellett Adorno mint szociológus és művészetteoretikus sokat foglalkozott azzal, hogy a művészet és a kultúra instrumentális használata hogyan viszonyul az ötvenes évek autoriter politikájához és a hatvanas években újonnan megjelent fogyasztói társadalomhoz; s mindebben a fasizmus folytatását látta, más eszközökkel.[2]

Adorno halála után (1969) a művészet és a politika viszonyát illetően a német nyelvű művészetelméletben nagy csend következett, és ugyanezt lehet elmondani a hetvenes évekbeli művészetről is, miközben az 1970 körüli művészetet még példátlan politizálás jellemezte. (Ennek a diákmozgalmakkal való összefüggéséről, és az ebben az összefüggésben kialakuló új életformákról sokat kellene elmondani, de ettől most el kell tekintenem.[3])

Az ezt követő években a német nyelvű művészetfilozófiában a művészet és politika témájának helyébe az esztétikai tapasztalat logikájáról szóló végtelen viták léptek. Ha e szubjektív tapasztalatnak még egyáltalán tulajdonítottak bármiféle hatást a művészeten túlmenően, akkor szinte biztosan individuális-etikai és nem politikai hatásokra gondoltak. Az az egyébként helyes meglátás, hogy a műalkotások egyre kevésbé alkotások és objektumok, és ezért inkább a szemlélő szubjektív tapasztalataihoz kötődnek – vagyis valóban beszélhetünk egy esztétikai tapasztalat irányába mutató fordulatról –, mindig együtt jár a politikától való elfordulással, és (hacsak az ilyen elmélet nem oldódik fel teljesen az esztéticizmusban) az etikához való odafordításhoz vezet. Az „esztétikai tapasztalat" így szinte észrevétlenül egybeolvadt az individuális tapasztalattal, ami egyáltalán nem szükségszerű. El lehetett volna gondolkodni a kollektív tapasztalatokról is.

A posztmodern esztétikák, amelyek – tagadhatatlanul markáns különbségeik ellenére – a művészetben (általában a megvonás negatív móduszában) abszolút mást láttak működni, hasonlóan depolitizáló következményekkel jártak, mint a német nyelvterületen az esztétikai tapasztalatról folyó viták. (Gondolok itt például Lyotard koncepciójára, amely a művészetet mint az ábrázolhatatlan fenségesre vonatkozó tapasztalatot határozta meg; vagy Derridának a jelek játékára vonatkozó elméletére, amelyet az emberek sem átlátni, sem ellenőrizni nem tudnak; vagy a magát megvonó káosz deleuze-i ontológiájára, amely mindent megelőz, ami észlelhető és elgondolható.) Az ilyen elméletek azonban minden műalkotást egyformává tesznek, mivel mindig ugyanarra a fenségesre, ábrázolhatatlanra, magát megvonóra kell utalniuk, teljesen függetlenül attól, hogy egy filmesszéről, Francis Bacon festészetéről vagy Mallarmé költeményeiről van-e szó. A műalkotások a posztstrukturalizmus elképzelései szerint olyan eseményekre utalnak,

---

[2] Angliában a szituáció más volt, mert ott az 1960-as években kialakult a cultural studies politizált változata. Az ezt képviselők általában nem az akadémikus körökből érkeztek, hanem a munkásmiliőből. A kultúrával szemben nem voltak olyan pesszimisztikusak, mint Adorno, és ugyanakkor sokkal szélesebb bázisuk volt, mint Adornónak.

[3] Lásd ehhez a jelenlegi MUMOK-kiállítást: *Mind Expanders. Performative Körper utopische Architekturen um '68*, valamint a *Salz der Erde* című filmet.

amelyek teljesen mások, mint mindaz, amit ismerünk; így például az emberi viszonyokban rejlő politikai különbségek már-már alig kapnak szerepet, és már csak az abszolútum (amely a műalkotásokban visszaköszön) és a profán maradvány közötti szakadásnak van jelentősége. Az egész mással összevetve – amely állítólag a művészetben fejeződik ki – például egy nyugati és egy ázsiai társadalom különbségei, vagy a gazdagság és a szegénység közötti különbségek a posztstrukturalizmus perspektívájában szinte perverz módon eljelentéktelenednek. Mindenesetre az ily módon értelmezett művészet még felhasználható, ha a teljességgel mással szembeni individuális felelősségre akarunk hivatkozni. A konkrét és a véges emberek közötti viszonyok megvilágítására azonban már aligha használható.[4]

Ez azonban még nem jelenti azt, hogy a művészet és a politika közötti kapcsolat végleg megszakadt volna. Gondolhatunk arra, hogy az esztétikai reprezentációs stratégiák a politikában mindenütt jelen vannak (és jelen is voltak az 1980-as és 1990-es években, lásd például a német parlament művészi kialakítását), de gondolhatunk a művész társadalmi helyzetéről, továbbá a múzeumok, színházak és operák privatizálásáról, illetve támogatásáról éppen ebben az időszakban kirobbant vitákra, továbbá gondolhatunk arra, hogy a politikai események közvetítése már a nyolcvanas években a lehető legszorosabban összefonódott vizuális prezentációjukkal. De a művészetfilozófusok ezekre a dolgokra ritkán gondolnak, ha a művészet és a politika viszonyát elemzik. Ők a legszívesebben a művészet utópikus, forradalmi vagy legalábbis reformer szerepét hangsúlyozzák, vagyis azt, hogy a művészet szenzibilizálja a szubjektumok esztétikai tapasztalatát stb.; egyébként a művészetteoretikusok minden mást szívesen átengednek a művészetszociológiának.

A művészetben magában a politikához fűződő viszony 1990 után újra áttekinthetetlenné vált. Ezt köthetjük a *Documenta 10*-hez (1997), melynek kurátora, Catherine David tudatosan visszanyúlt az 1970-es évek számos utópikus eleméhez. Vagy gondoljunk Okwui Enwezor *Documenta 11*-ére, aki a maga kiállítását kimondottan a világpolitikai történésre vonatkozó reflexiónak tekintette, és a kiállításkatalógus mellé odahelyezett négy konferenciakötetet, mégpedig a következő témákban: „A demokrácia mint befejezetlen folyamat", vagy „Kísérletek az igazággal: a jogrendszer átalakulása – az igazságkeresés és a megbékülés folyamata". A *Documenta 11* katalógusát az előző évek politikai történéseiről készült sajtóképek keretezik, ami miatt Enwezort a német tárcarovatok szerzői mindjárt azzal vádolták, hogy ő tulajdonképpen csak a világ nyomorának megduplázására törekszik.

Itt nem térhetek ki erre a szerintem teljesen légből kapott ellenvetésre, hiszen most csak a művészet és a politika, illetve a társadalom viszonyában bekövetkezett néhány kortárs elmozdulásra szeretném felhívni a figyelmet. És ez Rancière

---

[4] A művészet és a politika viszonyának a művészet és az etika viszonyává való átalakulásához lásd Cornelia Klinger: *Die Utopie der Versöhnung von Kunst und Politik. Die Transformation einer Idee im 20. Jahrhundert: vom Staat als Kunstwerk zum life-style des Individuums*. In uő és Wolfgang Müller-Funk (szerk.): *Das Jahrhundert der Avantgarden*. Wilhelm Fink, München, 2004. „[A]z esztétika és a politika etikai fordulatát" Rancière is újra és újra hangsúlyozta. Lásd az erre vonatkozó fejezetet, in Jacques Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Passagen, Wien, 2007.

számára rendkívül jelentős, mert szerinte a politika a kilencvenes években visszatért a művészetbe, miközben a (filozófiai) művészetelmélet erről tudomást sem vett. Vagy inkább az új jelenségeket a posztmodern abszolutisztikus eszközeivel próbálta megragadni, ami egyet jelentett az elvetésükkel. (Természetesen voltak olyan kivételek, amelyek valószínűleg fontosabbak voltak a művészet, mint az akadémiai diskurzus számára: gondoljunk csak Holger Kube Ventura és Gerald Rauning monográfiáira.[5])

E miatt az elméleti vákuum miatt Rancière művészetelméletét (amely kezdettől fogva és kimondottan a művészet és a politika viszonya körül körözött) a filozófiai művészetelmélet bizonyos képviselői, de mindenekelőtt a múzeumok, a galériák és a művészeti folyóiratok nagy-nagy örömmel fogadták, ami helyenként a rajongásig ment; és ez már-már szkeptikussá tesz.[6] Rancière írásait esztétikai főművének (*Le partage du sensible* [2000]) megjelenése után egyre több nyelvre fordítják le. Az olyan nemzetközi magazinok, mint amilyen a *Frieze* vagy az *Artforum*,[7] cikkeket és interjúkat szentelnek neki. Rancière-t jóindulatú kíváncsiság övezi, de aztán előbb-utóbb valaki megkérdezi, mennyiben tekinthető többnek egy újrakiadott Adornónál, vagy hogy művészetfelfogása nem túlzottan romantikus-e. Ahhoz, hogy az ilyen és ehhez hasonló kérdésekre válaszolhassunk, először is durva körvonalaiban rekonstruálnunk kell Rancière álláspontját.

Mit is mond Jacques Rancière?

Rancière nem a művészetről általában beszél, hanem „arról a három nagy szervezőelvről, amelynek segítségével azonosítjuk azt, amit *művészetnek* nevezünk".[8] Az első kettő, vagyis a művészet etikai és reprezentatív szervezőelvének eredete az antikvitásba nyúlik vissza. A harmadik, amelyet Rancière esztétikainak nevez (az *aisthesis* szóból) 1750 körül alakult ki. Mindháromra igaz, hogy nem annyira objektumokat definiálnak, mint inkább az annak létrehozására, megismerésére és megközelítésére vonatkozó praktikákat, amit általában művészetnek nevezünk. Amíg a művészet az etikai szervezőelvben, amelyet Rancière Platónra tá-

---

[5] Gerald Rauning: *Wien Feber Null. Eine Ästhetik des Widerstands*. Turia und Kant, Wien, 2000; Uő: *Kunst und Revolution*. Turia und Kant, Wien, 2005; Marius Babias: *Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*. Verlag der Kunst, Dresden/Basel, 1995; Holger Kube Ventura: *Politische Kunst Begriffe*. edition selene, Wien, 2002; Christian Kravagna: *Agenda. Perspektiven kritischer Kunst*. Folio, Wien, 2000; Wolfgang Zinggl: *Spielregeln der Kunst*. Verlag der Kunst, Dresden, 2001. 3.; Nicole Grothe: *InnenStadtAktion. Kunst oder Politik. Künstlerische Praxis in der neoliberalen Stadt*. Transkript, Bielefeld, 2005 (ebből lásd különösen a *Zur Rolle der Kunst im öffentlichen Raum in den 90er Jahren* című fejezetet, 53–83.).

[6] Lásd például David Riff: *Jenseits der internalisierten Multitude. Reflektionen über die Arbeitsgruppe Chto delat*. In Hedwig Saxenhuber (szerk.): *Kunst und Politik*. Springer, Wien/New York, 2008. 232.

[7] De az olyan német nyelvű művészeti folyóiratok is, mint a *Texte zur Kunst* és a *springerin*.

[8] Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. Franciából fordította Maria Muhle, valamint Susanne Leeb és Jürgen Link. Berlin b_books, 2006. (franciául 2000) 36.

maszkodva fejt ki, államalkotó, didaktikus szereppel rendelkezik,[9] addig a később megjelenő reprezentatív rendszerben[10] mindazok a szabályok állnak a középpontban, amelyek a művészi objektumok elkészítését mint az utánzás bizonyos formáját definiálják és szorosan kapcsolódnak a művészi szüzsé magas, alacsony és a művészetellenes csoportokba való felosztáshoz, vagy a művészetek rendjén belül a különböző művészeti ágakra és műfajokba stb. való felosztáshoz. Ez a szervezőelv Arisztotelésznél jelent meg, de a különböző retorika-felfogásokban és szabály-poétikákban a 18. századig nagy hatást fejtett ki.

Az etikai és a reprezentatív szervezőelvek autoritarizmusával szemben a harmadik szervezőelv – Rancière szerint – inkább felszabadító és demokratizáló jellegű. Kivonja magát minden előzetesen adott szabály és ehhez kötődő hierarchia alól: legyen szó etikai szabályokról, amelyek az igaz és a hamis tanítás között húzódnak, vagy legyen szó az ábrázolásra méltó és méltatlan közötti reprezentatív hierarchiákról. 1750 körül olyan újszerű észlelés hatol be a művészetbe, amely minden korábban hierarchizált tartalmat – gondoljunk tézisekre, szituációkra vagy tárgyakra – egyformának tekint, vagyis méltónak a művészi ábrázolásra.[11] Rancière kedvence ebből a szempontból Flaubert, aki a legkülönbözőbb társadalmi osztályok szubjektumait és szüzséjét – a párizsi szalonoktól a vidéki paraszti vásárokig – tudományos és egalizáló distanciával tudta kezelni, és így mindegyiket egy szintre állította.

Az „esztétikai szervezőelv" némileg félrevezető elnevezéséből nem szabad arra következtetnünk, hogy az új és egalizáló észlelés 1750 körül elindult diadalmenete már feljogosít arra, hogy ezeket a szervezőelveket egyetlen érzéki eseményre redukálhatjuk. Az érzékiség antihierarchikus, szabályokat fölforgató hatása csak az azonosítható dolgokhoz kötődhet, vagyis csak a felosztott, hierarchizált tárgyakhoz, jelentésekhez és történetekhez. Másként szólva: az esztétikai szervezőelv művészete ott lép életbe, ahol az elrendezett értelem a kaotikus érzékiséggel lép kapcsolatba. Vagy még másként fogalmazva: minden műalkotás az esztétikai szervezőelv tekintetében a megérthetőség montázsa és a megértés megvonása egy mindent legyőző érzékiség (a „skizofrénia" és a „konszenzus") által.[12]

A túlzott leegyszerűsítés elkerülése érdekében ehhez hozzá kell fűznünk, hogy az esztétikum fogalma Rancière-nél nemcsak a harmadik művészi szervezőelv vonatkozásában játszik bizonyos szerepet. Mivel mindhárom szervezőelv a művészet létrehozásáról, észleléséről és azonosításának módjairól szól, ezért mindhárom az észlelhetőség egy bizonyos szeletét (vagyis azt, amit a görögök *aisthesis*-nek neveztek) művészetként definiálja, habár teljesen különböző módokon. A harmadik szervezőelvnek Rancière azért tulajdonít különös érzékiséget, mert az érzékiség

[9] I. m. 36–37.

[10] Rancière itt az utánzást a görög *mimesis*, a létrehozást pedig a görög *poiesis* értelmében használja.

[11] Ez Rancière vaksága, melynek Bourdieu sohasem esett volna áldozatául. Mivel az érzékiségre való koncentráció is olyan absztrakció, amelyet gyakorolni kell és meg kell tanulni.

[12] *Der Satz, das Bild, die Geschichte.* 57.

itt lép előtérbe, amennyiben megszabadul a maga szolgáló szerepétől. A másik két szervezőelvben ezzel szemben az érzékiség háttérben marad, mivel elsődlegesen egy etikai igazságról, és az előírt formák szép szabályszerűségéről van szó.[13]

Rancière kiemel egy „első"[14] vagy „eredeti"[15] esztétikát abból a három módból, amely az észlelhetőség egy bizonyos szeletének művészetként való definiálására szolgál. Ezzel arra utal, hogy a művészet esztétikája előtt található egy olyan érzéki terrénum, melynek strukturálása – Rancière ebben az összefüggésben felosztásról, illetve hozzárendelésről (partage) beszél – a különböző észlelési módok, tevékenységi körök és ezek szubjektumainak elkülönítéséhez vezet. A művészet e szférák egyike; két másik ismert szféra a munka és a tudomány. Ebből az eredeti és lényegi esztétikából Rancière egyrészt azt emeli ki, hogy minden rész racionális, vagyis kölcsönösen meghatározza egymást, és így sohasem beszélhetünk csak egy szféráról. Másrészt kiemeli a tényleges érzéki felosztás uralmát: a részek nem egyszerűen adottak és véletlenszerűek, hanem vagy a passzivizáló hozzárendelésnek, vagy pedig az ilyen felosztásokat kísérő konfliktusok aktív mozgósításának köszönhetik létüket.

Ezért az esztétikai szervezőelv 1750 körül létrejött autonómiája – az etikai és a vallási eszmék közvetítésétől való elszakadás és a reprezentációs szabályok feladása – még nem jelenti a heteronómia végét. Ebben a művészet osztozik például a tudománnyal, a kézművességgel vagy a kormányzattal, miközben versengenek egymással az első érzékiség már mindig is vitatott felosztásáért. Ebben a totalitásban az „első esztétika" azt fejezi ki, amit egy bizonyos időpontban egyáltalán észlelni, azonosítani és elgondolni lehet: például műalkotásokat, bútorokat, repülőgépeket és e-maileket, de nem tartoznak ide a tündérek vagy a kapitalizmus vége.

Ahelyett tehát, hogy Kant és követői nyomán a művészet autonómiájából indulna ki, és aztán megfeledkeznék a művészet és a nem-művészet közötti átfedésekről, Rancière azt állítja, hogy a művészet, a tudomány és a politika differenciálisan összefonódnak, miközben mindannyian az érzékiség felosztásán fáradoznak. Így tud magyarázatot adni a művészet autonómiájának és heteronómiájának eredendő összefüggésére.[16]

A harmadik szervezőelv érdekes módon paradox szerkezetű: egyrészt határvonalat jelöl ki az észlelhetőség terében, mégpedig a művészet és a nem művészi szférák között; másrészt ez az 1750 körül relatíve stabilizált intézmény – Rancière szerint – a határok átlépésének és a hierarchiák figyelmen kívül hagyásának szabályait is tartalmazza. Legalábbis a sikerült művek esetében – ebben az értelem-

---

[13] Ez egyébként hozzájárult ennek a beosztásnak az elkódosításához és ezzel együtt bizonyos cselekvési módok és szubjektum-formák kitüntetéséhez.

[14] Jacques RANCIÈRE: *Ist Kunst widerständig?* Szerkesztette, fordította, egy interjúval és egy utószóval bővítette: Frank RUDA és Jan VÖLKER. Merve, Berlin, 2008. 37. skk.

[15] RANCIÈRE: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. 27.

[16] Lásd Jacques RANCIÈRE: *The aesthetic revolution and ist outcomes. Emplotments of autonomy and heteronomy*. New Left Review 14 March/April 2002. 133–151. Ebből kiindulva lehetne feltárni az Adorno és Rancière közötti különbségeket is.

ben az „esztétikai művészet" Rancière-nél normatív fogalom.[17] Ennélfogva eldönthetetlen az a vita, amely egyrészt az egalizáló, de mégis kaotikus érzékiség (amely az érzékiség új, de még nem azonosítható felosztása felé mutat), másrészt a hierarchizáló értelem (amely megerősíti az érzékiség bizonyos felosztását) között zajlik.

A harmadik szervezőelv ilyen meghatározásával (amelyhez hasonlóval sok művészetfilozófusnál találkozhatunk: Schlegeltől Nietzschén és Heideggeren keresztül egészen Adornóig) Rancière megpróbálja felvázolni a művészet paradoxonára adott lehetséges válaszokat; ezek egy bizonyos felforgatást vagy vitát váltanak ki, anélkül, hogy ezt diadalmasan le tudnák zárni. Ezért alakul ki – és ezzel eljutunk Rancière a művészet és a politika viszonyára irányuló történelmi pillantásának *első* változatához – „a francia és az orosz forradalom közötti időben"[18] egy olyan művészetre vonatkozó álom, amely a maga beteljesülését és célját a politikában találja meg, mégpedig az érzékiség új felosztásában.

Ez a tervezet, amely az esztétikum újrafelosztását a politikai életbe szeretné átvezetni gyakran barbár irányzatokban jutott kifejezésre. Nem utolsósorban erre adott reakcióként – és ezzel jutunk el az 1750 körül létrejött művészi paradoxon kezelésének *második* stratégiájához – a 20. században újra és újra megfogalmazódott a művészet életben való feloldásának ellenkezője is: egy olyan művészet követelménye, amely távol tartja magát az élettől. Ennek a művészetnek – a kudarcot vallott radikális újrakezdések áldozataira emlékezve – valami olyasmire kell utalnia, ami az életben *per definitionem* nem valósítható meg, hanem mindig csak ígéret marad. Rancière szerint ez az „egészen más" az alapja Deleuze és Lyotard művészetelméletének, de ugyanúgy Adorno ama tézisének is, hogy a művészet társadalmi funkciója abban áll, hogy nincs ilyen funkciója.[19]

Rancière nagyon komolyan veszi ezt az „esztétika két nagy politikája közötti makacs feszültséget [...]: a művészet politizálódása és az ennek ellenálló formák feszültségét",[20] amikor megfogalmaz egy *harmadik* alternatívát. Ez az alternatíva abból a belátásból indul ki, hogy a művészetnek mind az életben való feloldódása, mind egy végtelenül más élet ígéretére való vonatkozása puszta fantáziálás. Ezzel Rancière a keveredést és a „konfúziót"[21] állítja szembe; szerinte az „esztétika" nem más, mint e keveredés neve.[22]

---

[17] A „művészet" Rancière-nél éppúgy, mint a „politika" normatív fogalom, és ennek sikeres lejátszódása ezért mindkét esetben inkább a kivétel, mint a szabály. A sikerülés mindkét formája, vagyis mind a politikáé, mind a művészeté, egy és ugyanazon azonosságra épül, amelyet Rancière szerint minden beszélő lénynek feltételeznie kell ahhoz, hogy ezeket a dolgokat egyáltalán el tudja gondolni. Lásd Jacques RANCIÈRE: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002.

[18] RANCIÈRE: *Ist Kunst widerständig?* 24.

[19] I. m. 25. Lásd itt az utalást ADORNO *Ästhetische Theorie* című művére (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996. 366–367.).

[20] RANCIÈRE: *Das Unbehagen in der Ästhetik.* 55.

[21] I. m. 14.

[22] Uo.

A keveredés melletti elköteleződés egyrészt annak elismerését jelenti, hogy az egyes műalkotások, műfajok és tradíciók újra felosztják az érzékiség terrénumát (vagyis a Rancière által úgynevezett „első esztétika" terrénumát), aminek néha kimondottan emancipatorikus hatása van. Fel kell hagynunk azzal, hogy a művészet ilyen következményeit az életre nézve valami tisztátalanságnak tekintsük, amit Adornóval akár bűnbeesésnek is nevezhetnénk. Másrészt Rancière javaslatából az is következik, hogy az ilyen hatásokat és következményeket nem lehet a jó művészet normatív ismertetőjegyeivé tenni. A művészet legfontosabb (normatív) vonása sokkal inkább az ismert „mintha",[23] a puszta játékos kísérletezés az érzékiség új felosztásával, amelyet általában végtelenül messzire tolnak ki.

Mivel ez a művészetben rejlő „mintha" az érzékiség (új) felosztására irányul, ezért tulajdonképpen a politika életéről van szó, egy emancipatorikus újrafelosztásról. Miközben persze nem tudunk válaszolni arra a kérdésre, hogy az érzékiségnek a művészetben csak temporális kísérletként megjelenő felosztását lehet-e, és ha igen, hogyan integrálni az életbe. Rancière szavaival: „A probléma következésképpen nem az, hogy mindkettőt [vagyis a politikát és a művészetet] visszakapcsoljuk, hanem az, hogy fenntartsuk azt a feszültséget, amely az egyiket a másikkal összeköti (a művészet politikáját és a politika poétikáját), amelyek csak akkor találkozhatnak egymással, ha közben el is nyomják egymást."[24] Ez a megállapítás egyszerre könnyedén utópikus és minden görcs nélkül pragmatikus; miközben nem állít többet, de kevesebbet sem, mint hogy a művészetben újra és újra megérlelődnek bizonyos emancipatorikus hatások.

A rancière-i esztétika határai és kitágításának lehetősége

Ha Rancière-nek politikai-esztétikai romanticizmust akarunk a szemére vetni, akkor véleményem szerint nem elegendő, ha a művészetről szóló elméletét tartjuk szem előtt, amely ugyan részt vesz az érzékiség felosztásában, de ebben a vonatkozásban nem tart igényt monopóliumra. A szóban forgó ellenvetés szempontjából (hogy ti. Rancière egy politikai romantikus) nagyobb jelentősége van annak – és ezzel a kritikusai mind ez idáig túl keveset foglalkoztak –, hogy önmagát kizárólag a művészet *emancipatorikus* használatának gyűjtőjeként értelmezi. Ebből a szempontból jellegzetesek a 19. századi párizsi saint-simonista munkásokról szóló átfogó archívumi kutatásai, amelyekkel Rancière első könyvei foglalkoznak. Ezek a munkások a romantikus-szimbolikus irodalmat tanulmányozva nemcsak arra jöttek rá, hogy milyen életet tagadnak meg tőlük, hanem arra is, hogy mire képesek, habár ezt mind a polgári, mind az ortodox marxista oldalról elvitatták tőlük: képesek irodalmat létrehozni és filozófiai folyóiratokat kiadni. Ebben az esetben

---

[23] Rancière: *Ist die Kunst widerständig?* 29. Rancière a kanti „minthá"-ról, a prousti metaforáról és az adornói ellentmondásról beszél, mint az összekeverés művészetére vonatkozó utalásokról.

[24] Rancière: *Ist Kunst widerständig?*

az irodalomnak nyilvánvalóan emancipatorikus funkciója volt, néhány teljesen reális munkás-élet tekintetében.

Minden kétséget kizáróan legitim az olyan archívumi történetek gyűjtése, amelyekben emancipatorikus értelemben valami jó történt; különösen akkor, ha ez a stratégia szembeszáll azzal a tendenciával, hogy bizonyos szubjektumokat hozzákössenek a maguk áldozat-szerepéhez. Rancière egyoldalúsága mindenesetre ott válik problematikussá, ahol az általa bevezetett művészettörténet-írás tiltakozik az ellen, hogy a kevésbé sikeres élettörténetek is a kutatás tárgyává válhassanak. Szerintem a legproblematikusabb az a gyűlölettel teli polémia, amelyet Rancière Bourdieu-nek a művészet intézményeinek és diskurzusainak normalizálási effektusaival foglalkozó tanulmányaival folytat.

Rancière elfordulása Bourdieu-től részben abból adódott, hogy Rancière hátat fordított tanára, Althusser ideológia-felfogásának; vagyis Rancière elfordult attól az ideológiakritikától, amely azzal az autoriter igénnyel lépett fel, hogy a vizsgálati objektumainak meg tudja magyarázni, hogy a tudatuk hol és miért hamis. Egy ilyen követelés elemei kétségtelenül megtalálhatók a korai, strukturalista Bourdieunél is.[25] Rancière pedig éppen ezzel szembeszegülve emlékeztet az emancipációra, amelyet az érintett szubjektumok maguk hoznak létre. De ez még nem ok arra, hogy a művészi mező (politikai) normalizáló hatásait ne vegyünk éppolyan komolyan, mint az érzéki-gyakorlati felosztások emancipatorikus megváltoztatására irányuló követeléseket.

Némileg meglepő, hogy Rancière vonakodik attól, hogy Bourdieu-nek a művészi mezőre vonatkozó kutatásait a sajátjával komplementer vállalkozásnak tekintse.[26] Mindkettőjüket ugyanis az a kérdés foglalkoztatja, hogy a művészet mit tud hozzáadni a társadalmi tér mint gyakorlati-érzéki test felosztásához. Ezzel *közösen* bírálnak olyan művészetelméleteket, amelyeket a művészet köznapi hatásai (köznapiak az „első esztétika" értelmében) nem vesznek figyelembe, hanem a művészetet olyan steril szörnyűségre redukálják, amely túl van a társadalmi szokásokon. Miközben talán az az egyetlen különbség, hogy Rancière az emancipatorikus hatásokra, Bourdieu pedig a normalizáló hatásokra helyezi a hangsúlyt. Rancière archívumi bizonyítékai az irodalom iránt lelkesedő asztalosok, burkolók és lakatosok (kollektív) önemancipációjáról számomra ugyanolyan meggyőzőek, mint Bourdieu bizonyítékai arra vonatkozóan, hogy az 1750 utáni években lezajló, különböző intézmények által hordozott diskurzus a művészet érdeknélküliségéről egyáltalán nem volt érdek nélküli. Ez a diskurzus inkább az osztályharcok szabályozásának és rögzítésének stratégiai eszköze volt, miközben persze egy újfajta tőkére, a kulturális tőkére támaszkodott.

---

[25] Rancière olyan messzire megy, hogy azt állítja: Bourdieu a tudományos áldozat-objektumokat már csak a börtönre szűkíti le, amelyekben már amúgy is benne vannak. Lásd RANCIÈRE: *Le philosphe et ses pauvres*. Paris, 1983.

[26] Az, amit Rancière kritikusan ír Bourdieu-ről (hogy ti. mi az, ami az esztétika szóban a szociálisra emlékeztet), erre alkalmat is ad. Lásd *Unbehagen in der Ästhetik*. 22.

Bourdieu művészetszociológiája nemcsak mint a művészet konstitutív effektusainak perspektíváját (az emancipációtól a represszióig) kiegészítő, és ezzel a rancière-i emancipatorikus-romantikus egyoldalúságokat korrigáló vállalkozás jelentős. Bourdieu érdeklődése a művészet iránt – amint az az egyes szubjektum szempontjából rejtett módon érintkezik más intézményekkel – Rancière és mindazok számára nagy jelentőségű, akik a művészet politikai és nemcsak individuális-etikai effektusai iránt érdeklődnek.[27]

Paradox módon Rancière a művészetről beszélve elsősorban az egyes műveket tartja szem előtt, és ezeknek individuumok vagy csoportok általi szokatlan használatát. Bourdieu-nél ezzel szemben világos, hogy nemcsak egyes művekről van szó, amelyeket az individuumok emancipatorikus vagy kizárási célokra használhatnak. Inkább úgy van, hogy a művészetek (ezek tudományai és intézményei) más intézményekkel karöltve már kezdettől fogva részt vesznek a definiálásban, miközben maguk is definiálttá válnak; és mindez különösen igaz akkor, amikor a művészetnek – nagyon gyakran a bagatellizálás és a tehermentesítés szándékával – kívülről autonómiát tulajdonítanak. Így Bourdieu kiterjedt empirikus és szisztematikus vizsgálatokban foglalkozott a múzeumok intézményes funkcióival, a fényképészetben rejlő ambivalenciákkal (mivel az a művészet, a fogyasztás és a tudományos instrumentum között helyezkedik el), és nem utolsósorban a művésszel mint piaci vállalkozóval. Továbbá Bourdieu arra is felhívta a figyelmet, hogy az esztétikai szervezőelv az egyenlőség-orientációja ellenére, a szüzséjénél, az anyagánál és a műfajánál fogva egyenlőtlenségeket hoz létre és tart fenn. Mert nem mindenki egyformán iskolázott az ilyen egyformaságok érzékelésében. Érdekes, hogy Bourdieu semmiképpen sem tagadja a művészet egyenlőség-orientációját a 18. század óta, és ugyanarra a tanúra hivatkozik, mint Rancière: Baudelaire-re.[28] Bourdieu sem zárja ki az emancipatorikus szokásokat a művészet intézményéből, habár részletesen sohasem foglalkozik velük. A különböző európai múzeumokról szóló vizsgálódásának végén határozott emancipatorikus szándékkal száll síkra az iskolák és a múzeumok erőteljesebb együttműködése mellett. Tanulmánya ugyanis ahhoz a nem várt egyértelmű eredményhez vezetett, hogy akik a szüleikkel vagy diákként nem látogatnak múzeumokat, azok később sem fognak utat találni a képzőművészethez.[29]

---

[27] Van egy érdekes diszkrepancia aközött, ahogy Rancière a művészet filozófiáját pozitívan (különösen Kant és Schiller esztétikáját) a politikai filozófiát pedig negatívan értékeli – az utóbbit általában csak fegyelmezési apparátusnak és az igazi politika akadályának tekinti.

[28] Érdekes módon közös bennük a Hans Haacke iránti csodálat, miközben Bourdieu olyan messzire megy, hogy azt állítja: Flaubert-t és Haackét nemcsak mint kritikai értelmiséget, hanem mint szociológust is komolyan kellene venni. Rancière Haackéról kialakított véleményéről lásd *Das Unbehagen in der Ästhetik* (Passagen, Wien, 2007. 63.). Bourdieu-nek Haackéval való együttműködéséről lásd Pierre Bourdieu–Hans Haacke: *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens.* Fischer, Frankfurt am Main, 1995. Bourdieu és Rancière kritikai összevetéséhez lásd Charlotte Nordmann: *Bourdieu/Rancière. La ploitique entre sociologie et philosophie.* Éditions Amsterdam, Paris, 2006.

[29] Lásd Pierre Bourdieu–Alain Darabel: *Die Liebe zur Kunst.* UVK, Konstanz, 2006. A későbbi vizsgálatokból, amelyek többé-kevésbé ugyanehhez az eredményhez vezettek, lásd Michael Grenfell–Cheryl Hardy: *Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts.* Berg, Oxford and New York, 2007.

Engedjék meg, hogy mérleget vonjak: Rancière-nek sikerült megragadnia a művészet politikai effektusait és nyelvet találni számukra, továbbá kidolgoznia azt a gondolatot, hogy a művészetnek a politikához való viszonya két évtizeden keresztül tabusítva volt. Miközben a művészetet semmiképpen sem nyilvánította a tulajdonképpeni vagy a jobb politikának, ahogy azt a romantika (1800 körül) és az avantgárd (a 20. század hatvanas–hetvenes éveiben) megtette. A művészet behatolása a köznapi észlelések terébe (melyet Rancière leír) ugyan radikális, mert radikálisan új cselekedeteket, dolgokat, szituációkat tesz lehetővé, de ezek az új lehetőségek – ott, ahol valóban használják őket, sőt kollektív módon használják őket – speciális, lokális és szituatív (tehát korlátozott) célokkal rendelkeznek, és sohasem irányulhatnak össztársadalmi forradalomra. Továbbá azt is láttuk, hogy a művészet köznapi politizálódása, speciális célokra való felhasználása, Rancière-nél nem jelenti sem a mindenkori művészet pervertálását, sem a kitüntetését, hanem olyasvalami, ami mindig lehetséges és legitim, de a művészet maga nem kényszerítheti ki.

A művészet politikai hétköznapjainak ilyen felértékelése (ezt próbáltam igazolni az előbbiekben, Bourdieu-re támaszkodva) kérdéses marad, ha a normalizáló és anti-egalitárius politikai effektusok kívül maradnak, miközben persze Rancière kétségtelenül ismeri ezeket. Ennek egyrészt köze van Rancière ideológiakritikával szembeni fenntartásaihoz, másrészt viszont köze van politikai koncepciójához is. Végül még röviden szeretnék kitérni politika-felfogására, már csak azért is, mert a kortárs politikai művészet tendenciáiról vallott nézetei különösen jelentősek.

Az emfatikus politika (a politikum) Rancière-nél nem az intézmények és a pártok ügye; ő sokkal inkább a rendőrségről és a konszenzus-politikáról beszél. Rancière szerint ezek az intézmények a társadalmi tér egy bizonyos felosztását igazgatják, amennyiben funkciókat és jogokat rendelnek hozzá. Az emfatikus politika ezzel szemben nem köthető az adás patetikus gesztusához, hanem inkább az elvétel és az igénybevétel olyan aktusaiban játszódik le, amelyek – miközben felmondanak egy konszenzust – felhívják a figyelmet a társadalmi tér felosztásának egy eddig nem látott problémájára, és így az eddig általánosan elfogadott felosztás átgondolására ösztönöznek.

Az emfatikus politikai viták szempontjából jellegzetesek a Rancière által úgynevezett nem egyetértés szituációi, amelyeket ő a következőképpen ír le: „A nem egyetértés nem két olyan ember közötti konfliktus, akik közül az egyik fehéret, a másik feketét mond. Hanem két olyan ember közötti konfliktus, akik közül az egyik »fehéret« mond, és a másik is »fehéret« mond, de nem ugyanazt értik e név alatt. A nem egyetértés nem annyira az argumentációra, mint inkább az argumentálhatóra vonatkozik, egy X és Y közötti közös tárgyra. Tehát e közös tárgy érzéki megjelenítéséről van szó. A nem egyetértés szélsőséges szituációja akkor jön létre, amikor X nem látja azt a közös tárgyat, amelyet Y neki megmutat."[30]

---

[30] Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002. 10–11.

A nem egyetértés szituációi olyan viták, amelyek az objektumok és a szubjektumok észlelhetőségére vonatkoznak, vagyis az első esztétika szintjén zajló viták, ami egyúttal arra is magyarázatot ad, hogy az érzéki felosztásokra vonatkozó művészi viták miért olyan vonzóak (legalábbis bizonyos pillanatokban) az emancipatorikus törekvések számára. De továbbra is nyitva marad a kérdés, hogy az igazgatásra irányuló – többé-kevésbé normalizáló – politikát valóban olyan könnyen ki lehet-e zárni az emancipációra törekvő politika-értelmezésekből, ahogy azt Rancière teszi. Ez a kérdés – bármilyen nagyra becsüljük is Rancière-nek azt a törekvését, hogy a szubjektumokat mint cselekvőket nem szabad egyszerű játéklabdáknak tekinteni – annál is inkább felmerül, mert újabb szövegeiben, a kortárs művészet tendenciáival összefüggésben, egyre többet beszél olyan „politikáról" is, amely szembeszegül az emancipatorikus törekvésekkel.[31] Így például *A kritikai művészet problémái és transzformációi* című tanulmányának végén a következő megjegyzést olvashatjuk: „Korunk paradoxona sokkal inkább abban áll, hogy ezt a politikai tekintetben bizonytalan (azaz mai) művészetet éppen a tulajdonképpeni politika fogyatékosságai miatt nagyobb szerepvállalásra szólítják föl. Minden arra látszik utalni, hogy a nyilvános tér összeszűkülése és a politikai találékonyság gazdagsága a művész mini-lázadása számára a konszenzus idején [...] egy pótlólagos politikafunkciót kölcsönözhetne."[32] „Mint pótlék, a művészet abba a veszélybe kerül, hogy önmagát a konszenzus kategóriáiban valósítja meg, amennyiben a maga szellemét elhagyó politikai művészet a politikai változásokat a szomszéd-politika és a szociális üdvözülés feladataira szűkíti le. [...] A művészet politikája így a jólétre és az etikai pontatlanságokra redukálódik."[33]

Így Rancière jó okkal szembefordul azokkal az ismert kortárs elképzelésekkel, amelyek szerint a művészeti intézmények (éppúgy, mint például a nyilvános ösztöndíjhelyek és a díjak odaítélése) a művészettől megkövetelik a kritikát és a disszenzust, vagyis a politikai nyilvánosság létrehozását. A művészetnek ilyen körülmények között azt kellene pótolnia, amire már nem elegendők a szociális kiadások, illetve amit gondoskodó módon már régen levettek a polgárok válláról. (McRobbies nagyjából így írja le a kortárs angol szituációt.) Az én problémám e tendencia jogosult kritikájával kapcsolatban az, hogy Rancière magát a művészetet teszi felelőssé ezért a perverzióért, pontosabban, a „maga területét elhagyó művészetet". Eközben különösen olyan résztvevő művészi tervezetek lebegnek a szemei előtt,[34] amelyekben a művészek már nem hoznak létre alkotásokat vagy objektumokat, hanem workshopokat vagy vitákat szerveznek, laikusokat táncolni, fényképezni vagy filmet készíteni tanítanak. Rancière azonban – úgy tűnik – a dokumentarizmushoz és a

---

[31] Ezt talán nevezhetjük „tulajdonképpeni politikának" is; lásd *Das Unbehagen in der Ästhetik*. 73.

[32] Uo. Lásd ehhez Christian Höller: *Überlegungen zum Politisch-Werden der Kunst*. In Hedwig Saxenhuber (szerk.): *Kunst + Politik*. Springer, Wien/New York, 2008. Ez a könyv egy Rancière-idézettel kezdődik.

[33] Rancière: *Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. In uő: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. 96.

[34] Ahogy azt a relacionális esztétika leírta, illetve követelte. Lásd Nicola Bourriaud: *Relational Aesthetics*. le presses du reel, 2002.

politikai aktivizmushoz való odafordulást is felelőssé teszi azért a politikáért, amely a szociális és a nyilvános munkát a művészetbe helyezi át. Ezekben a művészi irányzatokban Rancière csak az autonómia hanyatlását látja, és az igazgatási politikához való lealacsonyodást. Rancière kimondatlan, de mégis sugallt követelése így hangzik: vissza kellene térni egy olyan művészethez, amely önmagát határozottan elválasztja a politikától; a művészet – az érzékiség új felosztása szempontjából – stratégiákat nyújthat az emancipatorikus politika számára, de ennél többet nem.

Rancière eközben nem veszi figyelembe: korunkat nem lehet kizárólag a politikai és a szociális aktivitásoknak a művészetbe való áthelyezésével jellemezni. Megfigyelhető egy ezzel diametrálisan szembenálló mozgás is: a művészi cselekvés, ahogy az a művészet autonómiatörekvésének virágkorában kialakult (mégpedig mint önmagára vonatkoztatott kísérletezés, amely mindig valami újra irányul), elfordul a művészet szférájától és foglalkozássá, sőt a jelenkor szubjektum-profiljává értékelődik fel. Mindezeket figyelembe véve a kortárs művészet említett fejleményeit – amelyek a részvételt, a dokumentációt vagy a tudományos kutatásokat tartják szem előtt – másként, vagy legalábbis ambivalensebb módon kellene megítélni, mint ahogy azt maga Rancière teszi. Ha a művészi képességek, erények és praxis-formák (mint például a projektekre épülő munkavégzés, amely újra és újra elölről kezdődik és életfogytig tanul; a permanens ön- és állás-keresés, az innováció és a flexibilitás fétisei stb.)[35] ma kötelességgé vagy a szubjektivizálás eszményévé válnak, akkor ez azt jelenti, hogy a társadalmat összetartó, a művészetre irányuló várakozásokat nem lehet többé a művészetben lévő politika és a művészeten kívül álló politika megkülönböztetésének felmelegített változataként értelmezni.[36]

Én azt gondolom, hogy a jelenkori művészet éppen most említett tendenciái (az olyan tevékenységek felé való fordulás, melyeknek kevés közük van az eddigi művészethez) kritikai módon reagálnak az 1750 után kialakult művészi praxis kiterjesztésére és torzulásaira. Vagy másként fogalmazva: lehet, hogy ez a művészetidegen, a társadalmi munkához, a tudományos dokumentarizmushoz vagy az aktivizmushoz közeledő művészet, éppen azért, mert az 1750 körüli kiáltványok értelmében továbbra is szeretne hozzájárulni az észlelési tér újrafelosztásához, szembefordul saját fixálódásával és művészet és politika megkülönböztetésével. Bizonyos értelemben tehát önmaga ellen fordul, mint egy merev, lehatárolt szféra ellen. A tudomány a múzeumban vagy a városi térben ekkor valóságos lehetőség,

---

[35] Luc Boltanski–Eve Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*. UVK, Konstanz, 2003. (francia kiadás 1999) 396. skk.

[36] Hasonló eredményre jut Gerald Rauning is: *Partizipation und Polizei*. 31. Das Magazin des Instituts für Theorie. Paradoxien der Partizipation No. 10/11. 2007. December, 65–70. Ha jól értem, akkor Rauning annak kimutatására törekszik, hogy a Rancière által elutasított aktivista művészet éppen olyan hatásokkal rendelkezhet, amelyeket Rancière politikai szubjektivizálódásként ír le és igenel. Véleményem szerint Rancière ezeket a hatásokat nem vitatná, de ragaszkodna ahhoz, hogy itt nem művészetről van szó, hanem politikáról. Ezért számomra nem tűnik lényegtelennek mind az aktivista, mind a művészi praktikákat megvédése, ha harcba akarunk szállni a tisztasági paranccsal, melynek Rancière időközben szószólójává vált.

és nem puszta bizalmaskodás. Művészként egyáltalán nem csinálni művészetet, ez is egy lehetőség.

Végül szeretnék két, majdnem önkényes példát felvonultatni, amelyekkel Rancièrenek vélhetőleg nagy problémái lennének. (Azért választottam ki ezeket, mert az osztrák politikai szituációra vonatkoznak.) Az elsőről csak olvastam, mégpedig a *Malmoe* című folyóirat 43. évfolyamának 22. oldalán, ahol is a linzi kulturális fővárosi évadra való felkészülésről van szó. Ezen előkészületekhez nyilvánvalóan hozzátartozott a linzi náci idővel való szembenézés is. Ezek a felhívások – a tudósító, Katharina Morawek szerint – érdekes feszültségben állnak a linzi művészeti egyetem diákjainak művészi munkáival, amiből az is világossá válik, hogy a kritikai művészet előírásai nem valósíthatók meg mindig minden probléma nélkül. A diákok az elmúlt májusban egy nyilvános parkban álló Aphrodité nyakába a következő felirattal rendelkező táblát akasztották: „Linz, 1942. április 18. A szobrot a Google-on minden formai külsőség nélkül kell leleplezni. A Führer átadja Linz városának mint ajándékot. Linz, 2008. május 13. A szobrot a Google-on formai külsőségek nélkül láthatóvá teszik." De csak rövid ideig, mert nem sokkal később a városvezetés a szobrot a városi telephelyre szállíttatta. (Az újraöntés a NSDAP-tag szobrász, Wilhelm Wandschneider munkája.) Ennek a munkának sok köze van város-archívumi kutatásokhoz, de a lényege végül is csak egy olyan információ hangsúlyos közzététele, amelyet vélhetőleg mindenki meg tudott volna szerezni. Ezt az információt nem játékként, a „mintha"-móduszában közlik, hanem valóságosan, és így nagyon messze kerülünk attól, amit Rancière politikai művészeten ért, mert ez mindig áttöri az érzékiség elfogadott felosztásának „mintha"-móduszát.

És ezzel máris eljutottam a második példához: a *Klub Zwei* két művésznője (Simone Bader és Jo Schmeiser) dokumentarista és történeti kutatások révén vált ismertté, többek között a Londonba emigrált bécsi zsidó nőkről és az ő lányaikról s unokáikról készített filmmel (*Things, Places Years. Das Wissen jüdischer Frauen*, 2005). Én egy másik, még egyszerűbb munkájukra szeretném felhívni a figyelmet, egy olyan transzparensre, amelyet a „Wie Gesellschaft und Politik ins Bild kommen" című kiállítás alkalmából (2004-ben a Generali Foundationben) a Wiedener Hauptstrasse fölé függesztettek ki. „Tiszteletet és jogot a látható kisebbségeknek". (Lásd: slide!) Hogy ezt hosszú együttműködés előzte meg a bevándorló nőkkel, azt csak a kiállításon tudhatjuk meg. Ezt a transzparenst számos tüntetésen láthattuk volna. A láthatatlan kiskorúakra vonatkozó kiskorúsító beszédmód szubtilis szemantikai dekonstrukciója nem elegendő ahhoz, hogy a nyelv-viccből „minthá"-t konstruáljunk.

Természetesen sok más munkát is említhetnénk, amelyek szembefordulnak a „mintha" esztétikai követelményeivel.[37] Most csak arra tettem kísérletet, hogy az Önök számára kicsit megvilágítsam azt a résztvevő, illetve dokumentarista és

[37] Tegnap Clemens előadásában hallottunk néhány utalást a *Nikeground* című hálózat-tervezetről, a bécsi Karlsplatzon. Lásd Alexander Vaindorf: *Detour. One particular Sunday.* 2006–2008. Three Channel. Video Installation, Manifesta 7.

akcionista művészetet, amelyhez Rancière szerint az a veszély kötődik, hogy egy problematikus politika készséges segítőjévé válhat. Vagyis egy olyan politika segítőjévé válhat, amely hajlik arra, hogy a kényes témákat és a kellemetlen vagy drága szociális munkát áthelyezze a művészetbe. Ezen új művészi formákkal szemben Rancière fáradhatatlanul hangsúlyozza, hogy az érzékiség felosztásának speciális művészi átlépése szükségképpen a játékos „mintha" móduszában játszódik le, és kategoriálisan különbözik a nem-művészi határeltolásoktól.

Ezzel szemben azt szerettem volna megmutatni, hogy a vádolt újabb művészi fejlemények nem naivak, hanem pontosan kalkulált válaszok arra, hogy a modern művészi szervezőelveket a piac és a politika megpróbálja kisajátítani. Olyan tudatos lépések, amelyek kivezetnek a művészet világából, úgy, hogy a „minthá"-ból már alig-alig marad vissza valami. Továbbá azt is megpróbáltam igazolni, hogy az ilyen kilépések tulajdonképpen összhangban vannak a harmadik művészi szervezőelv ős-eredeti értelmével, amely – mint ismert – a hierarchiák összekeverését és átlépését írta zászlajára. Miután ez az összekeverés (mint szilárd és elrendezett forma) a mindig játékos „mintha" formáját öltötte magára, a művész számára a legkézenfekvőbb a művészi és a politikai kritika határának megkérdőjelezése.

És éppen ez az a határ, melynek átlépése iránt a fiatal Rancière is érdeklődött, aki – mint ahogy azt már említettem – az első könyveit a saint-simonista munkásokról írta.[38] Rancière mindenekelőtt az iránt a faktum iránt érdeklődött, amely akkoriban mint klasszikus l'art pour l'art abban a helyzetben volt, hogy bizonyos szubjektumokat az osztályhatárok átlépésére ösztönözzön. Az illetéktelenek művészet-elsajátítására vonatkozó történeti kutatásaira támaszkodva Rancière az idők során egyre inkább a művészet és az abban rejlő logika teoretikusává vált. Vagy másképpen: a nemkívánatos határátlépések történeteinek archívumi gyűjtőjéből fokozatosan előbújt a felosztás tudósa. Számos jelenlegi politikai és művészi jelenség arra ösztönöz minket, hogy visszatérjünk a korai Rancière-hez. De eközben nem az a lényeg, hogy minden társadalmi és kulturális felosztással szemben behatoljunk az esztétikai szervezőelv művészetébe, hanem inkább az, hogy kilépjünk belőle.

Németből fordította: Weiss János

---

[38] Jacques Rancière: *The Nights of Labour. The Worker's Dream in Ninteenth-Century France.* Temple University Press, Philadelphia, 1989 (franciául 1981); Jacques Rancière: *Good times or pleasure at the barriers,* továbbá Jacques Rancière–Patrick Vauday: *Going to the Expo: the worker, his wifes and machines.* (mindkettő) In Adrian Rifkin–Roger Thomas (szerk.): *Voices of the People. The Social Life of "La Sociale" at the end of the Second Empire.* Routledge and Kegan Paul, New York and London, 1988. 23–94.

Weiss János

A MŰVÉSZET TÁRSADALMISÁGA

– Asszociációk Ruth Sonderegger tanulmánya alapján –

Ruth Sonderegger kitűnő tanulmányának középpontjában egy esztétikatörténeti kordiagnózis áll. Szerinte az elmúlt évszázad hetvenes–nyolcvanas éveiben az esztétika történetében bekövetkezett egy kedvezőtlen fordulat: a művészi tapasztalat elmélete és a posztmodern esztétika radikálisan hátat fordított a művészet „politikai hétköznapjainak". A művészi tapasztalat elmélete ezt úgy teszi, hogy a tapasztalatot a szubjektum hatókörébe utalja, a posztmodern esztétika viszont a művészetet elválasztva a környezetétől, a radikális immanencia szabályai alapján értelmezi. Az alábbiakban ezt a diagnózist elfogadva, az elmúlt két évtized magyar irodalomtudományi diskurzusát (pontosabban annak egy tendenciáját) szeretném megvizsgálni.

A posztmodern paradigma

Az esztétika történetében bekövetkezett fordulat Magyarországon csak a rendszerváltozás után jelentkezett, amikor is az irodalomelméletben egy új kritikai paradigma lépett fel. Ez a kritika a hatvanas–hetvenes évek ideológiailag irányított kultúrpolitikája mögött Lukács és a Lukács-iskola működését vélte felfedezni. Kulcsár Szabó Ernő egy 1991-es tanulmányában ezt így indokolja: „Itt a Lukács-iskola kritikai ideológusai [...] hosszú ideig csupán a szocialista elv és gyakorlat ellentmondásait kárhoztatták, azaz az ellenzéki pozícióból megindított ellen-diskurzus is a hivatalos bölcseleti doktrína szemléletformáinak nyelvén bontakozott ki. [...] A szembefordulás erkölcsi pátoszát ily módon az establishment nyelvén és előfeltevésein *belül* elnyerő ellenzéki gondolkodás ezért maradt bölcseleti öltözékben is – lényegében – *politikai természetű*. S mint ilyen, pontosan beleillik Foucault-nak a diskurzusok hatalmi jellegéről adott leírásába. Azzal a pontosítással, hogy itt nem idegen, hanem rokon diskurzusok harcáról lehetne beszélni, melyek összekötöttsége nyilvánvalóan szorosabb, mint amennyi általában a Foucault-féle »disszeminalitás« egy-

ségéből következnék."[1] Húsz év elteltével ehhez a passzushoz már számos kommentárt kell fűznünk. *(1)* Lukács legszűkebb tanítványi köre nem volt kimondottan *esztétikai* iskola; ebből a körből csak Fehér Ferenc foglalkozott esztétikai és irodalomelméleti kérdésekkel, számos esztétikával foglalkozó – a szó tágabb értelmében vett – Lukács-tanítvány viszont állásban volt. Aztán sürgősen meg kellene különböztetnünk a rendszer által kanonizált Lukácsot, az ellenzéki Lukács-recepciótól. Így erős differenciálásra szorulna a következő mondat is: „Minthogy a pártállami filozófia és esztétikatudomány helyét nem tölthették be szerves fejlődésű modern polgári irányzatok [...], érthető, ha a keletkezett vákuumban még mindig a legszisztematizáltabb filozófiai kultúrára támaszkodó Lukács-iskola rendelkezik helyzeti előnnyel."[2] *(2)* Nehéz azt állítani, hogy a rendszer fenntartása és bírálata semmiben sem különbözött egymástól; gondoljunk csak az ellenzékiség vállalásának egzisztenciális kockázataira, a száműzetésre stb. Kulcsár Szabó azonban valószínűleg azt akarta mondani, hogy a rendszer bírálata *principális értelemben* nem különbözött a rendszer fenntartásától. Vagyis a pártosság ideológiája, a szocialista művészetpolitika szervezőelvei a rendszer belső elégtelenségének kimutatásában is megjelentek. (Miközben a háttérben álló több nehéz kérdés közül egyet feltétlenül ki kell emelnünk: volt-e az ellenzéki kritikának valóságos rendszer-destabilizáló hatása?[3]) A közös vonást Kulcsár Szabó abban látja, hogy a művészet- és irodalomértést *mindkét* esetben politikai szempontok motiválták. Sonderegger elemzéseiből azonban most már azt is tudjuk, hogy a politizálás tendenciája a hetvenes években a nemzetközi irányzatokban is meghatározó volt.

Mondhatnánk persze azt is, hogy a politikai szempontok körvonalazásában következett be valamiféle törés: „A magyar irodalom nemzeti karakterének baloldalivá és forradalmivá »átalakításával« gyakorlatilag készen álltak az esztétikai értékszempontok revíziójának feltételei is. Az irodalomtörténet valóságának újraértelmezése itt a tradíció olyan megszakítására irányult, amely az irodalom említett esztétikai deformálása és deliteralizálása útján ment végbe. A nemzeti jelleg új meghatározása ugyanis automatikusan kizárta a műalkotások jelentésének elvi esztétikai immanenciáját."[4] A kiindulóponton tehát a magyar irodalom „nemzeti karakterének" átértelmezése áll. Mintha a magyar irodalom *eleve* nemzeti karak-

---

[1] Kulcsár Szabó Ernő: *Az új beszéd keresése* (Radnóti Sándor: *Recrudescunt vulnera*). In uő: *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen.* Balassi Kiadó, Bp., 1994. 228–229. (A második kiemelés tőlem: W. J.)

[2] I. m. 229.

[3] Az erről szóló diskurzus csak a nyolcvanas évek vége felé kezdődött el. *A társadalmi szerződés* szerzői (Kis János, Kőszeg Ferenc és Solt Ottilia) például világosan felismerték, hogy a gazdasági reformoknak kisebb rendszerdestabilizáló erejük van, mint a civil társadalom megélénkítésének. Azt lehetne mondani, hogy a radikális kritika maga is a rendszer destabilizálásának irányába mutatott. Abban is van természetesen valami, ha azt állítjuk, hogy a politikai vezetés sokáig viszonylag ügyesen szegmentálta a társadalmi nyilvánosságot, így az ellenzéki kritika tovagyűrűző hatásának elejét tudta venni. A rendszer megbuktatása így mindenképpen külső segítségre szorult. De ez a külső segítség biztosan nem ilyen átmenethez vezetett volna, ha nem lett volna a civil társadalomban egy belső érlelődési folyamat.

[4] Kulcsár Szabó Ernő: *Az új történetiség esélyei. A mai irodalomkutatás szellem helyzetéről.* In uő: i. m. 95.

terrel rendelkezne, ennek politikai szempontok szerint való átértelmezése viszont az „elvi esztétikai immanencia" háttérbe szorításához, vagy kiiktatásához vezetne. Van tehát egy kétpólusú konstrukciónk: az egyik oldalon áll a politizáló irodalomfelfogás, a másikon az esztétikai immanencia. Az alábbiakban ezt a két pólust szeretném közelebbről is szemügyre venni. *(1)* A művészet politizálását Kulcsár Szabó különböző terminusokkal próbálja leírni: „Az ideológiakritikai irodalom-felfogásnak [...] abban volt az igazi vonzereje, hogy szükségképpen mindig etikai, vagy inkább *etizáló* irányba fordult."[5] Ha a politizálást az etizálással azonosítjuk, akkor valószínűleg már elvesznek bizonyos megkülönböztetési lehetőségek A háttérben mindenesetre – egyfajta ősformaként – Lukács Szolzsenyicin-elemzései állnak.[6] Ezzel indirekt módon egy nagyon fontos történeti tézist fogalmaztunk meg: a Lukács-iskola ellenzéki kultúrává való átalakulásának kiindulópontján a Szolzsenyicin-elemzés áll. Így Lukács intencióit túlemeljük eredeti kontextusukon. Az *Ivan Gyenyiszovics egy napjá*ról Lukács 1964-ben írt nagyszabású tanulmányt: „A szocialista realizmus központi problémája ma a sztálini korszak kritikai feldolgozása. Ez természetesen az egész szocialista ideológia fő feladata is. Ebben a dolgozatban kizárólag az irodalom területére szorítkozom. Amennyiben a szocialista realizmus, amely a sztálini korszak következményeképpen a szocialista országokban is időnként megvetés tárgyává vált, ismét el akarja érni azt a színvonalat, amelyet a húszas években elért, akkor ismét utat és módot kell találnia arra, hogy a jelenkor emberét reálisan ábrázolja. Ezt az utat azonban csak úgy lehet végigjárni, ha az író *a valósághoz hűen ábrázolja a sztálini évtizedeket*, minden embertelenségükkel együtt."[7] Lukács szándékai így a sztálinizmus feldolgozására irányultak, és az irodalmat is ennek szolgálatába állította. Más helyen Kulcsár Szabó Ernő „társadalmi szerepvitelű irodalom"-ról beszél;[8] első megközelítésben ez – úgy tűnik – teljes összhangban áll Lukács Szolzsenyicin-kontextualizálásával. Közelebbről tekintve azonban ez a megfogalmazás lényeges újításokat is takar, mivel Kulcsár Szabó az egyik leglényegesebb elemét a „képviseleti beszéd"-ben látja. Mindannyian tudjuk, hogy a magyar irodalomban ez a beszédmód viszonylag gyakori; itt olyan kánonképzési folyamatok zajlottak, amelyek újra és újra költőfejedelmeket konstruáltak stb. Azt lehetne tehát mondani, hogy az ideológiakritikai megközelítés alapvetően összhangban van a magyar nemzeti irodalomnak ezzel a sajátosságával. És csak eb-

---

[5] Kulcsár Szabó Ernő: *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában. Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértésére* (Petri György: *A delphoi jós hamiscsődöt jelent*). In uő: i. m. 137.

[6] I. m. 139.

[7] Lukács György: *Szolzsenyicin-tanulmányok*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1990. 9–10. (Kiemelés tőlem: W. J.) Az ilyenfajta elemzések örökösének tekinti Kulcsár Szabó a következő típusú megállapításokat: „Mert bizony van abban valami múlt századi lelkesedés, amikor Nádas regényét a tabusított homoerotikus »élménykör«, Esterházyét pedig a zsarnokság végre néven nevezett nyelvi pornográfiája miatt kezdjük [...] mindjárt európai, sőt világirodalmi horizontba állítani. [...] Sehol sem érhető jobban tetten a modern magyar irodalomértés ideológiakritikai örökségének hatása, mint abban a tükrözésesztétikai értéklátásban, amelyben az effajta méltatások viszik tovább Lukács nevezetes Szolzsenyicin-elemzésének szellemét." Kulcsár Szabó Ernő: *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában*. In: uő: i. m. 139.

[8] Kulcsár Szabó Ernő: *Az új beszéd keresése*. In uő: i. m. 233.

ben az összefüggésben lehet megfogalmazni azt a programot, hogy a magyar irodalomnak (vagy értelmezésének) szembe kellene fordulnia a maga – eddig meghatározónak hitt – nemzeti sajátosságaival, és a világirodalomhoz kellene csatlakoznia.[9]

Az elemzések bázisaként az a hetvenes évek végétől/nyolcvanas évek elejétől kibontakozó új „prózafordulat" szolgált, amely élesen szembeszegült az ideológiakritika követelményeivel és elvárásaival. „A »prózafordulat« paradigmatikus írásmódja és olvasási szokásrendszere a fikcionalitás megváltozott formációival, a feltételezett valóság és fikció határvonalának elmosódásával számol, jellemző rá a szövegek »implicit olvasóinak« aktivizálása, az olvasói szerep reflektálása, az identitáselvű szöveg [...] »kisiklatása«, a játéklehetőségek »kiszabadítása« [...]."[10] E kutatási program kiindulópontját Kulcsár Szabó a következőképpen írta le: „Az irodalmi modernség újraértésének előzményei a nyolcvanas évek második felére mennek vissza, amikor a hazai és a nemzetközi együttműködésben kezdetét vette a szisztematikus, történetileg orientált magyar hermeneutikai irodalomkutatás [...]."[11] A program a romantika egy olyan toposzához kapcsolódik, amelyet Walter Benjamin elevenített fel, és emelt túl a romantika kontextusán: a kritika, az értelmezés, az elméletalkotás a műalkotás része. Az elméletalkotás így a művészet önreflexiója; de amíg Friedrich Schlegel úgy gondolta, hogy ez az elméletalkotás szükségképpen a művészeten belül helyezkedik el, addig Benjamin erre a reflexív struktúrára építi a filozófia általában vett legitimitását.[12] „Publikációk sora igazolhatja, hogy ez a dinamikus temporalitás elvén nyugvó történeti sematika volt az, amely a kilencvenes években következetesen újra tudta értelmezni a kétosztatú diszkurzív szabályozottság megszűntével mintegy *légüres térbe* került, s így a szokásosnál is inkább az interpretáció hatékony közreműködésére szoruló magyar modernség jelentős alkotásait."[13] Az idézetnek van egy árulkodó kifejezése: a légüres tér. A fenti megfogalmazást talán úgy lehetne értelmezni, hogy a „prózafordulat" szempontjából sor került a magyar irodalom történetének újrakoncipiálására. (Teljesen követve azt az adornói premisszát, hogy az esztétikai elméletet mindig a legmodernebb

---

[9] „Mióta hungarológia létezik, fennáll az a metodológiai hajlandóság is, amely a magyar irodalom bizonyosfajta különállásából, kultúrmorfológiai helyzetéből kiindulva azt is a kutatás feladatának tekintette, hogy irodalmunk fejlődéstörténeti sajátosságait a szellemi önelvűség ismérvei szerint igyekezzék feltárni. [...] A magyar irodalomkutatásban [...] úgyszólván sohasem szakadt meg ez a szemléleti tradíció." Kulcsár Szabó Ernő: *Az új történetiség esélyei. A mai irodalomkutatás szellemi helyzetéről.* In uő: i. m. 88.

[10] Szirák Péter: *A regionalitás és a posztmodern kánon a XX. századi magyar irodalomban.* In Görömbei András (szerk.): *Nemzetiségi magyar irodalmak az ezredvégen.* Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen 2000. 38.

[11] Kulcsár Szabó Ernő–Molnár Gábor Tamás–Szirák Péter: *Alakváltások az irodalmi modernségben.* In Bednanics Gábor–Bengi László–Kulcsár Szabó Ernő–Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Hang és szöveg. Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben.* Osiris Kiadó, Bp., 2003. 7.

[12] Ha ezt elfogadjuk, akkor elemzéseinket abban az irányban is folytathatnánk, hogy Magyarországon ez az irodalom is „kitermelte" a maga kritikusait, akik közül mindenekelőtt Balassa Pétert kell kiemelnünk. Lásd például Balassa Péter Esterházyról szóló dolgozatait, in uő: *Segédigék Esterházy prózájáról.* Szerkesztette Tóth-Barbalics István. Balassi Kiadó, Bp., 2005.

[13] Kulcsár Szabó Ernő–Molnár Gábor Tamás–Szirák Péter: *Alakváltások az irodalmi modernségben.* 7. (Kiemelés tőlem: W. J.)

művészetből kiindulva kell megalkotni.[14]) A „légüres tér" kifejezését én azonban másképp értelmezném: a politikai kontextusból kiszakadt művészetet a légüres térbe kerülés veszélye fenyegeti. Ezt a veszélyt elkerülendő, lépett előtérbe a „kultúratudományos orientáció". „A másik meghatározó irányultsággá az az interkulturális-antropológiai kérdezési érdekeltség vált, amely a hermeneutika és a recepcióesztétika hatástörténeti elve köré rendezett, de lényegében mindig is *irányzatközi olvasásmódját* (szemiotika, alaktani hatáselmélet, diskurzuselmélet, retorika stb.) az irodalomtudományban újabban kibontakozó kultúratudományi orientáció [...] fokozatos érvényre juttatásával kapcsolta össze."[15] Az irodalom „irányzatközi olvasásmódja" azt jelenti, hogy az irodalmi művek természetes környezetét már nem a politika alkotja; a légüres tér ellentéte az egyes irodalmi művek és irányzatok egymásra mutató utalásrendszere. A következőkben azután ez a kontextus némileg kiszélesedik: nemcsak a kultúrán belüli más művek és irányzatok alkothatnak kontextust, hanem a más kultúrák általában. Így kezd körvonalazódni egy interkulturális kutatási program.

A program korlátai

Kétségtelen, hogy ez a program hatékony volt: a kilencvenes években valóban alapvetően új perspektívákat tudott megnyitni a magyar irodalom egyes műveinek, szerzőinek és egész történetének értelmezése számára. Ugyanakkor ez a kutatási program már a kezdetektől rendelkezett bizonyos korlátokkal. – *(1)* A nyolcvanas évek első felében Magyarországon hallatlanul megélénkült a művészeten belüli underground mozgalom. Fotózás, performanszok, képversek,[16] könnyűzene. E mozgalom átfogó értelmezésére eddig még nem történt kísérlet,[17] de minden bizonnyal abból kell kiindulnunk, hogy az aczéli kultúrpolitika által a „tiltott" kategóriába leszorított alkotók saját helyzetüket egyfajta szabadsággá kezdték átértelmezni.

---

[14] Lásd Theodor W. Adorno: *Esztétikai előadások*. Magyar Filozófiai Szemle 2009/1–2. 330–345.

[15] Kulcsár Szabó Ernő–Molnár Gábor Tamás–Szirák Péter: i. m. 8.

[16] Ebből kiemelhető Petőcz András 1984-ben megjelent *Önéletrajzi kísérletek* című verseskötete, melyben képek, ábrák és hagyományos értelemben vett versek váltogatják egymást. Példaként *A tömeg önfeledt pillanata (első változat)* című versét szeretném idézni: „A kiskorú társadalom. A kiskorú társadalom. / Mosolyog. Cumizik. / Csoki után kap a kiskorú társadalom. // A kiskorú társadalom szégyenlős kamasz. / Focimeccsekre jár. Rekedtre üvölti a torkát. / A kiskorú társadalom balhékat csinál, / ezért szigorú ejnyebejnyét érdemel." Magvető Kiadó, Bp., 1984. 90. (JAK füzetek 10. kötet)

[17] E mozgalom értelmezéséhez meglehetősen vérszegény hátteret nyújtott az 1981-ben megjelent a *Neoavantgarde* című gyűjteményes kötet. Ennek előszavában Szabolcsi Miklós állandóan megnyugtatni próbálja a hatalom képviselőit: „1975 körül tehát mintha elülne a neoavantgarde hullám. De nem múlik el nyomtalanul." Gondolat Kiadó, Bp., 1981. 107. Szabolcsi és a kötet összeállítói (Krén Katalin és Marx József) a neoavantgarde-ot a hatvanas évek megannyi kulturális mozgalmával azonosították, és habár a példáik – főleg Magyarország vonatkozásában sokszor jóval későbbiek voltak – mégis azt sugallták, hogy a nyolcvanas évek elején kibontakozó underground mozgalom fölött eljárt az idő. Ezt a történetet már csak azért is érdemes lenne újra felgöngyölíteni, mert lényeges szerepe volt a rendszerváltozást előkészítő kulturális formák létrehozásában.

Így egy féktelen kísérletező kedv vette kezdetét. A prózafordulattal létrejött művek a rendszerrel való szembenállás útjaként a befelé fordulást választották; az underground alkotásai vállalták a politizálást. De a politizálás alakját közelebbről is meg kell határoznunk: általában nem volt nyílt, nem operált különböző követelésekkel stb. Az underground mozgalom politizálása nagyon általános síkon jelent meg: a szabadság feltétlen értékké avatásának formájában. Most példaként e mozgalom egyik legkiemelkedőbb alkotását, a Bizottság együttes *Kalandra fel!* című lemezét szeretném röviden szemügyre venni. A lemez 1983-ban jelent meg, számos érdekességet tartogatva a valószínűleg nem túl tágas közönségnek. A stúdiófelvétel nagyon közel áll egy koncertfelvételhez, miközben a koncertfelvétel is számos sajátos vonást mutat fel. Az egész olyan, mint egy idézőjelbe tett koncert, vállalva a teljes dilettantizmust, a gikszereket stb. Időközben a könnyűzenében is kialakult egyfajta professzionalizmus, amelynek következtében egyre inkább elveszett a spontán játékosság. Most viszont ez a játékosság lép előtérbe: szabad tévedni, melléütni, rossz hangon énekelni. Az üzenet egyértelműen az, hogy a professzionalizmusra törekvés úgyis kudarcra van ítélve a komolyzenéhez és a komolyzenei előadópraxishoz képest. Az ebben a játékosságban megjelenő szabadság volt az elementáris tiltakozás alapja. Ennek következményeként a szöveg és a zene szétesett, a hézagokban pedig megteremtődött a lehetőség a beszólásokra, az aranyköpésekre. Ezek azonban sohasem nyíltan politizálók, inkább bizonyos konkrét élethelyzetekre vonatkoznak. A mélyen depresszív beszólások és dalszövegek azonban sajátos feszültségben állnak, ha nem is általában a zenével, de a kísérletezés szabadságával és jókedvűségével. Nagy valószínűséggel erre a feszültségre épült a lemez elementáris hatása. A radikális immanencia értelmezési paradigmája szükségképpen tanácstalanul állt ezzel és az ehhez hasonló művekkel szemben. – *(2)* Nagy kihívást jelentett Kertész Imre 2002-es irodalmi Nobel-díja is; ez a mű ugyanis nem illeszkedik bele automatikusan az új prózafordulat kontextusába. Vári György kiváló monográfiájában olvashatjuk: „Kertész Imre életműve a hazai nagyközönség előtt a kitüntetésig majdhogynem teljesen ismeretlen volt, és a hazai irodalmár »céh« is erősen megosztott volt az életmű értékével kapcsolatban. Noha a kitüntetés után elindult a legendagyártás, ami eltúlozza, mitizálja az ismeretlenség arányait [...], mégis úgy tűnik, hogy az irodalmár szakma elmulasztotta elvégezni kultúraközvetítő feladatát [...] akkor, amikor nem kísérelte meg beépíteni Kertész főművét, a *Sorstalanság*ot a kulturális köztudatba."[18] A helyzet talán még ennél is súlyosabb: azt lehet sejteni, hogy a zsűri a Nobel-díj odaítélésekor általában figyelembe veszi a recepciót, vagyis nagy előszeretettel támaszkodik egy előzetes kanonizálási folyamatra. Ezt a kanonizálást Kertész esetében viszont *nem* a magyar, hanem a *német* kritikai recepció végezte el. A Nobel-díj odaítélése után megkezdődött Kertész beillesztése a posztmodern irodalmi kánonba. Ebben döntő érdemeket szerzett Szirák Péter, aki Kertész szövegeiben kimutatta a posztmodern szöveg-

[18] Vári Görgy: *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég.* Kijárat Kiadó, Bp., 2003. 9.

szervezés legfontosabb vonásait.[19] De egyvalamit Kertész esetében biztosan nem lehet bizonyítani: a politika-ellenességet. Kertész alapvető tematikája ugyanis evidensen politikai: mi a jelentősége Auschwitznak a háború utáni civilizáció számára? „Auschwitznak nem a zsidógyűlölet volt a lényege. Nem arról van szó, hogy gyűlölték a zsidókat, s ezért létrehozták Auschwitzot. Ellenkezőleg: a totális gondolkodásnak volt szüksége Auschwitzra, s ehhez kerestek megfelelő emberanyagot. [...] Amiből az is következik, hogy a zsidóság Auschwitz révén megszűnt vallási vagy szellemi állapotnak lenni [...]."[20] Kertész munkásságát így leginkább a múltfeldolgozás kontextusában lehet elhelyezni, ebben az értelemben politikai. Kertész beillesztése a posztmodern irodalmi kánonba így ahhoz vezet, hogy a szövegszerveződési minták elszakadnak a politikához fűződő viszonytól. – *(3)* Kétség nem férhet hozzá, hogy a 20. századi magyar irodalom néhány „nagy alakját" az új kánonképzés hátrányosan érintette: gondoljunk Illyésre, Babitsra, Adyra és József Attilára – vagyis mindazokra, akik vagy életükben, vagy közvetlenül haláluk után a „költőfejedelem" pozíciójába emelkedtek. Közülük szinte mindenkinek a kutatása háttérbe szorult; az egyetlen nagy kivétel Babits, aki *egyrészt* nem tartozott a kommunista kultúrpolitika kedvencei közé, és akiről *másrészt* a nyolcvanas években alapvető jelentőségű munkák születtek (elsősorban Nemes-Nagy Ágnes és Rába György monográfiáira gondolhatunk). Így a Babits-kutatás a posztmodern paradigma ellenében (de kitérve a konfrontáció elől) hallatlan fellendülést élt meg. Rengeteg könyv és tanulmány született, konferenciák szerveződtek, újabb és újabb szövegkiadások láttak napvilágot, megszerveződtek a kutatás műhelyei stb. 2008-ban aztán nagyszabású konferenciára került sor, Babits születésének 125. évfordulója alkalmából. Az ebből készült kötet előszavában Tverdota György ezt írja: „Miért kell Babitsról eszmét cserélnünk? [...] Mert a hagyományok e nagy tisztelőjét és termékeny kiaknázóját szellemi örökségünk legjavához soroljuk. Mert Babitsban a nagy költőt és a kiemelkedő esszéistát tiszteljük. Mert a 20. század első fele irodalmi életében betöltött szerepe nélkül nem lehet megérteni a korszak irodalmát. Mert az utóbbi évtizedek szövegkiadásainak és tudományos publikációinak köszönhetően mára eljutottunk jelentősége árnyalt és kiegyensúlyozott fel- és elismeréséhez [...]."[21] És ezután következik számos, többé-kevésbé hagyományos hangütésű és vonalvezetésű irodalomtörténeti tanulmány. Szó van személyes kapcsolatokról, újonnan előkerült kéziratokról, a tanárról: ezek a kérdések mindannyian Babitsnak mint „hérosz"-nak a megkonstruálására futnak ki. Ezen elemzések

---

[19] „A »prózafordulat« paradigmatikus írásmódja és olvasási szokásrendszere a fikcionalitás megváltozott formációival, a feltételezett valóság és fikció határvonalának elmosódásával számol, jellemző rá a szövegek »implicit olvasóinak« aktivizálása, az olvasói szerep reflektálása, az identitáselvű szöveg [...] »kisiklatása«, a játéklehetőségek »kiszabadítása« [...]." Szirák Péter: *A regionalitás és a posztmodern kánon a 20. századi magyar irodalomban.* In i. m. 38.

[20] Földényi F. László: *„Az irodalom gyanúba keveredett". Kertész Imre-szótár.* Magvető Kiadó, Bp., 2007. 44. „Idézzük még egyszer: »Miért *trauma*?« Nem azért, mert hatmillió embert meggyilkoltak, hanem azért, mert hatmillió embert meg lehetett gyilkolni." I. m. 45.

[21] Nédli Balázs–Pientár Attila–Sipos Lajos (szerk.): *Közelítések... Babits Mihály életművéről születésének 125. évfordulóján.* Savaria University Press, Szombathely, 2008. 10.

alapvető vonatkoztatási rendszerét Babits biográfiája és alkotói zsenialitása együttesen jelölik ki. (A hagyományos tematikából talán csak egyvalami hiányzik: Babits közéleti szerepvállalásának bemutatása, a műveiben rejlő „humanizmus" kidolgozása.[22]) Aztán a tanulmánykötet végén áll Kulcsár Szabó Ernő dolgozata; ezt az eredetileg az *Élet és Irodalom*ban megjelent írást meglehetősen kockázatos volt felvenni a kötetbe, mivel a tanulmányok általános beállítottságának meglehetősen vehemens bírálatát tartalmazza.[23] „Köztudott, hogy szélesebb értelemben vett szakmai környezetünkben már jó tizenöt éve az a nézet uralkodik, hogy termékenyebb dolog az irodalmi jelentésképződés körülményeit vizsgálni, mintsem a jelentések keletkezésének dialogikus eseményét értelmezni. Ha ez utóbbit némi joggal olvasásnak neveznénk, akár arra a következtetésre is juthatnánk, hogy az irodalomtudomány ma magát az olvasást kezeli a legnagyobb bizalmatlansággal."[24] De talán inkább arról van szó, hogy az elmúlt tizenöt évben a posztmodern értelmezés minden erőfeszítése ellenére is életben maradt a hagyományos irodalomtörténet-írás, méghozzá bizonyos nagy írók/költők életműve körül zajló kutatások alakjában. A hagyományos irodalomtörténet-írás az „irodalmi jelentésképződés körülményeit" vizsgálja, a posztmodern értelmezési paradigma pedig a „jelentések keletkezésének dialogikus eseményét" értelmezi. Kulcsár Szabó némi keserűséggel konstatálja, hogy a hagyományos irodalomtörténet-írás, ha nem is diadalmaskodott, de mégis életben maradt. Később egy zárójeles megjegyzésben ezt a következőképpen pontosítja: „Vagyis lényegében az irodalmon túl definiált irodalom- és kultúraalkotó instanciák [autoritása jut érvényre], a keletkezés szubsztanciákhoz nem rendelhető története ellenében."[25] Az irodalomtudomány így nem a szövegek immanens tanulmányozásával foglalkozik, hanem a szövegeket keletkezésük külső körülményei felől vizsgálja. Ennek következtében nemcsak az alkotó személyiség, hanem az alkotó szociális körülményei, más alkotókkal való kapcsolata is előtérbe lép. Kulcsár Szabó ezt „szövegkritikai filológiának" nevezi, amely azonban nem is annyira filológiai jellegű, mint inkább „történeti szövegelméleti eredetű".[26] De hogy állunk ebben az összefüggésben Babits költészetének aktualitásával és jelenlétével? „Innen tekintve bizonyosan igaz, hogy a közelmúlt képviseleti vallomásköltészete is használ Babits-motívumokat, ám ennek »archeológiai« *dokumentumai* – ilyenkor mutatkoznak meg igazán az oly gyakran fölmagasztalt »dokumentumérték« korlátai – még *nem bizonyítékai* semminek."[27] Az, hogy Babitsnak van bizonyos hatása, még semmit sem bizonyít, mert ez a hatás lehet egy elavult irodalmi szerep továbbélése is. Azt pedig végképp nem bizonyítja, hogy az „új irodalmi önmegértés dolgában éppen ez a poétikai beszédmód kapna számottevő támogatást Babitstól. Amint-

[22] Ennyiben talán mégis hatott a posztmodern paradigma.
[23] A tanulmány azóta még egyszer megjelent. Lásd Kulcsár Szabó Ernő: *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben.* Akadémiai Kiadó, Bp., 2010. 200–209.
[24] Kulcsár Szabó Ernő: *„Nincs benne tűz ...?"* In uő: i. m. 497.
[25] Uo.
[26] I. m. 498.
[27] I. m. 499–500.

hogy az sem mond többet Babits mai *költészettörténeti* jelenlétéről, hogy Tóth Krisztinától Parti Nagy Lajosig az úgynevezett nyelvesztétikai költészet mai irányai is gyakran élnek némely ismertebb motívumával, hangzásképletével vagy rímtechnikai megoldásával".[28] A posztmodern paradigma összefüggésében így jutunk el a következő megállapításhoz: *„lényegében hatástörténeti némaságba vonult vissza mindaz, amit Babits költészete hagyományozott a jelenre"*.[29] (Ez élesen ellentmond mindannak, amit Tverdota György felsorolt a Babits iránti érdeklődést legitimizálandó.) Most nem követem tovább a babitsi költészet megragadására tett kísérletet, de az mégis egyértelműnek tűnik, hogy volt olyan eset, amikor éppen a posztmodern paradigma térhódítása vezetett a hagyományos irodalomtörténet-írás fellendüléséhez.

Exkurzus: Rancière elmélete

Az alábbiakban szeretnék kitekinteni a nemzetközi kontextusra, a politizáló esztétika újabb térhódítására. Ruth Sonderegger ebben az összefüggésben Rancière koncepcióját állítja előtérbe. Rancière a legjelentősebb könyvét *(Malaise dans l'esthètique)* így kezdi: „Az esztétikának rossz híre van. Alig telik el év, hogy ne jelenne meg egy újabb könyv, amely napjainak végét, vagy rémtetteinek folytonosságát hirdetné meg. A panasz az egyik és a másik esetben ugyanaz. Az esztétika az a rabul ejtő diskurzus, amelyen keresztül a filozófia vagy egy bizonyos filozófia, a műalkotások vagy az ízlésítéletek értelmét a maga javára elferdíti."[30] A cím azonban még ennél is keményebben fogalmaz: egy kínos érzésre, nyomorúságos helyzetre utal. Az esztétika úgy látja és láttatja a műalkotásokat, hogy közben azok értelmét a saját ízléséhez szabja. És ebből mintha nem lenne kiút: sem előrefelé, sem hátrafelé nem menekülhetünk. Az esztétikát ezért nem megvédeni, de nem is elvetni kell, hanem újra fel kell tárni az esztétika értelmét. Rancière egy lábjegyzetben mondja ki az esztétika meghatározását: „Az »esztétika« ebben a szövegben [...] két dolgot jelöl: a művészet érthetőségének és láthatóságának általános szervezőelvét és egy bizonyos fajta interpretáló diskurzust, amely maga is hozzátartozik e rendezőelv formájához."[31] Ezt a gondolatot markánsabban is megfogalmazhatjuk: az esztétika, amely válságban van, a szó hagyományos jelentésében egy olyan filozófiai művészetkoncepció, amely a műalkotások jelentését önmagához asszimilálja. Idetartoznak az esztétika nagy klasszikusai Kanttól, Schellingen át Hegelig. Mindhárman olyan „spekulációt" vezettek be, amely nem hagyta érintetlenül a műalkotások értelmét. A spekuláció elsődleges értelme az, hogy egy diskurzus felfalja a „művészet dicsőséges érzéki jelenlétét", méghozzá egy olyan másik diskurzus

[28] I. m. 500.
[29] Uo. (Kiemelés tőlem: W. J.)
[30] Jacques Rancière: *Malaise dans l'esthétique*. Galilée, Paris, 2004. 9.
[31] I. m. 21., 1. lábjegyzet.

javára, amely a művészet*ről* szól. „[Ez a diskurzus] afelé tendál, hogy maga váljék a művészet valóságává."[32] Ez a második diskurzus az, amely elfedi a művészet eredeti értelmét és a filozófia (vagy egy *bizonyos* filozófia) spekulatív értelmével ruházza fel. Vagyis a filozófia oly módon transzformálja a művészet lényegét, hogy az eközben eltorzul vagy „elferdül". Közelebbről tekintve azonban Rancière-nek nem ezzel vagy azzal a transzformációval van baja, hanem a transzformációval általában. A transzformáció általános deficitjének megragadásakor Rancière – ha jól látom – a „spekuláció" tradicionális-marxi fogalmát idézi fel. *A német ideológia* egy kiemelt helyén olvashatjuk: „Ott, ahol a *spekuláció* végéhez ér, a *valóságos életnél* kezdődik tehát a valódi, pozitív tudomány, az emberek gyakorlati tevékenykedésének, gyakorlati fejlődési folyamatának ábrázolása."[33] A folytatásból pedig megtudjuk, hogy a gondolkodás történetében fordulóponthoz érkeztünk: a filozófia, melynek közege a spekuláció, *éppen most* adja át a helyét a „valóság ábrázolásának".[34] De mit jelenthet a művészet esetében a „valóság ábrázolása", ha nem akarunk megállni egy pusztán negatív meghatározásnál? Számomra úgy tűnik, Rancière ebben az összefüggésben az emfatikus értelemben vett társadalmiságot tekinti meghatározó jelentésaspektusnak, nagyjából a marxi Feuerbach-tézisek értelmében: „Az emberi lényeg nem valami az egyes egyénben benne lakozó elvontság. Az emberi lényeg a maga valóságában a társadalmi viszonyok összessége."[35] Közelebbről tekintve azonban Rancière mégsem veszi át a társadalmiságban való radikális feloldás gondolatát, hanem Bourdieu-t követve a beágyazás elméletét próbálja kidolgozni. „A társadalmi teret úgy alkottuk meg, hogy benne az ágensek vagy a csoportok pozíciói a differenciálódás két elve – a gazdasági tőke és a kulturális tőke megoszlása – nyomán létrejövő statisztikai megoszlások szerint helyezkedjenek el, amely két elv a legfejlettebb társadalmakban [...] minden kétséget kizáróan a legfontosabb. Ebből következően az ágenseknél annál több a közös tulajdonság, minél közelebb találhatók egymáshoz e két dimenzió mentén, illetve annál kevesebb, minél távolabb vannak egymástól."[36] Így jutunk el ahhoz a tézishez, hogy az általában vett spekuláció a művészet társadalmiságának kiiktatásához vezet. De Rancière-t nem annyira ez érdekli, hanem inkább a művészet utópikus karakterének felbomlása. „Húsz év óta az uralkodó intellektuális vélekedés a »társadalmi« magyarázat minden formájában [...] cinkosságot lát a felszabadulás utópiáival – amelyeket felelőssé lehet tenni a totalitárius horror miatt."[37] Pedig ennek a gondolkodásnak is megvannak a maga klasszikusai: Schillertől, Baudelaire-en keresztül Adornóig, ők azonban az utóbbi két évtizedben menthetetlenül háttérbe szorultak.[38]

---

[32] I. m. 11.
[33] Karl Marx–Friedrich Engels: *Művei.* 3. kötet, Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1976. 26. (Kiemelések tőlem: W. J.)
[34] I. m. 27.
[35] Marx: *Tézisek Feuerbachról.* In i. m. 9. 6. tézis.
[36] Pierre Bourdieu: *A gyakorlati észjárás. A társadalmi cselekvés elméletéről.* Napvilág Kiadó, Bp., 2002. 16.
[37] Jacques Rancière: *Malaise dans l'esthétique.* 10.
[38] I. m. 25.

(Az „elmúlt két évtized" – ha figyelembe vesszük a bevezetés végén álló datálást – nagyjából a 20. század utolsó húsz évét jelenti.) Ezek az elképzelések azért voltak erőtlenek, mert nem lehet egyszerűen hozzákapcsolni őket a hagyományos elképzelésekhez. Vissza kell tehát mennünk az esztétikának egy mélyebb értelmezéséhez: az esztétika a szó a *legmélyebb értelemben* a „művészet érthetőségének és láthatóságának általános szervezőelvét" jelenti.[39] *Az érzékelhető megosztása* című könyvében Rancière megfordítja a vizsgálódás irányát: nem az esztétikából indul ki, hanem a politikából, és azt próbálja igazolni, hogy annak mélyén meghúzódik egy esztétikai diskurzus. Rancière szerint a politika legalapvetőbb kérdése az érzékelhető megosztása: „Az érzékelhető megosztása láthatóvá teszi, ki lehet részes a közösségben tevékenységétől, illetve tevékenységének térbeli és időbeli kereteitől függően. »Foglalkozásuk« milyensége ily módon meghatározza közösségbeli kompetenciájukat vagy inkompetenciájukat. Ez határozza meg, hogy láthatóak vagyunk-e vagy sem egy közös térben, szót kapunk-e a közös dolgokban stb."[40] Rancière szerint így a politika legalapvetőbb kérdése nem az igazságosság vagy az egyenlőség köré szerveződik, hanem a megjelenés és a láthatatlanul maradás köré. Sokan érveltek úgy, hogy a 20. század utolsó két évtizedében a társadalmi egyenlőtlenségek ugyan nem lettek kisebbek, de megjelent valami, ami *felülírja* őket: ezt nevezte Ulrich Beck individualizációnak, Gerhard Schulze pedig élményorientációnak. Rancière szerint viszont *nem* felülírásról, hanem inkább egy mélyebb struktúra feltárásáról kellene beszélnünk. De mivel a művészet mély és eredeti értelemben az érzékelhetőt teszi láthatóvá, ezért a politika végül is esztétikai funkciót tölt be. „A politika mélyén van tehát egyfajta »esztétika«, melynek semmi köze a politika »tömegek korára« jellemző »esztétizálásához«, amelyről Benjamin beszél."[41] A szándék talán érthető: Benjamin koncepciójától a lehető legnagyobb távolságot kellene tartani. És Rancière fel is mutatja az elhatárolódás egy lehetőségét: az esztétika az ő koncepciójában a politika általában vett mély-diskurzusa, Benjaminnál viszont nem az általában vett politikáról, hanem a tömegtársadalmak politikájáról van szó. Közelebbről tekintve azonban Benjamin nem az általában vett politikát és a tömegtársadalom politikáját különbözteti meg egymástól, hanem a *társadalmat* és a *politikát*. A politika esztétizálódása akkor lép fel, amikor a művészet már elveszítette mindennemű társadalmi beágyazottságát. A szó abszolút értelmében ez azonban sohasem következhet be: a társadalmi beágyazottság helyett a művészet a politikára kezd utalni. A politika a társadalommal szemben nem determinációs hatásokkal rendelkező spontán szerveződés, hanem a kormányzás és az irányítás mestersége. A politika így magához ragadja a politika felé mutató művészetet, és felhasználja az önreprezentáció céljából. A politika erre annál inkább képes, minél központosítottabb, tehát minél közelebb áll a diktatúrához. A dik-

[39] I. m. 21., 1. lábjegyzet.
[40] Jacques Rancière: *Az érzékelhető megosztása – esztétika és politika*. Műcsarnok, Bp., 2010. 3–4.
[41] I. m. 4.

tatúrák nagy előszeretettel használnak fel esztétikai díszleteket, amikor saját hatalmukat akarják demonstrálni: imádják a felvonulásokat, a katonai ceremóniákat stb. Rancière így tulajdonképpen Benjamin egyik legfontosabb megkülönböztetését áldozta fel.

Meghosszabbítási kísérletek

Rancière koncepciójának legproblematikusabb eleme természetesen a „politika" fogalma. E kifejezés sajátosan francia értelméről Jean-Luc Nancy a következőket írta: „A szó értelme mintha implicit módon biztosítva lenne: a »politika« – ez a feltevésünk – éppen azt jelöli, ami minden különöset, egy szakterületet vagy egy aktivitáson keresztül létrehozott körzetet átlép, hogy a teljes társadalom (sőt az emberiség) és az egzisztencia- és értelmi feltételek síkján mozgásba lendüljön. A »politika« szó tartalma eszerint potenciálisan végtelen lesz."[42] Rancière ezt még ki is tágítja: szerinte a politikába az is beletartozik, ami *nem* tudja túllépni a partikularitást, mert minden csak partikularitás, és a különböző partikularitások különböző erővel rendelkeznek. Nancy így folytatja a gondolatmenetet: „Ez a szóhasználat arra a többé-kevésbé tudatos elképzelésre épül, hogy minden politikai vagy legalábbis azzá kellene válnia. De ennek az elképzelésnek a hátterében a »totalitarizmus« áll. [...] Ha a »politika« tendenciáját tekintve egy totális tulajdonságot jelöl, akkor valóban megjelenik a *totalitarizmus*."[43] Rancière szemmel láthatólag szeretne elhatárolódni ettől a felfogástól, úgy próbálja elkerülni a totalitarizmus vagy a totalitárius gondolkodás buktatóit, hogy fenntartja a művészet politikai karakterét. Még ha igazat adunk is Rancière-nek Nancyval szemben, mégiscsak érdemes lenne visszakanyarodnunk Walter Benjamin javaslatához, amely (a hobbesi és a rousseau-i szóhasználatot követve) a társadalom vagy a társadalmiság és a politika elválasztására fut ki. Rancière azt válaszolhatná, hogy ő éppen a politikára tekintettel konstruálta meg a társadalmiságot, és ez még igaz is lenne. A kérdés csak az, hogy ezzel kimerítően leírtuk-e a műalkotások társadalmiságát. Rancière tehát azt állítja, hogy a műalkotások *valamit* láthatóvá tesznek, és ezzel ugyanúgy, mint a politikai küzdelmek, valaminek a megjelenítésére irányulnak. De valóban ebben állna a műalkotások társadalmisága? Rancière – véleményem szerint – egyetlen mozzanatra szűkíti le a műalkotások társadalmiságát; nem is beszélve arról, hogy itt valami olyasmit követel a műalkotásoktól, amit azok önmagukban nem tudnak teljesíteni. A különböző témák, problémák, kérdések megjelenítéséhez általában szükség van a recepcióra, a kanonizációs folyamatokra vagy a művészi intézmények létrejöttére. De ezen túlmenően a társadalmiságot célszerű lenne olyan mélyen elhelyezni, hogy az a politikával való szembehelyezkedést, sőt a politika visszautasítását is magába tudja foglalni. Ebben a tekintetben a legérdekesebb elem-

[42] Jean-Luc Nancy: *Philosophische Chroniken*. diaphanes 2009. 30.
[43] Uo. (Kiemelés tőlem: W. J.)

zéseket Adorno dolgozta ki, aki a *Jargon der Eigentlichkeit* című könyvében nem kevesebbet állított, mint hogy a diktatúra utáni kor művészete és művészetelmélete hajlik egy túl általános beszédmódra és az általános emberi (illetve antropológiai) témák előtérbe helyezésére. Adorno Otto Friedrich Bollnow-t idézi: „Különös jelentősége van annak, hogy a költészetben, mindenekelőtt az utóbbi évek lírájában, a borzalom minden tapasztalata után, a lét-igenlésnek egy új érzése kezdett kialakulni, az emberi létezés örömteli és hálás igenlése [...]. Különösen két költőre kell itt utalnunk: Rilkére és Bergengruenre. Bergengruen utolsó verseskötete, a *Die heile Welt* [amely 1950-ben jelent meg] a következő hitvallással zárul: »Ami a fájdalomból jött, elmúlott. / És a fülem már nem hall mást, csak dicsőítő éneket.«"[44] Adorno először mintha némi empátiával csatlakozna az idézethez: „Ez tehát a létezéssel szembeni hálás igenlés érzése. És Bergengruen biztosan nem olyan költő, akit olcsó optimizmussal vádolhatnánk."[45] Néhány sorral később aztán szinte kicsattan: „Bergengruen kötete csak néhány évvel azután született, hogy a zsidókat, akiket nem gázosítottak el elég alaposan, élve a tűzbe dobták, és azok eszméletüket visszanyerve ordítani kezdtek. A költő [Bergenruen], akinek biztosan nem lehet olcsó optimizmust a szemére vetni, és a filozófiailag hangolt pedagógus [Bollnow] pedig már nem hall mást, csak *dicsőítő éneket*."[46] Kétségtelenül van egy bizonyos analógia a háború utáni német irodalom létezés iránti hálája és az 1980/90-es évek magyar irodalmának játékossága és formalizmusa között. A létezés dicséretével, a formalizmussal és az immanens szövegkonstitúcióval Adorno a múlt feldolgozását állítja szembe. A sok borzalom után, nem egyszerűen a borzalmak elfelejtésének és az üres megbékélésnek kellene következnie, hanem a múlttal való szembenézésnek. Rancière fogalmaival még azt is mondhatnánk, hogy a múlt feldolgozása egy adott összefüggésben a művészet politizálását jelenti. De a művészet művészet marad még akkor is, ha ezt a kihívást nem fogadja el, hanem hátat fordít neki. Azt is mondhatnánk, hogy a művészet csak annyiban politizálódhat, amennyiben eleve társadalmi. Erre épül a diktatúra utáni helyzetben az állásfoglalás lehetősége. A művészet társadalmisága így azt jelenti, hogy vagy állást foglal a jó életre vonatkozó kérdéssel kapcsolatban, vagy részt vállal a múlt feldolgozásában. Amikor Rancière Adorno kapcsán utópiáról beszél, akkor mindkettőre gondolhat, de a legvalószínűbb az, hogy egyszerűen összemossa ezek jelentését. Adorno számára az Auschwitz utáni művészet szükségképpen magában hordja Auschwitz feldolgozásának feladatát. A híres Beckett-elemzésben, *A játszma vége* című darabban is talál olyan sorokat, amelyek Auschwitzra utalnak; nem beszélve arról, hogy ebben a darabban az Auschwitz utáni világ totális értelemvesztésének hatalmas metaforáját látja. És mivel Adorno szerint a művészet története mindig a végpont felől konstruálódik meg, ezért Auschwitz tapasztalata tulajdonképpen az egész

---

[44] Idézi Theodor W. Adorno: *Jargon der Eigentlichkeit*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967. 23. A versidézet az eredetiben: „Was aus Schmerzen kam, war Vorübergang. / Und mein Ohr vernahm nichts als Lobgesang."

[45] Uo.

[46] I. m. 23–24. (Kiemelés tőlem: W. J.)

művészettörténetet újrarendezi.[47] De ez nem jelenti azt, hogy Adornónál a művészetnek a jó életre vonatkozóan, tehát az egzisztenciális dimenzióban ne lehetne mondanivalója. Most csak egy olyan példára szeretnék hivatkozni, amelyet Rancière is idéz: a Mahler *Első szimfóniá*jának elején megszólaló fátyolos vonóshangzásról azt mondja, hogy ebben olyan ígéret rejlik, amely nélkül egy pillanatig sem élhetnénk.[48] Rancière itt egy kicsit nagyvonalúan idézi Adorno Mahler-könyvének egy centrális gondolatát: „Ha a banalitás a zenei eldologiasodás átfogó fogalma, akkor egyszerre tartja fenn és csillapítja egy átlelkesített improvizáló hang, amely beivódik az eldologiasodottba. Így megjelenik a törékenység, anélkül, hogy az egész széttörne. A postakürt második fellépésekor – Mahler előírása szerint – a hegedűk [...] mintha csak ráznák a fejüket. Amennyiben az ízlés lehetetlenségét reflektálják, amely a giccs létezésére vonatkozó ítélettel együtt igenli azt a lehetőséget, azt az ígéretet, amely nélkül egy pillanatig sem élhetnénk."[49] Az egyedi művészre és a konkrét műalkotásra van tehát bízva, hogy a jó élet feltételei vagy a múltfeldolgozás felé fordul-e. Természetesen vannak bizonyos szituációk, amikor vagy az egyik, vagy a másik lép előtérbe: erre utalt Adorno, amikor arról írt, hogy még alig múlt el öt év azóta, hogy zsidókat égettek. Az, hogy egy konkrét művész és műalkotás választhat, az az autonómia fogalmára épül. Az autonómia így azt jelenti, hogy minden műalkotás szabadon értelmezheti a maga *társadalmiságát*.[50] Ebben az összefüggésben értelmezhetjük a kései esztétikai előadások híres elméletét a műalkotások kettős karakteréről: „a művészet valami önálló, aminek saját kritériumai vannak, ugyanakkor társadalmi is, és ezzel valami olyasmi, ami alá van vetve [különböző] társadalmi princípiumoknak [...]."[51] – Véleményem szerint az ily módon meghatározott perspektívából kiindulva lenne érdemes megvizsgálni (vagy újravizsgálni) a kortárs magyar irodalmat is.

---

[47] És tulajdonképpen ezért fordul Adorno egyre inkább a zenétől az irodalom felé, és ezért lesz a „hőse" Schönberg helyett egyre inkább Beckett.

[48] Jacques Rancière: *Malaise dans l'esthétique*. 25.

[49] Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. In uő: *Gesammelte Schriften*. 13. kötet, Directmedia, Berlin, 2003. 158.

[50] Nincs tehát igaza Walter Benjaminnak, aki a műalkotás autonómiáját puszta látszatnak tartja. És ennek a látszatnak a közegében alakul át a társadalmi beágyazottság a politikára való utalássá.

[51] Adorno: *Előadások az esztétikáról*. 8. előadás. Magyar Filozófiai Szemle 2009/1–2. Egyébként az *Esztétikai elmélet* egyik központi gondolatáról van szó: „A művészet kettős karaktere, mint *autonóm* és mint *fait social* maradéktalanul közli magát a maga autonómiájának zónájával." *Gesammelte Schriften*. 7. kötet, Directmedia, Berlin, 2003. 15. (Kiemelések tőlem: W. J.)

Kiss Bernadett

AZ ELFE*(LE)*DÉS, AVAGY A FEL*(F)*EDÉS KÖNYVE

– Gabriel García Márquez: *Száz év magány* –

A *Száz év magány*[1] a posztmodern elbeszélőművészet szokatlan, merőben újfajta normáira irányította a figyelmet: Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa és Márquez nevével fémjelezhető az az irodalmi út, amely élesen elválasztja a klasszikus modernséget a posztmoderntől. Az 1960-as évekig uralkodó „nouveau roman" „ezoterikus kísérletei"[2] végképp kimerültek, ám meglepő módon az új paradigma „nem a modernség atlanti központjaiból, hanem Dél-Amerika kontinentális peremhelyzetéből lépett elő", „egy sajátosan perifériku modernitásból, mely éppúgy előfeltételezi a régi európai örökséget, annak autoritását, [...] csupán az iránt való engedelmességet mondja fel".[3] A latin-amerikai regények posztmodernsége emlékezet és imagináció, történet és fikció harmonikus egyesülésében mutatkozik meg. „Az imaginárius a realitással nem másik világként áll szemben, hanem éppen idegenségében teszi azt egyáltalán megtapasztalhatóvá."[4] A *Száz év magány*-ban a mítosz válik a regény szemléletének és világképének kifejezési formájává, s az imagináció hatalmába vetett megújult bizalom a realitás és fikció közötti oppozíció megszűnéséhez vezet. Talán nincs is még egy regény, ahol olyan burjánzó imaginációval találkoznánk, s nincs még egy olyan mitikus méretű falu sem, mint Macondo. Márquez megteremti a marginális népek világméretű szimbólumát, amely az emberi magárahagyatottság eleven szimbóluma is egyben.

García Márquez fölismerte, hogy „másképpen" művelni az irodalmat, egy másfajta realizmust megteremteni – ez a valószínűség határainak átlépését jelenti. „Nem amiatt, hogy megszökjünk a valóságból (mint a romantikusok), hanem, hogy jobban megértsük."[5] Milan Kundera[6] az *Elárvult testamentumok*ban a harmadik félidős re-

---

[1] A regény Székács Vera által 1971-ben fordított s a Magvető Kiadó gondozásában 2009-ben újra kiadott kötetét veszem alapul.

[2] Hans-Robert Jauss: *Az irodalmi posztmodernség.* In *Recepcióelmélet – Esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika.* Osiris, Budapest, 1997. 218.

[3] I. m. 218.

[4] I. m. 219.

[5] Milan Kundera: *Elárvult testamentumok.* Fordította Réz Pál. Európa, Budapest, 1996. 50.

[6] Vö. uo.

gény (Proust utáni korszak) lényegét abban látja, hogy szabad teret ad a „képzelet varázslatos játékának". Visszatérés a 19. század előtti regény esztétikájához egyfelől, a valószínűség parancsa másfelől – ezt a kettősséget, a modern regény bizonyos törekvéseinek szintetikus jellegét jól érzékelteti a 'mágikus realista' fogalom. A márquezi másfajta, „szintetikus" realizmus poétikai, retorikai jellemzőire is kitérek a későbbiekben.

Mi is az a mágikus realizmus?

Bár a 'mágikus realizmus' mint irodalmi jelenség jelenléte és fontossága tagadhatatlan, lényegét mégis csak homályos, közhelyszerű megállapításokkal tudjuk megragadni. A 'mágikus realizmus' azon ritka irodalomtörténeti kategóriák egyike, amelynek hagyománytörténetét és értelmezési síkjait végigtekintve – várakozásainkkal ellentétben – nem egzakt definíciót kapunk, hanem a fogalom oly fokú kitágítását (attól függően, hogy irodalomtörténeti korszakként, irányzatként, látásmódként, világképként vagy ideológiaként tekintjük), amelynek eredménye használhatatlan, kiüresített, képlékeny kifejezés. Ebből következik, hogy nincs olyan latin-amerikai író, aki valamely alkotása révén ne lenne mágikus realistának tekinthető.[7] A fogalom tisztázatlanságának/tisztátalanságának okát Bényei Tamás – Gonzalez Echevarría „párbeszéd- és folytonossághiány" elképzelését követve – a következőkben látja: „A kategória különböző pillanatokban jelent meg a kritikai diskurzusokban, s a többféle 'mágikus realizmus' egyrészt mást jelentett, másrészt kölcsönösen nem tudtak egymásról; következésképp a fogalom nem tekinthető érvényes kritikai kategóriának."[8] A különböző diszkontinuus pillanatokban ráragadt újabb jegyeket magával görgető fogalom oly mértékben duzzad, hogy a „meghatározások sokasága, a fogalom egyes inkarnációi által jelölt kánonok összeegyeztethetetlensége rendkívüli mértékben megnehezíti, hogy a kategória valóban használható legyen".[9]

Bényei a mágikus realizmust elsődlegesen textuális sajátosságai révén definiálható, nemzetközi *írásmód*nak tekinti – meghatározásához „írás-fordulatot" hajt végre. „Egyrészt azért, mert a kategória elég szűk ahhoz, hogy a jelenséget ne műfajként határozza meg, másrészt pedig azért, mert ugyanakkor kellően tág ahhoz, hogy a szűken vett stilisztikai sajátosságok mellett tematikus és poétikai természetű vonásokat is figyelembe vegyen: az írásmód [...] sajátosságai létértelmező jelentőséggel bírnak."[10] Ezzel egyben ki is jelöli azt az irodalmi világot, ahol a fogalom életre kel: szubjektum és objektum, szerző és szöveg közötti határmezsgyén. A mágikus realizmust a nemzetközi posztmodern regénypoétikába beleillesztve,

---

[7] Bár Bényei Tamás szerint a terminus egyik legfontosabb küldetése épp a kánonképzésben rejlik. A továbbiakban nagymértékben támaszkodom *Apokrif iratok mágikus realista szövegekről* (Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997) című könyvére.

[8] I. m. 20.

[9] Uo.

[10] I. m. 14–15.

esetenként posztkoloniális beszédmódként értelmezi. „A 'mágikus realizmus' tehát több kritikai konstrukcióban annak a *hely*nek egyik lehetséges megnevezése, ahol a posztkoloniális irodalom 'belenő' a posztmodernbe (kulturális import a volt gyarmatokra), illetve ahol a posztmodern a perifériáról, a margóról érkező energiákkal töltekezik fel (kulturális export a volt gyarmatokról). Vagyis lehet a posztmodern regionális változata (afféle posztmodern pasztorál) éppen úgy, mint a posztkoloniális vagy periférikus helyzetben (kisebbségek között, kevert kultúrákban) kialakuló 'spontán posztmodern'."[11]

A keretek kijelölése után a jelenlegi kritikai konszenzus a következő szövegeket tekinti az új kánon részének: Gabriel García Márquez *Száz év magány,* Toni Morrison *Salamon-ének,* Salman Rushdie *Az éjfél gyermekei,* Angela Carter *Esték a cirkuszban,* Graham Swift *Lápvilág,* Günter Grass *A bádogdob,* Robert Nye *Falstaff,* Jack Hodgins *Feltalált világ,* José Saramago *A kolostor regénye* és *Kőtutaj,* valamint Isabel Allende *Kísértetház* című regénye. „A konszenzus alapján 'mágikus realistának' tekintett szövegek mintegy újra kitalálják a 'mágikus realizmus' kategóriáját mint önmaguk lehetetlen, kategorikus, s mégis épp ezért találó megnevezését."[12] Az idézet legszembetűnőbb sajátossága maga a figurativitása, amely jó példája annak, hogyan sokszorozódik a lehetetlen megnevezésről folyó metaforikus beszéd akár a végtelenségig is. Az olvasás aktusa egy retorikai fogással visszaírja a szövegbe az olvashatatlanságot, s így az olvashatatlanság mint trópus lepleződik le.

A mágikus realizmus fontosabb kritikatörténeti állomásai

Franz Roh *Nach-Expressionizmus (Magischer Realizmus)* című 1925-ben kiadott művében a mágikus realizmus terminust egy német festőcsoport jellemzésére használja, az expresszionizmust követő „új tárgyiasság" művészetének megjelöléseként. E festők különös sajátossága, hogy elkápráztatott tekintetük segítségével a hétköznapi valóságban, a tárgyakban meglátják a fantasztikust, a csodásat. A festő feladata a felfokozott lelkiállapot, a rendkívüli érzékelő képesség elérése, s ezáltal a valóság misztériumának feltárása, divinációja. A mágikusság az értelmezés, átspiritualizálás pillanatában jön létre. (Fontos problémát érint ezzel Roh: a mágikus elem a valóságban keresendő, avagy az érzékelő szubjektumban.) Roh műve 1927-ben spanyolra fordított változatban közismert lett Latin-Amerika-szerte, s az az európai kultúrából történő átültetés jelentette a valódi áttörést, amely mindenképpen több volt mechanikus átvitelnél, lévén, hogy a műben már körvonalazódott a latinamerikaiak kulturális önidentifikálásának igénye is, azon kívül, hogy irodalmuk leglényegibb meghatározójaként rögzítették. Így a 'mágikus realizmus' kifejezés a benne rejlő kétértelműségnek köszönhetően egyszerre képes a latin-amerikai

[11] I. m. 47.
[12] I. m. 51.

lényeg megragadására és az autentikus latin-amerikai irodalom megteremtésére, mindamellett, hogy képlékenysége révén jól beleilleszkedett az összes latin-amerikai poétikai modellbe.

A 'mágikus realizmus' kifejezés a kritikusok fogalomtárában kezdett egyet jelenteni Asturias és Carpentier regényművészetével. A regényeiket átszövő csodás, fantasztikus, irracionális elemek elegendő alapot adtak a 'mágikus realizmus' címke minden különösebb elméleti meggondolás nélküli felragasztására. A kifejezés szótári értelme szerint az ábrázolt valóság mágikus. A mágikus, csodás jelző a primitív vallásokban, hiedelemvilágokban megjelenő jó és gonosz hatalmak titokzatos működésére vonatkozik. A „csodás való" terminológiát Alejo Carpentier vezette be 1947-ben írt *Földi királyság* című regényének előszavában. Carpentier erősen koloniális szemléletmódjában a csodás a másság szinonimájaként jelenik meg, s a latin-amerikai valóság európai szemmel érthetetlennek minősül. Carpentiernél és Asturiasnál a valóság tartománya csodás, s nem az azt működtető hatalmak, erők.

Bényei hangsúlyt fektet annak pontos megvilágítására, hogy a fantasztikus, természetfölötti elemek egyéni kezelési módja nem lehet a mágikus realizmus egyedüli meghatározó alapja.[13] Ugyanis a mágikus realista művekben a csodás elem a valóságban immanens – vagy a valóság feltáratlan tartozéka, vagy a psziché sajátossága, vagy a két variáns találkozásának pillanatában születik, de mindenképpen az ábrázolt világ a forrása, míg a fantasztikus irodalom egy transzcendens és egy immanens világ konfliktusának produktuma – a két világ közötti megbékélés nélkül. Graciela Ricci della Grisa monográfiájából kiragadva a mágikus realizmus egyik fontos képessége éppen az ellentéteket meghaladó szintézis, amely „kibékíti a természetest a természetfölöttivel, egy totális valóság ellentétes pólusainak örömteli egyesítése".[14] Ezt a mindent befogadó és magába olvasztó sajátos világviszonyulást *mestizaj*ének nevezi, amely szintén a posztkoloniális kontextusban értelmezhető jól. A földrész lakóinak nagyfokú faji és kulturális keveredése, hibriditása értékként tételeződik, és a posztkolonialitás a különböző kultúrák intertextuális párbeszédében csúcsosodik ki. Egyfajta hermeneutikai aktus, amelynek célja az európai és azon kívüli írásmódok, létértelmezések együttes megjelenítése. A posztkoloniális pillanat olyan aktusként értelmezhető, amely átjárást biztosít a különböző szubjektivitások közt. (Így nyílik lehetőség a különböző világok, lények, szövegek keveredésére.)

Végül a fogalom történetében a harmadik nagy átalakulás nem más, mint bekerülés a nemzetközi posztkoloniális és posztmodern kritikai diskurzusba. E lokalizációs folyamatban jelöli ki Bényei is a saját olvasat forrását.

---

[13] Vö. Bényei: i. m.
[14] I. m.

Oximoron vagy szupplementaritás

A 'mágikus realizmus' kifejezés lehetséges jelentéseit végigpróbálgatva azon kapjuk magunkat, hogy nem kell feltétlenül ellentétpárként olvasnunk, mert akkor a sokrétű fogalom erőszakolt leegyszerűsítéséhez jutunk. Ha nem oximoronként kezeljük a jelzős szerkezetet, hanem derridai értelemben vett szupplementaritásként (s ezzel megkezdődött a 'mágikus realizmus' olvashatatlanságának olvasása), akkor az értelmezés a következőképpen alakul: a „realizmus" „mimézis", „mimetikus" képesség/tevékenység, amely így része, kiegészítése, nem pedig ellentétpárja lesz a „mágikusnak". Erre az „összeolvasásra" pedig azért van mód, mert a mágikus tevékenység egy jelentős része mimetikus, ábrázoló természetű; a Mássá tevés, Mássá levés átváltoztató aktusának eljátszása. Taussig a mimetikus cselekvés mágikus alapú indíttatását tételezi: „A mimézis csodája abban áll, hogy a másolat az eredeti tulajdonságaiból merít, egészen addig a pontig, hogy akár magára is öltheti e hatalmat és tulajdonságokat."[15] Az ember azon vágyának kettősségét jelzi, amely egyrészt megragadni/belevetítődni kíván egy Másikba(n), másrészt ezzel egyidejűleg hatalmába is szeretné kényszeríteni a Másikat.

A mágikus realizmus szupplementaritásként olvasása lehetővé teszi, hogy a mágia mimetikussága mellett egyidejűleg jelen legyen a mimézis mágikusságának Horkheimer–Adorno-féle értelmezése is: „A tér az abszolút elidegenedés. Ahol az ember olyan akar lenni, mint a természet, egyben meg is merevedik azzal szemben. A rémület formájában való védekezés a mimikri egy formája. Az ember minden megdermedési reakciója az önfenntartás archaikus sémája: az élet a halotthoz való hasonulással fizeti meg fönnmaradásának vámját."[16] Az ő rendszerük alapja is a hasonulás a mimézisben, amelynek eredménye egy szilárd Én, az elkülönbözésben felsejlő újrafelismerés pillanata.

Ez a szupplementum járulék, pótlék, kiegészítés annyiban, amennyiben a „racionalizmus" sürgető hiányát hivatott megszüntetni. Derrida a szupplementáris szinonimájaként használja a „parergonális" kifejezést: „a parergon valami olyasmit ír le, ami többlet, külső a tulajdonképpeni területhez képest."[17] Ez a mágikus szupplementum már mindig része a racionális gondolkodásnak a mágikus realista szövegekben, s a racionális okozatiság lesz egy speciális esete a mágikus okozatiságnak s nem fordítva.

---

[15] I. m. 75.

[16] Max Horkheimer és Theodor W. Adorno: *A Felvilágosodás dialektikája*. Fordította Bayer József és mások. Gondolat–Atlantisz, Budapest, 1990. 214.

[17] Jacques Derrida: *Parergon*. Szerkesztette Házas Nikoletta. Kijárat, Budapest, 2001. 53–54.

A mágia retorikája 1. Metafora

Bényei Tamás a mágikus realista regényekről írt összefoglaló munkájában – Borges nyomán – beszél arról, hogy a szöveg retorikussága (elsősorban metaforikussága) minden epizódnak valamiféle utólagos kisugárzást ad, a látszólagos (mondhatjuk felszíni) cselekmény mellett van egy titokzatos, figuratív kapcsolatokra épülő cselekmény is. „Kettős zsúfoltság" támad, így „az egyébként is telített történet-kódra még ráhelyeződik egy, a regényvilágnak lehetőleg minden elemét metaforikusan egymáshoz rendelni vágyó figuratív logika. [...] A figurativitás ilyen burjánzása, a mágikus képiség uralkodása voltaképpen azt jelenti, hogy a regényvilág minden egyes eleme kapcsolatba kerül a többivel, jelentésessé válik".[18] Lényeges hatása, hogy eltűnik a szövegekből az író-elbeszélő reflexív-kommentáló szerepköre, amelynek funkcióját maguk a történetek töltik be: az esemény megszűnik *valami* lenni, s egy másik esemény *értelmezésévé* válik.[19] Az analogikus tudat, a dolgok, létezők közötti nyelvi-retorikai kapcsolatteremtés és képiség a *Száz év magány* letagadhatatlan sajátja. Már a címben kiemelt vezérmotívum olyan erősen szövi át a regényt, hogy a legfontosabb jelentéstartalmak kapcsolódhatnak hozzá. Így a szöveg bizonyos részeire csak a metaforikus szerkezet segítségével adható magyarázat. A dolgok közötti tikos kapcsolatokat kereső mágikus tevékenység, az okozatiság a mágikus realista írások „mágikusságának" egyik fontos összetevője. E mágikus logika működésének Frazer[20] két alaptípusát találta meg: *átviteli* (metonimikus) *mágia* és a *homeopatikus* (metaforikus) *mágia*. Mindkettő közös feltételezése, hogy a dolgok a távolból titkos szimpátia révén hatnak egymásra. A „hasonló hasonlót hoz létre" homeopatikus mágia elvét fedezhetjük fel Macondo városának *tükrök/trükkök* városaként látásában. Frazer utal egy kínai hiedelemre, amely szerint a város szerencséjét befolyásolja a település formája, és sorsa a hasonlított dolog jellegéhez hasonul. José Arcadio Buendía álmában *tükör*falú házakat lát (s úgy gondolja, hogy a jég megismerésével sikerült megfejtenie az álmot). Majd a regény utolsó soraiban, a pusztulás pillanataiban a Macondo városnév helyett *tükrök/trükkök* jelzők szerepelnek jelölőként, keretbe zárva Macondo történetét. A tükör lehet hagyományos fajtájú, amely önmagát mutatja meg a belenézőnek. Melchiades a pergamenjein előre megírja a Buendíák száz évének történetét, amelynek földrajzilag Macondo a középpontja. Így a pergamenen írott jelei tükörképei lesznek a ma-

---

[18] Bényei: i. m. 88–89.

[19] Például José Arcadio Buendía halála után „apró, sárga virágok hullanak sűrűn az égből" (129.), José Arcadio halálát egy patakként szaladó vércsík, majd a megszüntethetetlen lőporszag jelzi, vagy nézzük a madarak állapot változásait: Macondo patriarchális boldogsága idején „a rengeteg és sokféle madár füttykoncertje oly süketítő volt, hogy Ursula méhviasszal tömte be a fülét, hogy a valóság iránti érzéke meg ne zavarodjon" (12.), Ursula temetésekor „akkora volt a hőség, hogy a bódult madarak úgy csapódtak neki a falaknak, mint a sörét, átszakították az ablakok szúnyoghálóit, és holtan estek le a szobákban" (308.), majd a hanyatló Macondóból végleg eltűnnek, hiába akarja velük újra benépesíteni a falu fölötti eget Amaranta Ursula.

[20] Vö. Frazer: *Az aranyág*. Századvég Kiadó, Budapest, 1993. 21–53.

condói történéseknek, avagy fordítva: az utolsó Buendíának a pergameneken visszatükröződnek a múltbeli események. A jelölők és a jelöltek megállíthatatlan egymásra vonatkozódását, végtelen öntükrözését érik el. Aureliano Babilonia „egyszerre haladva a megfejtésben és az átélésben, prófétai szemmel látva önmagát a pergamenek utolsó oldalának megfejtőjeként, mintha egy beszélő tükörbe pillantana" (372.). Ám lehet a tükör – nézőponttól függően – homorú vagy domború is (hogy csak a legalapvetőbbeket említsük), amelyben eltorzítva, máshogy engedi feltárulkozni a valóságot, teret adva az igazság ezerféle megvilágításának/torzításának. A tükörváros széttörését az eddigi feltételezett valóság/világ megsemmisüléseként is felfoghatjuk. Végül a valóság/világértelmezések játékában az írott szó marad meg a lehetséges igazság tükrének. Lehet továbbá a tükör a macondóiak életét folytonosan átszövő ismétlések jelképe is, amely egy kicsit mindig másképpen mutatja eredetijüket. A tükör már magában hordozza az alak*el*változtatás sajátosságával a *trükkös*séget. Így értelmezhetjük a *szemfényvesztés* szinonimájaként, amelybe Melchiades műfogsor epizódjától és a cigánytábor mutatványosaitól, az aranycsinálás, a dagerrotípia-készítés (Isten tetten érése a dagerrotípián megjelenő képmás trükkjével), Pilar Ternera kártyavetésén át (az álmatlanság idején a kór kicselezése a kártyákkal, amelyek nemcsak a jövőt, hanem a múltat is képesek felvillantani) egészen a természettel trükközésig (vajon disznófarkú gyermek születik-e vagy sem a testvérszerelemből) a regényt kitöltő számtalan jelenség magyarázható. Ha a frazeri mágikus logikai táblázatot lefordítjuk a trópusok világára (metafora, allegória, metonímia, szinekdoché), a mágikus logika szabályai retorikai szabályokként is érvényesek lesznek.

Bényei Tamás a mágia „immanens transzcendeciájának" kétféle értelmezését követve talán elegendő adalékot kapunk e mágikus realista regény figurativitására.[21] A mágia szerinte nem lehet egy transzcendens világértelmezés alapja, mert nem választható le a dolgokról, a transzcendencia már egyfajta *bennefoglaltság*, *ott van* a dolgok közötti kapcsolatokban. Másrészről a mágia olyan világértelmezés, amely egyben praxis, méghozzá egy metafizikai praxis. A mágia a dolgok közötti kapcsolat megteremtésével teszi elképzelhetővé számunkra a világot.

Ember és világ kapcsolata nyelvi-retorikai kapoccsal teremthető meg, s ezt a kapcsolatteremtést ruházzuk fel mágikus hatalommal. Egymásba csuklik a szó szerinti és a képi sík, amelynek nyelvét a mágia biztosítja. „A sámán a betegségeket nem vírusokkal magyarázza, hanem egy *szimbólum* és egy *szimbolizált dolog* közötti kapcsolatra fordítja le."[22]

---

[21] Vö. Bényei Tamás: i. m. 95–97.
[22] I. m. 97.

A mágia retorikája 2. Allegória

A regény tele van olyan elemekkel, amelyek valószerűtlenségük, lehetetlenségük, hiperbolikusságuk folytán a referencialitás és figurativitás között lebegnek. Kérdésessé válik szó szerinti, illetve referenciális olvasatuk, mivel a szöveg figurativitása, a történésekre aggatott szolgálatkész értelmezési verziók miatt automatikusan játékba lendül az értelmezés vágya. Ilyen példa lehet a Szép Remediosnak tulajdonított halálesetek tálalása. Eleinte az anyjára emlékeztető hibátlan szépsége miatt kezdik szép Remediosként emlegetni. Később azt gondolják, hogy fogyatékos, mivel „minden iránt közömbösnek látszott" (150.). Az első férfi ettől a közönytől „eszét vesztve" (166.) holtan esik össze. Az elbeszélő már jóval korábban kész a magyarázattal, s egy pillanatra sem hagyja, hogy az esemény egyedül maradjon értelmezetlenségében. Az abszurd magyarázat nem hagy időt töprengeni az értelmezett jelenség igazságán. Jóval később, már a második áldozat történetének felvezetése közben, mintegy alátámasztásul szép Remedios „nem evilági lény" voltához a lány szemszögéből újabb értelmezéssel gazdagodik az ifjú kapitány halála: „Képzeld, milyen gügye – mondta Amarantának. – Azt mondja, én leszek a halála, mintha csak valamiféle bélcsavarodás volnék. – Amikor a kapitányt csakugyan holtan találták az ablaka alatt, a szép Remedios igazolva látta első benyomását. – Na ugye – mondta. – Tisztára gügye volt." (181.) A második áldozat méltó partnere a lánynak szépségében, „közte és a szép Remedios közt néma és feszült párbaj kezdődött, titkos egyezség köti össze őket, [...] amely még a szerelemben sem teljesülhet be, csak a halálban" (180.). „Néhány évvel később szétmorzsolta egy éjszakai vonat, mely alva találta a síneken" (179.). A magyarázat helyességét utólag megerősíti az esemény megismétlődése. A harmadik baleset előtt újabb verzióval bővül a magyarázatok köre. „Azt viszont egyik családtag sem tudta, amit az idegenek tüstént érzékeltek: a szép Remedios valami izgató levegőt, kínzó fuvallatot áraszt. [...] Szerelmi viharokban edzett férfiak sem éreztek olyan gyötrő vágyat, amit a szép Remedios természetes szaga vált ki belőlük." (209–210.) Ettől kezdve az egész szövegrészt metaforikus-szinesztéziás logika irányítja, mert e nézőpontból minden a „szagok nyelvén" íródik. Az általánosságban vett érzékelhetőség és az őrjítő vonzódás közé beépül az illat, amely ok-okozati (metonimikus) kapcsolatba kerül a tragédiákkal. A metonimikus és a metaforikus vonások egyszerre mozognak két irányba: az elvont fogalmak (mágikus hatalom a férfiak felett) érzékelhetővé válása és a fizikailag érzékelhető jelenségek (vakító szépség, halálos illat) átspiritualizálása felé. Az idegenek szag-elmélete kiszorítja az eddig biztosnak hitt magyarázatokat az elbeszélő „így csupán ők értették meg" (210.) kommentárjával, azt sejtetve, hogy csak ők kerültek a teljes igazság birtokába, a többiek erre képtelenek voltak. A harmadik fiatalember zuhanyzás közben lesi meg Remdiost, lezuhan a tetőről, „szétzúzta a koponyáját, és szörnyethalt a padlón" (211.). A felhasadt koponyájából nem vér, hanem Remedios titokzatos illata áradt. Ekkor értik meg a családtagok is a szag végzetes szerepét, amely „a halálon túl is kínozza a férfiakat, amíg csontjaik szét nem porladnak" (212.). A szörnyű baleseteket azonban még ekkor sem kapcsolják össze Remedios személyével, szükségeltetik még egy negyedik,

cáfolhatatlan bizonyíték is Remedios halálos erejének alátámasztására. Az ültetvényen történt felfordulásban, amit Remedios jelenléte okozott, az egyik férfi megérinti a hasa tájékán, aki e vakmerő tettét el is meséli, majd „néhány percre rá egy ló patája szétzúzta a mellét [...], s végül megfullad a torkába szökő vértől" (213.). Az „életemet egy éjszakáért" metafora ebben a jelenetben megközelítőleg kimerítődik az érintés aktusával (a korábbi férfiak közül senki nem került ilyen „szoros" helyzetbe a lánnyal). Az esemény szóbeli megerősítése és az időbeli közvetlen egymásutániság lesz a perdöntő bizonyíték mindenki számára Remedios halálos „fegyveréről". Az elbeszélő azonban mégsem elégszik meg e végkövetkeztetéssel, saját alternatív magyarázatát is előadja: „Lehet, hogy a meghódításhoz is, a veszélyek távol tartásához is elegendő lett volna az az egyszerű és primitív érzés, amelynek a neve szerelem, de ez az egy senkinek sem jutott eszébe" (213.). Remedios titokzatos-mágikus életét csodálatos mennybemenetele pecsételi meg végleg.

A mágia retorikája 3. Metonímia

A metonimikus folyamatok jelképesítésének szép példája, amikor Rebeca Amarantával való viszálykodása miatt boldogtalanságában Pilar Ternerához fordul segítségért. A kártyajóslat viszont nem a viszály megszüntetéséhez nyújt elsősorban segítséget, hanem egy attól független tárgyban találja meg a baj forrását: Rebeca addig nem lesz boldog, míg földben nem nyugszanak a szülei. José Arcadio Buendía előkeresi a befalazott csontos tarisznyát, és Melchiades mellé temetik az exportált halottakat. Rebeca boldogtalanságának okát a temetetlen csontoknak tulajdonítja a kártya. A csontoknak mágikus hatalmuk van, befolyással bírnak a velük genealogikus kapcsolatban álló Rebeca boldogságára. Rebeca és a vágyképe közötti közegre helyeződik át a kapcsolat jelentésességének a terhe.

Másik példa a Macondót sújtó négy természeti csapás (szárazság, szélvihar, vízözön), amely magára veszi az összes lejátszódó esemény elkerülhetetlenségének, jelentésességének terhét, és az egész jelenetsort kauzális kapcsolatba hozza Macondo pusztulásával: a metonímia a felelősség-átruházás mágikus erejű trópusává válik. A metonimikus mágia beépítése azt feltételezi, hogy a történetben már eleve működik a mágikus kauzalitás – vagyis az elbeszélt események kauzalitásától függetlenül, természetfölötti elemet iktat be a történetbe. A mágikus kauzalitás, az *átszivárgás* révén minden mindennel kapcsolatban van, a világ bármely fizikai (disznófarkú gyermek születik, ha testvérektől fogan) vagy spirituális (a halottak beavatkozhatnak az élők sorsába) elemének megváltoztatása átszivároghat a kapcsolódások rendszerén keresztül, a világ bármely másik elemébe. Ebben a világban nincsenek jelentéktelen események, mert minden az egészet befolyásolja, nincsenek ok, következmény és tét nélküli tettek. A testvérszerelemben fogant gyermek disznófarkú lesz, akit felfalnak a hangyák. „A falánk természet gyűrűjében" Aureliano és Amaranta Ursula „mésszel húztak demarkációs vonalakat a maguk világa köré, és ásták az emberek és hangyák ősi háborújának utolsó lövészárkait" (367.). A teremtés törvényei elfelejtődnek, az incesztustilalmat megszegik,

mégis Aureliano megvilágosodásának pillanatáig a hangyákkal és az egyre jobban elvaduló természettel folytatott vesztes csata válik a jelentésadás eszközévé. A hangyák mint vészterhes nyomok a regény legkülönbözőbb részein bukkannak fel.

A mágia retorikája 4. Szinekdoché

„Egyike azoknak a határ-trópusoknak, amelyek a metafora és a metonímia közötti zónát alkotják, amely, térbelisége miatt, egy totalizáló szintézis illúzióját teremti meg."[23] A metonímiával rokon trópus, viszont a rész–egész viszonyban mérvadóbb az emblematikusság, s hangsúlytalanabb a véletlenszerű érintkezések szerepe, mint a metonímiában. A metaforikus totalizálás jelentést ad a regény egyes részeinek, ám oly módon, hogy a metaforikus jelentést sugárzó jelkép már része volt a történetanyagnak, s a metaforikus tárgy vagy jelenség az emlékezés révén válik szimbolikussá. Ilyen szinekdochikus jelenet a regényben Pilar Ternera és José Arcadio együttléte, amely közvetve José Arcadio méretes férfiasságát („olyan jól fel volt szer(*v*)elve az életre, hogy az már túlzásnak tetszett" – 25.) megpillantó Ursula aggodalmaskodásából növi ki magát. Eme aránytalanul nagyra nőtt szerv egyszerre képes a múlt s jövő felvillantására: Ursula szemében ugyanolyan természetellenes dolog, mint unokabátyjának disznófarka, Pilar Tenera pedig José Arcadio boldogságát látja benne. „A nő hirtelen odanyúlt és megérintette. – Ez már döfi![24] – mondta őszinte döbbenettel. [...] hónaljából áradó füstszag beivódott José Arcadio bőrébe. [...] egész éjjel a nőt kereste ebben az illatban [...] a pántok bánatos emberi nyögést hallattak [...] a sötétben egy tapogatózó kéz kinyújtott ujjai értek az arcához [...] rábízta magát a kézre [...] szerette volna felidézni a nő arcát [...] hol a lába és hol a feje, és hol van a másiknak a lába és a feje, és úgy érezte, nem bírja tovább a veséjében ezt a rianást és a zsigereiben ezt a fújtatást, és a félelmet és az esztelen vágyat, hogy meneküljön, s ugyanakkor örökre ott maradjon abban az elkeseredett csendben, abban az ijesztő magányban" (26–27.). A jelenetre többszö-

---

[23] Paul de Man: *Az olvasás allegóriái.* Ictus Kiadó–JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1999.

[24] András Sándor *Játék vagy kaland* (Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998) című könyvében hasonló kontextusban értelmezi az elhangzott mondatot („Ez már döfi") a *torc* (a *torc* András szóhasználatában a *szójáték* szinonimájaként szerepel; egy torc több egymástól eltérő jelentés egymásra vonatkoztatását idézheti elő – a rímhez hasonlóan –, ám a torcnál egyetlen beszédhangsor generálja a több jelentést; „a jó torc a két vagy több jelentés véletlen egybeesésével valami egyébként észrevehetetlen, rejtett összefüggést villant föl és éreztet" [9.]) olyan alesetének tárgyalása közben, ahol a szöveg tele van torcokkal, torcok lebegtetése teremti meg a szöveg értelmét. Esetünkben azonban a torc másik fajtájával, a transzformátor-torc példájával állunk szemben. A torc a jelenthetőséget nyugtalanítja. Pilar Ternera szájából a »tudom, mit beszélek« biztonságával hangzik el. Az idézett mondat kétértelműsége abból ered, hogy a 'döfi' ige-e vagy névszó. Igeként a 'döfi' az erőteljesen *szúrja* pillanatát rögzíti, itt az *ez* az aktus folyamatbeliségére mutat rá; névszóként pedig minőségi kategória, jó az, ami történik, mert *ez* már döfi/szúrja *azt*. Jólesik az, ami ezzel csinálódhat, s ami be is következik. Kizárólag a *döfés* aktusának későbbi bekövetkezése implikálhatja mindkét jelentését a *torc*nak. A mondat elhangzásakor még névszóként értelmeződik, José Arcadio vizionálásában már közelíti az igei használat lehetőségét, az éjszaka alatt pedig mindkét értelmét magára ölti.

rösen is ránehezedik az elbeszélhetetlenség, hiszen egyrészt a kapcsolat titkos jellege szimbolikussá teszi az érintés imitációjának gesztusait, másrészt az éj leple alatt jön létre a találkozó, megfosztva a látványtól és a beszédtől, így a testek kezekből, lábakból és fejekből épülnek fel, s végül az ijesztő magány vonzó-taszító ereje, valamint az előbbiek együttesen az emberből csak a fiziológiai oldalt engedik láttatni. A szerelmi aktust Pilar Ternerának a méretes hímtag, José Arcadiónak pedig a bőrébe ivódott füstszag jelenti. A *rész* teremti meg és jelképezi az *egészt*, amely csak a képzeletben alkotható meg és figuratív nyelven beszélhető el. José Arcadio egy gyermeket, később Aureliano pedig férfiasságának kétségeit hagyja az asszonynál. Aureliano Remedios miatti fájdalmában menekül az asszony karjaiba, ahol „újból rátalált Remediosra, aki parttalan mocsárrá változott, és olyan szag áradt belőle, mint az erdei állatokból és a frissen vasalt ruhákból" (63–64.). José Arcadio együttléteik minden részletét elmesélte Aurelianónak, így a szag megmarad kísérőjelenségnek, ám sokkal fontosabb, hogy Aureliano odaképzeli Pilar Ternera helyébe Remediost, s gyermekkori titkos vágyait képzeletben Remediosszal, a valóságban Pilar Ternerával éli meg. A művelet célja, hogy Aureliano a létező világ egy darabját a szinekdochikus logika segítségével úgy képzelje újra, hogy az hasonlóvá legyen a vágyott, tiltott, kimondhatatlan dologhoz. José Arcadio egy cigánylányhoz menekül Pilar Ternerától. A cigánylánynál megismétlődő jelenetnél szintén kiváltó ok José Arcadio férfiassága: „...szorosan hozzátapadt [...] a lány ekkor megérezte, mozdulatlanná dermedt, meglepetten és ijedten remegve, mint aki nem tartja lehetségesnek, amit érez..." (32.) A lánynak meg enyhe sárszag áradt egész testéből. Majd a Pilar Terneránál történteknek mintegy pótlékaként az ott hiányzó részletek itt főszerepet kapnak, *nyom*ként segítik a megélt újraélését: „a középső póznán lógó lámpás az egész sátrat bevilágította"; félelem helyett „úgy érezte, hogy valami szeráfi ihletettség felé emelkedik", s „gyengéd trágárságok ömlöttek bele a lány fülébe, hogy aztán cigányul buzogjanak vissza a száján" (33.).

A mágia pragmatikája

A mágikus figurativitás terévé alakított regény visszatérő kellékei közé tartoznak a mágikus tárgyak, a *talizmánok*. Különleges, mással ki sem váltható helyet foglalnak el a szövegben: egy pontban képesek összesűrűsíteni a szó/kép eseménnyé válásának és az esemény/tárgy képpé/szóvá válásának folyamatát. Sőt, ha Melchiades kéziratának szanszkrit ábécéjét vesszük, akkor végső határukat is kimerítve, nemcsak a történet, hanem az elbeszélés szintjén is képesek eseménnyé alakulni. A talizmán használata révén történik valami, ami elindít/lezár egy folyamatot, esetünkben a kézirat írásával jön létre maga a talizmán, vagyis a jelek titkos rendszere, amelyek mágikus küldetésüket az olvasás aktusával hajtják végre, s amint elfogynak a betűk, véget ér a Buendíák utolsó fejezete is. Melchiades többszörösen kódolta kéziratát: nemcsak a szanszkrit nyelv okozta a nehézségeket, hanem „a páros sorokat Augustinus császár magánhasználatú titkosírásával, a páratlanokat pedig a spártai katonaság módszerével rejtjelezve, végül még egy fogást al-

kalmazott [...], az eseményeket úgy sűrítette össze, hogy ugyanabban a pillanatban együtt legyen érvényes valamennyi" (371.), s csak hozzáértő szem képes a jeleket értelmes egységben látni. A talizmánt az írás aktusa lépteti működésbe és az olvasás aktusa oltja ki. A pergamen utolsó sorainak megfejtése egyben a vég pillanata is, összeér a történet és az elbeszélés ideje. Ez lenne az a *most*, amelynek a nyomára indultam még az elején? Az elbeszélés egy eleme behatol a történetbe, s önálló textuális életet kezd el élni, változást hozva létre az elbeszélésben. A talizmán/kézirat és az elbeszélés kölcsönös feltételeivé válnak egymásnak. Tehát a mágia megjelenik egyrészt a történet, másrészt pedig az elbeszélés szintjén, s így a történetmondás aktusának metaforája lesz, „akár mint mutatvány, varázstrükk, akár mint olyan cselekvés, amelytől az elbeszélő létezése függ".[25] Mindezzel egy sajátos horizontot teremt a regény nyelvszemléletének értelmezéséhez, ahol a nyelv már nem a valóság reprezentatív tere, hanem az azt mágikusan befolyásolni kívánó cselekvés, s ez a mágikus realizmus „mágikus pragmatikájának" alapja. Ennek kapcsán említeném meg a Seherezádé-toposz („ahol a nyelv kilép a referencialitás kényszeréből"[26]) regényben betöltött szerepét. Két szinten is megtörténik a történetmondással, a jelenlét egyetlen biztosítékával a halál kijátszása, távoltartása. Egyrészt Melchiadesnek a történetírás a mankója: az írással visszatérhet az élők közé, s addig nem is hal meg újra, míg be nem fejezte a kéziratot. Másrészt a Buendíák hosszú sorát felvonultató történetek száma – némi permutálgatással – elegendően sokra növelhető, a lényeg, hogy beleférjen a százéves intervallumba, ez a Buendíák időleges fennmaradásának egyik lehetősége. (S ne felejtsük ki az elbeszélőt sem, akinek a léte függ minden egyes újabb történettől!)

Ha a történetmondást mágikus tevékenységként felfogjuk fel, a mágikus realista szövegek egy másik sajátossága is feltárul. A „mágia" a hagyományos keretek közötti létezés átbillentésének tevékenysége megfelelő rítusok végrehajtásával. A saját határaink átlépése és közvetlen kapcsolatfelvétel az ismeretlen hatáskörű erőkkel, hatalmakkal mindig magában hordozza a veszélyt, ezért tiltott dolog is egyben. Így az aktusként értelmezett mágia tekinthető a *tilalomáthágás*[27] egyik metaforájaként. Az áthágás negatív következménye hibrid lények megjelenése a szövegben. A *Száz év magány*-ban van egy jellegzetesen a tilalmak áthágásának megfeleltethető stratégiai mozzanat. A frazeri rendszerben a hasonló hasonlót hoz létre elv alapján az incesztustilalom áthágásával a tiltott vérfertőzés aktusa valósul meg, a genetikai kódba hiba csúszik, amelynek nem kívánt eredménye a disznófarkú csecsemő. Az incesztustilalom megszegése hibrid utódot eredményez, megszületik a vérfertőzés metaforája, amely visszalépés az archetipikus ranglétrán. A genealógiai emlékezet feladata lenne ilyen tiltott keveredés kiküszöbölése, hogy megakadályozza a családtörténet önmagába záródását. A mágia itt valamiképp a szent–profán viszony elképzelhetőségének tere és trópusa, mind az összekapcso-

[25] Bényei Tamás: i. m. 102.
[26] Uo.
[27] Vö. i. m. 126.

lásé, mind pedig a szétválasztásé. A férfi és nő közötti szerelmi aktus normális esetben a nemzés szent aktusa lenne, testvérek közötti tiltott dologként azonban a bűntudat metaforizált középpontja. Az *azonos* a *másik* szubjektív hiányának eltakarásával próbálkozik, a *másik* szentségét *önmaga* profán tiltottságává változtatja. A vérfertőzés titkos vágyként beíródik az utódok genetikai könyvébe, lappang évtizedeken keresztül, majd kihasználva a genetikai emlékezet kihagyását újra felszínre tör, hogy már megtörtént dolgokat ismételjen meg – ezúttal nem megtorlatlanul. A természettel szembeni grandiózus vállalkozás kudarca az apokrif szöveg szent szöveggé változtatásának kudarca. A vérfertőzés motívuma az egész genealógiai történet fölött fenyegető rémként kísért, elmosva a határokat az *azonos* és *másfajta* között, amely tekinthető a szöveg mint a genealógia fonalát követő, önmagát teremtő elágazások szövevénye és a benne rendet rakni kívánó, kalauzoló kommentár közötti határok elmosásának is. „Az önmagát megtermékenyítő, saját farkába harapó Ouroborosként önmagába záródó genealógia és az önmaga másolatát (Melchiades kéziratai) tartalmazó szöveg végeredménye ugyanaz: a disznófarkú csecsemő pergamenszerűvé aszalódott bőre és a megsárgult pergamenek – az önreflexivitás trópusaként olvasható incesztus és a vérfertőzés trópusaként, textuális megvalósulásaként olvasható önreflexív szöveg."[28]

Száz év a vég előtt – száz év a kezdetek után

Az egymás után elbeszélt történetek különböző értelmet nyerhetnek aszerint, hogy a kezdetnek (eredet), a végnek (telosz) vagy a kezdet és a vég közötti stádiumnak kell-e meghatároznia a történet értelmét.[29] A kezdetre és a végre irányuló elbeszélésformák (bibliai vonatkozásban: a Paradicsom a bűnbeeséssel – incesztustilalom áthágása után Macondo megalapítása, valamint az Apokalipszis a az utolsó ítélettel – a Buendía család vége a tilalom áthágásával, hangyák támadása) kettős, s egyben hatalmas igénynek felelnek meg: annak a vágynak, hogy a kezdetet, amelyből minden származik, megalapozzuk, vagy egyenesen létrehozzuk, ám egyben azt az ellentétes vágyat is, hogy megismerjük egy idő végét, vagy éppen magunk idézzük elő azt. A vég elkerülhetetlensége s egyben a vég utáni vágy aligha van beleírva még egy szövegbe olyan pregnánsan, mint ebbe a regénybe: *Száz év magány* – a cím tökéletes pontossággal meghatározza a naptárral mérhető emberi idő kereteit, amely pillanattól Macondo és a Buendía család történelme kezdetét veszi (az évek előrehaladását legkönnyebben Pilar Ternera és Ursula életén követhetjük nyomon, akik végigélik a száz évet), egészen az utolsó sarj haláláig. A *magány* kifejezésben a száz évre determinált ember létformája is összegződik. ('Száz év a magány jegyében' vagy 'Száz év küzdelem a magány ellen'.) Ez a magány lesz

[28] I. m. 129–130.

[29] Arisztotelész kezdet, közép és vég terminusai azt a három alaplehetőséget foglalják magukba, hogy az elbeszélés formáiban megértsük a történeti tapasztalatot.

a tulajdonképpeni regénytéma, nem pedig a Buendía család krónikája. A végzet kikerülhetetlen, mert eleve eldöntött, „megírattatott a sors könyvében" (Melchiades pergamenjei). A kivetett kártyák, a megmagyarázhatatlan előérzetek csak segítik ama sejtés megerősítését, törvényerejűvé válását, hogy a Buendíáknak végig kell járniuk a számukra kiszabott utat. A történetmesélés első mondata tehát maga a regény címe, a titok, amely elfelejtődik az események forgatagában, s a szereplők a maguk eszközeivel ennek a megfejtésére tesznek kísérletet végig a regény folyamán, hogy azután Melchiades múltba tekintő és jövőt idéző szövegeiben feltárulkozzék az igazság és beteljesedjék a sors.

Szokatlan időtapasztalat

Macondo népe sajátos viszonyban áll az idővel. Ebben az újonnan alapított faluban mindenki csak megszületett, de még senki nem halt meg. Az idő csak most vette kezdetét. Közben pedig folyamatosan az az érzése mind az olvasónak, mind a falu lakóinak, hogy a négy évszak leforgása alatt mintha több esztendő váltaná egymást, nem csupán egy múlik el: az egyik a múltból a jövő felé, a másik a jövőből a múlt felé, ahol a hónapok, évszakok, nevek, sorsok, mondatok, mint a kártyalapok keveredhetnek. A visszafordíthatatlan idő törvénye uralkodik szövegek és élettörténetek felett: a kereke előre és vissza is forgatható (metaforikus történetmesélés, élet-halál határmezsgyéjének elmosódása, Aureliano Buendía ezredes többszöri kivégzése; a halottak beavatkozása is az élők sorsába). Egyre erősödik a sejtés, Macondo ideje az élet végétől annak kezdete felé folyik, a jövő irgalmatlanul és már elnyűtten jön: a nevek ismétlődésével az elődök életét is ismételniük kell vagy fordítva, a gyerekek életét a szülők előre alakítják, az idő áramával szemben az utódok mint egy nemesi címet öröklik a névvel együtt a már megélt életet. (A nevek ismétlődéséről és egyáltalán az ismétlésről egy külön fejezetben térek ki részletesebben.) Ebben az oda-vissza fordítható időkeréken nem találjuk vagy csak nehezen, hol is van a jelen idő, hol van a regényben a *most* pillanata. Az első mondat elemzése talán közelebb visz a szöveg időszemléletének megfejtéséhez. „Hosszú évekkel később, a kivégzőosztag előtt, Aureliano Buendía ezredesnek eszébe jutott az a régi délután, mikor az apja elvitte jégnézőbe." (5.) Két pillanat sűrítődik bele egyetlen mondatba. Elsőként a régebbi pillanatnak és viszonyítási alapnak – egyelőre – a jégnézés eseménye tekinthető, amely minden történet első eseménye is, tehát valamiféle eredetképző funkciót lát el. Itt már felfigyelhetünk egy apró csúsztatásra, hiszen a következő fejezet a jégnézés idejéhez képest sokkal korábbi időszak eseményeit villantja fel, ott is hasonló eredet-meghatározó szándékkal, megnyugtató kezdőponttal azonban egyik sem szolgál. A másik pillanat a kivégzőosztag előtt álló Aureliano ezredes képe, ahonnan rátörnek az emlékek, s amely pillanat az ezredesnek a végpontot jelentené. Itt a kivégzés pillanatában érnék be a történetek a beígért „hosszú évekkel későbbi" időpontot, a tételezett jelen időt, ahonnan kronologikusan folyhatnák tovább. Ám ez sem tekinthető stabil pontnak, hiszen az ezredes még két alkalommal néz farkasszemet a kivégzőosztaggal, s nem

lehet eldönteni, hogy melyik az, ahonnan a jégnézés eszébe jut. Itt van a másik csúsztatás. Már az első mondatban olyan időhatározókkal találkozunk, ahonnan sehogy sem tudjuk tetten érni a most pillanatát, már csak *elszalasztott* vagy *elhalasztott jelen* idővel van dolgunk. A „hosszú évekkel később" meghatározatlanságához hasonló megoldások fordulnak elő minden alkalommal, ahol a történetek valamiképpen az időbe szeretnének belekorlátozódni, egy kezdethez és/vagy egy végh ez képest megtalálni a maguk helyét. A jelen folyamatos elszalasztása, elcsúsztatása, az elhalasztás két, már mindig visszaemlékezésként megélt pont között, ahol csak az emlékképek ideje határozódik meg egymáshoz képest, az igazi eredet, maga az esemény, amelyből emlékkép lesz, nem hagyott nyomokat, hogy visszataláljuk hozzá. A „hosszú évekkel később" megfogalmazás azt érzékelteti, mintha nagyobb lélegzetvételű mesélés venné kezdetét, amelynek a célja talán, hogy a történetek elbeszélésével, belefelejtkezve azokba, egyszer majd egy végponthoz eljutva, a végpont megtalálásával meghatározódik a kezdet is, amelyben már könnyűszerrel feltárul a jelen pillanata. Azonban egyre reménytelenebbnek tűnik megtalálni a most pillanatát, mintha a jelen fellelhetetlen volna, és a jelen ellehetetlenítése lenne a történetek egyik célja. Ilyen értelemben, ha elismerjük, hogy Márquez újjáteremti az orális „tiszta elbeszélést",[30] akkor a szerkezetben megláthatjuk „az egyszer volt, hol nem volt" népmesei formula nyomait. A népmesékben meghatározatlan a kezdet, csak a történet vége a biztos, és a mese valamely összetevője miatt lehetetlen, hogy megismétlődjön az életben. Erre utal a regény utolsó mondata, a megismétlés lehetetlenségének okát is meghatározva: „mert az olyan nemzetségnek, amely száz év magányra van ítélve, nem adatik meg még egy esély ezen a világon." (373.)

Genealógia

A mágikus realista írásmód a szubjektum önazonosságának fundamentumát (vagy ennek lehetetlenségét), jelenlétének tetten érését (vagy az elszalasztás mozzanatát) a trópusként elgondolt írás terében tudja elképzelni. E figuratív térben találjuk meg a jelenlét és a jelenlét történetbe ágyazásának motivációs szintjét, a *genealógiát*, amelynek kutatása és a rá való kérdésfeltevés közben megalapozást nyer a jelenlét története. A genealógia az időben egymás után következő, egymáshoz láncszerűen kapcsolódó utódok leszármazási története. Ide vezethetjük vissza „a tanúság történetét, a titok vagy a nem-titok történetét és a felelősség történetét".[31] A genealógia története az apa és az anya története, a tanú hieroglifikus ábrázolása. „Ez a halál kérdése az élő jelen szívében."[32] Az egymásutániság számon tartásának

[30] Almási Miklós: *Garcia Márquez: A rehabilitált elbeszélés.* In *Kényszerpályán.* Európa, Budapest, 1989. 15., 18–19.

[31] Jacques Derrida: *Ki az anya?* Fordította Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997. 11.

[32] Uo.

egyik nem titkolt vágya és célja, hogy megtaláljuk a *kezdő* láncszemet, az *eredet*et, amelyhez képest a szubjektum képes kijelölni saját helyét e sorban. A genealógia pedig nem más, mint az *eredettörténet* algoritmikus ismétlődésének paradigmatikus formája. Származásunk mutatója, tehát eredet és születés, egyszersmind különbség is. Egyszerre jelenti az eredet értékét és az értékek eredetét. Az eredetkutatás vágya annak az önazonosságnak a megtalálása, amely a dolgok eredésének pillanatában a legtökéletesebb, mert „minden dolgok kezdeténél találjuk a legértékesebb és leglényegesebb összefüggéseket".[33] Nietzsche kockadobás metaforájával szeretném világossá tenni a Buendíák genealógiájának történetét. Nietzsche azt írja, hogy egyetlen kockadobás van (egyetlen eredetet tételezve), amely a létrejövő kombinációk számossága folytán éri el, hogy újból bekövetkezzék mint olyan. A kockák egyszeri feldobása a *véletlen*nek az affirmációja (testvérszerelem), az a kombináció viszont, amelyet visszaesésük pillanatában kialakítanak, a *szükségszerű*nek az affirmációja (vérfertőzésből született utód hibrid, életképtelen lesz). Így genealógián egyszerre értünk nemességet és hitványságot. A mágikus realista regények – s így a *Száz év magány* is – az eredet fogalmát s az eredetkeresés folyamatát problematikussá teszik azáltal, hogy ismétlésként, rekonstruált, eltolt eseményként meghatározott eredetről beszélnek. A genealógiai események – a realista regényekkel ellentétben – főszereplővé válnak Márquez regényében (s általában a mágikus realista regényekben), kitüntetett alkatrészek lesznek a figuratív-mágikus jelentésláncolatban. Az eredetkeresés figuratív tere lesz a genealógiai kép, s e nyomozás a történetnek is része: Aureliano Buendía kutakodása Melchiades tekercsei között azzal a céllal, hogy származásának titkát meglelje. A genealógia figuratív térként való elgondolása a szubjektum önazonosságának megtalálásához, jelentésessé tételéhez többféle módot is nyújt: *test*e és *neve* kódjának megfejtése és összekapcsolása révén érezheti magát igazán lehorgonyzott lénynek egy társadalmi csoporton belül, amelynek szimbolikus vetülete maga a családfa rajza. A Buendíák családfája mellékletként csatolva van a regényhez, mnemotechnikai segédeszköz gyanánt. Nevek és vonalak összetartó, keresztező és szétágazó rendszerében a genealógia kétértelműsége mutatkozik meg. A genealógia kódja az írás kódja, annak rajzolt metaforikus trópusa. Ennek kétféle megközelítése a nyomkövető pozícióját egyszerre képes megerősíteni és üres helynek felmutatni. A vérvonalat jelölő vonások véletlenszerű találkozásában találja meg önmagát az én, ám egyszerre azt is látnia kell, hogy az ő helye csak egy állomása a családfát egyre terebélyesítő vonalerdő rajzának. A családfa tehát „az írás-genealógia trópusa", „az önazonosság elvesztésének a helye, ahol a név egy pozíciót nevez meg, mely túlél minden individuumot".[34] A családi név megsemmisít, bekebelez, a keresztnév individualizál. A *Száz év magány*-ban azonban úgy tűnik, hogy a keresztnevek elveszítik egyénítő funkciójukat, s családi névként kezdenek el működni. A nevek újra-megjelenésük-

---

[33] Friedrich Nietzsche: *Emberi – túlságosan is emberi. A vándor és árnyéka.* Fordította Török Gábor. Göncöl, Budapest, 1990. 291.

[34] Bényei Tamás: i. m. 117.

kel egy újabb én-vesztés rítusát kezdik meg, hiszen a *valakivé* válás meddő folyamatában egy előre megírt könyvbe katalogizáltatják be magukat. Az „Aureliano", „José Arcadio" nevek az őket viselők személyiségéhez előző birtoklójuk attribútumait is hozzáadják. Így e keresztnevek, akárcsak a „Buendía" családnév prekoncepcionált gyűjtőmedencéje lesz bizonyos jegyeknek, s már kiejtésükkel megelőzik viselőjüket. A teljesen egyforma, még a családtagok számára sem megkülönböztethető ikrek esetében tanúi lehetünk, hogyan öltenek testet a nevek. Megkeresztelésük pillanatában determinálták őket a névadással, s a kiskorukban játszott megtévesztősdi után egyikük a nagyapa hatalmasságát, másikuk az ezredes szikárságát örökölte, épp fordítva, mint a rajtuk maradt névből következett volna. Talán a megtévesztő játék szövevényében ők maguk is eltévedtek. Ursula „az alkatoknak, neveknek és jellemeknek ebből a kereszteződésből gyanította, hogy a kártya már kiskoruk óta össze van keverve". (168.) Eleinte a köztük lévő különbség egyetlen biztosítéka az a karperec volt, amelybe materiális jellé változtatva bevésték a nevüket. A különbségüket csak az írás kódja tette megragadhatóvá.

Melchiades kéziratainak kódja egyben a megoldó-kulcs a genealógiai kódhoz („A nemzetség első tagja fához van kötve, és hangyák falják fel az utolsót" [371.]), amely pedig nem más, mint a figuratív térré változtatott írás feloldása; az írott jelek jelentéssé alakulása után a vér labirintusa is járható úttá válik, amelynek végén Melchiades kéziratainak utolsó betűje is igazságértékkel bír. Aureliano megtudja a pergamenekből, hogy sorsa előre meg volt írva, e terhét nemcsak ő, hanem az egész dinasztia hordta, a disznófarkú csecsemő képe mindig is ott lebegett a család fölött elrettentő példaként, s a családfa már mindig is benne volt a világban.

Lehetséges középpontok 1. Macondo

A regény helyszínét egyetlen várossá kinőtt település tölti ki, Macondo városa. A város képe sokféleképpen rajzolható meg. Talán elképzelhető egy olyan világ, amely valahol, a tudtunk nélkül *van*, és ennek fiktív-valós története a regény. Ha a valahol *ott lévő* világot elég nagynak tételezzük, akár egy egész kontinensnek is, talán Latin-Amerikának, akkor Macondo e világ metaforája, ahol egy dinasztia vérrajzának nyomon követése közben/által megismétlődhet, újraképződhet, újraolvasódhat Dél-Amerika történelme.[35] Azonban semmi nem indokolja, hogy ezen történelmi-politikai epizódtörténetek prioritást nyerjenek a többi történethez képest s ezen prizmán keresztül töltsék fel jelentéssel a regény további eseményeit. Megpróbálkozom tehát a várost a regényen belülről megvizsgálni, középpontiságát a városlakók szemszögéből bizonyítani.

A város helyének kijelölésekor José Arcadio Buendíát egy cél vezérelte: hogy olyan utat találjon, amely nem a múltba vezet vissza. Az elzárkózás makacs elhatározás

[35] Bényei Tamás utal rá *Az apokrif iratok*ban, hogy a regény fogadtatástörténetének jelentős részét alkotta az az olvasat, miszerint a *Száz év magány* önreflexív, politikai/történelmi allegória („historiográfiai metafikció"). I. m. 71.

következménye volt, s egyszerre két funkciót is ellátott. Elszigetelte a tobzódást és védelmet nyújtott a külvilág ellen (vagyis a halott Prudencio Aguilar ellen – egy darabig). E tudatosan vállalt magány azonban nemcsak óvatosság, a magány e városban életminőség (amennyiben a város létét egyenlővé teszem a Buendía család létével, hiszen a család kihalásával Macondo is elpusztul). Az elrejtőzés másik funkciója, hogy teljes értékű társadalmat alkotnak a várost alapítók; ennek a városnak van gazdasága és van morálja, van saját nyelve és van időbeosztása, vannak munka- és ünnepnapjaik. Az elzártság teszi lehetővé a rendszert, vagyis a képzelet elrugaszkodását. Harmónia és utópia ígérete lett Macondo. Egy boldog város képzete lebegett az ifjú pátriárka szeme előtt, s az új város alapításának eseményével, a nagyvilágtól elszeparált mini-életszféra kialakításával meg is adta ennek lehetőségét. A külvilágból a periférikus Macondóba érkező utazók csak addig szívesen látott vendégek, amíg elfogadják a várost irányító hatalom íratlan törvényeit (lásd Don Apolinar Moscote, a korregidor esetét; a banántársaság epizódját stb.). Azonban van egy nagyon furcsa sajátossága a tükrök/trükkök városának: benne az emberek, tárgyak csak akkor vannak egzisztenciális mivoltukban jelen, ha épp történik velük valami. „A regényben a tárgyak, a dolgok, a szereplők a történetekhez képest, a történetek, események által konstituálva léteznek."[36] Irgalmas Szent Zsófia létezése tökéletes esete eme *alkalmi jelenlét*nek, amely a szöveg szintjén is megjelenik: „a lánynak megvolt az a ritka jó tulajdonsága, hogy csak a kellő pillanatban létezett" (105.), ő az, aki „mintha, sem ebben a pillanatban, sem életének bármely más pillanatában nem létezett volna teljesen". Már Arcadiónak is mint pótlék, Pilar Ternera helyettesítője adatik meg, s későbbi szerepei is csak az egyes családtagok történeteinek hézagait töltik ki. A nem-jelenlét történetét írja bele a családfába, s így az összes Buendía pótlékaként, helyettesítőjeként, ismétléseként olvasható.

Nemcsak az emberek képesek csupán akkor jelen lenni, amikor a történet megkívánja, hanem a tárgyak is hasonlóképpen viselkednek. A mindenkori szereplő tudata teszi őket érzékelhetővé, s gyakran arányaik eltúlzása (hiperbolikus, általában mennyiségi túllendülés) garantálja ottlétük észlelését fenoménként. Ursula megvakulásakor mind a tárgyak, mind pedig a személyek csak az emlékező tudaton keresztül léteznek: „türelmes, titkos tanulásba fogott, hogy felismerje a tárgyak és az emberi hangok távolságát, és emlékezetével lássa mindazt, amit a hályog függönye eltakar előle" (223.). A tárgyak és személyek színfalak mögüli önkényes előrángatása feltételez egy külső/felső mozgatót, egy történeten kívüli vagy a regényvilág fölötti transzcendens hatalmat, amely kérdésessé teszi a belső nézőpont mint középpont keresési stratégiáját. Ám ha a szép Remedios korábban már elemzett esetét tekintjük, akkor e természetfölötti hatalom külső irányító pozíciója is szétporlad, hisz az elbeszélt események a szereplők olvasatában magyarázatot nyernek mágikus erők feltételezése nélkül is, vagyis egy sajátos immanens transzcendencia-szemlélettel találkozunk.

---

[36] I. m. 172.

Lehetséges középpontok 2. Hang

Az előbbiekben kútba esett azon elképzelésem, miszerint elegendő alapot szolgáltat a regény ahhoz, hogy a várost vagy a város fölötti transzcendens szférát/hatalmat tekintsem a regény tengelyének. Az előző fejezet logikáját követve azt mondhatnám, hogy a transzcendens világ üres helyét betölthetné az elbeszélő vagy az aktuális szereplő tudata, egy olyan *hang*, aki *ott* volt, s hitelesen el tudja beszélni a látottakat, kommentálás és felülbírálás nélkül, mintegy küldetést végrehajtva. A Márquez-kutatók egy része arra az álláspontra helyezkedett, hogy a regény folyamán végig egyetlen elbeszélői hang van, amely töretlenül ironikus, másik részük úgy véli, hogy valamiféle orális, közösségi elbeszélővel van dolgunk, aki kellőképpen mozgékony és illékony. Talán ez a mobilis, illékony elbeszélő feladatának teljesítése közben, miközben ír, maga is az írás részesévé válik, 'grammatikai termék' lesz belőle, a sokféle elbeszélői hangok egyetlen visszhangja, a legtökéletesebb, hiszen a felismerhetetlenségig eggyé válik az általa rekonstruált világgal. Elveszítette személyes jellegét, s inkább a hiányát érzékeljük, mint navigáló jelenlétét. Melchiades alakja az író-elbeszélő regénybeli visszhangja. A Melchiades hollószárnyú kabátjába bújt elbeszélői hang az elbeszélt valóság örvényléséből csak néhány hangfoszlány erejéig képes kiszakadni. Teljes bizonyossággal csupán a családfa csatolt mellékleténél érhető tetten, itt jön létre a kellő távolság az elbeszélői hang és az aktuális világrészt reflektáló tudat között. A kettejük közötti, alig érzékelhető különbség az a hely, ahonnan az elbeszélői hang visszhangzik.

Vagyis a dolgok jelen állása szerint nem nagyon tulajdoníthatunk középponti szerepet a nyomokban felbukkanó elbeszélő *hang*jának sem, hisz oly mértékben magába szippantotta a regényének világa, hogy azt már jelentéssel nem képes feltölteni. Sőt megkockáztatnám, hogy az egyes történések hitelességüket egy kívülre helyezett objektív hang szájába adva próbálják igazolni; tehát a történetek teremtik magát a hangot is.

Lehetséges középpontok 3. Ismétlés

Melchiades a következő rendezési elvet alkalmazza az események történetté alakításánál: pergamenjein „...úgy sűrítette össze egy évszázad mindennapos epizódjait, hogy ugyanabban a pillanatban együtt legyen érvényes valamennyi" (371.).[37] A múlt, jelen és jövő közötti éles határvonal eltörlése és érvényessége egy pilla-

[37] „Mert a jelennek alapja, tölteléke vagy anyaga minden időkön keresztül egy és ugyanaz. [...] Be kell látnunk, hogy a múlt nem különbözik a jelentől *önmagában*, hanem csak fölfogásunkban, melynek formája az *idő*, s csakis ennélfogva tűnik föl a jelenvaló mint olyan, mely az elmúlttól különbözik. E belátást elősegítendők, képzelhetjük, hogy az emberi nem összes eseményei és jelenetei [...] mind *egyszerre és ugyanazon időben* megvolnának..." Arthur SCHOPENHAUER: *A halálról. A faj élete. A tulajdonságok öröklése*. Budapest, 1992. 25–26.

natban kettős kívánalomnak is eleget tesz: egyrészt – a mitikus világkép felől – a maga teljességében képes szemlélni az időt, miáltal a mítoszi ember az élet- és eseményfolyamok ciklikusságát törvényerejűvé növeli. Másrészt, mivel egyetlen pillanatban *megél*, *újraél* és *elél* (*elkülönbözik* első megjelenésétől), így az ismétlésből adódó elkerülhetetlen vég tudata mellett az örök megújulás reménye is helyet kap.[38] Hiszen az öröklődő elemek teljesen kiszámíthatatlan módon és sorrendben bukkannak fel újra meg újra. A jelennek koegzisztensnek kell lennie önmagával mint múlttal és mint eljövendővel. A pillanat szintetikus kapcsolata önmagával mint jelennel, múlttal és jövővel alapozza meg a viszonyát a többi pillanathoz is. Vagyis az örök visszatérés a válasz az örök elmúlás kérdésére. És ilyen értelemben nem szabad úgy interpretálnunk azt – Nietzschét követve[39] –, mintha annak a visszatérése lenne, ami van, ami egy vagy ami ugyanaz. Az „örök visszatérés" kifejezést kiforgatjuk az értelméből, ha az ugyanannak a visszatérését értjük rajta. Nem a lét tér vissza, hanem a visszatérés konstituálja a létet, amennyiben a változásban és az elmúlásban állítja önmagát. Nem az egyes tér vissza, hanem a visszatérés egy, amely a különbözőben és a sokban állítja önmagát. Más szóval, az identitás az örök visszatérésen belül nem a visszatérőnek a mibenlétét jelöli, hanem épp ellenkezőleg, a visszatérés faktumát a különböző számára. Ezért az örök visszatérést szintézisként kell elgondolni: az idő és az idődimenzió szintéziseként, a különféle és a reprodukálódása szintéziseként, a változás és a változásban önmagát állító lét szintéziseként, a kétszeres affirmáció szintéziseként. Az örök visszatérés a második idő, a kockadobás eredménye, a szükségszerűség affirmációja. Az elrendelt sors az örök visszatérésen belül egyszersmind a véletlen üdvözlete. Ismétlődő motívumok: nevek (Aureliano, José Arcadio, Amaranta, Ursula, Remedios) a megnevezés puszta aktusával belekényszerítődnek az ismétlődések rendjébe, jellemek (például: „Míg az Aurelianók zárkózottak, de éles eszűek voltak, a José Arcadiók lobbanékonyak és vállalkozó kedvűek, de a végzet jegyét viselték magukon" [167.]), emlékképek (Aureliano emlékképe Melchiadesről), hajlamok (José Arcadio Buendía és Második José Arcadio megőrülnek), vérfertőzés vágya, prostituáltak utáni vágy, tudományos érdeklődés, magány érzése, utazások (José Arcadio Buendía, Aureliano ezredes, José Arcadio, Aureliano José mind nagy utakat tesznek meg), tivornyázó életmód (José Arcadio és Második Aureliano vég nélkül dorbézolnak és nagyétvágyúak), visszatérő álmok (José Arcadio Buendíának és Aureliano ezredesnek újra ugyanaz az álmuk tér vissza haláluk előtt), események (például a cigányok érkezése minden év márciusában; Aureliano ezredes és az apja is megtalálja a spanyol

[38] Gondoljunk csak az ismétlés legszélsőségesebb formájára, a szó szerinti megismétlésére Borges *Pierre Ménárd, a Don Quijote szerzőjé*nek kísérletére. Borges a másoló *Don Quijoté*val arra kíván rámutatni, hogy az ismétlés, még a szó szerinti ismétlés sem azonos az eredetivel, mert az időbeli távolság miatt az ismétlés új értelmet ad a műnek.

[39] Vö. Friedrich Nietzsche *Imígyen szóla Zarathustra* (fordította Wildner Ödön, Grill Károly Kiadó, 1908) című könyvének *A látomásról és a látványról* fejezetével, amelyben az örök visszatérésnek a múló pillanatra épülő bemutatása található.

gályát), párbeszédek[40] (például Ursula párbeszéde Második José Arcadióval már egyszer elhangzott Aureliano Buendía ezredes és Ursula között: „Ahogy kimondta, felrémlett benne, hogy ugyanazt válaszolja, amit egyszer Aureliano Buendía ezredes mondott neki a cellájában, amikor a kivégzésre várt, és Ursulát megrázta ez az újabb bizonyíték, hogy az idő nem múlik [...], hanem csak forog önmaga körül." [301.]), halálnemek (Aureliano ezredest és Arcadiot a temetőfalnál végzik ki, mindkét alkalommal Roque Carnicero kapitány vezeti az osztagot; Amaranta Ursula a szülésbe hal bele; Remediost forgószél ragadja el, mint végül Macondót, s az utolsó Aurélianót). Azonban nem tudunk sémákat készíteni, mivel egyes elemek csak néhány Buendíára jellemzők, mások pedig egyetlen élettörténeten belül többször is felbukkannak (például Aureliano ezredes harminckét hadjáratot vezetett és háromszor halt meg), vagyis sehogy nem tudunk szabályos megfeleltetéseket létrehozni. Csupán a két utolsó Buendía, Aureliano Babilonia és Amaranta Ursula viseli magán az ismétlődő vonások majdnem mindegyikét – némi hibaszázalékkal.[41]

Tehát, ha az ismétlődéseket tekintjük a regény középpontjának és az ismétlések sorát belülről gerjesztett *algoritmus*ként vizsgáljuk, akkor nem jutunk kielégítő eredményhez. Eme fikcionális motívum-ismétléseknek azonban kettős szerepe is lehet: egyrészt végtelen számú történetre szélesíti látómezőnket, hiszen azon családtagok száma tetszőleges méretűre duzzasztható, akik nem teljesítik be a vérfertőzés vágyát, mivel az újabb szereplők önkéntelenül is belehelyeződnének valamely korábbi ősük

---

[40] „A beszéd rendjében mit jelent a részleges vagy teljes azonosság? Az, hogy két kijelentés-tevés tökéletesen azonos, hogy ugyanazokból a szavakból állnak össze, amelyet ugyanabban az értelemben használnak, mint tudjuk, nem jogosít fel bennünket a kettő teljes azonosítására." Michael Foucault: *A tudás archeológiája*. Fordította Perczel István. Atlantisz, Budapest, 2001. 182.

[41] A *Száz év magány*-on belül felmutatott ismétlődő elemek a korábban született *Söpredék* című kisregényben is fellelhetők, ami a két mű közötti kontinuitás lehetőségét teremti meg. Kulin Katalin (*Mítosz és valóság – Gabriel Garcia Márquez*. Akadémiai, Budapest, 1977) ezt az alkotói képzelet különböző állomásaiként értelmezi: a népi emlékezés által teremtett anekdota Márquez átköltő emlékezete révén a mesén és a legendán keresztül a mítoszba torkollik. Mindkettőnek jellemzője, hogy a konkrét történést úgy képes módosítani, hogy annak általános érvényűsége domborodjon ki. Így a látszólag közvetlenül adott különösben *felvilâglik* az *elvont* általános. Az „átköltési folyamat" első állomását véli fölfedezni Kulin Katalin azon elemekben, amelyekkel a *Söpredék*ben találkozunk, s amelyek aztán ismét felbukkannak a későbbi művekben. Futólag néhány példa: Márquez emlékezetében él még nagyapjának azon kedves időtöltése, hogy megreparálja otthona elhasználódott tárgyait. A *Söpredék* ezredesének állandó tevékenységi formája lesz az elromlott ajtók, zárak javítása. A *Száz év magány*-ban már a kényszeres „megszüntetve megőrzés" esetével találkozunk: Aureliano Segundónak máníája lett a javítás, s ezért rombolni is képes. Aureliano ezredes ugyanezen okok miatt olvasztja be és formázza újra az aranyhalacskákat. Az eredetileg hasznos munka elvont magatartásformává alakul át. A *Söpredék*-ben a macondóiak elégetik a bankókat, a *Száz év magány*-ban Aureliano Segundo kitapétázza vele a háza falát. A *Söpredék* orvosa még csak sejti, hogy minden egy „jóslat természetes, láncreakciószerű beteljesedése" (72.), Melchiades ezt bizonyítja is a titkosírással kevert szanszkrit pergamenjeivel a *Száz év magány*-ban. A Macondót sújtó természeti csapások közül a szárazság és a szélvihar a *Söpredék*-beli Macondóban is pusztít: „...hacsak addigra el nem vonul a szélvihar, amely elsöpri Macondót, a gyíkseregtől nyüzsgő hálószobákat, s a hallgatag, emlékektől elgyötört embereket" (93.); ugyanez a *Száz év magány*-ban: „mert úgy voltel elrendelve, hogy a tükrök (vagy trükkök) városa szétszóródik a szélben , és kihull az emberek emlékezetéből". (373.)

életének legalább egy szegmensébe; másfelől véges számú nézőpontból áttekinthetővé teszi őket, s így válik felismerhetővé a sokban az egy, az egyben a sok, a régiben az új, az újban a régi.

Ha azonban – Bényeihez hasonlóan – egyfajta transzcendenciát is magában hordozó, kívülről eredeztetett *archetípus*ban keressük az ismétlések középpontját, s mítoszként olvasva a regényt egy archetipikus alaptörténet után kutatunk, talán jelentéssel tölthetjük fel az ismétléseket. A mítoszban egy tárgy vagy esemény csak példaadó mintáját követve, archetípusát ismételve tehet szert valóságra. Éppígy az embernek is arra kell törekednie, hogy archetipikussá váljon, vagyis ősképei ismétlésével megszűnjön önmaga lenni. Önnön valóságának megtalálása a másokban való felismerésben rejlik. Az ismétlések révén megszűnik az idő, és az ember az archetípusok első kinyilatkoztatásának mitikus korszakában találja magát. Vagyis a Buendía család akkor nyerné el a valóságát, ha meglelnénk egy rajtuk kívüli archetípust, amelynek ismétlésében a Buendíák feloldódnának rituális tevékenységeik során, felfüggesztve a profán időt, és teret adva a szent, mitikus időnek. A profán idő kiszorítása olyan fontos alkalmakkor következik be, amikor az egyén igazán önmaga a cselekedeteiben (étkezés, nemzés, ünnepek, háború, munka stb.). Bényei szerint a *Száz év magány* teljes ideje profán, „pusztító valóságában megélt idő",[42] amelyet jóvátehetetlen ismétlődések szőnek át. Az ismétlésekre úgy tekint, mint amelyek az eredetijükhöz képest elkopásukban, leértékelődésükben mutatnak hiányt, amely aztán már semmilyen rítussal nem megújítható. Véleményem szerint azonban a fent sorra vett ismétlődő elemek egyénítésében teremtik újjá az archetípusokat a Buendíák, még ha nem képesek is örökké megmaradni ebben a paradicsomi állapotban. A kozmogónia utánzásának, újraérvényesítésének legékesebb bizonyítékai az építkezési szertartások. Az első nagyszabású vállalkozás Macondo falvának megalapítása José Arcadio Buendía vezetésével és felügyeletével. „Úgy szabta meg a házak helyét, hogy mindenkinek egyformán kellett fáradoznia, ha vízért ment a folyóra, és olyan ügyesen jelölte ki az utcákat, hogy a hőség órájában egyik házra sem tűzött jobban a nap, mint a másikra." (12.) A környéket kutató „expedíció tagjaiban *réges-régi emlékeket támasztott fel* ez a nedvesség, ez a csönd, *az eredendő bűn előtti paradicsom* [kiemelés tőlem], ahol a csizmák füstölgő olajtócsákba süppedtek, a kések pedig vérző liliomokat és aranyló szalamandrákat szeltek ketté." (13.) Az építés a tökéletes kezdet pillanatát kísérli meg helyreállítani, amellyel 'új év' kezdődik, és a teremtés megismétlésével a világkezdet mitikus pillanatának részese lesz. A másik jelentős építkezés Ursula ötlete, aki ráeszmélt, hogyha a gyermekei megházasodnak, s unokákat nemzenek, csak a ház bővítésével tudja egybetartani a családot. „A kőművesek távozása után csupaszon maradt helyiségeket lassanként *befútta az új élet lehelete*." (57. – kiemelés tőlem)

---

[42] Bényei Tamás: i. m. 178.

Lehetséges középpontok 4. Oppozíciók

A fent tárgyalt ellentmondások miatt az ismétlődések nem lehetnek a regény középpontjai. Mint ahogyan az ismétlődések legszembetűnőbb sajátja – dacolva az ismétlés alapvető kritériumaival – épp a köztük lévő elkülönbözés, félő, hogy az ellentétek sem bizonyulnak igazi ellentéteknek, hanem feloldódnak valami másban. A következő oppozíciópárokon keresztül szeretnék a kérdés végére járni: férfiak esetében a köztük feszülő eltérő hajlamok és a megfelelés az örökbe kapott neveknek; a nőknél a kétféle női szerep betöltése: szülőanya vagy örömszerző nő; valamint a regényt átszövő élet és halál valóban ellentétei-e egymásnak.

Ursula döntő következtetések levonására érzi magát feljogosítva a nevek ismétlődését végigtekintve, s meg is fogalmazza az Aurelianok (zárkózottak, de éles eszűek) és José Arcadiok (lobbanékonyak és vállalkozó kedvűek) közti lényegi különbségeket (167.). E jegyek az ikrek megszületéséig szabályszerűen kötődnek a nevekhez. Második José Arcadio és Második Aureliano világra jöttével azonban felborul az eddigi logikai sor, a sorozatos névcsere utolsó alkalmával kialakított végleges állapot nem tükrözi Ursula megfigyelését, fordítva ismétlik meg a José Arcadiók és Aurelianók történetét. Vagyis a két név között kialakult ellentét az ikrek játékában megszűnik.

Második vizsgálati ellentétpár a nők szerepéből adódott, nevezetesen hogy család-/szülőanya vagy örömlány életutat járt-e be. A két női sors példája Ursulán és Pilar Ternerán mutatható be, mint a családon belüli és azon kívüli világot koordináló személyek életútján. Ursula a dinasztia szent belső szféráját felügyelő mátriárka, a családi vérvonal őrzője, Pilar Ternera pedig a törvényt és erkölcsöt sértő, más hatalmakkal prosperáló, a családfába óvatlanul beékelődő szerető. A földanyák és hetérák sorsát ismétlő archetípusok képviselői. Ezen oppozícionális szerepkörökben ott következik be törés, amikor Pilar Ternera a házon kívüli világból bekerül a Buendíák szent közegébe s Ursula protéziseként átveszi annak irányító, anyaszerepét. Mindaközben, hogy a második és a harmadik generáció között Ursulát helyettesíti pótanyaként, valódi anyasága rejtve marad tulajdon fia, Arcadio előtt, aki ráadásul olthatatlan vágyat érez az asszony iránt, nem is sejtve vágyának vérfertőző voltát. Az sem egyértelmű, ki is valójában a ház életének irányítója, hiszen Pilar Ternera kártyajóslatai jó néhány Buendía sorsát befolyásolták. S mindketten ugyanúgy tekintenek a Bunedíákra: bennük az örök ismétlődés játékszereit látják. A két asszony története a szent és a profán egymásba olvadásának metaforája.

A regény legkülönösebb ellentétpárja azonban kétségtelenül élet és halál látszólagos feszültségéből fakad. Sem az élet, sem a halál nem az, aminek elsőre látszik. Az olvasónak az a benyomása, hogy a szereplők egy része már azelőtt halott, mielőtt fiziológiailag is bekövetkezett volna a vég (José Arcadio Buendía élőhalott vegetálása a gesztenyefa tövében, Irgalmas Szent Zsófia „átszellemült" léte, Fernanda, aki birtokolta azt „a tudományt, hogy már életünkben úgy éljünk, mintha halottak lennénk"), más részük kísértetként képes az élők sorsába beavatkozni a halálon túlról (Prudencio Aguliar, valamint az őt követő kísértetjárás, Melchiades), az igazán

kiváltságosoknak pedig módjukban áll a beígért időpontot tetszőlegesen megváltoztatni (Aureliano ezredes többszöri nekifutása a kivégzőosztag puskacsöveinek), illetve valóban akkorra időzíteni haláluk pillanatát, amikor azt esedékesnek jósolták (Ursula igyekezete pontosan akkor meghalni, amikorra megíratott), illetve Remedios mennybemenetelével a halál misztériumának szentségét újra az emberek emlékezetébe idézni.

Élet és halál határának ilyen eltolódása, mozgékonysága valódiságukat vonja kétségbe, megfosztódnak attól, hogy egymásnak valóban ellentétei lehessenek, elveszítik a kezdetet és a véget kijelölő funkciójukat. Az élet megszűnése nem a halál kezdete, és a halállal nem ér véget az élet: Prudencio Agulira megpillantásakor José Arcadio Bundía „meglepődve látta, hogy a holtak is vénülnek" (72.), s magyarázatot is kap tőle arra, miért tért vissza az élők közé bolyongani: „elrémítette a halálban meglévő másik halál közelsége" (72.), Ursula halott férjét megpillantva megjegyzi, hogy „a halála óta erősen megöregedett", José Arcadio halála után „ott lebegett a medence illatos tükrén, hatalmasan és puffadtan, s még mindig Amarantáról álmodva". Melchiades halálával a Buendía-ház legszentebb terévé avatja a dolgozószobáját, ahol abban a pillanatban az idő is megállt, így állva ellent a profán idő romlásának. Ő és Második José Arcadio csak azoknak látható, akiknek meg akarnak mutatkozni. Ursula nem látta a szobájában ülő Melchiadest és Második José Arcadión is keresztülnéztek az utána kutató rendőrök. A halál metaforizált képe jelenik meg José Arcadio Buendía visszatérő álmában, amely az eddig tárgyalt élet-halál mezsgyéjének végtelenségét példázza: „Amikor José Arcadio Buendía egyedül maradt, abban keresett vigaszt, hogy szobák végtelen soráról álmodott. Álmában felkelt ágyából, kinyitotta az ajtót, és átment egy másik szobába, amely pontosan olyan volt, mint az övé [...]. Innen ismét egy ugyanolyan szobába lépett, amelynek ajtaja ismét egy ugyanolyan szobára nyílt, az pedig ismét egy ugyanolyanra, és így tovább a végtelenségig. Kedvtelve járt szobáról szobára, mint egy folyosón, párhuzamos tükrök között, amíg Prudencio Aguliar keze meg nem érintette a vállát. Ekkor visszaindult a szobák során, vissza az ébredés felé, s amikor útja végére ért, a valóságos szobában ott találta Prudencio Aguliart. De két héttel azután, hogy José Arcadio Buendíát bevitték az ágyába, Prudencio Aguliar egy éjjel valamelyik közbülső szobában érintette meg a vállát, s abban a hitben, hogy valóságos szobába jutott, örökre ott maradt." (129.)

Az élet-halál birodalmait körüljárva oda jutottam, ahova az eddigi vizsgálatok alkalmával mindannyiszor: hogy az ismétlések az elkülönbözésükben teljesednek ki, és ellentétek sem tudják megőrizni pillanatnyi szembeállásukat, hanem már mindig is feloldódnak a másikban, pótolva annak hiányát. Az élet és a halál tehát nem ellentétei, hanem derridai értelemben vett szupplementumai egymásnak.

Lehetséges középpontok 5. Az írás fogságában, avagy az írás feltárulkozás?

„Fáradtságának mélyén az ismeretlentől való félelem motoszkált,
a szimbólumoktól és előjelektől való félelem, rettegés
a sólyomembertől, akinek nevét kötőfűzből készült
szárnyakon lebegve hozta el magával fogságából,
Thottól, az írók istenétől, aki nádszállal írja táblácskájára,
és keskeny íbiszfején hordja a hegyes tollat."
(James Joyce)[43]

Melchiades pergamenjein olyan írással találkozunk, amelyet nem *a prosteriori* értelemben vett tudás irányít, még sincs helye benne az improvizációnak, a leírtak betű szerint megtörténnek, a megtörténtek kibetűzhetők a szövegből. A véletlen kockadobásként nyitja meg a szöveget: Melchiades Nostradamus értelmezésében elmélyedve ráakad egy jóslatra, amelyben Macondo sorsát véli meglátni. A játék itt a véletlen és a törvényszerű, a *pro-gram (elő-írás)* és annak többletének (a beteljesülésnek) az egysége. Ez a játék, az írás megjelenése és működése a legutolsó játék, hiszen aki ezt elolvassa, az életével fizet érte, vagyis halál fia. Soha senki más rajta kívül nem képes ezt a játékot újra lejátszani, a játék az utolsó lépéssel önmagát és a játékosait egyszerre *semmisíti* meg.[44] Ebben az értelemben beszélhetünk úgy az írásról, mint visszafordíthatatlan események okozójáról, mint katasztrófa előidézőjéről, mint magáról a *katasztrófá*ról. Megjelenésével két részre szakad a történet, a katasztrófa *előtti* és *utáni* időre. Felbukkanása a jelennek vélt eseményeket múlttá, elcsúsztatott jelenné változtatja, és majdanivá kötelezi a későbbieket. Kezdet és végpont kijelölője. Ez az, ami *jelentéssel tölti* meg az eseményeket, azaz esemény, amely a *most*-ban mutatja a játékmezőt. A játékosok bármikori belépése azonban soha nem lehet jelen idejű esemény a katasztrófához viszonyítva, történetük már előtte vagy utána játszódik, vagyis a kizökkent jelenlét teljes katasztrófáját élik át mindannyian. Egyszerre semmisít meg és tölt fel jelentéssel. Nincs egyetlen elem sem, amely ilyen hatalommal bírna. Vagyis az írás megjelenését, a jelenlét ellehetetlenítésének okozója, a katasztrófa a regény középpontja. Az írást nem a katasztrófa megjelenésével ismerik meg, korábban is részese a történeteknek, csak amíg nem olvassák, észrevétlen marad.

Az írás a halott apa és anya leszármazottai vérvonalának emlékezete, a jelenlét alapjának egyetlen igazolója, a múlt reprezentálója, minden kétség hamisít-

---

[43] *„Pascal gömbje"*. In *Az idő újabb cáfolata*. Gondolat, Budapest, 1987. 156. Scholz László fordítása.

[44] „A játék vagy *semmi* és nem adhat helyt semmiféle tevékenységnek, semmiféle beszélynek, mely méltó erre a névre, azaz igazsággal, vagy legalább értelemmel teljes. [...] Vagy kezd lenni *valami*, sőt jelenléte valamiféle dialektikus elkobzásra ad alkalmat. Mihelyt léthez és nyelvhez jut, a játék *eltörlődik mint olyan*. Ugyanúgy, ahogy az írásnak *el kell törlődnie mint olyannak* az igazság színe előtt stb. Csak éppen a *mint olyan* nincs az írás és a játék esetében. Nem lévén lényegük, a különbséget mint a lényeg jelenlétének feltételét vezetvén be, a másodlat, a másolat, az utánzás, a szimulákrum lehetőségét nyitván meg, a játék és az írásmód szüntelenül *eltűnvén* zajlik." Jacques Derrida: *Platón patikája*. In *A disszemináció*. Fordította Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 1998. 155.

hatatlan eloszlatója. Olyan pharmakon, amely gyógyír a felejtésre és méreg az életre. A feledőkór és annak előzménye az álmatlansági kór, az írás játékba lendülésének, vagyis a katasztrófának a metaforája. A felejtés elfedésére, az emlékezet hiányának pótlásaként kívülről érkező segítség az írás, hogy a jelenlétet kizökkentse és mesterségesen tegye a múlttal teljessé. A hiány által kitaszított állapot a halott beszéd fenségterületére. Eme elfajulást pedig az álmatlanság, majd a felejtés hívja éltre. „Az álmatlansági kórban nem az a legszörnyűbb, hogy az ember képtelen aludni, hiszen a test nem érez semmilyen fáradtságot, hanem egy ennél még súlyosabb tünet, amely előbb-utóbb kérlelhetetlenül jelentkezik: a feledés. Tudniillik, amikor a beteg már megszokta az állandó virrasztást, elméjéből kezdenek kihullani a gyermekkori emlékek, majd a dolgok elnevezése és fogalma, végül pedig az emberek azonosítására is képtelenné válik, sőt, a tulajdon énjét sem ismeri többé, és valamiféle múltnélküli bambaságba süllyed." (42.) A folyamatos ébrenlét során felejtődnek el a világ dolgai (sőt egyfajta én-vesztés is bekövetkezik), tehát akkor az alvásnak valamiképpen kapcsolatban kell állnia az emlékezettel, ha ennek kiiktatódása eredményezi a felejtést. Az álomképek a múlt emlékképei, az álom a múlt leragadásának, rögzülésének ideje. A folyamatos jelenlét, a most megszakítatlansága kirekeszti az emlékezést. Az éberség nemcsak a múltat és a jelent teszi töredékessé vagy teljesen semmissé, hanem beláthatatlan hatással bír a jövőre, hisz a bekövetkező vég elfe(*le*)désével jár. A végeérhetetlen most esetének metaforikus példázata a zöld disznó meséjének a története, ahol csak a kérdésfeltevésig jut el a mesélni vágyó, a válasz soha nem születik meg. A felejtés idején az emberek, tárgyak múlt nélküli, bambuló kérdőjelekké válnak, választ, jelentést sem önmaguk, sem mások számára nem hordoznak többé. „Nem véletlen, hogy – s ez az első tünet – az idő történetbe rendezésének képessége, a narratív funkció sérül meg elsőként: [...] a zöld disznó elmesélhetetlen története történet helyett végtelen játékká, az elbeszélő beszédhelyzet jelenéből kiszakadni képtelen, önmagába visszatérő mosttá válik."[45] Az első tünetek felületi kezelését Ursula hozza, sisakvirág-főzetet készít gyógymód gyanánt. A korábban említett jelenlét és emlékezet összeférhetetlenségi állapotát hívja életre a főzettel. „Csak álmodtak ébren egész nap." (43.) Az alvás fázisának kihagyásával az álom képei éber állapotban kínozzák a beteget. Álom és ébrenlét kibékíthetetlen egyidejűsége nem válhat az emlékezés terepévé: „Kristálytiszta káprázatukban nemcsak a saját emlékképeiket látták, hanem azt is látták, mit álmodik a másik. Mintha látogatókkal telt volna meg a ház." (43.) Az álomképek többé már nem az álmodó múltjának és önmegismerésének az intim tere, hanem a közös álemlékezeté. A nyitott szemmel álmodás nyilvános egybemosódása az egymást váltó ébrenlét- és álomszakaszoknak, valamint a különböző álmodóknak. Az így gerjeszteni vélt emlékezet Rebeca álomképén fut zátonyra, amikor is Ursula Rebeca szüleinek emlékképét látva sem ismeri fel a papíron a rokonainak feltüntetett személyeket.

---

[45] Bényei Tamás: i. m. 184.

Az emlékképek kiszakadásával törlődik a múlt, a jelen ostroma a tárgyak nevének elfelejtésével kezdődik, majd az emberek neve sem lesz elérhető tudás, végül az utolsó akkord az én-vesztés, amellyel győzött a feledőkór. Az emlékezőképesség hiányának periódusát Aureliano és José Arcadio Buendía mesterséges módszerrel próbálják áthidalni. A tárgyakat szóval megnevezés képességének elvesztése lehetetlenné teszi azok használatának megfejtését. A nevek eltűnésével a világ tárgyiasítása a világ átláthatatlanságához, káoszba fordulásához vezetne el, így Aureliano cédulák felragasztásával, apja pedig „emlékeztető masinával" (46.) próbálja kicselezni a felemésztéssel fenyegető kórt. A beszéd (logosz) hiányát pótló eszközként megjelenik az írás, mint a beszéd árny(*ék*)a,[46] amely a haszontalanság állapotát látszólagos névadási gesztussal tünteti el. Az írás, az írott név a legyengült emlékezet segédje, a kívülről érkezett kór kívülről érkező ellenszere. „Így éltek hát az illó valóságban, amely egyelőre ugyan megakadt a szavak horgán, de menthetetlenül tova kellett siklania, mihelyt elfelejtik az írott szó jelentését." (45.) A nevek és a tárgyak külön valóságot kezdenek élni, az emberek pedig elvesznek a feliratok szüntelen gyakorlása közben. „Ez a módszer azonban akkora éberséget és lelkierőt követelt, hogy sokakat rabul ejtett egy képzeletbeli valóság, a maguk agyának szüleménye, amelyből kevesebb gyakorlati hasznot, de több vigaszt merítettek. E szemfényvesztés legfőbb népszerűsítője Pilar Ternera volt, aki rájött, hogy a kártya segítségével a múltban is éppúgy tud olvasni, mint annak előtte a jövőben." (45.) A kártya az írott jelek metaforájává válik Pilar Ternera kezében, rövid időre ez lesz az egyetlen valóságszervező elem. Bényei Tamás meglátása szerint analógiát fedezhetünk fel a kártyajóslás korlátozott számú jeleinek, ismeretlen szabályoknak engedelmeskedő ismétlődése és Pilar Ternera forgó kerékhez hasonlított létszemlélete között. (Ez pedig azt jelenti, hogy a párhuzamos egyenesek is találkoznak egyszer, mert elkerülhetetlen körkörösség uralkodik a világban.) Ha az írás mint jel a megnevező és a megnevezett között áll, akkor a kártyalapok az írás és az emlékképek között vannak, mivel a kártyafigurák jeleiből rakódnak össze Pilar Ternera fejében a múlt történetei: a kártyafigurák akár egy titkosírás lehetséges kódjai az egyéb módon hozzáférhetetlen szöveghez, jelen esetben a múlthoz. Soha nem teljesen egyértelmű azonban, hogy ki vagy mi az események valódi mozgatója: Pilar Ternera csak közvetíti a véletlenszerűen egymás mellé kerülő lapok értelmét, vagy nem is annyira véletlenszerű a kártyák konstellációja? Ahogy a nevek leváltak a tárgyakról, úgy hagyták el az emlékképek hordozójukat, s „az álmatlanok élete most már a kártyafigurák ködös és sokféle jelentésű világában folyt tovább". (45.) Önerőből képtelenség előcsalogatni az emlékeket, hát jeleket használnak hozzá, s a jelek átveszik az emlékezet szerepét, amely ezek nélkül is kiválóan működött.

---

[46] „Az írás nem a jelenlét független rendje, hanem meggyengített beszéd, egyáltalán nem halott dolog: élőhalott, haladékolt halott, eltolódott élő, egy lehelet látszata; az élő beszély kísértete, fantazmája, szimulakruma, nem lélektelen, egyszerűen csak keveset jelöl, és mindig azonosan." Jacques Derrida: *A disszemináció*. 142.

Az éberségbe dermedt Macondót Melchiades megérkezése menti meg. Természetesen nem ismerik fel;[47] José Arcadio Buendía megízleli a pharmakont, amelyről első körben még nem tudjuk eldönteni, hogy orvosságot vagy mérget jelent. Theuth azt ígéri Thamusznak, hogy bölcsebbé és tartósabb emlékezetűvé teszi az egyiptomiakat, mert az emlékezet és a tudomány varázseszközét találta föl.[48] A pharmakon, az írás tudománya azonban Platón és Derrida szerint általában gyanús, jótékony hatása nem akadályozhatja meg, hogy kártékony is legyen. Már csak azáltal is ártalmas, hogy mesterséges, és kiszorítja a természeteset, de-naturálva azt. Thamusz válasza Theuth ajánlatára: „jóindulatból épp az ellenkezőjét mondtad, mint ami a valódi hatása. Mert éppen feledést fog oltani azok lelkébe, akik megtanulják, mert nem gyakorolják emlékezőtehetségüket – az írásban bizakodva ugyanis kívülről, idegen jelek segítségével, nem pedig belülről, a maguk erejéből fognak visszaemlékezni. Tehát nem az emlékezetnek, hanem az emlékeztetésnek a varázsszerét találtad föl."[49] S ha az írást nemcsak a feledőkór ideje alatt betöltött funkciójában vizsgáljuk, hanem hozzávesszük a regény folyamán íródó kéziratokat is – mindkét esetben Melchiades a forrás –, akkor mit gondoljunk Melchiadesről? Ha az írás lényegileg rossz, mert a lényeg elrejtése, elferdítése, és Melchiades mint maga is kívülről érkező, az írással mint a jelenbe kívülről hatoló emlékeztető módozattal nem tudást, nem igazságot, hanem valami látszatot hoz létre, akkor milyen igazság elrejtésével próbálkozik meg? Nem lehetséges-e, hogy a Buendía család évszázados vérvonalának bogozgatása közben tulajdonképpen a nyomokban végig fellelhető, százféle alakban megsejtetett magány leírhatatlanságát prognosztizálja? Hogy az élet nem a halállal ér véget, s nem az élet végével kezdődik a halál, tehát nem ellentétei egymásnak, akkor Prudencio Aguliar visszatérése pontosan azt példázza, hogy a magány („Látszik, hogy nagyon egyedül van" [23.] – mondta Ursula), az egyedüllét leküzdésére a holtak az élőkkel, az élők a holtakkal próbálnak kapcsolatban kerülni? A magány utolsó előfordulása a kézirat s a regény utolsó lapjának utolsó mondatában: „mert az olyan nemzetségnek, mely száz év magányra van ítélve, nem adatik meg még egy esély ezen a világon." (373.) Nem olvashatjuk-e ezt a mondatot az egész emberiségre vonatkoztatható mondatnak, hogy a titok mindörökre rejtve marad, vagy a szerencsésebbek életük utolsó percében szembesülhetnek vele, egyébként magányra vagyunk ítélve mindannyian, s még esély sem adatik számunkra új életet kezdeni? Hogy egyszer élünk, örök magányra kárhoztatva? S ilyen értelemben Melchiades adományai, találmányai, az emberiség nagy felfedezései mind a magány leküzdését célozzák? Hogy a feledőkór így voltaképpen emlékezőkór, s ennek az elfelejtésnek az elfelejtése lenne?

---

[47] „Megérezte, hogy elfeledték, s ez a feledés nem a szívé, hiszen akkor jóvá lehetne tenni, hanem sokkal kegyetlenebb és véglegesebb annál, egy másik feledés, melyet jól ismert, mert ismerte a halált. Ekkor mindent megértett. [...] Megitatott José Arcadio Buendíával egy kellemes színű folyadékot, s ettől a betegnek világosság gyúlt az emlékezetében." (46.)

[48] Platón: *Phaidrosz*. Fordította Kövendi Dénes. Európa, Budapest, 1984. 274d.

[49] I. m. 274e–275b.

Az eddigiekben egybemosódott az írás hatása a feledőkór és a pergamenek vonatkozásában. Lényeges különbség azonban, hogy míg a feledőkór történetében az írás a katasztrófát idézi elő, középpontot adva a regénynek, addig később a tekercsek születése, amely a hátralévő regényidő egészét kitölti, erre a bekövetkezett törésre utal vissza, minden egyes pillanatban ezt a törést ismétli meg.

Az olvasó

Az írással kapcsolatos bonyodalmak után az első legszembetűnőbb újabb kérdés az olvasásé, vagyis az olvasó és a szöveg viszonya. Tehát milyen szöveget olvas az olvasó? Vagy talán úgy a helyesebb, hogy kinek a szövegét olvassa? A jelen folyamatos ellehetetlenítése közben szem elől tévesztettük a szöveg terhének hordozóját. Eleinte úgy tűnik, hogy a történetek a mindenkori szereplő tudatában felsejlő események kivetülései (és a történetek szubjektív mesélőjével összeforrt hang rezdülései). Azután bekövetkezik a fordulópont, törést okoz az írás megjelenése mind a regényen belül a szereplőknek, mind kívül az olvasónak, azzal, hogy Melchiades a regény második felében a Buendía család történetét írja töretlenül. Aztán arról értesülünk, hogy a száz évre előre megírt családtörténet első néhány epizódját kaptuk eleinte. Ez pedig azt jelentené, hogy a *Száz év magány*t olvasva a kezdetektől Melchiades kéziratát olvastuk. A történetek olvasásának pillanatában létezett annak egy írott változata is Melchiades tollából. Majd amikor Melchiades már tételesen kimondva is a kéziratán dolgozik, akkor éppen hogy csak egy lépéssel vagyunk lemaradva az események megjóslásának és papírra vetésének pillanatától. Melchiades halála után pedig ismét lelassul az idő, a történetek megszaporodnak, eltávolodunk a végkifejlet lehetőségétől, az olvasó elmélyül a megoldás várakozásának hevében. Végül, amikor a kézirat megnyílik Aureliano Babilonia előtt s az olvasó előtt már tisztázott események számára is megfejtődnek, már csak egy lépés választ el attól, hogy Aureliano és olvasó eggyé válva betűzze ki a mindkettejük számára kellemetlen végkifejletet. Aureliano beteljesítette a jóslatot, ezzel bezárta a regényvilágot, berekesztve egyúttal az olvasás aktusát, megfosztva az olvasót olvasói szerepkörétől. Ráadásul azzal is szembesülnie kell az olvasónak, hogy az olvasás pozíciója nem egyedüli, csak neki megadatott hely, hiszen Aurelianóval kell osztoznia rajta. „A teljes jelenlétnek mint az igazság feltárulásának pillanata paradox módon épp egy szöveggel való találkozás, az olvasásában való megkettőződés, a szövegben mint másikban való önmagunkra ismerés pillanata."[50]

A pergamenek olvasása közben az írás valami titok, talán az igazság feltárulását ígéri. Ez az igazság csakis a továbbolvasás által szerezhető meg. Minden kör bezárulását, önmagába fordulását jelenti az igazság jelenné tétele. A történet megírásával titok rejtődik el, amely a kódok megfejtésével felszabadul önmaga zárából, és az apokalipszisben feltárul az igazság. Az őt körülvevő akadályok sokasága és

[50] Bényei Tamás: i. m. 155.

nehézsége a garancia arra, hogy a feltárulkozás valóban a titok felfedése, „mert a jövő igenis áttetszővé válik az időben, és látható lesz, akárcsak a fény elé tartott papírlap hátoldalán az írás".

Amnézia és nosztalgia

Ha az írás megjelenése a regénykatasztrófát előidéző esemény, az írásjelek az emlékeztetés segédeszközei. Amikor az idő, a jelen idő nyomát keressük, kiderül, hogy a történeteket ugyan rendezi a feledőkór eseménye, viszont a jelen, a most elhalasztása történik. Tehát kérdés, hogy a történetekből kiszaladt idő és a kívülről behatoló emlékeztető írás hogyan képesek egymást kiegészítve az emlékezés terepével szolgálni. Különbséget tehetünk a katasztrófa előtti emlékezésről, amely az akkori idő megértésének volt a mankója, és a katasztrófa utáni emlékezésről, amely már az írás terhével emlékezik. E kétféle emlékezet különbsége könnyűszerrel vázolható: míg az írás előtt az emlékezet önmaga képes volt behatolni a jelenbe és a múlt rögzülésének pillanatai automatikusan váltak bármikor előhívható emlékekké, addig az elrontott emlékezésnél jelek, útmutatók segítsége szükségeltetik az emlékképek *betol*ako*dásához* és előcsalogatásához. Emléknyomok vezetik az emlékezést. Ez nem önszántunkból történő befogadás, hanem kívülről érkező erőszakolt behatolás. Egy elhalt (vadhús) rész ültetődik be az élő organizmusba, ahol soha nem lesz képes annak lüktetését felvenni, mindig e hiánnyal fog küzdeni. Belőle már eleve hiányzik a teljesség, azáltal, hogy nem eleven, így maga jelenti a jelen teljességhiányát. Emlékezni valakire annyi, mint jelenlétének hiányában is gondolni rá, megőrizni és az emlékezésben – ha hiányosan is – feleleveníteni régmúlt jelenét. Vagyis a hiánya, a más által teljesen be nem tölthető űr lesz az emléknyom. Az emléknyom nemcsak a feleleveníteti képéhez vezet el, hanem arra is rádöbbent, hogy a jelen pontosan a feleleveníteti halála miatt nem lehet folyamatosan teljes, vagyis a jelen azáltal válik egyre teljesebbé, hogy a múltat minél elevenebben gondoljuk el. „Az alsóbbrendű időben a Buendíák mintha két pólus, a múltat lezáró *amnézia* (a múltfeledés, a 'múlt nélküli idiotizmus' – a feledőkór, a katasztrófa pillanatának végtelenítése) és a jelen-felejtés, a jelent mint teljes hiányt (léthiányt) tételező abszolút *nosztalgia* között vergődnének."[51]

A korábban oppozíciók címszó alatt tárgyalt Ursula–Pilar Ternera összehasonlításból kimaradt a következő elemzési szempont, mivel akkor még az írás mint katasztrófa és vele összefüggésben az emlékezés kétféle módjának vizsgálata nem állt rendelkezésemre. A két asszony az emlékezés kétféle módját fordítva látszik használni, mint az a kettéosztott időben a többi szereplőre érvényes. Pilar Ternera az idő elromlása előtt a kártyalapokkal a jövőbe látott, majd a feledőkór ideje alatt ugyanezek a lapok a múltat is feltárták előtte. Vagyis a jósnő emlékezete még az

[51] I. m. 197.

emlékezés *jó* idején is jelekkel működik, a piktográfia segédeszközével olvas jövőben-múltban. Ursula viszont az egyetlen szereplő, aki a tökéletlen időben is képes a jelenlétet összhangba hozni az emlékezéssel, vaksága idején a jelek igénybevétele nélkül is képes emlékezni. „Türelmes, titkos tanulásba fogott, hogy felismerje a tárgyak és az emberi hangok távolságát, és az emlékezetével lássa mindazt, amit a hályog függönye eltakar előle." (223.) Nála van a legégetőbb szükség a tiszta emlékezésre, hiszen nélküle végleg a múltba süllyedne a valódi jelen. Ő az őrzője a jó idő emlékének, s ezen valódi emlékezés során ő az egyetlen, aki újragondolja az egész Buendía család történetét, és a megszerzett tudással nagy igazságok felfedezésére képes (Amaranta, Rebeca és Aureliano ezredes történetén töprengve rájön, hogy félreismerte őket). Ursula élete végére összetöpörödik, míg Pilar Ternera hatalmas méretűre nő. Az arányváltozás a jó idő zsugorodását és a megromlott idő terjeszkedését metaforizálhatja.

Melchiades – Hermész – Hádész

„Hermész jár a halandók közt meg az égilakók közt.
Am miután a hatalmas Zeusz elméje elérte
és a sötét éjben, bár csak keveset nyer,
akkor szült s *minden kiderült, ami rejtegetett volt*
folyton rászedi ő a halandó emberi népet.
Mert fiú jött a világra, *nagyon ravasz* és hízelgő,
nyájhajtó tolvaj, rabló, *álmok vezetője,*
éjszaka is figyelő, kapukon beleső, *ki csodákat*
volt hivatott gyorsan cselekedni az égilakók közt."
(Homérosz)[52]

Melchiades a legesélyesebb arra, hogy a regény középponti figurája legyen. Ha alakjában a regényvilág fölött lebegő demiurgoszt, legfelső mozgatót, a Buendiák száz évig tartó dinasztiájának krónikását (*„Az örök isteneket s a sötét földet megzengte; / létre miképp jöttek s hogy kapták részüket is meg"*[53]), kalauzát, médiumát, orákulumát, közvetítőjét, hírnökét látjuk, és párhuzamot vonunk közte és Hermész (Thot) alakja között, talán közelebb juthatunk szerepének, helyzetének, helyének meghatározásához. Derrida Thot-jellemzése egyben Melchiades helyét is kijelöli: „Mindig azt a helyet foglalja el, amely nem az övé, amelyet a halál helyének is nevezhetünk, nincs *tulajdon* neve és helye. Tulajdona a játékot és behelyettesítést lehetővé tevő tulajdoníthatatlanság, lebegő meghatározatlanság. Thot soha nincs jelen. Semmiféle ott-lét nem tartozik hozzá tulajdonképpen."[54] Melchiades cigány-vándor volta még szorosabban köti Hermész (Thot) személyéhez. „Minden ház tűzhelyénél,

---

[52] Homérosz: *Hermészhez.* In *Homéroszi himnuszok.* Fordította Devecseri Gábor. Európa, Budapest, 1981. 51–76.

[53] Hermész e homéroszi himnuszban teljes theogoniát ad elő, mint ahogy Melchiades a tekercseken a Buendía család történetét beszéli el a kezdetektől a végig.

[54] Jacques Derrida: *Platón patikája.* 92.

ahova csak megérkezik, azt igényli, hogy hazaérkezőként fogadják."[55] A családapa, a háziúr helyét semmisíti meg és foglalja el. Felölti alakját és behelyettesítődik. „Ennélfogva önmagával áll szemben, átmegy ellentétébe, s így ez a hírnökisten éppenséggel az ellentétek közötti kötetlen átjárás istene is."[56] Szabad átjárása van élet és halál közt, a rossz és a hiány pótléka. Egy Macondón *kívüli* távoli világból érkezik, olyan utakon, amelyek „egyszerre idomulnak a földi tájhoz, és fölötte lebegnek, s ennek ellenére mindenüvé elvezetnek. Hiszen a mindenféle nyitottság a lényükhöz tartozik. Mindamellett világot alkotnak, magában megálló birodalmat a világ többi tartományai között, egy közbülső birodalmat, ahol az elszökőben levőnek mindenüvé szabad bejárása van".[57] E külön világot alkotó vezető utak igazi utasa maga Melchiades, az utazó Hermész, aki útközben van otthon. Két távoli pont összekötője mind földrajzilag, mind virtuálisan, ismerője ösvények ősrégi világának. Úton levő (enodios) és utazó (hodios) egy személyben. „Mozdulatlanul is mozgásban van, ülő alakjában sem nehéz felismerni a továbbmenőt."[58] Kívülről, idegenként érkezik, az egyetlen idegen s az első halott helyét tölti be, s válik a Buendía-ház lakójává, az ő szobája lesz a ház középpontja.

Melchiades emberi és emberfeletti tulajdonságokkal egyaránt bír. Egy személyben bitorlója/birtoklója valami isteni hatalomnak s valami mágikus-ezoterikus képességnek. Alkimista kísérleteinek következményeképpen s „mérhetetlen tudása és titokzatossága ellenére" emberi mulandósága nyer bizonyítást testének csúnya és visszataszító eltorzulásával („Melchiades eközben elképesztő gyorsasággal megöregedett. Az első látogatása idején José Arcadio Buendíával egykorúnak látszott. De míg emez megőrizte rendkívüli erejét, amellyel fülénél fogva a lovat is letudta dönteni a lábáról, a cigányt mintha valami makacs kór sorvasztotta volna." [8.]; „A halál mindenütt a sarkában jár, a nadrágját szaglássza" [9.]; „a hőségtől megolvadt zsír végigcsorgott a halántékán" [9.].). Nemcsak új csodaszerkentyűk, találmányok népszerűsítője/feltalálója (távcső, nagyító, jég, mágnes stb.), amelyekkel kereskedve Macondo népe számára a földrajzi határokat szünteti meg, hanem Hermészhez hasonlóan szabadon jár-kel élők és holtak birodalmában is (ismétlődő halála és újramegjelenése/feltámadása; „ázsiai tekintete mintha a dolgok másik oldalát látta volna" [9.].). Az életet megkönnyítő és meghosszabbító tárgyakon kívül az élet szupplementumát, a halált is ő adja Macondónak. Ő az első halott, övé az első temetés, ő Hadész hírnöke: „mert Macondo ismeretlen falu volt a halottak országában, míg Melchiades meg nem érkezett, és egy kis fekete ponttal meg nem jelölte a halál tarka térképén". (73.) Halálával „elromlik az idő gépezete" (73.), megjelenik Prudencio Aguliar, a kakasviadal vesztese, akinek kísértete elől menekültek új falut alapítani, s José Arcadio Buendíának felismerése, „hogy a holtak is vénülnek" (72.), felforgató erővel bír. „Micsoda katasztrófa – mondta. – Nézd

---

[55] Kerényi Károly: *Mi a mitológia?* Szépirodalmi, Budapest, 1988. 69.
[56] Jacques Derrida: i. m. 91.
[57] Kerényi Károly: i. m. 70.
[58] Uo.

a levegőt, hallgasd a nap zúgását: ugyanolyan, mint tegnap és mint tegnapelőtt. Ma is hétfő van." (73.) S ettől kezdve számára minden nap hétfő lesz. Megállt az idő. Aki apokaliptikus hangnemben szól, valamit jelenteni akar. Amit mondani akar, az igazság, azt akarja jelenteni, hogy az igazságot fedi fel, a hangnem a folyamatban levő leleplezést revelálja.

Mindig valamely közbülső állapot megjelenítője (félig ember, félig mitológiai alak), soha nincs teljes konkrétságában jelen. Tökéletes mestere a határok el/átmosásának. Jelenléte különböző, ám öröklődő emlék-más-képekként íródik bele a Buendíák emlékezetébe. Minden konkrét időpillanatban bennlévősége is már mint időben elhelyezhetetlen emlékké válás jelentős. „Aureliano [...] egész életében úgy emlékezett rá, ahogy azon a délutánon maga előtt látta. [...] José Arcadio, a bátyja pedig úgy adta tovább a csodálatos képet, mint valami öröklődő emléket valamennyi utódjának. [...] Ursulában viszont rossz emléket hagyott a látogató. [...] Az a maró bűz örökre az emlékezetébe ivódott, Melchiades képéhez rögzülve." (9–10.) A képzelet legsötétebb tereit is képes bevilágítani, amelynek legszebb tanúsága, hogy Aureliano ezredes a kivégzőosztag előtt állva Melchiades halálának bejelentésére emlékezik – vagyis a jégnézésre, amelynek emléke Melchiades alakját hívja elő. A regény a minden év márciusában megérkező cigányok jövetelével indul, amely már ekkor is Aureliano emlékeinek része, vagyis Melchiades már ekkor is mint emlékkép, nem teljesen jelen levő, saját maga ismétlődése, önmaga pótlása. A meghatározatlan időben bevéső pillanat az elbeszélés *most*-jába is már mint a múlt részeként megkövült *kép* datálódik, vagyis most-ként is a múlt ismétlése, amelynek eredetét, origóját talán nem is lehet kijelölni, már mindig is magába foglalja ismétléseit hiányként.

A legjobban Hermészhez hasonlítható testetlen jelenvalóságon túlmenően Melchiades hermészi attribútumokkal is fel van ruházva: nagy, fekete, hollószárnyú kalapja Hermész szárnyait láttatja; ő hozza Macondo népének a legújabb technikai találmányokat a világ minden tájáról, s azt az ezredéves bölcsességet, amellyel hozzájárult a falu felemelkedéséhez; mestere a jövőbe látásnak („állítása szerint zsebében hordta Nostradamus kulcsait" – 9.); szakértője és művelője az alkímia, asztrológia és mágikus tudományoknak; szanszkrit nyelven írt pergamenjein titkos szövegek, amelyeket csak beavatottak képesek megfejteni (Melchiades felolvasása Arcadiónak a kibetűzhetetlen írásokból olyan volt, „mintha valami enciklikát kántálnának"[59] – 68.), e kézirat tanulmányozása a hermeneutika tudományának megalapítása is egyben. S nem utolsósorban őhozzá kötődik az írás mint halott beszéd is, előrejelezve-előidézve egy olyan katasztrófát, amely elkerülhetetlenül már mindig is jelen volt. Leleplezés vagy igazság, a vég közelléténeк apofantikája, valami, ami a világ végére utal. Nem csupán az igazság mint a végre irányuló titok

[59] Az érthetetlen szöveg a felolvasás pillanatában sem értelem nélküli, hiszen Melchiades érti, viszont mások számára való jelentését jóval később, egy eljövendő kontextusban nyerheti el, mégpedig a pergamenek megjövendölte pillanatban. E tekintetben hasonlít a Frank Kermode bibliaszakértő által *klédón*nak nevezett orákulum egyik típusára.

vagy a vég titkának felfedett igazsága. Maga az igazság a vég, a rendeltetés, a vég eljövetele pedig az, hogy az igazság lelepleződik. Az igazság az utolsó ítélet végcélja és instanciája. Melchiades pergamenjei ezen utolsó igazság megpillantásának és beteljesedésének eszközei és tanúi. Egyedül Ursula gondolja azt, hogy elkerülhető a vég,[60] ha egyszerre felügyel minden szálat a családban, fittyet hányva Pilar Ternera kártyajóslataira s Melchiades azon Nostradamus-értelmezésére, miszerint a Buendía családnak írmagja sem marad Macondóban.

Márquez regénye újra életre kelti az orális elbeszélést, s ezzel párhuzamosan a mitologizálás radikálisan új módszerét alkalmazza. Almási Miklós szavaival élve, „az elbeszélést mint aktust, mint a közönséghez szólás gesztusát állította vissza jogaiba".[61] Azt írta meg, ami egyszer már elbeszélés-formát öltött, ami már magán viseli a meséltség varázsát. Egyszer már magához vette egy mesélő a történeteket. A halódó regény újabb lélegzethez jutott azáltal, hogy visszatérhetett ősforrásához, az elbeszélés aktusához.

---

[60] Esterházy Péter *Hanh-Hanh grófnő pillantása* című könyvében úgy jellemzi a tipikus női írót, mint akinek egyik szeme mindig a szövegen, a másik pedig a férfi nemi szerven nyugszik Talán erős túlzás párhuzamot állítani közte és Ursula közt, mégis megpróbálkozom vele. Ursula folyamatosan a múltba tekintve, azt olvasva, mintegy háttal állva a jövőnek élettapasztalatát törvényerejűként kezeli, szentírásnak veszi (itt az egyik pillantás), s a sors (Melchiades?) előre megírt könyvének sorait úgy próbálja befolyásolni, hogy a családtagok szövődő kapcsolatait felügyeli (itt a másik pillantás).

[61] Almási Miklós: *A rehabilitált elbeszélés.* In *Kényszerpályán.* Magvető, Budapest, 1977.

Sereg Mariann

POÉTIKAI, TEMATIKAI ÉS BIOGRÁFIAI SZINTEK AZ *ÍGY ÍRTOK TI* KÖLTŐ-PARÓDIÁIBAN[1]

Mitől működik egy szöveg paródiaként? Hogyan interpretálhatjuk Karinthy Frigyes paródiaalkotó módszerét? A szerző így fogalmaz az *Így írtok ti* második, bővített kiadásának előszavában: az irodalmi torzkép „nem egy bizonyos művel foglalkozik, hanem egy bizonyos íróval, azzal, ami az íróban egyéni és döntő: a modorával, illetve modorosságával".[2] Írásait irodalmi karikatúráknak nevezi, melyeket elsősorban jellemrajznak szán. A terminológiai zavar azonnal felfed egy problémát: Karinthy-paródiákon valójában nem a paródiaműfaj legismertebb hazai alkotását kellene értenünk, hanem a szerző egyedi műfaját, mely egyaránt merít a travesztia, a paródia, a pastiche, a szatíra egyetemes műfaji hagyományaiból és a századfordulón divatos élclapok sajátos humorából.

Karinthy Frigyes irodalmi karikatúrái nem kizárólag irodalmi paródiák. Kiss József a paródiaalkotás módszerét a karikírozás-kontraszteremtés kettős lépéseként értelmezi, miszerint a jellegzetes vonások felnagyításával, kiemelésével, tömörítésével a szerző összekapcsolja a paródiát az eredetivel – így ismerünk rá –, majd az emelkedett tárgy leszállításával, átméretezésével távolságot teremt köztük – így válik világossá, hogy paródiát olvasunk.[3] A parodizálást utánzó-átalakító transzformációként értelmezve – vagy ahogy Linda Hutcheon fogalmaz, az „utánzás és ironikus kifordítás"[4] szándékát felismerve – sem tekinthetjük Karinthy torzképeit kizárólag irodalmi műveket karikírozó szövegeknek, egyrészt mert a szerző szándéka szerint sem (csak) azok, másrészt mert az írók-költők személyére vonatkozó biográfiai referencialitásnak köszönhetően folyton kilépnek ebből a keretből. Erre a jelenségre utal Bónus Tibor is, mikor megállapítja, hogy a paródia elmozdul a

---

[1] Ezúton is köszönöm Kappanyos András inspiráló gondolatait, segítő útmutatását a dolgozat írása során.

[2] Karinthy Frigyes: *Így írtok ti*. Athenaeum, Budapest, 1921. I. 4.

[3] Kiss József: *Az Így írtok ti és a paródia elmélete*. In *Bíráló álruhában. Tanulmányok Karinthy Frigyesről*. Válogatta és szerkesztette Angyalosi Gergely. Maecenas, Budapest, 1990. 171.

[4] „Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text." Linda Hutcheon: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press, 2000. 6.

szatíra felé, amikor külső (irodalmon kívüli) tárgyat céloz.[5] A szóban forgó írások műfaji hovatartozása egyáltalán nem evidens, s ez az alkalmazott poétikai megoldásokra is hatással van. A továbbiakban a problémát egy időre felfüggesztve a szokásos paródia megnevezést fogom alkalmazni a vizsgált szövegekre.

Dolgozatomban arra teszek kísérletet, hogy bemutassam Karinthy humoros költőportréinak rétegzettségét és lehetséges szintjeit. Így három réteget különítek el a szövegekben: a poétikai-stilisztikai jellegzetességeket célzó szintet, a parodizált költőre jellemző tematikai jegyek szintjét és a személyére vonatkozó biográfiai jegyek szintjét. A paródia műfajából adódóan mindhárom szint referenciális, így feltételezik az olvasó előzetes tájékozottságát a karikírozott költővel kapcsolatban: a személyiségbeli-életrajzi elemekben való jártasság, illetve a jellegzetes témák, a költői megszólalás és az egyes művek ismerete alapvetően fontos. Vizsgálatomat az *Így írtok ti* költő-portréin, azaz a mű első, 1912-es edíciójának *Magyar Antológia* címet viselő ciklusán,[6] illetve az 1921-es bővített kiadás *Magyar írók/Költészet* című fejezetének egyes darabjain végzem,[7] az ezektől eltérő helyekre külön hivatkozom. E szövegegység szemügyre vétele talán közelebb visz annak megválaszolásához is, hogy az egyes parodizált szerzők iránti – irodalomtörténetileg nyilvánvalónak látszó – rokon- vagy ellenszenv tetten érhető-e a poétikai megformálás szintjén. Szinte közhellyé vált Kosztolányi Dezső megállapítása Karinthy Frigyesről és művéről, miszerint „aki avatott, az nyomban láthatja, hogy kit becsül és kit nem".[8] Valóban látható-e a szimpátia vagy ellenszenv a Karinthy-paródiákon, vagy csak a barát „avatottságának" köszönhető ez a „látás"? Érdemes körüljárni a kérdést.

Poétikai-stilisztikai szint

Nézzük először a költők modorát karikírozó szintet néhány paródiaszövegben – mesterségesen elválasztva a másik kettőtől –, s vizsgáljuk meg, hogyan alkalmazza a paródiaíró a poétikai-stilisztikai jegyeket. A legkézenfekvőbb példák a konkrét alkotást célzó paródiaszövegek, melyek egyrészt ebben az értelemben referenciálisak, másrészt – ahogy látni fogjuk – általános érvényű utalásaik révén tágabb kontextusba kerülnek, így válnak igazi stílusparódiává.

A kötet első, azonosítható verset célzó darabja *A Törpe-fejűek* című Ady-paródia, ennek eredetijeként *Az utolsó mosoly* című verset szokás megnevezni. A karikatúra célpontja az Adyra jellemző sorismétlés, s ezt a vers csattanójaként tematikus poén is megerősíti. Azonban nem mechanikus utánzásról van szó, hiszen Karinthy nem

---

[5] Bónus Tibor: *Paródia, technika és az irodalom médiuma*. In *A magyar irodalom története*. Szerkesztette Szegedy-Maszák Mihály. Gondolat, Budapest, 2007. II. 847.

[6] Karinthy Frigyes: *Így írtok ti. Irodalmi karrikaturák*. Athenaeum, Budapest, 1912. (Modern Könyvtár, 108–112.), 11–46.

[7] Karinthy: *Így írtok ti*. 1921. I. 15–45.

[8] Kosztolányi Dezső: *[Karinthy arcképéről]*. In uő: *Írók, festők, tudósok*. Szerkesztette Réz Pál. Szépirodalmi, Budapest, 1958. I. 290.

tartja meg *Az utolsó mosoly* kétszeres ismétlését és a négysoros strófát, inkább egy másik Ady-jellegzetességet, a háromsoros versszakot választja a vers szerkezetéül (ilyen például a *Meg akarlak tartani*, a *Héja-nász az avaron*, a *Temetés a tengeren* vagy a *Vén faun üzenete* strófaszerkezete). A három sor különösen alkalmas arra, hogy a várt logikus szerkezetet felborítva az első két azonos sor után egy eltérő harmadik következzen – így az ismétlés még inkább elveszíti a strófazáró-hangsúlyozó funkcióját, egyedül a csattanóban nyerve vissza azt, ahol azonban nyíltan leleplező-dik: „Hát maga megbolondult, / Hát maga megbolondult, / Hogy mindent kétszer mond, kétszer mond?"

Már az első példánk is alátámasztani látszik azt a megállapítást, hogy Karinthy az írók-költők modorát célozza, s az alapul választott versek inkább csak kiindulópontként szolgálnak a jellegzetes stílusjegyek felvonultatásához. Milyen jegyeket emel még be Ady-paródiáiba az író? A *Moslék-ország* című darab sem egyetlen műre épül, bár jelentős motívuma a hajó-kép, mely az *Új versek* kötetzáró darabját, az *Új vizeken járok* című költeményt idézi. Az adys szóalkotások halmozása jellegzetes eszköze a versnek: „álom-királyfi", „Átok-város", „Redves-ugar" – s nem véletlen a nagybetűs, szimbolikus értelműnek szánt kiemelés sem. Az eredeti és a paródiavers viszonyáról Bónus Tibor így fogalmaz: „[a paródia] szemantikai szinten is elbirtokolja az Ady-lírában oly fontos centrum- és irányító szerepet, amikor a hős és a hajó toposz viszonyát aktívból passzívra változtatja, s a »fekete« jelzővel ironikusan fokozza a toposz implikálta meghatározatlan általánosság kiváltotta szemantikai homályt."[9] A „Ne félj, hajóm, rajtad a holnap hőse" helyett ezt olvassunk: „Jött értem a fekete hajó".

Milyen műveleteket hajt végre a paródiaalkotó a poétikai alakzatokat tekintve? A paródia alapvető módszere a parodizált költő egy-egy jellegzetes poétikai eljárásának hiperbolikus alkalmazása. Néhány vers vizsgálata eredetijükkel összevetve jól mutatja ezt. Például a parodizált Kosztolányi-vers szervező alakzata a hasonlat: „Mint aki a sínek közé esett". Karinthy paródiája megtartja az alakzatot, de tartalmilag „átméretezi" (a már említett utánzás és változtatás lépéseit fedezhetjük fel itt), majd az eredetitől eltérő helyeken is találunk hasonlatokat a paródiaversben, melyek önálló életet kezdenek élni, hogy újabb Kosztolányi-motívumokat hordozhassanak: „mint kósza lányok és hideg cselédek" vagy „mint trombiták és roppant trombonok". Ha Tóth Árpád *Ady Endrének* című versének szervező alakzatát tekintjük, akkor hasonló eljárással találkozunk. Itt a bibliai allegória szerint Ady mint Mester szerepel, és a beszélő tanítványként szól hozzá. A paródiában ez az allegorikus beszédmód megmarad, azonban a Mester–tanítvány viszony mester–inas viszonnyá törpül. Példánk lehet még a Füst Milán-paródia (lásd lentebb), melynek esetében az eredeti vers pleonazmusát („ragadós mézfürdő") sokszorozza meg a paródiaszöveg: „nekem kezeim ragadnak"; „ragadós gombócokba összeragadva". Ezen kívül a Füst-paródia a költői kérdésfeltevés retorikai alakzatát és az eredeti vers zsoltárszerű szerkesztését is megtartja.

---

[9] Bónus: i. m. 850.

A versszervező alakzatok terén megfigyelhető a hiperbolikus alkalmazás művelete a paródiákban, ugyanakkor tartalmi változtatás a nevetséges, kicsinyes stílusérték irányába. Egy-egy alakzat halmozása egyrészt megerősíti az olvasóban, hogy mi is a parodizált költő egyedi jellemzője, másrészt azt is eléri, hogy bizonyos poétikai eljárások funkciótlanná, s így nevetségessé váljanak. Általában véve a poétikai-stilisztikai jegyek szintjén is észrevehetünk jellegzetes parodizáló műveleteket. Az *Antik szerelem* című vers alapjául a *Hegeso sírja* és *Az örök folyosó* című Babits-versek szolgáltak, melyekből a korai Babits jellegzetes poétikai eszközeit emeli ki Karinthy: a legszembetűnőbbek a chiazmusok, az alliterációk és a homofónia, de idesorolhatjuk a latin idézeteket is. Az alkalmazott művelet e poétikai jellegzetességek esetében az imitáció. Ehhez járul még a referenciális művelet, amikor az alliteráció értelmetlenségig való kiüresítése (hiperbolikus alkalmazás révén) egy másik költeményt, az *Egy szomorú vers*et idézi: „Ki bún borongva, barna, bús bajusszal, / Beteg, bolyongó, béna, bink, balán...". Harmadik műveletnek az eredeti szó, verssor vagy verstani jelenség változatlan beemelését nevezhetjük, ilyen például egy-egy jellegzetes jelző alkalmazása (Kosztolányi esetében ilyen a „bus"), a Tóth Árpád-vers címének megtartása *(Ady Endrének)* vagy Kemény Simon sorainak szó szerinti átvétele: „A tábornok agg lábán a vörös stráf / Ifjan, szépen a világba nevet". (Bár a paródiában a „Világ" írásmódja eltér, utalva ezzel a nem sokkal korábban indult polgári radikális lapra.[10])

Tematikus szint

A karikírozott költők jellegzetes vagy kedvelt témaválasztását többféleképpen is célozhatja a paródia. A legegyszerűbb eset, mikor konkrét vers az alapja, s így adódik a téma is: ilyen Babits esetében az antikvitás, Kosztolányinál a kisgyerektéma vagy Tóth Árpád Ady-tisztelete. Ezekkel szemben több költeményből szintetizált téma például Ady magyarságtudata és én-központúsága a *Moslék-ország* és a *Leköpöm a múltat* című paródiákban, Szabolcska jellegzetes témavilága, a falu és a hit, Gellért Oszkár családi lírája vagy Szép Ernő kedvelt témája, a gyermekkor.

A tematikus szint különösen alkalmas a karikírozásra, mivel a jellegzetes témák könnyen felismerhetők, s így a tematikus jegyek a szintek közötti játékra, áthelyezésre is alkalmasak. Mindez megvalósulhat például a poétikai-stilisztikai szint felől, ahonnan jellemző jegyek lépnek át a tematikus szintre: ilyen a már említett Ady-jellegzetesség, a sorismétlés *A Törpe-fejűek* című paródiában. Még jellegzetesebb példa a Kemény Simont parodizáló költemény, a *Napos délelőtt a Duna-parton,* ahol az eredeti vers színgazdagsága, impresszionista színélménye mint poétikai-stílusbeli jellegzetesség a paródiavers témájává válik. „Karinthy kifejezetten az

[10] Reményi József Tamás és Tarján Tamás jegyzetei alapján. Karinthy Frigyes: *Így írtok ti* (az első kiadás teljes, gondozott szövege). Szerkesztette, a jegyzeteket írta Reményi József Tamás, Tarján Tamás. Ikon, Budapest, 1994. 43. (Matúra Klasszikusok)

impresszionizmusnak mint stílusnak a paródiáját alkotja meg"[11] – írja Szalay Károly. Ugyanez elmondható az 1921-es kötetben szereplő futurizmus-paródiáról is, mely először a *Pesti Napló*ban látott napvilágot, 1917. március 29-én. A paródia módszere, hogy Petőfi Sándor közismert költeményén mutatja be a futurista jegyeket: a *Befordultam a konyhába* párverse az *Ugyanaz zöldben* címet viseli. Karinthy Frigyes noteszében ezt a paródiához kapcsolódó gondolatot olvashatjuk: *„Eredetiség és nagyság.* Marinettire minden sorából ráismerek. Petőfire nem."[12] A „futurizmus egyszerű, érthető, keresetlen nyelvén" megszólaltatott ismert költemény sokkal humorosabb és érthetőbb jelenség, mint amilyen a futurizmus poétikai jegyeinek halmozása, vagy eltúlzása volna. A futurista vers jellemzői, például a nominális stílus, a hangutánzó és hangulatfestő szavak halmozása, az írásjelek fokozott használata, a ritmikus ismétlések vagy a tudományos stílus úgy válnak nevetségessé, hogy az olvasó által normának tekintett eredeti vershez képest idegennek és túlhajtottnak tűnnek, így a Petőfi-vers átirata nem a versbeli történésről vagy Petőfi stílusáról szól, hanem a futurista versek poétikai-stilisztikai jegyeinek paródiája:

„Konyha.
Hideg igazándiság, ritmus,
Szín, szag, napfény.
Kondér, üst, csupor."

A szintek közötti átjárás másik lehetséges iránya, amikor (a későbbiekben tárgyalt) személyiségbeli-életrajzi referenciális jegyek kerülnek át a tematikus szintre. Ilyen a Kosztolányira utaló orr-motívum *„A szegény kis trombitás szimbolista klapec nyöszörgései"* című ciklus XIII-as számú darabjában, mely csak a vers zárlatában válik explicitté: „Én szipogok / Az orromon, e roppant trombitán." Babits tanáros póza is a humorizálás tárgyává válik az őt célzó paródiavers csattanójaként: „Kegyed nem készült, aztán hol az irka?"; vagy az 1912-es és az 1921-es kötetekből kimaradt Somlyó Zoltán-paródiában a költő nehéz életkörülményei, éhezése kerül át a vers tematikus szintjére:

„És hazamentem és nem volt vacsor
S szóltam szívemnek. Te beteg fasor,
Mint régi, mázas emlékek csorognak
Emlékei kihamvadt vacsoroknak."[13]

---

[11] Szalay Károly: *„Elmondom hát mindenkinek": Karinthy Frigyes életéről és műveiről.* Kossuth, Budapest, 1987. 115.

[12] Karinthy Frigyes: *Naplóm, életem.* Válogatta Szalay Károly. Magvető, Budapest, 1964. 298.

[13] Megjelent a Fidibusz *Magyar Antológia* című paródia-sorozatának XI. darabjaként: *Bomló Zoltán.* 1912. január 26. Karinthy életében nem jelent meg kötetben. Karinthy Frigyes: *Így írtok ti: Paródiák.* Szerkesztette Ungvári Tamás. Szépirodalmi, Budapest, 1979. I. 53. (Karinthy Frigyes Összegyűjtött Művei)

A jellegzetes verstéma más szintre való áthelyezésére is találunk példát. A *Huro-ki* című Kaffka Margit-költemény paródiájában a japán téma poétikai szinten jelenik meg, mégpedig szójátékok formájában („japánkodó" – „amit japám adott" – „eljapánkodásaimat").

A témaválasztást célzó szintről elmondható, hogy a legtöbb esetben az eredeti téma szubverzív átalakítása is lejátszódik a paródiaversben. Akár a címadás is alkalmas erre: a *Hit, remény, szeretet* című Szabolcska-paródia alcíme *(Karácsonyi mellékletekre féláron)* az emelkedett témamegjelölést azonnal profánná, anyagiassá teszi, s ezzel a költő álszent magatartását is fricskázza. Vagy például a Kosztolányi-ciklus beszélői pozícióját semmisíti meg a paródia azáltal, hogy a *Szegény kisgyermek panaszai* címből *A szegény kis trombitás szimbolista klapec nyöszörgései* lesz. Az eredeti beszélő visszahelyezkedik gyermeki önmaga látásmódjába, emlékeibe, s a paródiacím ezt a nézőpontot célozza: a trombita-motívummal, a szimbolizmussal, a klapec-beszélővel egyértelművé teszi, hogy mindez egy tudatosan felvett póz Kosztolányi Dezső, a költő részéről. A visszaemlékezés mint központi motívum megmarad, az eredeti hasonlat félelmetes életveszély-élménye („Mint aki a sínek közé esett... / És általérzi tűnő életét") egy jóval alantasabb „balesetre" cserélődik: „Mint aki halkan belelépett".

Biográfiai szint

A referenciális jegyek vonatkozhatnak a költő személyére, költői hangjára vagy egy adott művére, de mivel az utóbbi kettőt az előzőekben tárgyalt két szint is magában foglalja, e cím alatt a költő személyére, életkörülményeire vonatkozó, azaz biográfiai referenciát szeretném elkülöníteni. E szint jelenléte távolítja el leginkább a Karinthy-szövegeket attól, hogy kizárólag irodalmi paródiáknak tekintsük őket, s mozdítják el a műfajt a „külső tárgyat" célzó szatíra felé.

Említettük, hogy jellegzetes vonást figuráz ki a jó barát Kosztolányi portréjának visszatérő orr-motívuma – trombita, illetve harsona formában többször felbukkan. Sőt, elképzelhető, hogy *A szegény kis trombitás szimbolista klapec nyöszörgései* első darabjának fő motívuma, a „belelépés valamibe" is azért szükséges, hogy megjelenhessen a szaglás, „tüszkölés" és általában az orr mint Kosztolányi-jellegzetesség. (Más helyeken is visszatérő fricska: „született Harsonán"; „Trombita-szonáta"; a Trombitagyárosok Országos Szövetségének igazgatója" stb.) Úgy tűnik, hogy a személyt célzó poén különösen alkalmas arra, hogy a vers csattanója legyen, s ily módon váratlan átfókuszálás történjen. Így van ez az *Antik szerelem* című Babits-paródiában is, ahol a versbeli szerelmes beszélőből „előbújik" a latintanár: először csak utalásszerűen jelentik meg a latin nyelvtan beemelésével („és szólt a lány gradus genitivusszal"), majd a költői beszédmódban és magatartásban egyaránt. Szintén a vers zárlatában tűnik fel a referenciális poén az *Egyszerűség* című Szabolcska-paródiában, ahol számos, költői nyelvet és témaválasztást célzó fricska után lepleződik le a költő személyes ellenszenve: „Fulladjon meg Ady Endre / Lehetőleg máma még." Ezt a jelenséget nevezhetjük átkontextualizálásnak, mivel kikerülünk az irodalom kontextusából, amikor a költők személyére vonatkozó humorizálás kicsi-

nyes emberi tulajdonságokat céloz. Emellett a paródia a költői kvalitást is megrajzolja az „alapanyag" jellegzetességeinek felnagyításával (Szabolcskánál például ilyenek a kicsinyítő beszéd és a naiv képek).

A Gyóni Gézát parodizáló darabokban a költő pesti írók iránti ellenszenve válik a paródia céltáblájává.[14] A *Harctér* című vers minden strófája úgy épül fel, hogy a harcok leírásának látszatát keltik, majd utánuk egy-egy referenciális poént tartalmazó strófazáró sor áll: „Verje meg az isten a pesti írókat!", vagy „Hej, gaz Fenyő Miksa, Ignotus és Nyugat!". A humoros hatás abból származik, hogy a hadakozó, hevült hangnem – mely látszólag az ellenségnek szól – valójában a parodizált költő személyes sértettségének hangja. Az Erdélyi Józsefről készült karikatúra a népies stílusjegyek felvonultatása után szintén személyt célzó poénba torkollik. A Petőfi-epigonság és dilettantizmus mint kritikai meglátás itt még élesebb – ráadásul a költő szájába adva hangzik el:

„Volt valami Sándor,
Nem lehet ezt bírni,
Nem olvastam, 'sz nem is tudok
Olvasni, csak írni."[15]

Karinthy hasonló eljárással mondatja ki Szabolcska Mihállyal, hogy „Legelő, kicsiny birkáktól / Tanultam a versirást", vagy hangzik a „vallomás" Gyóni Gézától: „Azon az éjjel / Olvastam és írtam egy Kosztolányi-verset".[16]

A paródiaíró azonban nemcsak kritikus hangú csattanóként alkalmaz biográfiai személyre vonatkozó motívumokat, hanem a módszer akkor is sikeres, ha egy vers nagyrészt stílusparódia, így a monotóniát elkerülendő a szöveg kilép a stílusjegyek túlzásának-torzításának keretéből, és nézőpontot vált. Így van ez a Szabó Lőrincet karikírozó versben is:

„Így dudolásztam magamban
S gondoltam meglepem Erzsikét,
De nem volt nálam elég pénz
S inkább írtam egy versikét."[17]

A Gellért Oszkár-paródiában a meghitt testi közelség eltúlzott és kifordított képeit vezeti be az „Amint a karod fölemeled" visszatérő sor. A lírainak szánt versbeszédet hétköznapi kép zárja, mely akár a költővel is megtörténhetett, mindenesetre akaratlanul is a biográfiai személyre asszociálunk általa: „És kicsi pelyhek szurkálnak sziven, / Amint a karod fölemeled, / Hogy fejemhez vágd a levesestálat." Így kapcsolódik össze a stílusparódia és a jellegzetes tematika (családi líra) kifigurázása a költő személyét célzó finom csattanóval.

---

[14] Karinthy életében nem jelent meg kötetben. Karinthy Frigyes: *Így írtok ti.* A jegyzeteket írta Szász Imre. Szépirodalmi, Budapest, 1973. I. 29.
[15] Karinthy életében nem jelent meg kötetben. Karinthy Frigyes: *Így írtok ti: Paródiák.* 1979. I. 58.
[16] Karinthy: *Így írtok ti.* 1973. I. 31.
[17] Karinthy életében nem jelent meg kötetben. Karinthy: *Így írtok ti.* 1979. I. 64.

Az említett tipizálható példákon kívül azonban vannak olyan paródiaversek, ahol a személyre utalás nehezen szétválasztható a költői hangtól, beszédmódtól – különösen igaz ez a lírai én jelenlététől telített Ady-költeményekre. Más referenciális poénok sokkal árnyaltabbak a korábban említetteknél, például Füst Milán portréja mizantróp-hipochonder karaktert mutat, utal a költő Osvát Ernőhöz, a versben többször megszólított „szerkesztő úr"-hoz fűződő ellentmondásos ragaszkodására, mégsem teszi ellenszenvessé a figurát.

A három szint összefüggései

A fent tárgyalt három szint rétegződése bemutatható egy tetszőleges példán keresztül. A Füst Milán-paródia esetében tekinthetjük a *Zsoltár* című verset normatív szövegnek, és vizsgálhatjuk az *Epigramm* címet viselő paródiaszöveg ettől való eltéréseit. Még egy lépéssel továbbmenve – és Karinthy szándékát figyelembe véve – azonban láthatjuk, hogy nem kizárólag egy költeményt parodizál, hanem a költő modorát, illetve modorosságát célozza, s ehhez az eredeti vers csak alapul szolgál. Az „alapvers" megválasztása is tudatos lépés, hiszen feltehetően Karinthy véleménye szerint ez a mű a leginkább alkalmas arra, hogy rajta megmutassa Füst Milán stílusát és annak visszásságait.[18]

Lássuk először az eredeti költemény és a paródiavers viszonyát. Hogyan működne a paródia az eredetivel azonos, *Zsoltár* címmel? Lényegében nagyon hasonlóan, de elveszne egy lényeges humorforrás, a Füst Milánra jellemző sorhosszra való utalás. A humoros hatást az ellenkező értelem váltja ki, így adhatta volna Karinthy az *Epigramma* címet is a paródiának, azonban az ennek megfelelő Füst-vers önmagában hordozza az ellentmondást: a műfajt jelző cím ellenére hömpölygő, hosszú sorokból szerkesztett (és nem rövid, csattanós), már-már önmaga paródiája. Erre a jelenségre hívja fel Karinthy a figyelmet: a paródia célozza Füst „beszédességét" azzal, hogy a cím és szöveg közti ellentétet felnagyítja az epigramma szó csonkításával, archaizmussal utal modorosságára és ironikusan azt sugallja, hogy egy könnyű kis költeményt olvasunk (epi*gramm*). Ennek a többszörös szemantikai izotópiának köszönhetően lesz összetett humorforrás a cím, találó a címadás. A vers eredetijétől eltekintve, általános jellegzetességként utalhat arra is, hogy Füst műfajmegjelölései gyakran szokatlanok: zsoltárai nem hagyományos értelemben zsoltárosak, epigrammája sem igazi epigramma, s ezt túlozza el a paródiaíró, mikor nagyvonalúan bánik a műfajnevekkel.

Működne-e a paródia akkor, ha egyáltalán nem ismernénk Füst Milán stílusát? A cím és a költemény közötti ellentét ebben az esetben is érthető lenne (rövidség, tömörség és elmés csattanó helyett szószátyárság és panaszos hang), a sorok számozása és a szerkesztőnek szóló kiszólások humorosak lennének, elérnék azt a hatást,

[18] Karinthy Frigyes egy nappal a *Nyugat*ba írt kritikája után jelentette meg paródiáját Füst Milánról. Az ott kiemelt és nagyra tartott „objektív szomorúság" a paródiában szubjektív panaszkodássá törpül. – Karinthy Frigyes: *Füst Milán*. Nyugat (13) 1911.

hogy a költő csak szaporítja a szót, hogy minél hosszabb legyen verse – ahogyan ezt a sorok számozása is sugallja. A már említett hosszú sorok kifigurázása, különösen a 10. sor poénja az ellentmondás miatt érthető lenne, de igazából Füst költeményei ismeretében nyerik el rámutató funkciójukat. Önmagukban is humorosnak találnánk az élőbeszéd formuláit, melyek nem illenek a fennkölt-tragikus beszédmódba: „bizonyos tekintetben", „És most jut eszembe", „szerkesztő úr, mit tetszik szólni hozzá", „Jaj keserű így az élet azér' mondom szerkesztő úr kérem, borzasztó nehéz / az ember élete itt ezen a földön, bizony". A közhelyes ismétlések („az ember nem él örökké" és „az ember meghal") szemben állnak az olyan egyedi szóhasználatokkal, mint a „bélülről" vagy a „letorpad", a különböző stílusregiszterek diszharmóniája Füst Milán stílusának ismerete nélkül is humorosnak hat.

A paródiaalkotás hogyanját az eredeti szöveg viszonylatában vizsgálva a parodizált tárgy bizonyos fokú értelmezése is szükséges. Füst Milán *Zsoltár*a (1909) önmagában is hordoz komikusba hajló hangot, egyrészt a beszélő énjének hangsúlyos jelenlétével, szokatlan szóhasználatával („Én pici helyen dideregve ülni akarok, én komplikációktól félek"), másrészt a beszédmód panaszból önsajnálatba átcsapó jellege miatt. „Ó Uram, engem bántanak" – a zsoltáros hang vagy a jóbi panaszok hangja és a tragikomikus szenvedés-leírás mellett a versbeszéd erős szubjektivitása a tragikus hangvételt erősíti. A paródiában a beszélő olyan túlzások által válik komikussá, mint a „nekem hideg nyállal kenik homlokom", vagy még inkább a „nekem kezeim ragadnak", ahol a ragozott személyes névmás éri el a hangsúlyosan túlzó hatást. A zsoltárok mellérendelő-halmozó szerkesztését imitálja az eredeti vers gyakori 'és'-sel való gondolatfűzése, a paródiában ez is visszatér, mégpedig sorkezdő szóként a 'jaj'-jal váltogatva, hömpölygő panaszáradattá változtatva a verset. Számos jelentős motívum is paródia tárgya lesz, a parodizáló módszer elsősorban az ellentétes kontextusba helyezés, kicsinyítés: a „jeges vízbe rántanak" motívumai a paródiában „hideg nyál"-ként jelennek meg; a ragadás motívuma („ragadós mézfürdő") jelen van a nyál és a hagyma képekben, illetve a halmozás eszközével háromszor szó szerint is bekerül a Karinthy-versbe („kezeim ragadnak", „sötét homokot eszik ragadós gombócokba összeragadva"). Az utóbbi részlet elmésen figurázza ki a „ragadós mézfürdő" jelzős szerkezetet, mely a méz tulajdonságából adódóan evidens, így a paródiabeli pleonazmus rámutat az eredeti szerkezet minimális információtartalmára, a gyenge költői képre.

> „Mért kell hát érintkeznem, mért kell élnem, mért nem bontják
> Hűs, tiszta, örök-ágyam tiszta angyalok? - - -
> Vagy mért, hogy ebszájjal magamtól mindenkit el nem marhatok? - - -"[19]

Az eredeti vers zárlata végérvényesen tragikusba fordítja a költeményt: a fizikai valóságtól elidegenedett ember panasza ez, mely kifejez egy tisztább szellemi valóságra való áhítozást, misztikus halálvágyat. A paródiavers szerkesztése is követi

[19] Füst Milán *Összes versei*. Szerkesztette és a jegyzeteket írta Zsoldos Sándor. Magvető, Budapest, 1988[4], 89.

ezt: a beszélő kérdéseket intéz a szerkesztő úrhoz (ezáltal az „Uram" megszólítás kettős értelművé válik), majd a kicsinyes, hétköznapi nyelvezetű panaszáradat hirtelen súlyos zárlatba fordul: „borzasztó nehéz az ember élete itt ezen a földön, bizony, s a súlyos angyal letorpad / S fáklyáját lefelé fordítja".

Habár igaz, hogy az eredeti költemény ismeretében érthetjük igazán a paródiát, Karinthy mesteri szerkesztésének köszönhetően e nélkül a tudás nélkül is humorosnak tartanánk a szöveget. Értővé azonban az teszi olvasatunkat, ha ismerjük az alapot, nemcsak egyetlen költeményt, de a költő stílusát is, hiszen számos jellemző nem egyetlen minta alapján került a paródiába (például a *Zsoltár* rímelését Karinthy elhagyja, mert ez általában nem jellemzi Füst költészetét), így igazolódni látszanak Kosztolányi szavai: „egypár sorban érezteti az író minden munkáját, egy szeplőben az író minden hibáját".[20]

A „minden hiba" kifejezés azonban még tágabb értelmű, hiszen látható, hogy Karinthy nem kizárólag a költői beszédmódot parodizálja, hanem Füst Milán személyét is. A Füst-paródia célozza a Füst Milán és Osvát Ernő közötti viszonyt, a költő siránkozó, feminin hangvételét, s így tükröt tart a személynek is, ezért találóbb a karikatúra műfaji megnevezés. A bevezetőszöveg szerint Füst „Hosszú ideig a »*Nyugat*« körül lebegett, mígnem a szerkesztő feltalálta a Füstnélküli *Nyugat*ot, azóta csak gyéren jelentkezik." A személyes érintettségre utalnak a versben a szerkesztőnek címzett kiszólások, ennek alapja, hogy Osvát Ernő apafigura volt a fiatal, induló nemzedék számára, véleménye, értékítélete Karinthy lírai vallomása szerint is meghatározó:

> „Ennek a kornak sok bábája között Osvát Ernő volt az, akinek kezén megmenekült a gyerek. Most itt áll előtte, huszonöt évesen, tékozló fiú, megöregedve kicsit, kicsit kiábrándultan, kicsit züllötten, hogy számot adjon viselt dolgairól és megköszönje életét."[21]

Állításaink alátámasztására álljon itt néhány idézet Füst Milántól is, aki *Napló*jában szenvedélyes, szinte szerelmes nyelven fejezi ki ragaszkodását Osvát Ernőhöz, ugyanakkor másutt dacos elszakadni akarással beszél a szerkesztőről. Bár a naplóbejegyzések pár évvel későbbiek, mint Karinthy paródiája, tartalmuk feltehetően a korábbi évekre is vonatkoztatható.

> *1915. július 25.* „Életem nagyobbik fele *O.* – a kisebbik normális."[22]
> *1915 őszén* „O.: zavartan mondja meg, hogy mit akar, szégyenli szemérmetlenségét – de csak úgy ér el sikert, ha nyílt: erőszakot tesz tehát és dúrván érzéki."[23]
> *1915 végén* „O-ról: ő ölt meg: a természetes ambiciómat – és a frisseségemen űlt."[24]
> *1916. április 21.* „Hideg vagyok O-hoz: szegény, ő enged, meg akar tartani."[25]

---

[20] Kosztolányi: i. m. I. 283.
[21] Kőszeg Ferenc–Márványi Judit: *Osvát Ernő a kortársak között.* Gondolat, Budapest, 1985. 157.
[22] Füst Milán: *Teljes napló.* Sajtó alá rendezte Szilágyi Judit, szerkesztette Fazekas István. Fekete Sas, Budapest, 1999. I. 125.
[23] I. m. 156.
[24] I. m. 159.
[25] I. m. 169.

1916 márciusa „Gyerekkori trauma: az O. iránti alázat."[26]
1920 decembere „Osváttól el kell szakadom! Furcsa: a legkitűnőbb hozzáértő s ítéletei igen sokszor rosszak!"[27]

Ezt a – valószínűleg a kezdetektől fennálló – ragaszkodást és elszakadni akarást finom utalásokkal figurázza ki a paródiaszöveg. Füst Milán személyét elsősorban költőként éri fricska, a panaszos hang és a halál gondolata azonban a biográfiai személytől sem választható el. A Füst Milán-paródia alsó rétegét a választott alapvers, a *Zsoltár* alakzatainak, szerkezetének és témájának kifigurázása adja (a misztikus halálvágy hétköznapi, kicsinyes halálfélelemmé törpül); erre épül, s ezzel olykor egybeesik a költő stílusát általában megragadó réteg (rímtelenség, tragikus hang, modorosság), harmadrészt megjelenik a szövegek világán kívüli jellegzetességeket célzó szint (Füst–Osvát viszony, a költő személyisége).

Példáinkból látható, hogy az alapul választott eredeti versek jellegzetes alakzatának hiperbolikus alkalmazása fontos parodizáló módszer, mely kiemel, funkciótlanná és ezáltal nevetségessé tesz poétikai eljárásokat. A poétikai-stilisztikai jellegzetességekkel végzett imitációs, referenciális és változatlanul beemelő műveletek összekötik a paródiát az eredeti szöveggel, de már nem csupán egyetlen alapversszel, hanem többel, így általában a költő stílusával is. A poétikai jellemzők eddigi vizsgálatából nem látszik markáns különbség a parodizált szerzők között az alkalmazott alakzatokat tekintve. A jellegzetes tematikus jegyek a ráismerést erősítik, kiemelésük lehetővé teszi a szintek közötti átjárást: poétikai jellegzetességek vagy biográfiai szempontból referenciális jegyek kerülhetnek tematikus szintre.

A referenciális szint jelenléte elmozdítja a Karinthy-szövegeket az irodalmi paródiától a szatíra felé. Gyakori eljárás az átfókuszálásnak nevezhető jelenség, mikor a poétikai–stilisztikai–tematikus poénokat követően a vers monotóniáját megtöri egy referenciális csattanó, mely akár szatirikus élű is lehet. Emellett átkontextualizálásnak neveztük azt a módszert, mikor a paródiavers nemcsak a költészetet (jellegzetes fordulatok, témák) célozza, hanem inkább a parodizált költő személyét teszi nevetségessé. Ennek mértéke azonban széles skálán mozog, a paródiák „hangja" is igen változatos az együtt nevetőtől egészen a megsemmisítőig. E hang felismerésében a biográfiai referencialitás is a segítségünkre van: a szatíra műfajához közelíti a karikatúrát, így jelenléte marker lehet a kritizáló szándék felismeréséhez.

A szintek szemügyre vételénél idézett példák mellett hasznosnak tűnt egyetlen költeményen keresztül bemutatni a fentebb tárgyalt parodizáló műveleteket. Talán sikerült érzékeltetni, hogyan épül egymásra és erősíti egymást a poétikai, tematikus és referenciális szint a céltáblául választott poétikai, költői-magatartásbeli és személyiségbeli jellegzetességek költeménybe sűrítése során. E három, nehezen szétválasztható réteg összefonódásának is köszönhető, hogy a Karinthy-paródiák találó és időtálló irodalmi karikatúrák.

---

[26] I. m. 191.
[27] I. m. 595.

Tóth Csilla

A KONTEXTUS KIHÍVÁSA: A KONTEXTUÁLIS NARRATOLÓGIA LEHETŐSÉGEI ÉS PROBLÉMÁI

A kontextus fogalma lényeges összetevője az irodalmat kommunikációként felfogó különböző jelentéselméleti, interpretációelméleti és narratológiai irányzatoknak. Az új évezred első évtizedében megerősödött kulturális-kontextuális narratológia sok új szempontot vetett fel a narratívák tanulmányozásához, ugyanakkor számos, beismerten megoldatlan elméleti problémát is magában hordoz.

A beszédaktus-elméletből kiinduló ún. kontextuális narratológia már az 1970-es évek végétől jelen volt a narratológiában.[1] A terminust Seymour Chatman használta először,[2] és idesorolta azokat a narratológusokat, akiknek a legfőbb kifogásuk az volt, hogy a klasszikus narratológia nem veszi számításba azokat az aktuális körülményeket, amelyekbe az irodalom bele van helyezve, s akik a narratológia átfogó elméletté formálására törekedtek. Ez a közös Mary Lousie Pratt, Barbara Herrnstein Smith, Thomas Leitch és Susan Sniader Lanser[3] munkáiban. Chatman a klasszikus álláspont képviselőjeként a narratológiára mint önálló tudományra tekint, és ezért ragaszkodik a narratív fikcionális mű lényegi sajátosságához, a történet és a diskurzus idejének megkülönböztetéséhez. A kontextualisták azért veszélyeztetik a történet-diskurzus dichotómiát, mert Labov és Waletzky ismert munkájához[4] visszanyúlva nem elsősorban a narratíva elemi alkotóelemei és alapvető tulajdonságai (időbeli szervezettsége) és strukturális egységei iránt érdeklődtek, hanem a strukturalisták által figyelmen kívül hagyott evaluatív vagy értékelő funkció foglalkoztatta őket, amelyben a narratíva és az azt használók viszonya fejeződik ki.

---

[1] Vö. például Mary Louise Pratt: *Toward A Speech Act Theory of Literature.* Indiana University Press, Bloomington, 1977.

[2] Seymour Chatman: *What Can We Learn From Contextualist Narratology?* Poetics Today 1990. 11:2. 309–328.

[3] Pratt: i. m.; Barbara Herrnstein Smith: *Narrative Versions, Narrative Theories.* In W. J . T. Mitchell (ed.): *On Narrative.* Chicago University Press, Chicago, 1981; Thomas Leitch: *What Stories Are: Narrative Theory and Interpretation.* University Park, Pennsylvania State University Press, 1986; Susan Sniader Lanser: *The Narrative Act: Point of View in Fiction.* Princeton University Press, Princeton, 1981.

[4] Wiliam Labov–Joshua Waletzky: *Narrative Analysis: Oral Version of Personal Experience.* In J. Helm (ed.): *Essays on Verbal and Visual Arts.* American Ethnological Society, Seattle, 1967. 12–44.

Chatman bírálja Pratt „elbeszélhetőség" *(tellability)* fogalmát is: kérdése az, vajon kik és mi alapján fogják eldönteni, hogy egy irodalmi mű érdemes-e a terjesztésre, hiszen a résztvevők szerepét az irodalmi kommunikációban nyilvánvalóan az alkotók, kritikusok, kiadók stb. vehetik át. Chatman a kontextualista elképzelések közül a leíró jellegű narratológia számára elsősorban a megbízhatatlan elbeszélő fogalmát tartja hasznosnak, hiszen ez a fogalom Grice társalgási maximái alapján, Pratt munkája nyomán világossá tehető, tipizálható.

A rövid áttekintésből kitűnnek a később teljesen új szempontok szerint szerveződő viták körvonalai és a diszciplínák alapellentétei: míg a klasszikus, strukturalista narratológia leíró jellegű, egzaktságra törekvő tudomány kívánna maradni, addig a kontextualisták fontos szerepet tulajdonítanak a konkrét körülmények között zajló jelhasználatnak, ami maga után vonja a narratológia és az interpretációelmélet közeledését. A megbízhatatlan elbeszélőhöz hasonlóan a későbbi konszenzus lehetőségét az odaértett szerző fogalma jelenti, az előbbi a szövegben az utóbbi a kontextusban helyezhető el. A Pratt-féle *tellability* fogalom pedig nyilvánvalóan felveti az irodalom intézményrendszerének a befogadásban és az értékelésben betöltött szerepét.

A kilencvenes évek második felében fellépő új kulturális-kontextuális narratológia tudatosan elhatárolódik a Chatman által körvonalazott szempontoktól. Ansgar Nünning szerint világosan el kell különíteni az általa kulturális-kontextuális narratológiának nevezett diszciplínát a korábbi kontextuális narratológiától,[5] hiszen a narratíva nem állítható szembe a fikciós narratívumot generáló, valóságban lejátszódó aktusokkal.[6] A másik döntő különbség, hogy a Nünning nevéhez köthető giesseni iskola a kulturális fordulat után már nem a nyelvészeti pragmatika, hanem az olvasás elmélete és irodalmi antropológia (Iser), a kultúratudomány (Greenblatt és az újhistorizmus) a kulturális antropológia (Geertz) és a marxista irodalomtudomány (Bender[7]) által meghatározott alapokon áll. Célja a kultúrtörténet és a narratológia határainak átlépése, hiszen az új helyzetben, a kulturális fordulatot követően a narratológiának új kihívásokkal kell szembenéznie.

Mivel a narratológia ekkorra már számtalan, egymást sokszor átfedő törekvésekre és ágakra bomlott, helyesebb narratológia helyett narratológiákról beszélni.[8] Az új kontextuális narratológia talán leglényegesebb, más kultúratudományi kö-

---

[5] Ansgar Nünning: *Surveying Contextualist and Cultural Narratologies: Towards an Outline of Approaches, Concepts and Potentials.* In Sandra Heinen–Roy Sommer (ed.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research.* Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2009. 60.

[6] Nünning Chatman retorikai kérdésében rejlő dichotómiát utasítja el: „Vajon a narratológiának a valóságban zajló, a narratívát előidéző aktusokat fontosabbnak kellene tartania, mint a létrejövő eredményt?" (Chatman: i. m. 310.)

[7] John Bender: *Imaging the Penitentiary. Fiction and Architecture of Mind in Eighteenth-Century England.* The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.

[8] Ansgar Nünning: *Towards a Cultural and Historical Narratology: A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects.* In Bernhard Reitz–Sigrid Rieuwerts (Hrsg.): *Anglistentag 1999 Mainz. Proceedings.* WVT, Trier, 2000. 345–373., 352.

zelítésekkel (Bachmann-Medick[9]) vagy az új kultúrtörténettel (Chartier[10]) rokon vonása, hogy a legfontosabb kérdésnek azt tartja, hogyan vesz részt az irodalmi mű a kultúra konstruálásának folyamatában. A kontextuális-kulturális narratológia Bender alapvetőnek tekintett művére támaszkodik alapkérdésének kijelölésében: „az irodalmi alkotás hogyan vesz részt a kultúra konstrukciójának zajló folyamataiban."[11] Lényeges hangsúlyozni azonban, hogy a kulturális-kontextuális narratológia ugyanakkor el is határolódik Bender dokumentarista redukcionizmusától: az irodalmi és a kulturális kontextus kapcsolódási pontjai vizsgálatában a fikciós mű, a regény több mint „elsősorban történelmi és ideológiai dokumentum"[12] vagy információtároló rendszer.[13] A szociológiai redukcionizmus elutasítása viszont felvállalható közös kiindulási pontként jelenik meg: a regény műfaja „mozgatóereje, nem pedig visszatükröződése a társadalmi változásnak"[14] – idézi Bender mondatának *második felét* Nünning.[15] Az irodalmi mű tehát nem egyszerűen egy adott társadalmi csoport mentalitásának leképeződése. A kontextuális narratológia megkérdőjelezi fikció és valóság mimézisen nyugvó viszonyát, a fikcióval saját jogán, mint gondolkodásformák, viselkedési minták, intézmények megformálását befolyásoló kognitív erővel kíván foglalkozni, tehát mű és kulturális valóság között kölcsönviszonyt tételez fel.

Bár Nünning tételesen felsorolja a klasszikus, strukturalista narratológiától való legfontosabb eltéréseket (interdiszciplinaritás, etikai kérdések és esztétikum egybefonódása, holisztikus kulturális értelmezés, kontextus-orientáltság, egy adott narratívára történő összpontosítás, történetiség, a narratíva belehelyezése a kultúra különböző diskurzusaiba), manifesztuma mégsem a különbségeket hangsúlyozza. Bírálja a strukturalista narratológiát, hiszen három dolgot mindenképpen figyelmen kívül hagyott: az értelmezést, a kontextust és a kultúrtörténetet. Nünning Chatman álláspontjával szemben mégsem sugall választást vagy szembenállást a strukturális narratológia és az új kezdeményezések (kulturális-kontextuális, interkulturális, posztkoloniális narratológia) között: kiemeli, hogy kizárólag a klasszikus narratológia alapján, annak fogalmi készletével lehetséges az irodalmi mű polivalens esztétikai hatásstruktúrájának analízise, amelyet ötvözni kell irodalomtörténeti, valamint kultúrtörténeti szempontból releváns kérdésfelvetésekkel. A „kis

---

[9] Doris Bachmann-Medick: *Kultur als Text? Literatur- und Kulturwissenschaften jenseits des Textmodells.* In Ansgar Nünning–Roy Sommer (Hrsg.): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze-Theorische Positionen-Transzdisziplinäre Perspektiven.* Günter Narr Verlag, Tübingen, 2004.

[10] Roger Chartier: *A világ mint reprezentáció.* In Kisantal Tamás (szerk.): *Elbeszélés, kultúra, történelem. Narratívák 8.* Kijárat Kiadó, Budapest, 2009.

[11] Nünning: *Surveying Contextualist and Cultural Narratologies.* 50.

[12] Lásd az 5. számú jegyzetet.

[13] „...cross referenced informational networks that characterize written accounting in the modern metropolis, where many of the systems of classification ad integration necessary to command masses of written information were first fully actualized. I count the realist novel as one of these system." (Bender: *Imaging the Penitentiary.* 140.)

[14] „Novels as I describe them are primarily historical and ideological documents; the vehicles, not the reflections, of social change." (Bender: *Imaging the Penitentiary.* 1.)

[15] Nünning: *Towards a Cultural and Historical Narratology.* 360.

népek kánonja"[16] szempontjából talán legérdekesebb kérdésfelvetése a forma szemantizáltsága, amelyet Jameson „a forma ideológiája" gondolatából merít.[17] A különböző formai eljárások és technikák nemcsak a szöveg strukturális sajátosságaiként vonhatók analízis alá, hanem szemantizáltságuk folytán olyan narratív módoknak tekinthetők, amelyek az adott (a nyugati kánontól eltérő) kulturális konstrukciós folyamatba vannak ágyazva, illetve annak résztvevői. Az egyik legvonzóbb cél, egy adott témára vonatkoztatva annak a végigkövetése, hogy a „különböző etikai, társadalmi, episztemológiai kérdések a narratív reprezentáció milyen formájában artikulálódnak",[18] a kulturális különbségek milyen formai eltérésekben nyilvánulnak meg.

A kulturális-kontextuális narratológia egyben irodalomtörténeti, helyesebben narratológia-történeti irányultságú kérdéseket is felvet. Radikálisan történetivé kívánja tenni a narratológiát, lévén a különböző narratív eljárások története még szinte teljesen járatlan terület. Megemlítendő Nünning George Eliot és az angol regény nézőpontstruktúrájáról írott munkája,[19] valamint a megbízhatatlan elbeszélővel kapcsolatos tanulmányok. Ezek a kérdések a narratológia mint narratív eszközök és módok megírandó történetéhez tartoznak. A narratív formákhoz történetileg változó funkciók kapcsolódnak, a funkciótörténeti analízis, mint a kulturális-kontextuális narratológia részterülete a kontextus fogalmához vezet át.

A kulturális-kontextuális narratológia kettős irányultságú: vagy megmarad hagyományos tárgyánál, tehát irodalmi műveket fog tágan értelmezett kulturális kontextusokba helyezni, vagy elszakad az irodalmi műtől, és helyette azt vizsgálja, hogy a különböző kulturális diskurzusokban hogyan működik a mindenhol jelenlévőként tételezett narratíva – a narratológiai módszereket viszi át más kultúrtörténeti jelenségekre.[20] Ha az irodalmár a számára kedvesebb és hasznosabb első lehetőségnél marad, akkor is szembe találja magát a kontextus legalábbis kettős értelmezésével. A kontextus fogalma, a beszédaktus-elméletet is szem előtt tartva kettős implikációjú: egyrészt magába foglalja a szöveg irodalmi szöveg voltát, „irodalom-illokúcióját", másfelől az irodalomnak tekintett szöveg jelentése is a kontextus függvénye.[21] Vizsgálandó tehát az irodalmi intézményrendszer, mindaz, ami az irodalmat irodalommá teszi, ha úgy tetszik, az egész irodalmi mező *és* mellette azok a kontextuális tényezők, amelyek a szöveg jelentésében szerepet játszhatnak. De melyek ezek?

---

[16] Kálmán C. György: *A kis népek kánonjának vizsgálata.* Helikon 1998/3. 251–260.

[17] Fredric Jameson: *The Political Unconsciousness. Narrative as a Symbolic Acts.* Methuen, London, 1981.

[18] Nünning: *Towards a Cultural and Historical Narratology.* 361.

[19] Nünning: *Gründzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung: Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots.* In *Horizonte: Studien zu Texten und Ideen der europäischen Moderne 2.* WVT, Trier, 1989.

[20] Erll-Roggendorf: *Kulturgeschichtliche Narratologie: Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative.* In Ansgar Nünning–Vera Nünning (Hrsg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie.* Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2002. 78.

[21] Kálmán C. György: *Az irodalom mint beszédaktus. Fejezet az irodalomelmélet történetéből.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990. 112.

Már a beszédaktus-elmélet jelentkezését követően is körülhatárolatlan maradt a kontextus problémája,[22] s úgy tűnik, a kultúratudományi közelítés sem hozott különösebb eredményeket e tekintetben, a kontextus és az irodalmi szöveg kapcsolatának elméleti megalapozása a legsürgetőbb kérdések egyike maradt.[23] A kontextus feloldódni látszik a kultúra átfogó fogalmában, de a jelentés (ha nem is radikális) pluralizmusánál fogva fennáll leszűkíthetetlenségének paradoxona is. Újabb érvként szolgál, hogy a narratív és paradigmatikus gondolkodás szembeállítása (Bruner[24]), a mindenhol jelenvalónak tételezett narratíva premisszája elvi akadályt jelent a kulturális kontextus határainak megállapításában. Ezt a problémát csak elmélyítette a kultúra mint szöveg mára már kevésbé elfogadott fogalma,[25] de nem pontosabb az új kultúrafogalom sem: „a kultúra mint narratívák együttese",[26] közösségeket összekovácsoló és fenntartó erő. Előnye, hogy közvetlen kiindulópontként szolgál a kulturális-kontextuális narratológia és a hozzá részben kapcsolódó narratív identitás- és kulturális emlékezet-kutatásoknak.[27]

A kontextus mint irodalmi illokúció részben megfeleltethető a funkciótörténeti kutatások tárgyának.

A funkciótörténeti kutatás a hermeneutikai recepciótörténethez és a kultúratudományhoz kapcsolódik. Célja a történetileg és kulturálisan jelentős irodalmi funkciómodellek rekonstruálása, Fluck[28] és Sommer[29] munkái nyomán. Alapvető fogalma Iser hatáspotenciálja alapján a funkciópotenciál. Nem beszélhetünk a szövegbe írt funkciómodellekről, hiszen az esztétikai struktúra polivalenciájánál és a mindenkori befogadásnál fogva a hatáspotenciál csak részleges aktualizációja valósul meg, a jelentéstulajdonítás, a létrejövő funkcióhipotézisek már értékpreferenciák függvényei.[30] Privilegizált olvasásmódok azonban létrejönnek. Éppen ez a pont az, ahol a strukturalista narratológia és hatásesztétika összefut, s ez a privilegizálás a kultúratudományi irodalomszemlélet központi premisszája, bepillantás a kollektívan birtokolt jelentésmintákba.[31] A recepciótörténet leírható úgy

---

[22] I. m. 114–121.

[23] Nünning: *Surveying Contextualist and Cultural Narratologies*. 50.

[24] Jerome Bruner: *A gondolkodás két formája*. In László János–Thomka Beáta (szerk.): *Narratív pszichológia. Narratívák 5*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2001.

[25] Doris Bachmann-Medick: *Kultur als Text?*

[26] Nünning: *Surveying Contextualist and Cultural Narratologies*. 61.

[27] Lásd például Birgit Neumann–Ansgar Nünning–Bo Pettersson: *Narrative and Identity, Theoretical Approaches and Critical Analysis*. WVT, Trier, 2008 és *Sondernforschungsbereich Erinnerungskulturen*: http://www.uni-giessen.de/erinnerungskulturen/home/profil-anuenning.html, továbbá: Ansgar Nünning–Roy Sommer (eds.): *Literature and Memory: Theoretical Paradigms, Genres, Functions*. WVT, Trier, 2006.

[28] Winfried Fluck: *Das kulturelle Imaginäre: Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790–1900*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1997.

[29] Roy Sommer: *Funktionsgeschichten. Überlegungen zur Verwendung des Funktionsbegriffs in der Literaturwissenschaft und Anregungen zu seiner terminologischen Differenzierung. Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* Einundvierzigster Band, 2000. Duncker-Humblot, Berlin, 319–341.

[30] Marion Gymnich–Ansgar Nünning: *Funktionsgeschichtliche Ansätze: Terminologische Grundlagen und Funktionsbestimmungen von Literatur*. In Marion Gymnich–Ansgar Nünning (Hrsg.): *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*. Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2005.

[31] Sommer: i. m. 331.

is, mint különböző értékpreferenciákkal bíró funkcióhipotézisek ütközése, amelyekből kiemelkedik néhány domináns. A dominancia nyilvánvalóan a társadalmi-kulturális kontextusból magyarázható, s a recepciótörténet felvázolása ezért a rekontextualizáció fontos lépése.

A funkciótörténeti kutatás kapcsolódása a kánon- és kultuszkutatáshoz és kitágítása efelé kézenfekvő. A hermeneutikai recepció kontextus-vizsgálatában két dolog lényeges. Az egyik, hogy a domináns funkcióhipotézisek mindenképpen összefüggnek az adott korszak, illetve kultúra irodalomfogalmával, irodalomról alkotott elképzeléseivel, s ez az a pont, ahová a kánonképzés kérdése is kapcsolódik. A mindenkori gyakorlati kutatás témáján múlik, hogy a két terület milyen mértékben és milyen vonatkozásokban hozható összefüggésbe. Egy adott mű, életmű funkciótörténete során felléphet a funkcióváltás jelensége, ami mindenképpen a befogadás megváltozott kulturális-társadalmi feltételeire utal. Ezzel kapcsolatosan lényeges állást foglalni a mű megalkotásának ún. elsődleges kontextusa[32] és a képződő új kontextusok viszonya között, ez utóbbiba beleértve az irodalomtörténész jelenét is. Nem mondhatunk le jelenlegi tudásunkról, lehetetlen visszahelyezkedni a műalkotás megalkotásának korába. Elég ebben a vonatkozásban Gadamer hatástörténet-fogalmára vagy Bourdieu-nek a mező öröklött mivoltáról szóló fejtegetéseire utalni. Tekintetbe kell venni azt is, hogy az irodalomtudomány fogalmi készlete is konstruált, az irodalomtörténet írójának is be kell mutatnia saját konstrukciós alapelveit, sőt a kontextusadás felelősségét is vállalnia kell. A kontextus felvetett másik vonatkozása mint a jelentést meghatározó tényező jóval kevesebb elméleti fogódzót kínál. Hogy a kontextusnak ehhez az értelméhez közelebb férkőzhessünk, az odaértett szerzővel kapcsolatos vitákhoz kell fordulnunk, amelyeket átszőnek a jelentés mibenlétének problémái.

A radikális pluralizmus *versus* historista monizmus mint általános jelentéselméleti probléma nem egyszer felmerült a kulturális-kontextuális narratológia lehetőségeiről folytatott diszkussziókban. A leghálásabb témának a jelentés és kontextus szempontjából az odaértett szerző problémája bizonyult. Booth fogalma kettőssége és meghatározatlansága folytán magában hordozta a tisztázás szükségességét. Eredeti kérdése – az etikai állásfoglalások hogyan válnak kommunikálhatóvá az irodalmi szövegben – része a kulturális-kontextuális narratológia alapkérdéseinek, a fikció különböző diskurzusokba történő beágyazottságának, például az etika és az esztétikum összeszövődöttségének, ezért is érdekes a vita néhány mozzanatának végigkövetése.

Darby[33] kapcsolja a fogalmat elsőként a kulturális-kontextuális narratológiához: szerinte az új törekvések magja az odaértett szerző fogalmában rejlik, hiszen kizárólag ez teszi lehetővé a szöveg kontextualizációját, így láncszemet jelent a strukturalista narratológia és a kulturális fordulat utáni törekvések között. Mindez fel-

---

[32] Takáts József: *Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett.* Irodalomtörténeti Közlemények 2001/3–4. 316–324., 316.

[33] David Darby: *Form and Content. An Essay in the History of Narratology.* Poetics Today 2001. 22:4. 829–852.

veti a narratológia átalakítását formalista, leíró jellegű tudományból a szöveg átfogó értelmezésére törekvő interpretációs elméletté. Kindtnek és Müllernek ezzel a témával kapcsolatban kifejtett álláspontja szerint nincs szükség az interkulturális vagy kulturális-kontextuális narratológiára. Szerintük az új diszciplína nem veszi eléggé figyelembe a strukturalista narratológia heurisztikus, értelmezésben betöltött szerepét (elég Genette ismert Proust-elemzésére utalni), nem kell határait kitágítani ahhoz, hogy ezt a szerepét betölthesse.[34] Az új narratológia szerintük félreértéseken alapul.

Darby odaértett szerző fogalma problematikus, mert *egyszerre* tartja a szöveg belső, textuális elemének és a szövegen belüli és kívüli csereviszonyok eredményének.[35] Ugyanakkor a kritizált fogalomban kétféle jelentéselmélet (textuális/nem intencionális és kontextuális/intencionális), illetve a narratológia szerepéről alkotott kétféle elképzelés (leíró és értelmező) is egymásnak feszül. Az odaértett szerző fogalmának történeti és kritikai áttekintéséből az is kitűnik,[36] hogy narratológiai és egyben pragmatikai modellként nem igazán alkalmazható, az odaértett szerző feladóként igen problematikus eleme az irodalmi kommunikációs folyamatnak. Míg a történeti szerző a megnyilatkozásként értett szövegnek forrása, s a narrátor ugyanígy forrása az elbeszélésnek, addig az odaértett szerző nem forrása semmilyen konkrét megnyilatkozásnak.[37] Ezért az odaértett szerző nem pragmatikai, hanem inkább szemantikai fogalom, a szöveg mögöttes, az olvasók által a befogadás során létrejövő posztulált szubjektuma. Nem valódi, sokkal inkább metaforikus pozíció. Ezzel részben visszakanyarodtunk Booth eredeti elképzeléséhez: az odaértett szerző a szöveg egésze helyett áll, a műegész intuitív megértését igényli, a forma egészével tehető egyenlővé. Megérteni az odaértett szerzőt, aki nem azonosítható a történeti szerzővel, annyi, mint helyesen érteni a művet. (Booth sokáig tartotta magát eredeti elképzeléséhez, miszerint a szövegnek csak egyetlen helyes olvasata létezik.)

Kindt és Müller kritikai értékelése és állásfoglalása szerint a szemantikai fogalomnak tekintett odaértett szerző az utóbbi 15 évben konszenzust élvező hipotetikus intencionalizmus talaján állva közelíthető meg. Bár Kindt és Müller, mint láttuk, egyáltalán nem tartoznak a kulturális-kontextuális narratológia támogatói közé, mégis a mű elsődleges kontextusának fontosságát hangsúlyozzák, és ezzel közvetve az irodalmi mű kulturális beágyazottságát. Javaslatuk szerint Alexander Nehamas posztulált szerzője a legalkalmasabb az odaértett szerző amúgy is megterhelt fogalmának leváltására.[38] A posztulált szerző nem jelent visszatérést a kon-

---

[34] Tom Kindt–Harald Müller: *Narratology and Interpretation. A Rejoinder to David Darby.* Poetics Today 2003. 24:3. 413–421. 416.

[35] I. m. 419.

[36] Tom Kindt–Harald Hans Müller: *The Implied Author. Concept and Controversy.* Walter de Gruyter, Berlin–New York, 2006. 156.

[37] Uo.

[38] Alexander Nehamas: *The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal.* Critical Inquiry 1981. 133–149.

vencionalizmus vagy naiv historizmus felfogásához, nem arról van szó, hogy egyetlen helyes, a kor lexikonából kiolvasandó jelentés létezik, ugyanakkor szemben áll a tényleges intencionalizmus, a történeti szerző szándékának felkutatásával is. Nehamas kritikai monizmusa egyaránt vitatja Hirsch monizmusát (sokféle jelentés van, s ezért közöttük a szerzői szándék a döntő), de a dekonstrukció radikális pluralizmusát is. Nem vonja kétségbe az értelmezések sokféleségét, kritikai monizmusa az értelmezés olyan – soha el nem érhető – ideálját takarja, mely a szöveg lehető legtöbb sajátosságára fényt derít. A kontextus kiválasztását egy regulatív elv szabályozza: azt a kontextust kell kiválasztanunk, amely a mű lehető legtöbb sajátosságát megmagyarázza.[39] Az azonban, hogy melyek ezek a sajátosságok, a szöveg már meglévő értelmezéseitől függ; s hozzátehetjük: egyben a mező öröklött problematikájától. A múltbeli szöveg és a jelenbeli értelmezés kölcsönviszonya tükröződik az értelmezés és az odaértett szerző viszonyában: az odaértett szerző irányítja az értelmezést, de az értelmezés meghatározza az odaértett szerzőt.[40] Minden egyes szöveg történetileg plauzibilis posztulált szerzőjét a maga teljességében kell rekonstruálni. Ez azonban nem a múlt visszanyerését jelenti, hiszen a jelentés nem létezik előzetesen. Egy kumulatív folyamat részeként, elismerve az értelmezések parciálisságát „Olyan értelmezés kialakítása a cél, amely konzisztens mindazzal, amit a szöveg nyelvéről, írójáról, eredeti közönségéről, megírásának történeti, pszichológiai, antropológiai lehetőségeiről *tudunk*".[41]

Nehamas regulatív elve és kritikai monizmusa az egyik elméleti támpontja a kontextus-adás vagy a kontextus feltalálása számára. Ebben lényeges az irodalomtörténet szerepének a tisztázása. Az irodalomtörténész feladata nem az, hogy úgy értse a szöveget, ahogyan a történeti szerző, vagy ahogy a kortársak értették, vagy ahogy a jelen átlagolvasója érti. A cél a jelen tudásunk felől „megtalálni a szöveg jelentését".[42] Nehamas kontextus-orientált kritikai monizmusa jól ötvözhető a kulturális-kontextuális narratológia törekvéseivel. Ha a narratíva társadalmi-kulturális konstruktív, kognitív erejét és beágyazottságát tartjuk szem előtt, akkor nyilván számításba kell, hogy jöjjenek különböző, a szöveggel nem homológ kontextusok is,[43] így például nem irodalmi szövegek: politika- és társadalomtörténeti források, a magas kultúrától eltérő regiszterek, tömegszórakoztatás, média stb., az interdiszciplináris nyitás elkerülhetetlen.

Amennyiben a kulturális-kontextuális narratológia egyik legfontosabb s legígéretesebb célját a forma szemantizációjában véljük felfedezni (s ez így van), akkor nyilván nem hagyható figyelmen kívül az azonos műfajt, narratív technikát,

---

[39] I. m. 144.

[40] Alexander Nehamas: *What an Author Is.* The Journal of Philosophy 1986. 685–691.

[41] Nehamas: *The Postulated Author.* 149. (kiemelés tőlem – T. Cs. – a jelen tudásán van a hangsúly)

[42] Uo.

[43] A kontextusok lehetséges tagolásában a továbbiakban Kálmán C. György fogalompárjait követem (Kálmán C. György: *Szempontok az irodalomtörténet-írás tanulmányozásához.* In uő: *Te rongyos (elm)élet!* Balassi Kiadó, Budapest, 1998. 11–23.): szöveggel homológ–nem homológ, olvasói–szerzői, szintagmatikus–paradigmatikus kontextus.

eszközt feltételező ún. paradigmatikus kontextus és a velejáró diakrón szemléletmód sem. A szerzői–olvasói kontextus első elemét inkább a mű ún. elsődleges kontextusával[44] lenne érdemes helyettesíteni, hiszen ez a fogalom jobban utal a mű létrejöttének konkrét történeti valóságára, annak összetettségére s nem implikálja a szerzői szándék tényleges intencionalista elméletét. A szerzői *versus* olvasói kontextus kategóriájának szembeállítása túlságosan tág, ehelyett az irodalomtörténeti vizsgálódás számára a mű keletkezési idején túl azok a korszakok fontosak, ahol a funkciótörténeti analízis során funkcióváltás észlelhető, így a múlt különböző szakaszai sem kerülnek egy kalap alá. Az olvasói kontextus helyett a professzionális olvasói kontextus javasolható, az irodalomtörténész konstrukciós alapelveinek, céljainak, fogalmainak tisztázása – ellenőrizhetetlen előítéleteink vagy a mező hatalma miatt valószínűleg ennél több nem is várható el.

Az odaértett szerzővel kapcsolatos viták rövid, a kontextuális narratológia vitatott kérdéseire összpontosító áttekintés egyben alkalmat ad a diszciplináris határokkal és az irodalomfogalmakkal kapcsolatos kérdések átgondolására is, ami a kultúratudomány és az irodalomtudomány egymáshoz való viszonyát érinti.

A kulturális-kontextuális narratológia mint értelmező jellegű és történeti irányultságú diszciplína szembeállítható a strukturalista narratológia és a hermeneutika radikális jelentéselméleti pluralizmusával. Pettersson a hermeneutika és a narratológia közelítésére irányuló tanulmányában két vonatkozásban tekinti azonosnak és bírálja a két tudományterületet: egyrészt az interpretáció relativizmusa, másrészt a kontextus figyelmen kívül hagyása miatt.[45] Nehamas regulatív elve,[46] Pettersson interpretációs validitás fogalma,[47] valamint a szöveg jogainak a hangsúlyozása[48] vagy az interpretáció történetisége[49] azonos kérdéseket firtat: az irodalomtörténeti validitás fogalmát. A kritikai monizmus ideálja, Nehamas posztulált szerzője az egyik lehetséges elméleti alap a kontextus fogalmával kapcsolatos zavarok tisztázására, ami nélkül lehetetlen a kontextuális narratológia mint módszer alkalmazása. Hasznos lehet ebben a tekintetben a releváns kontextus fogalmának bevezetése,[50] amellyel Nehamas regulatív elve tovább finomítható és az irodalomtörténeti kutatás számára jobban konkretizálható. A releváns kontextus elméleti megragadásában Iser fikcióképző aktusának fogalma és a vonatkoztatási mező kapcsolata különösen fontos.[51] Iser szerint az irodalmi mű a fiktív, a valós és az

---

[44] Takáts József: i. m.

[45] Bo Pettersson: *Narratology and Hermeneutics: Forging the Missing Link. Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research.* Sandra Heinen–Roy Sommer (eds.). Walter de Gruyter, Berlin–New York, 2009. 12.

[46] Nehamas: *The Postulated Author.*

[47] I. m. 21.

[48] Umberto Eco: *Szöveg és szerző között.* Helikon 2001/4. 519–532.

[49] Umberto Eco: *Interpretáció és történelem.* Helikon 2001/4. 491–503.

[50] Birgit Neumann–Ansgar Nünning: *Kulturelles Wissen und Intertextualität: Grundbegriffe und Forschungsansätze zur Kontextualisierung von Literatur.* In Marion Gymnich–Birgit Neumann–Ansgar Nünning: *Kulturelles Wissen und Intertextualität: Theoriekonzepten und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur.* Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2006.

[51] Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius.* Osiris, Budapest, 2001.

imaginárius hármasságából emelkedik ki. Mivel „minden irodalmi szöveg óhatatlanul társadalmi, történelmi, kulturális és irodalmi rendszerek sorából válogat, mely rendszerek a szövegen kívüli vonatkoztatási mezőként léteznek",[52] a mű világába bekerülő és az eredeti rendszerből kiszakadó valós elemek szórt és disszociált jelenlétükkel hívják fel a figyelmet magukra, „vagyis a szöveg vonatkoztatási mezőiként működő rendszerek éppen mintázatuk felbomlása következtében kerülnek előtérbe".[53] Egyenesen az a feladatuk, hogy „megvilágítsanak és észrevehetővé tegyenek egy referenciamezőt, egyúttal megengedik azt is, hogy észleljük a szelekcióból kimaradt elemek mindegyikét".[54]

Ezek a valós elemek mint nem homológ kontextusok adott esetben a mű jelenének társadalmi-kulturális problémáira, entitásaira, intézményeire stb. hívják fel a figyelmünket, azaz további, irodalmi és nem irodalmi szövegek behívását vonják maguk után. Így új értelmet nyer a kultúra mint „supertext" vagy „texte général" problematikája: Hallet a kultúra szövegének túlságosan átfogó, körvonalazatlan voltának szűkítésére – paradox módon – az újhistorizmus szellemében az intertextualitás fogalmának a kiszélesítését ajánlja.[55] Az intratextuális és az intertextuális olvasatot kiegészítő extratextuális szövegek és az irodalmi szöveg azonos valós elemein alapuló párhuzamos (tematikus) olvasásában – melynek során a „close reading" „wide readinggé" alakul[56] – viszont ott rejlik az irodalomtörténet pusztán művelődéstörténetté válásának a veszélye. Véleményem szerint ezt csak a narratív, formai eszközökre való állandó visszavonatkoztatás akadályozhatja meg. Ez nemcsak arra az ellentétre mutat rá, amely mégiscsak ott feszül a kulturális-kontextuális narratológiában a szigorúan leíró jellegű strukturalista narratológia és az értelmezést felvállaló történeti szemléletű kontextualista narratológia elsőbbsége között, hanem távolabbi kérdéseket is felvet. Vajon egy ennyire az adott kulturális sajátosságokat, annak időbeli vonatkozásait is szem előtt tartó tudományág tekinthető-e még valóban önálló narratológiának, önálló diszciplínának? Miben rejlik hosszú távú jelentősége? Vajon elképzelhető-e olyan összegző jellegű „szupernarratológia" is, amely a strukturális narratológia egyetemesnek hitt kategóriáit történetileg és kulturálisan változó rendszerként írná újjá? Vagy inkább mint az ún. kötőjeles narratológiák egyike[57] az irodalomtörténet-írás feltámasztásában játszhatna döntő szerepet, legalábbis ami a fikciós narratív műveket illeti?

---

[52] I. m. 25.

[53] Uo.

[54] I. m. 26.

[55] Wolfgang Hallet: *Intertextualität als methodischen Konzept einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft.* In Marion Gymnich–Birgit Neumann–Ansgar Nünning: *Kulturelles Wissen und Intertextualität: Theoriekonzepten und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2006.

[56] I. m.

[57] „hyphenated narratology"; vö. Sandra Heinen– Roy Sommer: *Introduction: Narratology and Interdisciplinarity.* In Sandra Heinen–Roy Sommer (eds.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research.* Berlin–New York, Walter de Gruyter, 2009. 9.

A kiindulópontként említett kettős implikációjú kontextus-fogalom két rétegének együttes vizsgálata mindenképpen kiterjedt irodalomtörténeti kutatásokat igényel. Az „irodalom illokúciója", az irodalmi intézményrendszer, az irodalmi mező *és* a relevánsnak tekintett elsődleges kontextus és a mű egybekapcsolódik, kölcsönösen hatnak egymásra, vizsgálatuk nem választható el egymástól. A behívott valós elemek, további szövegek, azaz a korabeli valóság vonatkoztatási mezői és az irodalmi mű egymáshoz való viszonya, játéktere feltétlenül a kor irodalomfogalma, interpretációs kódjai, öröklött problematikái, irodalmi intézményei, kánonalkotási gyakorlata fényében, tehát együttesen értendő, egyébként minden fáradozás kárba vész a narratívum irodalomtörténetileg érvényes olvasata létrehozásáért. A releváns kontextus ismeretében megvalósuló, narratológiai elemzésen alapuló értelmezésnek ugyanakkor nemcsak az irodalomtörténet-írás számára van hozadéka: az adott mű narratív poétikájának mélyebb megértését is jelenti, a befektetett kultúrtörténeti ismeretek megtérülnek. Az irodalomtörténeti validitás ugyanakkor kultúrtörténeti érvényességet is kell, hogy jelentsen, hiszen a kontextus fent vázolt fogalma egy olyan, az egyes művek értelmezését, a történetiséget is felvállaló narratológia kiindulópontja, amely az eddig megszokott irodalomfogalmaktól eltérően (a művészet mint mimézis, mint szimbólum, mint kifejezés, mint kommunikáció) a kultúratudományokból kiindulva az irodalmat a reprezentációként felfogott kultúra egyik jelentős területeként gondolja el.

Szemle

Kisantal Tamás

KERESZTMETSZETEK A NEOAVANTGÁRDRÓL

– Havasréti József: *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban.* Gondolat–Artpool, Budapest, 2009. 256 lap –

Úgy tűnik, a neoavantgárd kutatásának és a magyar irodalom-, illetve művészettörténetben való elhelyezésének (vagy újrapozícionálásának) az utóbbi időben igen komoly tétje van. Sőt, elmondható, hogy egyszerre több olyan kérdésirány is felmerül, melyek külön-külön és egymással összekapcsolódva a neoavantgárd köré csoportosulnak, s az irányzat (illetve a különféle irányzatok összefogására alkalmazott terminus) vizsgálatát mind sürgetőbbé teszik.

Egyfelől megfigyelhető egyfajta rekanonizációs – egyesek szerint egyenesen kanonizációs – szándék, mely abból indul ki, hogy a neoavantgárd korszaka a hazai irodalomtörténet-írásban sokáig sajátos hiátust képezett. Pontosabban, különös módon, a tendencia egy része igenis nagy hatással bírt, irodalomtörténetileg jegyzett – ám gyakran inkább a határainkon túli neoavantgárd törekvésekre (a vajdasági *Új Symposion*ra, illetve a párizsi *Magyar Műhely*re) esik a hangsúly, az itthoni jelenségek viszont sokszor leértékelődnek vagy bizonyos irodalomtörténet-írásokban egyenesen említetlenül maradnak. Jól mutatja ezt például a Kulcsár Szabó Ernő-féle, 1990-es évekbeli, nagy hatású magyar irodalomtörténeti narratíva, melyben az említett két határon túli folyóirat s a hozzájuk kapcsolódó alkotói kör szerepet kap (a *Műhely* hangsúlyosabban), ám az itthoni neoavantgárd csak bizonyos olyan alkotók (elsősorban Tandori) révén képviselteti magát, akik a későbbi „posztmodern fordulathoz" szorosan köthetők, az irányzat hazai fejleményeiről, vezető alkotóiról (például Erdély Miklósról vagy a színházi és happening-törekvésekről) nem esik szó.[1] E hiátus az irodalomtörténet-írásban leggyakrabban azzal magyarázódik, hogy a későbbi, napjainkra is hatást gyakorló irodalmi irányzatokra a határainkon belüli neoavantgárd fejlemények – részben belterjes, „szubkulturális" jellegük, részint pedig a hatalom általi állandó üldöztetésük miatt – nem válhattak igazán jelentékennyé, inkább afféle önmagukban álló „zárványoknak", mint folytatható tendenciáknak bizonyultak. Mint a viszonylag friss, *A magyar irodalom*

---

[1] A *Magyar Műhely* és hatása *A hetvenes évek átmeneti formáinak irodalma* című fejezetben kerül röviden tárgyalásra. Vö. Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1989*. Argumentum, Budapest, 1994. 148.

történetei című könyv egyik fejezetében Sz. Molnár Szilvia megjegyzi: „A kilencvenes évek irodalmára hatást gyakorló, jelentős neoavantgárd alkotások a hatvanas–hetvenes években – kevés kivétellel – mind határainkon kívül születtek [...], az itthoni neoavantgárd kezdeményezések helyzetét viszont teljesen ellehetetlenítették [...], és ez nem csak a társadalmi-politikai célzattal született és underground helyzetbe kényszerült irodalmakra igaz, hanem az ezektől mentes, tisztán művészeti igénnyel fellépő experimentális művekre is."[2]

Ezzel párhuzamosan jelen van egy olyan nézőpont is, mely a neoavantgárd irodalomtörténeti helyét éppen abban látja, hogy a későbbi, posztmodern irodalom egyik legfőbb előzményének tekinthető – ha művészetszemléletük és pragmatikai hozzáállásuk szempontjából nem is annyira, bizonyos poétikai eljárások tekintetében mindenképp. Itt is kiemelt figura lehet Tandori, akit mind a neoavantgárd, mind pedig a posztmodern sajátjának tekint, s mint egy tanulmányában Kappanyos András megjegyzi, alapvetően értelmezői attitűd kérdése, hogy egy-egy versét vagy kötetét éppen melyik címke alá soroljuk.[3] Ám fontos erőfeszítések irányulnak arra is, hogy a neoavantgárd rekanonizációjával együtt mintegy a 20. század második felének irodalomtörténetét is újrakorszakolják: Deréky Pál például a *Né/ma* című, a neoavantgárdot megszólaltatni-megszólítani kívánó kötet előszavában olyan periodizációt javasol, melyben a neoavantgárd mintegy beékelődik a késő modernség és a posztmodern közé, valahogy úgy, ahogy a történeti avantgárd a klasszikus és a késő (másod-, utó-) modern között pozícionálódik. Deréky nagyjából az 1960-as évek közepe és az 1980-as évek közepe között helyezi el a korszakot, s ha akarjuk, a kezdethez és a véghez is kapcsolhatunk szimbolikus évszámokat: a végpont lehetne, mondjuk 1986, mely egyszerre jelölheti Erdély Miklós halálát, valamint a prózafordulat nagyregényeinek megjelenését.[4] Kezdőpont lehet például 1966, *Az ebéd* című happening – ahogy például *A magyar irodalom történetei* adott fejezete kiemeli –,[5] vagy esetleg Tandori 1968-as *Töredék Hamletnek* című kötete, melynek jelentőségét és forradalmiságát Tábor Ádám például egyenesen Ady *Új versek*-jéhez mérte.[6] A neoavantgárd és a posztmodern összekapcsolása több szempontból is érthető metatörténeti előfeltevéseket foglal magába: egyfelől folytonosságot teremt a hatvanas–hetvenes évek bizonyos tendenciái és a napjainkig nagy hatással bíró posztmodern között, másfelől pedig e folytonosságnarratívával mintegy „megmenteni" próbálja az elfeledett neoavantgárdot – jól-

---

[2] Sz. Molnár Szilvia: *A poézis új formái és médiumai.* In Szegedy-Maszák Mihály–Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története.* 3. kötet. Gondolat, Budapest, 2007. 651.

[3] Kappanyos András: *Az avantgárd mint a történészi szemlélet provokációja.* In uő: *Tánc az élen. Ötletek az avantgárdról.* Balassi, Budapest, 2008. 27.

[4] Deréky Pál: *A magyar neoavantgárd irodalom.* In Deréky Pál–Müllner András (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből.* Ráció, Budapest, 2004. Online változat: http://www.tankonyvtar.hu/muveszet/ne-ma-1-1-080905 (letöltve: 2010-06-22.)

[5] Dánél Mónika–Müllner András: *Nyelvek karnevalizációja a neoavantgárd művészetben.* In Szegedy-Maszák–Veres (szerk.): i. m. 549–563.

[6] Tábor Ádám: *Hatvanas évek: a folytatás és a kezdet. Egy irodalmi szabadságharc kezdeteinek krónikája.* In uő: *A váratlan kultúra.* Balassi, Budapest, 1997. 16.

lehet, bizonyos irodalomtörténészek, például Takáts József szerint ezen „némaság", „elfelejtettség" is inkább utólag alkotott legenda, mint történeti tény.[7]

A másik „tét", amely miatt a neoavantgárd egyre fontosabb lehet, talán az, hogy a terület szinte kínálja magát bizonyos, manapság hazánkban népszerű elméleti megközelítések gyakorlati terepéül. Alapvetően három olyan irányvonalat érdemes megemlíteni, melyek az utóbbi években a magyar irodalomtudományban népszerűvé váltak, s talán a neoavantgárd vizsgálatának előtérbe kerülésében is szerepet játszottak (természetesen nem gondolom azt, hogy mindig az elmélet szüli a konkrét kutatási területet, optimális esetben inkább termékeny kölcsönhatásról lehet szó). Az egyik a medialitás problematikája és a kérdéskörből kiágazó kutatások. Nem igényel különösebb indoklást, hogy a különböző médiumelméletek, az intermediális jelenségek és egyáltalán, a medialitás mibenlétének vizsgálatára miért lehet különösen alkalmas a neoavantgárd, hiszen a hozzá kapcsolódó alkotók többsége erőteljesen épített a médiumköziségre, és mind művészeti, mind pedig elméleti szinten problematizálta a médium természetét.[8] A másik ilyen irodalom- és művészettörténeti vizsgálati irány a kultuszkutatás lehet, amennyiben egyfelől maga a neoavantgárd is kultikus természetű – pontosabban sokszor a vele kapcsolatos, főként szemtanúi diskurzusban egyértelmű kultikus összetevők figyelhetőek meg –, másfelől pedig az irányzat bizonyos hajdani figuráihoz (Erdély, Halász Péter, Hajas Tibor stb.) való viszonyban sokszor könnyen kimutatható a kultikus attitűd. A harmadik pedig talán az a szemlélethalmaz, melyet egyik nevezetes tanulmányában Paul de Man „az irodalom külpolitikájának" nevezett: vagyis a konkrét esztétikai-poétikai kérdések helyett az irodalom (illetve a művészet) kulturális, politikai, társadalmi aspektusaival, a művészeti jelenségeket övező szélesebb (szociológiai, kulturális stb.) problémákkal foglalkozó, azokra erőteljesebb hangsúlyt helyező irányzatok. Szintén felesleges lenne hosszan fejtegetni, hogy a neoavantgárd az ilyen típusú megközelítések számára is „aranybánya" (már csak azért is, mert tulajdonképpen a kultuszkutatás is ez alá sorolható): az 1960-as és az 1980-as évek közötti hazai művészeti törekvéseket – a neoavantgárdot pedig kiemelten – nehéz, szinte lehetetlen elválasztani a befogadói közeg különböző (esztétikai, politikai) elvárásaitól és a szocialista kultúrpolitika ellenőrző, sokszor tiltó machinációitól.

Ha e hosszúra nyúlt bevezető után Havasréti József kutatásait pozícionálnom kell, amellett, hogy mindhárom fenti irányzattal érintkezik valamelyest, nézőpontját leginkább a kulturális jellegű vizsgálatokhoz lehetne kapcsolni. A szerző pár évvel korábbi első könyve, az *Alternatív regiszterek* a neoavantgárdon belül alapvetően a szubkulturális jelenségekre, az ellenállás különböző lehetőségeire és megnyilvánulásaira helyezte a hangsúlyt. E munkában Havasréti főként azokat a diskurzusokat, kulturális mozgásokat elemezte, melyek bizonyos, a neoavantgárd-

---

[7] Vö. Takáts József: *A neoavantgárd és az irodalmi kánon*. In uő: *Kritikus minták*. Kalligram, Pozsony, 2009. 77–78.

[8] Vö. ezzel kapcsolatban a magyar neoavantgárd egyik vezető művészetteoretikusának, Beke Lászlónak a tanulmánykötetét: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*. Balassi–BAE Tartóshullám–Intermédia, Budapest, 1997.

hoz kapcsolható művészeti megnyilvánulásokkal (a Spions-együttes, a Fölöspéldány-csoport tevékenységével, valamint a *Lélegzet* című „élő folyóirattal") jártak együtt.[9] A szerző mostani könyve[10] is jórészt ezt a szemléletmódot viszi tovább, ám nem összefüggő monográfia, hanem olyan tanulmánykötet, mely nagyjából az eredetileg doktori disszertációnak készített első könyv idején, illetve röviddel utána készült hosszabb-rövidebb szövegeket gyűjti egybe. Így a most olvasható tanulmányok szemléletmódja szükségképp jórészt hasonló az előző kötetéhez, ám új kutatásokkal bővíti azt, új szempontokat, kérdésirányokat fűz hozzá a korábbiakhoz.

Ha közelebbről akarjuk megvizsgálni a *Széteső dichotómiák* nézetrendszerét és módszertanát, talán a legcélszerűbb a szerző által létrehozott kötetbeosztást elemezni és értelmezni, valamint az egyes nagyobb egységek néhány főbb gondolati csomópontját megvizsgálni. A könyv négy része lényegében négy megközelítést foglal magába, melyek mind másra helyezik a hangsúlyt, s külön-külön olyan szempontokat képeznek, amelyek felől bizonyos, a neoavantgárdra jellemző jegyek megragadhatóak. Az első rész a *Médiumok* címet kapta, s benne két, filmekkel kapcsolatos írás, illetve egy olyan szöveg található, mely egy sajátos folyóirattal, az *Aktuális Levél*lel, foglalkozik, ami egyszerre kívánt művészeti orgánum lenni, illetve maga is műalkotásként pozícionálódott. Az *Aktuális Levél* kapcsán a szerző elsősorban azokat az intermediális összetevőket vizsgálja, amelyek a lap arculatát meghatározták, valamint azt a műfaji és kulturális összetevő-együttest elemzi, mely a folyóiratot egészen különböző kulturális regiszterekhez tartozó termékekhez (fanzine, underground lap, szamizdat) kötötte.

A két filmes szöveg – az egyik Bódy Gáborról, a másik pedig Erdély Miklós filmteoretikus munkáiról szól – jól mutatja mind Havasréti megközelítésmódjának sajátosságát, mind pedig a neoavantgárd művészeinek-elméletalkotóinak különös határpozícióját: mindkét tanulmány azt elemzi, hogy az alkotók milyen konkrét, illetve áttételes hatásokon keresztül jutottak el saját teoretikus bázisukhoz és művészi gyakorlatukhoz. E minták, hatások alapvetően a mai perspektíva felől peremhelyzetűnek, a kanonizált gondolkodásmódoktól eltérőeknek tekinthetőek. A peremhelyzetre való rávilágítás azt is érzékeltetheti, hogy bár a neoavantgárd-posztmodern történeti narratíva fenntartható ugyan, ám a neoavantgárd bizonyos attitűdjei, teoretikus mintái, ha a két irányzat hatásösszefüggéseit elfogadjuk, akár a posztmodernnel kapcsolatos irodalom- és művészettörténeti sémáinkat is felülírhatják. Bódyval kapcsolatban Havasréti egy mára már kissé elfelejtett, de tulajdonképpen a maga idejében is a tudomány fősodrán kívüli nyelvész, Zsilka János gondolatrendszerének hatását elemzi. Zsilka egyfelől mint a kor bevett, konzervatív (marxista) nyelvtudományát elutasító figura lehetőséget biztosított egy, az általános (hatalmi) diskurzustól eltérő teoretikus bázis elsajátítására. Másfelől azonban

---

[9] Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Typotex, Budapest, 2006. A könyvvel kapcsolatban lásd korábbi recenziómat: Kisantal Tamás: *Dandyk, punkok, guruk*. Kalligram 2007/11. 90–93.

[10] A továbbiakban a könyv hivatkozott oldalszámait a főszövegben zárójelben adom meg.

– ahogy Havasréti összehasonlító elemzése kimutatja – a nyelvészprofesszor alapvetően egy poszthumboldtiánus, a romantikus nyelvészetet a strukturalizmussal szintetizálni kívánó (és a modern nyelvtudomány szempontjából lényegében zsákutcának tekintett) irányzatot képviselt, mely, nem annyira konkrétan, inkább analogikusan, a gondolkodásmód tekintetében, Bódy filmnyelvi elképzeléseire is rányomta bélyegét. Emellett Havasréti tanulmánya rámutat, hogy a Zsilka-féle nyelvfelfogás Bódy posztromantikus, hermetikus-ezoterikus szemléletmódjában (mely jól látható *Psyché*-filmjében, illetve Brjuszov-adaptációs forgatókönyvében) is szerepet kapott.

E mágikus, ezoterikus hagyomány nemcsak Bódyra hatott erőteljesen, hanem például Erdély Miklósra is – a kötet második tanulmánya éppen ezt elemzi. Erdély montázselmélete egyszerre viseli magán a strukturalista nyelvtudomány, valamint a gnosztikus-hermetikus gondolkodásmód jegyeit, sőt, Havasréti szerint tulajdonképpen az utóbbi képezheti a montázselmélet megértésének alapját. Erdély filmes, illetve művészetkoncepciója arra épül, hogy a fennálló, létező világ alapvetően problematikus és rendezetlen, melyet a művészet a maga korrekciós gesztusaival, eljárásaival képes lehet „felemelni", megjavítani. Talán a legérdekesebb, s a Bódy-tanulmánnyal összefüggő megfigyelés az, hogy Erdély sajátos „elméletmontázsában" egyszerre használja például a strukturalizmus (Todorov, Kristeva stb.), az analitikus nyelvfilozófia (Wittgenstein, Russell, Frege), a természettudomány és a mágikus gondolkodásmód elemeit. Ez irodalomtörténeti narratívánk szempontjából azért is lehet különösen jelentőségteljes, mivel a Bódy-szövegben egy helyütt Havasréti amellett érvel, hogy a filmrendező munkái párhuzamba állíthatók az irodalomtörténet nyelvi fordulatával, ugyanis művei „gazdag tárházát képezik azoknak a nyelvi-esztétikai jelenségeknek, amelyeket például Kulcsár Szabó Ernő e fordulat jellemzőinek, tüneteinek tekint" (22.). Csakhogy, mint itt és az Erdély-írásban is kiderül, azok a hatásösszefüggések, melyek például a nyelvtudomány és -filozófia felől jöttek, sajátos transzformáción mentek keresztül, melyet Havasréti – némiképp „aufklärista" szemszögből – regressziónak tekint: „a strukturalista-konceptuális hatások eredményeként használt kategóriákra a mágikus-hermetikus diskurzus fogalmainak aurája vetült" (31.). A gondolat továbbvihető, ha hozzákapcsoljuk a neoavantgárd és a nyelvi fordulat politikai dimenziójának (sokszor kortársi, még többször utólag konstruált) értelmezéseit, mely az új, radikális nyelvkoncepciót a társadalmi változás előkészítéseként interpretálja. Ahogy például a neoavantgárdot és a posztmodernt összefoglaló és összekapcsoló tanulmányában Beke László írja: „Sokan – a szerző is – úgy tekintik az 1970-es és 1980-as évek neoavantgárdját, mint a rendszerváltást előkészítő »nyelvi forradalmat«."[11] Ennek hátterében merésznek, ám mindenképp átgondolásra érdemesnek tűnhet Havasréti feltételezése, aki szerint „amennyiben a neoavantgárd művészetet a Kádár-korszakon belül valamiféle hatalomkritikai törekvések képviselőjeként szeretnénk értelmezni, akkor e törekvéseket részben a mágikus-hermetikus diskurzus keretein

[11] Beke László: *Neoavantgárd és posztmodern a képzőművészetben.* In Szegedy-Maszák–Veres (szerk.): i. m. 773.

belül és nem a közvetlenül ható politikai-ellenzéki célkitűzések alapján kell rekonstruálni" (30.).

Így akár az a távlatibb irodalomtörténeti kérdés is feltehető, vajon ha Bódy és Erdély művészetét a „nyelvi fordulathoz" kapcsoljuk, s a neoavantgárd-posztmodern hatásösszefüggést feltételezzük (persze nehéz lenne nem feltételezni, ha csak a személyes kötődésekre, közös társaságokra stb. gondolunk), akkor talán a posztmodern bizonyos eljárásai mögött meghúzódó előfeltevések, teoretikus összetevők akár a neoavantgárd felől is értelmezhetők. Magyarul legalábbis ötletként felvethető, hogy, mondjuk, a korai magyar posztmodern irodalom szövegszervező teoretikus eljárásainak alapját a neoavantgárd „elmélet-montázsai" felől gondoljuk újra. Főként akkor, ha – mint egy kritikájában Takáts József rámutat – a posztmodern fogalma és elméletei az 1970-es évek végén, 1980-as évek elején még alig jelentek meg a hazai irodalmi diskurzusban, legfeljebb (a transzavantgárd, illetve újszenzibilitás terminusokkal párhuzamosan) a művészettörténeti beszédmódban mutatkoztak meg – többek közt éppen bizonyos neoavantgárd alkotók munkáival kapcsolatban.[12]

A könyv második egysége a *Színterek* címet kapta, mintegy jelezve a neoavantgárd vizsgálatának másik aspektusát: a helyek szerepét. Itt két olyan – vidéki, azaz a neoavantgárd fő szubkulturális színterén, Budapesten kívüli – helyszín elemzését találhatjuk, melyek kisebb-nagyobb szerepet játszottak a hazai alternatív nyilvánosság alakulástörténetében. Az egyik, Balatonboglár, viszonylag közismert és elemzett, a Galántai György-féle kápolnatárlatot övező eseményeket az utóbbi időben már többször vizsgálták – Havasréti tanulmánya is eredetileg a kápolna történetét feldolgozó-dokumentáló kötet, a *Törvénytelen avantgárd* apropóján íródott.[13] Itt a szerző a boglári művészi megnyilvánulásokon túl és azokkal szoros összefüggésben a róluk való beszédet, a Boglár körül kibontakozó különféle diskurzusok (a művészek akkori önképe és image-e, a kápolnát övező politikai-hatósági megnyilvánulások, a későbbi visszaemlékezések különféle értelmezési keretei stb.) természetét vizsgálja. Egy dolgot emelnék ki: Havasréti, akárcsak előző könyvében, most is meggyőzően érvel amellett, hogy mennyire nehéz, sőt lehetetlen a neoavantgárd bizonyos megnyilvánulásait – talán pontosabb, ha úgy fogalmazunk: az irányzatot mint olyat – a politikai szférától valamilyen „tiszta művészet" jegyében leválasztani. Nemcsak arról a – már-már közhelynek számító – nézőpontról van szó, hogy a művészet alapvetően társadalmi-politikai tettel bír, a szerzőt követve inkább arra utalnék, hogy a különböző megnyilvánulások ekkor, itt (az 1970-es évek Magyarországában) *eleve és látványosan* politikai diskurzusok között jönnek létre, e mezőben konstruálják meg önmagukat. Hiszen a balatonboglári kápolna mint *kiszakadás*, mint *vidéki happening*, mint *a szakrálist a művészivel összekapcsoló gesztus* stb. kezdettől fogva politikailag determinált közegben konstituálódott. E politikai meghatározottság pedig legalább kétoldalú: nem egyszerűen arról van szó, hogy a

---

[12] Takáts József: *Esterházy, kezdetben*. In uő: i. m. 86–87.

[13] Klaniczay Júlia–Sasvári Edit (szerk.): *Törvénytelen avantgárd*. Artpool–Balassi, Budapest, 2003.

hatalom szélsőségesen elnyomta a szabadságot, autonómiát célzó művészi törekvéseket, hanem maguk a neoavantgárd megnyilvánulásai e hatalmi tekintet által (is) formálódtak. Nemcsak kritikai attitűdjeikben, hanem például abban is – ahogy tanulmánya vége felé Havasréti utal rá –, hogy a hatalom (és besúgórendszere) általi állandó felügyelet gyakorta olyan konspirációs világképet és gondolkodásmódot is kialakított, mely magukat a művészi aktusokat is befolyásolta, az alkotások eleve többszörös értelmezői kódolással bírtak (a szöveg Algol László akcióművész és titkos III/III-as ügynök *A háromság személyisége* című alkotása és arra való későbbi visszaemlékezések bemutatásával veti fel a kérdést).

A fejezet második tanulmánya első pillantásra kissé kilóg a kötetből: a szöveg egy, a neoavantgárdhoz csak lazán kapcsolódó helyszín, a Káli-medence képzőművészeti alkotóközösségének művészetszociológiai vizsgálatát tűzi ki célul. E színtér és történet némiképp párhuzamos Balatonboglárral: az itt letelepedő művészek a neoavantgárd műhelyéből indultak (a bővebben elemzett Somogyi Győző és Raffay Béla pályakezdése egyaránt Erdély Miklós valamelyik alkotócsoportjához kötődött), s kezdetben a Balaton-felvidéket valamiféle belső emigrációként – azaz mintegy a depolitizáció politikai gesztusaként – fogták fel. A Káli-medence művésztelepeinek elemzése jól mutatja, hogy a korszakban a *kivonulás* többféle funkcióval bírhatott: míg Boglár esetében tulajdonképpen a pesti neoavantgárd szcéna importálásáról, az ottani kezdeményezések egyenes (és koncentrált) folytatásáról volt szó, addig itt afféle utópisztikus, archaikus közösségi lét teremtése volt a cél – s így óhatatlanul a hatalommal való nyílt együttélés, valamint a burkolt konfrontáció törekvéseitől is elszigetelték magukat. Ez látványosan megfigyelhető a két művész későbbi munkásságában, ugyanis mindketten a neoavantgárd szcénától mindinkább a népnemzeti, provincionalista törekvések és gondolkodásmód felé sodródtak.

A harmadik rész címe *Szövegek és diskurzusok*, s a fejezet három, meglehetősen eltérő témát vonultat fel: a szakasz első tanulmánya a Spions és az URH dalszövegeit vizsgálja, a második Hajas Tibor írásait elemzi, a harmadik pedig a Balázs Béla Stúdió 1970-es és 1980-as évekbeli működése körüli, a különböző sajtóorgánumokban megjelenő diskurzusokat mutatja be. Ami az első két tanulmányt összekapcsolhatja, az egyfelől alkotó és mű összefüggése, másfelől pedig az esztétikai érték kontextus-függőségének problémája. Arra gondolok itt, hogy a neoavantgárd bizonyos alkotásait nem lehet konkrét kontextusuktól elválasztani valamiféle „örök és állandó esztétikai érték" (vagy annak hiánya) jegyében. Ez nagyon látványos a dalszövegek esetében, melyek mindenképpen hatással bírtak a maguk idején (és – főként az URH – bizonyos közösségekben később is), ám az is kétségtelen, hogy Havasréti elemzésében a Spions és URH-szövegek valamiféle „felfelé stilizáláson" mennek keresztül, azaz itt kissé reflektálatlan marad az analízis kontextualitása, vagyis az, hogy az adott szövegek egy bizonyos kánonon, bizonyos szubkultúrán belül működtek, bírtak esztétikai értékkel. Ezt egy recenzens már korábban, a tanulmánynak eredetileg helyet adó konferenciakötettel kapcsolatos kritikájában felrótta a szerzőnek, ám az akkori kritika epés megjegyzését (miszerint

ennyi erővel akár a *Neoton Família* szövegeit is elemezhetnénk)[14] csak félig tartom jogosnak. A Spions-elemzés fő tétje nem a szövegek „örök esztétikumának" legitimációja, hanem az (s ebben valószínűleg Havasréti elemzése mélyíthető lenne), hogy e dalok akkor és ott bizonyos értelmezői közösségek számára jelentéssel és jelentőséggel bírtak. Valószínűleg, ha a neoavantgárd szcénát mint befogadói és értelmezői közösségek hálózatát akarjuk vizsgálni, ezek az összekapcsolódások, különös jelenségek (például az akcióművészet és a punk-zene egy szintre kerülése) ugyanúgy leírásra és értelmezésre szorulnak, mint mondjuk az ezotéria és a strukturalizmus összefüggései.

A kontextuális vizsgálat másik alapvető oka, hogy számos művész a *Lebenskunstwerk* jegyében gondolkodva és alkotva önmagát, saját image-ét egyfajta műalkotásként, szerepként prezentálta. Mind a Spions együttes szövegíróját, Molnár Gergelyt, mind pedig Hajas Tibort az a fajta nárcizmus jellemezte, mely valamiféle „itthoni dandy" szerepét felvéve, külsődleges (civil?) megnyilvánulásaiban is művészi alkotás kívánt lenni. Ha ehhez hozzávesszük, hogy mindkét alkotó a nyilvánosság előtt, performatív gesztusaiban a provokációt helyezte előtérbe (a Molnár-féle punk-együttes és Hajas radikális body-artjai), szövegeik is a cselekvések (és az élet) kontextusában elemezhetők. Így például a Spions-szövegek háború-metaforikája csak a Molnár-féle szerepekkel (melyekre az akcióművészettől a David Bowie-féle underground-zenéig sok minden hatott) együtt értelmezhető, ahogy Havasréti megpróbálja Hajas írásait is a performanszok, illetve az élet-mű felől vizsgálni. Hangsúlyozom (és erre a szerző is kitér a Hajas-szöveg elején), hogy ez itt nem egyszerű biografizmust jelent, hanem annak a bonyolult összefüggésrendszernek (vagy legalábbis bizonyos aspektusainak) a számbavételét, mely élet és mű, a művészi szerep különféle megnyilvánulásai között megmutatkoznak.

Más kérdésköröket vizsgál a BBS-tanulmány. Itt a szerző azt nézi meg, hogy a filmműhely körüli sajtó milyen fő problematikák, kérdésirányok mentén próbálta megragadni a Stúdió tevékenységét. Havasréti négy ilyet emel ki: a dokumentarizmust, az avantgárdot, a nyilvánosság kérdését, valamint a korszakképző és -leíró megnyilvánulásokat. Valószínűleg mindegyik kérdéskör külön szöveg tárgya lehetne, melyekből kirajzolódhat a BBS történetének és befogadás-történetének iránya (a szerző tulajdonképpen akarva-akaratlanul is átveszi a Stúdió bevett korszakolását: a dokumentumfilmek dömpingjét az 1980-as években az experimentális munkák követték). A tanulmány a nyilvánosság vizsgálatával arra is rámutat, hogy a BBS átmeneti nyilvánossága (mivel a filmstúdió sem a hivatalos, sem pedig a második nyilvánosságba nem tartozott) hogyan vezetett egy idő után a gettósodáshoz, a lassú elszigetelődéshez.

A kötet utolsó szakasza a *Négy recenzió* címet kapta, hangsúlyozva az itt található szövegek alkalmi jellegét. Emellett e kisebb szövegeknek a kötetbe rendezését indokolhatja, hogy itt a neoavantgárd körüli utólagos diskurzusok, a recepció bizonyos megnyilvánulásainak elemzése zajlik. A recenziók, műfajukból adódóan rövideb-

[14] Fonyó Attila: *A pangás évei.* Buksz 2004/3. 204.

bek, talán kevésbé alaposak, mint a korábbi fejezetek tanulmányai – talán célszerűbb lett volna némelyiket (például a Mérei-tanulmánykötetről vagy az Erdély művészetpedagógiáját bemutató könyvről szóló írást) inkább kibővítve újraközölni. Már csak azért is, mivel olykor e szövegekben is fellelhetők olyan ötletek, problémák, melyek nyomán elindulva, alaposabb elemzéssel kibontva, jól bővíthetik a neoavantgárd kutatásainak szemléletmódját. Egy ilyet emelnék ki, mely írásom gondolatmenetéhez, irodalomtörténeti tétjéhez szorosan köthető. A recenziók egyike Mérei Ferenchez, illetve a róla szóló tanulmánykötethez kapcsolódik. Mint könyve Előszavában Havasréti leírja, bár maga Mérei nem tartozott a neoavantgárd szcénához, közeli kapcsolatban állt számos jelentős művésszel, és – a szerző szempontjából fontosabb hangsúllyal – életstílusa, a körülötte kialakult viszonyhálózat, valamint a róla való beszéd igencsak hasonlóan működött, mint a neoavantgárd és művészei esetében (7.). A kritikában Mérei tanítványi körét és a „mester" körül létrejött szubkulturális hálózatot vizsgálva a következő megállapításra jut: „a sokat emlegetett, egyre mitikusabb színben feltűnő Kádár-kori értelmiségi »underground« [...] valójában két értelmezési szinten is megragadható. Az egyik szint a voltaképpeni szubkultúra, az adatolható és dokumentálható empirikus-történeti képződmény. A másik szintet egy sajátos imaginárius térnek tekinthetjük, melyben az értelmiségi »underground« a történelmi és társadalmi önmegértés eszközeként értelmezhető, illetve [...] egész egyszerűen egy speciális értelmiségi ideológia volt" (205.). Ha az underground imaginárius térnek, a különböző mozgalmakat (például a neoavantgárd megnyilvánulásokat) pedig afféle „elképzelt közösségeknek" tekintjük, ezzel a történeti elemzés során elsősorban azokra az összetevőkre helyeződhet a hangsúly, melyek a csoport(ok) identitásképét meghatározták (mi és ki mellett, mivel és kikkel szemben definiálták önmagukat, kikkel alkottak egységet és kikkel nem, mennyire voltak átjárhatók az imaginárius terek, mi biztosíthatta az átjárhatóságot, és mi akadályozhatta stb.), s amelyek hozzájárultak, hogy bizonyos, távolról egységesnek tűnő, de nagyító alatt igencsak szakadozott, bonyolult kapcsolathálózatú csoportosulások, mozgalmak, irányzatok létrejöjjenek.

Havasréti könyve előző kötetével együtt tehát jól árulkodik arról, hogy a neoavantgárd mint művészeti mozgalom (vagy inkább mozgalmak gyűjtőhelye) közelképe, szociológiai-kulturális elemzése számos olyan kérdést és problémát felvet, melyet a távlati művészet- és irodalomtörténeti narratívák hajlamosak elkenni, vagy megkerülni. E kutatásoknak (és a neoavantgárd vizsgálatának) tehát önmagukon túl az is tétje lehet, hogy újraértelmezzük azokat a kérdésirányokat és kontextusokat, melyek mentén mostani irodalomtörténeti elképzeléseinket megfogalmazzuk, s az ilyesfajta szemléletmódot más, első pillantásra talán kevésbé „zavarosnak", összetettnek tűnő területeken is alkalmazzuk.

NEKROLÓG

Erdődy Edit (1946–2010) 1970-től volt az MTA Irodalomtudományi Intézetének munkatársa. *A magyar irodalom története* című akadémiai kézikönyv szerkesztési munkálataiban hosszú évekig kulcsszerepet töltött be. Fő kutatási területe a 20. századi magyar dráma és színjátszás története volt, de otthonosan mozgott a francia drámairodalomban is. Folyamatosan írt színikritikákat, valamint avatott ismerője és bírálója volt a kortárs magyar prózairodalomnak. A nyolcvanas évek elején egy novellaelemző csoport tagjaként a társadalmi értéktudat változásait vizsgálta. Mándy Iványról írott monográfiája az író életművének átfogó és korszerű bemutatását nyújtotta. Utolsó műve Kertész Imre munkásságát tekintette át a tőle megszokott arányérzékkel és alapossággal.

Élete utolsó éveiben a magyar dráma történetét kutatta, különös tekintettel a születőfélben levő modernség hazai változataira. Nagy, összefoglaló mű megírását tervezte ebben a témakörben. A munka elvégzése most már a jövő drámatörténészeire vár.

*Erdődy Edit halálára**

Drága Edit, most azt szeretném, ha megint január eleje lenne, amikor azt írtad a munkalapodra, hogy két tanulmány megírását vállalod április végéig. Ugyan ki gondolt akkor az elmúlásra? Nagyon örültem a terveidnek, hiszen minden írásodat nagy érdeklődéssel vártam. Talán most, ezekben a hetekben kerítettünk volna sort munkáid megvitatására. Mi, a Huszadik Századi Osztályon dolgozók vagyunk a megmondhatói, milyen sokat lehetett tőled tanulni; s nemcsak a magyar dráma történetéről, amelyről mindannyiunknál többet tudtál, hanem az egyszerű, sallangmentes fogalmazásról, a jó stílusról is. Tévedhetetlen nyelvérzék nem létezik, de bennem mégis az a benyomás alakult ki, mintha a tiéd ilyen lett volna. Nyelvhelyességi kérdésekben nem volt érdemes veled vitába keveredni: az elmúlt

* Elhangzott Erdődy Edit búcsúztatásán 2010. május 22-én a váci Duna-parton.

huszonöt évből, mióta kollégák voltunk, egyetlen olyan esetre sem emlékszem, amikor ne neked lett volna igazad.

Nem pusztán arról van szó, hogy kiváló filosz voltál, és nagyon értettél a szakma mesterségbeli kérdéseihez. Hanem arról is, hogy azok az elvek, amelyeknek alapján mások írásait megítélted, szoros összhangban álltak személyiséged egészével. Milyen volt ez a személyiség? Milyen volt Edit, akit mindannyian Editkének szólítottunk, mert ez a szeretetteljes névváltozat sokkal jobban illett hozzá, akárcsak Bodnár Gyurihoz – akit nemrégiben még együtt búcsúztattunk – a „Gyurika" elnevezés? Egyéniségednek az az oldala, amelyet látnunk engedtél, egy halk szavú, minden hétköznapi agresszivitástól mentes lényt mutatott, akinek azonban nagyon határozott véleménye volt mindenről. Nem szeretted a konfliktusokat, de ha kellett, megfogalmaztad a magad kritikáját, lett légyen szó szakmai, politikai vagy akár morális kérdésekről. Mérhetetlenül távol állt tőled minden dagály és fellengzősség, az ilyesmit a rád nagyon jellemző fanyar iróniával szemlélted, és – mivel nagyszerű humorérzéked volt – azonnal bemutattad a karikatúráját is. Ez a karikatúra általában egy versike volt, amelyben a fonákjáról villantottad fel egy-egy értekezlet vagy vita történéseit. Imádtuk ezeket az Editke-féle bökverseket, vérzik is a szívem, hogy csak néhányra emlékszem kívülről. Funkciójuk korántsem merült ki abban, hogy mulatságosak voltak. Miután végighallgattad több órán át tartó okoskodásainkat és hagytad, hogy kiéljük a legtöbb értelmiségire olyannyira jellemző nagyotmondási hajlamunkat, mintegy görbe tükröt tartottál elénk, megmutatván, hogy milyen fura alakok is vagyunk valójában. De sohasem arról volt szó, hogy kigúnyoltál volna bárkit is. Ezekben a kis remekművekben legalább annyi önirónia, mint irónia munkált. Szerénységre tanítottál minket, de sohasem oktattál ki semmiről.

Jelenléted állandó, csendes kontrollt jelentett mindnyájunk számára. Nem beszéltél sokat ezeken az értekezleteken, s főleg nem elegyedtél heves vitákba, de valamennyien érezhettük, hogy előtted nem lehet akármit mondani. Az elmúlt években mintha lassan módosult volna hozzászólásaid stratégiája. Általában nem az írásaink koncepcionális részét vetted górcső alá, hanem elfogadva lényegi mondanivalónk lehetséges igazát, inkább abban próbáltál segíteni, hogy azt pontosabban és egyszerűbben fejezzük ki. Némi szkepszissel szemlélted a nagy teóriákat, az elméleti konstrukciókat; mintha azt mondtad volna: végül is lehet, hogy igazatok van, ezt úgysem lehet eldönteni. Azt viszont el lehet dönteni, hogy tisztességesen van-e megfogalmazva az a szöveg, ebben tudok tanácsot adni. Ez a csendes jelenlét most fájdalmasan hiányzik, a helyed az értekező szoba kanapéjának ajtó felőli sarkában most már véglegesen üres marad.

Sem a magam, sem az Osztály nevében nem búcsúzhatok úgy tőled, hogy ne említsem: nemcsak kollégaként voltál nagyszerű és pótolhatatlan, hanem nagyon jó volt veled együtt lenni társaságban, az intézeti rendezvényeken vagy néha egy-egy közös vacsorán. Ilyenkor fel tudtál oldódni és mások is könnyen feloldódtak a társaságodban. Jó most arra gondolni, hogy milyen sokat nevettünk együtt, szeretettel csipkedve egymást, köszörülve a nyelvünket az úgynevezett magyar szellemi és politikai élet furcsaságain. Jó volt a nógrádi kertetekben üldögélni és beszél-

getni a terített asztal mellett; abban a nógrádi kertben, amelyet olyan szeretettel emlegettél, mikor a kapálástól némileg izomlázasan jöttél be az Intézetbe. Kicsit magad is mosolyogtál „földművelő" önmagadon, de lehetett érezni, hogy nagyon sokat jelent neked a falusi életforma, a föld, a növények közelsége. A fájdalmon átszűrődő, csendes örömmel gondolok arra, hogy a számodra mindennél többet jelentő családoddal együtt megtapasztalhattad ezt a másik életformát, amely szabadulást jelentett a városi élet gépies szürkeségéből. Gondod volt arra, hogy ennek a kiharcolt kis szabadságnak a hangulatából mi is részesüljünk.

Még nem tudjuk igazán felmérni a veszteséget, amely az eltávozásoddal ért bennünket. Törékeny alakod még nagyon jelen van abban a három szobában, amelyek mindegyikében olyan sok időt töltöttél. Még halljuk a hangodat, amikor egymás szavába vágva megbeszéljük az elmúlt héten történteket, érezzük a cigarettád füstjét, amelyet tapintatosan próbáltál az ablakon át a Ménesi út légterébe fújni. Lesznek majd problémák, adódnak majd helyzetek, amikor egyszerre fogjuk azt gondolni: „most lenne szükség Editkére". Talán jobb is így, talán megkönnyíti némileg a gyász munkáját, hogy nem tudjuk egyszerre és egészében felfogni, ami történt.

Megtesszük azt, amit most megtehetünk. Nem kell ígéretet tennünk arra, hogy emlékezni fogunk rád, mert nemcsak szeretteidben, de bennünk is tovább élsz. Most tehát végakaratod szerint utadra bocsátunk téged a Duna hosszú országútján, remélve, hogy poraid egyesülnek majd azzal a végtelenséggel, amelyet számodra a tenger jelképezett.

Angyalosi Gergely

A *Literatura* e-mail címe: liter@iti.mta.hu

E számunk szerzőinek e-mail címe

Kisantal Tamás: kisantal_tamas@yahoo.com/plent@freemail.hu
Kiss Bernadett: tinbura@gmail.com
Sereg Mariann: seregm@gmail.com
Tóth Csilla: csillatoth@invitel.hu
Weiss János: janosweiss@gmail.com

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó

Nyomdai munkák
mondAt Kft. • Budapest • www.mondat.hu

Literatura

XXXVI. évfolyam

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Főszerkesztő
VERES ANDRÁS

Felelős szerkesztő
BEZECZKY GÁBOR

Szerkesztők
HAJDU PÉTER
SZOLLÁTH DÁVID

Technikai szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság
POMOGÁTS BÉLA (elnök)
BODNÁR GYÖRGY
KÁLMÁN C. GYÖRGY
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777
279-2779

Ára: 1200 Ft

literatura

2010
4
XXXVI. ÉVFOLYAM

Bojtár Endre
Dobos István
Fuchs Anna
Kovács Árpád
Lengyel Imre Zsolt
Rónay László
Szilágyi Zsófia
Zsadányi Edit

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

Balassi Könyvesbolt
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 212-0214

Írók Boltja
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336
Fax: 342-4311

Atlantisz Könyvsziget
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta

Magyar Tudományos Akadémia

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Literatura

Tartalom XXXVI. évf. 2010/4.

Tanulmány

Lengyel Imre Zsolt
Lehet-e kánon etikai alapon, és ha igen, miért nem? 295

Fuchs Anna
Az olasz kultúra Péterfy Jenő kritikai írásaiban 309

Szilágyi Zsófia
Döntések és kényszerek Móricz pályáján
– A kéziratos hagyaték néhány tanulsága – 316

Műhely

Bojtár Endre
A cseh irodalom 1945 és 1987 között 324

Műelemzés

Kovács Árpád
Rím és katakrézis a *Hajnali részegség*ben 344

Zsadányi Edit
Vérző sebek és „vérző sebek”:
az abjekt mint testbeszéd Kertész Imre *Sorstalanság* és Polcz Alaine *Asszony a fronton* című művében 367

Szemle

Dobos István
Határátlépések – színház- és irodalomtudomány kölcsönhatása – P. Müller Péter: *Test és teatralitás* – 386

Rónay László
Egy európai úr Amerikában – Márai Sándor: *A teljes napló 1954–1956* – 395

Tanulmány

Lengyel Imre Zsolt

LEHET-E KÁNON ETIKAI ALAPON, ÉS HA IGEN, MIÉRT NEM?*

0. Dolgozatommal azon kérdésfelvetésekhez szeretnék csatlakozni, amelyek a modernitásnak a hagyományosan esztétikai alapon kanonizáló nézőponttól elmozduló újraértésére tesznek kísérletet. Ez a törekvés aligha választható le a magyar irodalomtudomány belső és külső hatások által alakított történetéről és sajátos mai helyzetéről, és azt a benyomást erősítheti, mely szerint ezt a történetet bizonyos szempontok periodikus középpontba kerülése és háttérbe húzódása, kiátkozása és rehabilitációja szervezi, még ha természetesen egy korábbi nézőpont visszatérése nem jelent egyszersmind egy korábbi állásponthoz való visszatérést is – ez a séma pedig ezen periódusoknak a világ egyes részei közötti aszinkronizmusát tolhatja előtérbe. Ezt egyszerűen visszamaradottságként értelmezni ma már egyértelműen igazságtalan és etnocentrikus műveletnek tűnik: a feladat inkább az automatikus applikációt ellehetetlenítő sajátos történelmi környezet figyelembevételével felhasználni a máshol korábban jelentkező váltások tapasztalatait. Ezek a megszorítások érvényesek, amikor angolszász példák nyomán igyekszem értelmezni etika és irodalomtudomány viszonyát, konkrétabban pedig felmérni az etika kánonalkotó potenciálját.

1. Az etika problémájának ilyen kontextusú tárgyalását a legegyszerűbb az elsősorban anglofón etikai kritika egy eredetmítoszának felvázolásával kezdeni, ami egyben talán arra is gyors válaszul szolgál, hogyan is kerül ez a fogalom ebbe az összefüggésrendszerbe. Eszerint az etikai szempont a huszadik század java részét száműzetésben töltötte, miután az esztétika – kizárólagos jogot formálva magának az irodalom felett – elérte, hogy másokkal együtt az etika is irrelevánsnak és elméleti szempontból jogosulatlannak tűnjön.[1] Így amikor az esztétika – az esz-

---

* A tanulmány előadás-változata az *Alternatív modernségek* című, 2010. április 7-én tartott műhelykonferencián hangzott el a Petőfi Irodalmi Múzeumban.

[1] Vö. Noël Carroll: *Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research.* Ethics 2000/2. 350.; Wayne C. Booth: *Why Ethical Criticism Can Never Be Simple.* In Todd F. Davis–Kenneth Womack (eds): *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory.* Virginia UP, 2001. 16.

tétikai tekintet történeti konstruáltságának felfedése[2] és ártatlanságának leleplezése[3] után – végül elveszítette kitüntetett pozícióját, az többek között az etika kiszabadulását és az irodalomtudományba való visszatérését is maga után vonhatta. Persze valójában a közbeeső időben sem tűnt el ténylegesen az etikai szempont az irodalomról való beszédből, sőt elfogadhatónak tűnik az állítás, miszerint „az etikai kritika évszázados elutasításának horderejével csak az etikai kérdésekről az iskolákon kívül és belül egyaránt szüntelenül folyó diskurzus ér fel"[4] – épp csak folyosói témává degradálódva tudományos reflexió és megalapozás nélkül maradt, illetve amikor a század második felében mégis közvetlenebbül betört a tudomány területére, azt politikai agendákkal fellépő irányzatok képében tette, melyek mögött, legyen szó akár a feminizmusról, akár a posztkoloniális elméletekről, nem nehéz felfedezni egy alapvetően etikai természetű impulzust.

Ilyen körülmények között zajlott le a nyolcvanas évek második felében a magyar tudományos köznyelvben *etikai kritika* néven[5] kanonizálódni látszó elméleti irányzat megjelenése – még ha az elnevezés jogossága kérdéses is, és talán valóban jogosabb lenne *etikai fordulat*ról beszélni inkább, mint számos újabb tanulmány teszi,[6] hiszen valódi iskola helyett csak a központi fogalomban osztozó, ám radikálisan eltérő pozíciókat képviselő szerzők halmazáról beszélhetünk. (És már az eredeti *ethical criticism* fordítása sem problémátlan, hiszen az első szó egyaránt jelentheti a leíró *etikai*t és értékelő *etikus*t,[7] a *kritika* pedig magyarul olyan, az *irodalomtudomány*tól eltérő terepet jelent, ahol, mint láttuk, egészen máshogy alakult az etika sorsa.[8]) Nyilvánvaló persze, hogy a fordítás nemcsak a konkrét szavak szintjén nehézkes. Némi nagyvonalúsággal azt mondhatnánk, hogy Magyarországon

---

[2] Vö. például Pierre Bourdieu: *A megértés megértése. A tiszta esztétika történeti genezise.* In Bónus Tibor–Kelemen Pál–Molnár Gábor Tamás (szerk): *Intézményesség és kulturális közvetítés.* Ráció, Budapest, 2005. 341–378.

[3] „A textualitással, szubjektivitással, ideológiával, osztállyal, fajjal és társadalmi nemmel kapcsolatos elméletek rámutattak, hogy az *univerzális emberi értékh*ez hasonló fogalmak megalapozatlanok, sőt elnyomó módon lépnek fel egy elitista kultúra hiedelmeinek és értékeinek védelmében a kihívásoktól és a változásoktól" – nem csoda, hogy ezután nagyjából két évtizedre éppen az esztétika került karanténba, vagy ahogy ugyanez a cikk fogalmaz: „kiöntötték az esztétikai gyereket a humanista fürdővízzel" (John J. Joughin–Simon Malpas: *The new aestheticism: an introduction.* In J. J. J.–S. M. [eds]: *The new aestheticism.* Manchester UP, Manchester–New York, 2003. 1. – saját fordításom)

[4] Marshall Gregory: *Ethical Criticism: What It Is and Why It Matters.* In Stephen K. George (ed): *Ethics, literature & theory.* Rowman & Littlefield, Oxford, 2005. 40. (saját fordításom)

[5] Az elnevezést már nemcsak tanulmányok (például Z. Kovács Zoltán: *Narráció, etika, etikai kritika.* In Hajdu Péter–Ritoók Zsigmond [szerk.]: *Retorika és narráció.* Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 2007. 178–192.) és az *Etikai kritika* című Helikon-szám (2007/4.), de egy kismonográfia is szentesíti: Túry György: *Amerikai etikai kritika. Irodalom- és kultúratudományi vizsgálódások a késő huszadik századból.* Kijárat, Budapest, 2009.

[6] Például *Mapping the Ethical Turn…;* Michael Eskin: *The Double "Turn" to Ethics and Literature?* Poetics Today 2004/4. 557–572.; Liesbeth Korthals Altes: *Ethical turn.* In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory.* Routledge, London, 2005. 142–146.

[7] Vö. Sári László: *Lehet-e az olvasásnak etikája?* In Bókay Antal–M. Sándorfi Edina, (szerk.): *Kereszte(ződ)ések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben.* Janus–Gondolat, Pécs, 2003. 207.

[8] Az elcsúszás főleg akkor válik jelentőségtelivé, ha a kritikavita érveit és pozícióit is figyelembe vesszük, lásd Bényei Tamás–Z. Kovács Zoltán: *Az etikai kritikáról.* Helikon 2007/4. 469.

éppen addigra sikerül megszabadulni az etikától, mire az angoloknak hiányozni kezd:[9] a „nemzeterkölcsi hivatással"[10] bíró irodalomtudományt rövid átmenettel követte a szocializmus, ahol – bár a *marxista etika* maga bizonyos álláspontok szerint oximoron[11] – egy ellentmondásos, mégis átható, a könyvkiadásban és a kritikában is jelentkező erkölcsi normarendszerrel kellett számolni még a Kádár-rendszerben is,[12] így csak e korszak bomlásával, majd lezárultával jöhetett el végre az önelvű irodalom és irodalomtudomány valódi ideje – és kezdhette meg száműzetését politika és etika.[13]

A mai, az egymásra torlódó importirányzatok és belső fejlemények nyomán áttekinthetetlenül sokszínűvé vált hazai irodalomtudományban valamiféle egységes irányvonal tételezése illuzórikus lehet csak, ám annyi talán elmondható, hogy – főleg a magyar és főleg a huszadik századi irodalommal kapcsolatban – a legerősebb pozíciókat ma is az esztétikai autonómiára törekvő irány látszik tartani. Szorosan a kanonizáció körén belül maradva is – hiszen az iskolai oktatás attól aligha választható el – könnyen található szövegszerű bizonyíték a fentebb idézett kettősségre: *„A könyvet négy nagy egység alkotja. Az első olyan novellákat tartalmaz, amelyek a közösségbe való beilleszkedés, az önmagunkhoz való hűség és a közös normákhoz való alkalmazkodás kérdéseiről szólnak"* – az elismert irodalomtankönyv[14] fülszövegének kulcsszavai félreérthetetlenül etikai érdeklődés jelenlétét mutatják. Ha az oktatást nem a pedagógia kényszerétől korrumpált, visszamaradott és az irodalomtudomány szempontjából marginális területnek tekintjük, nyilvánvalóvá válik, hogy itt valós és reflexióra váró igények jelentkeznek – ami előzetesen egyben azt is sugallja, hogy ma is gond nélkül létezhet kánon etikai alapon.

---

[9] Ennek a mozgásnak a kanonizált okai között a dekonstrukció vélelmezett életidegenségével szembeni elégedetlenséget (vö. például Martha Craven NUSSBAUM: *Love's knowledge: essays on philosophy and literature.* Oxford UP, New York, 1990. 170.), majd annak a de Man-affér által felgyorsított pozícióvesztését szokás emlegetni: Geoffrey Galt HARPHAM: *Etika és irodalomtudomány.* Helikon 2007/4. 501.

[10] KENYERES Zoltán: *Vázlat Horváth Jánosról.* In K. Z.: *Irodalom, Történet, Írás.* Anonymus, Budapest, 1995. 33.

[11] „marxista etika nem létezik. [...] mindaddig, amíg a teoretikusok és mozgalmak lényegében ragaszkodtak a marxista 'szcenárióhoz', az etikai kérdések [...] a politika horizontján taktikai problémaként jelentkeztek." (HELLER Ágnes: *Viszonyomról Lukács György etikájához.* In KARDOS András (szerk.): *A budapesti iskola.* T-Twins, 1995. 500. – idézi: BAGI Zsolt: *Etika és irodalomelmélet. Jacques Derrida és a kritikai kultúrakutatás etikája.* Alföld 1998/7. 85.)

[12] „Művészeinktől és íróinktól azt várjuk, hogy a művészet sajátos eszközeivel [...] neveljék dolgozóinkat a haladás, az erkölcsi tisztaság, a szocialista haza szeretetének szellemében." Kádártól idézi: LÁNCZI András: *Haladás és tiszta erkölcs.* In VARGYAS Zoltán (szerk.): *Mit kezdjünk vele? Kádár János.* XX. Század Intézet, Budapest, 2007. 125–135.

[13] Az újabb értelmezések azonban már arra is emlékeztetnek, hogy ez a folyamat szintén politikai térben zajlott és politikai potenciállal bírt: „az irodalomnak a kritika egyes vonulatai által támogatott törekvése egyben az irodalomnak mint intézménynek a hivatalos politikától való függetlenedéseként és – legalábbis a korabeli hatalom szemszögéből – átpolitizálódásaként is [értékelhető]". SÁRI B. László: *Kései recenzió, avagy az 1945 utáni magyar irodalom egyik paradigmájáról.* In S. B. L.: *A hattyú és a görény.* Kalligram, Pozsony, 2006. 171.

[14] ARATÓ László–PÁLA Károly: *A szöveg vonzásában I. Bejáratok.* Műszaki, Budapest, 2006.

A szorosabban vett tudományos irodalomértés felé való továbbhaladás során azonban legalábbis a gondtalanság biztosan megkérdőjeleződik. Az angol recepcióban többen összegyűjtötték azokat a vádakat, amelyek készen várják az etikai kritikát – ezek közül Marshall Gregory kimerítő katalógusát idézem:

> „Az etikai kritikusok báránybőrbe bújt cenzorok, akik meg akarják mondani az íróknak, mit írhatnak, és az olvasóknak, mit olvashatnak, vagy legalábbis, hogy minek az írása vagy olvasása tenne nekik jót. Az etikai kritikusok azt hiszik, hogy az irodalom feladata erkölcsi tanítást adni, és így minden szöveget példázattá, tanmesévé vagy hittanórai leckévé redukálnak. Az etikai kritikusok szűklátókörű, doktriner moralisták [...] akik rögeszmésen próbálják kiszagolni a bűnt irodalmi búvóhelyein, hogy aztán a bűnös gondolatot és a könyvet magát egyaránt a dogma bitófájára küldhessék. Az etikai kritikusok naivan hisznek abban, hogy a kanonizált irodalom olvasása automatikusan emeli az olvasók erkölcsét. Az etikai kritikusok prűdek vagy vallási fundamentalisták, akiknek fogalmuk sincs az esztétikai imperatívuszokról vagy a szólásszabadságról. Az etikai kritikusok filozófia- és elméletellenes intellektuális gerillák, akik erkölcsi alapokon támadnak neki irodalmi szövegeknek, anélkül, hogy valaha számításba vennék a különbséget kell és van, érték és tény között. Az etikai kritikusok semmibe veszik [...], hogy a művészet kérdései csak a megvalósításra vonatkozhatnak."[15]

Mindennek terhét egyikünk sem szeretné magára venni. Noël Carrol szisztematikus áttekintésében három alapvető érvcsoportot különböztet meg az etika irodalomtudományos felhasználásával szemben: a már érintett autonomista érvet, a „kognitív trivialitásra" vonatkozó érvet (azaz, hogy egy irodalmi műből előbányászható tanulság szükségszerűen banális és rég ismert állítás lesz) és a kétséges okozatiságra vonatkozó érvet (azaz, hogy igen bizonytalan az olvasás és az erkölcsi romlás/javulás közötti közvetlen összefüggés).[16] Ezek mind jelentős problémák, a kanonizációval kapcsolatos legsúlyosabb nehézség azonban mégis talán akkor jelentkezik, ha feltesszük a kérdést, hogy kialakítható-e egy azt szervező konzisztens és filozófiailag releváns keret. Ezzel kapcsolatban ugyanis ma sem tekinthetünk el Rawls dilemmájától, amely mutatis mutandis érvényes lenne akkor is, ha egy meghatározott morális kategóriarendszer alapján akarnánk kánont építeni (ami egyáltalán semmi újdonságot nem jelentene), és amely szerint

> „egy modern demokratikus államban egyetlen általános etikai elmélet sem lehet a gyakorlati politikai ügyként kezelt igazságosság általánosan elfogadott alapja. Ezeknek az államoknak az eredete a reformációt követő vallásháborúkba nyúlik vissza, s nagy hatást gyakorolt rájuk a toleranciaelv megszületése, valamint az alkotmányos kormányzat elterjedése és a nagy ipari piacgazdaságok intézményei. E feltételek alapvetően befo-

[15] Gregory: *Ethical Criticism: What It Is and Why It Matters*. 341–342. (saját fordításom)
[16] Carroll: *Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research*. 351 skk.

> lyásolják a politikai igazságosság elméletének működőképességét: e felfogásnak tudomásul kell vennie a doktrínák különbözőségét és a létező demokratikus társadalmak tagjainak egymással ütköző, sőt összeegyeztethetetlen elképzeléseit arról, mi a jó."[17]

Ennek belátása alapvetően kétféle reakcióhoz vezethet. Az egyik a rekonstrukció kísérletének útja, melynek legkiemelkedőbb alakjának talán Alasdair MacIntyre tekinthető, aki a modernizmus projektjét az alapjaitól, azaz a felvilágosodástól kezdődően elhibázottnak tartja, a megoldást pedig egy görög(-keresztény) teleologikus erényfogalom helyreállításában látná[18] – ám kérdéses, hogy nem túl nagy kompromisszum-e egy ilyesféle visszafelé meghaladás. A másik út a visszafordíthatatlanul pluralizálódott helyzettel való számvetés, ami viszont e fentebbiek értelmében feladatként nagyjából azt jelenti, hogy hozzunk is etikát, meg ne is – és ennek a kihívásnak felel meg csaknem tökéletesen Emmanuel Lévinas filozófiája, aki a kilencvenes évek folyamán, azaz nagyjából halála idejére valódi sztárfilozófussá és egyben az etikai kritika legmarkánsabb ágazatának meghatározó elméleti alakjává vált.

Ez a folyamat jól nyomon követhető meghatározó műveinek során keresztül: J. Hillis Miller de Man-i alapokon álló olvasásetikáját Simon Critchley derridai és lévinasi alapokon értelmezte újra és egészítette ki; Robert Eaglestone szintézisre törekvő könyvében Lévinast már a dekonstrukciós és arisztoteliánus etikai kritika együttes meghaladásának kulcsának tekintette; Andrew Gibsonnál pedig a lévinasi már a par excellence posztmodern etika.[19] Persze a Derrida és Lévinas közötti elméleti affinitás[20] ellenére Lévinas nagyjából úgy kerül az irodalomtudományba, mint Pilátus a krédóba: nem arról van itt szó, hogy a szerző maga foglalkozott volna az irodalommal, és lényegi meglátásai lettek volna arról, hanem sokkal inkább filozófiai ázsiójának megnövekedése hatott a művészetelméletre – explicit művészetellenessége[21] ellenére is, ami azután nem kevés elméleti galibát okozott.[22] Az igazán

---

[17] John Rawls: *A méltányosságként értett igazságosság: politikai, s nem metafizikai elmélet.* Fordította Babarczy Eszter. In Huoranszki Ferenc (szerk.): *Modern politikai filozófia.* Osiris–Láthatatlan Kollégium, Budapest, 1998. 174–188.

[18] Alasdair MacIntyre: *Az erény nyomában. Erkölcselméleti tanulmány.* Osiris, Budapest, 1999. (Feltétlenül fontos azonban megjegyezni, hogy bár ellenfelei szívesen élnek ezzel a fogással, a neoarisztoteliánus irány egésze aligha tekinthető ilyes módon retrográdnak.)

[19] J. Hillis Miller: *The ethics of reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin.* Columbia UP, New York, 1987; Simon Critchley: *The ethics of deconstruction: Derrida and Levinas.* Edinburgh UP, Edinburgh, 1999[2]; Robert Eaglestone: *Ethical criticism: reading after Levinas.* Edinburgh UP, Edinburgh, 1997. (magyarul, rövidített formában: Robert Eaglestone: *Hibák: James, Nussbaum, Miller, Lévinas.* Helikon 2007/4. 521–531.); Andrew Gibson: *Postmodernity, ethics, and the novel: from Leavis to Levinas.* Routledge, London, 1999.

[20] Ettől Critchley imént idézett művén túl lásd Geoffrey Bennington: *A dekonstrukció és az etika.* Helikon 2007/4. 617–634.

[21] Ennek locus classicusa: „Van valami bűnös, önző és gyáva a művészi élvezetben. Vannak olyan korok, amikor szégyenkeznünk kell miatta, mintha pestisjárvány idején ünnepelnénk." – Emmanuel Lévinas: A valóság és árnyéka. *Nappali Ház* 1992/2. 12.

[22] Az ellentmondás feloldására tett számtalan kísérlet közül lásd például Eaglestone *Ethical criticism...* című művének 4. fejezetét *(Cold Splendor: Levinas' Suspicion of Art)* vagy magyarul, más megközelítésben: Krassóy Ákos: *Látvány és kritika.* In Kenéz László–Rónai András (szerk.): *A dolgok (és a szavak). A fenomenológiai kutatás kortárs problémái.* L'Harmattan, Budapest, 2008. 133–147.

súlyos kérdés azonban inkább az, mit jelent egyáltalán az etika Lévinasnál; az életművét összefoglaló interjúkötet jogosan kezdődik azzal a figyelmeztetéssel, hogy „akik az etika szakértőjének gondolják őt – mintha az etika szakterület lenne – még művei kézbevétele előtt tanulják meg gyorsan ezt az alapvető tételt: az etika az elsődleges filozófia, a metafizika egyéb ágai neki köszönhetően nyerik el értelmüket".[23] Lévinas műveit olvasva ugyanis egészen nyilvánvaló, hogy bár gyakran találkozunk az *etika* szóval, annak kevés köze van ahhoz, amit hagyományosan ilyen néven ismerünk (Simon Critchley szavaival: „Lévinas nyelve paleonimikus elmozdítások sorozatát hozza létre, ahol a hagyomány ősi szavai megismétlődnek, és az ismétlés iterabilitásában szemantikusan átalakulnak"[24]) – különböző műveiben változnak ugyan az árnyalatok, az etika azonban mindig a szinguláris másiknak való megnyílást jelenti. Ez utóbbi fogalom *(autrui, Other)* volt az, amely – főként az angolszász – filozófiában hatalmas karriert futott be, ami az egyenjogúsítások és a multikulturalizmus korában jól érthető, erősen kérdéses azonban, hogy ezek a Lévinas applikálására irányuló próbálkozások valóban Lévinashoz csatlakoztak-e,[25] nála ugyanis ez a találkozás nem a társadalomban zajlik, hanem tulajdonképpen – a tradicionális értelemben – ontologikus, a késői főművében, a *Másként mint lenni*-ben pedig már preontologikus (azaz kellő leegyszerűsítéssel azt is mondhatnánk, hogy Rawlsszal ellentétes irányban mozog, amikor nem a metafizikán innen, hanem azon túl igyekszik felvenni a pozícióját), végső törekvése pedig, hogy a hagyományos, egologikus személyiségképzettel szemben rámutasson, hogy a szubjektum ebben a megnyílásban konstituálódik. Lévinas filozófiája a kontinentális filozófia (egyik) lenyűgöző csúcspontja, melynek vonzereje tökéletesen érthető – sokat elárul róla azonban például Zygmunt Bauman *Postmodern Ethics* című műve, amely egy egész könyvnyi kanyargós okfejtéssel próbál megalkotni egy etikát a lévinasi „etika" alapjain.[26]

---

[23] Philippe Nemo: *Etika és végtelen*. In Bokody Péter–Szegedi Nóra–Kenéz László (szerk.): *Transzcendencia és megértés*. L'Harmattan, Budapest, 2008. 14.

[24] Simon Critchley: *Ethics–politics–subjectivity*. Verso, London–New York, 1999. 75. (saját fordításom)

[25] Erről lásd például James Meffan–Kim L. Worthington: *Ethics before Politics: J. M. Coetzee's Disgrace*. In *Mapping the Ethical Turn…* 139–150.; általában a lévinasi filozófia (kétséges) folytathatóságáról: Bokody Péter: *Az arc előtt és után. Lévinas bölcseletének folytathatóságáról*. Holmi 2008/7. 918–930. Érdemes továbbá idézni Derrida legkorábbi Lévinas-tanulmányának egy lábjegyzetéből: „[Lévinas írásmódja], melyben a stílus fordulatai (főleg a *Teljesség és Végtelen*ben) minden eddiginél kevésbé különböztethetőek meg az intenciótól, megakadályozza a prózai szétszerelést konceptuális szerkezetekbe, ami az első erőszaktétel minden kommentárban. […] A *Teljesség és Végtelen*ben a tematikus kifejtés se nem tisztán deskriptív, se nem tisztán deduktív. A parti hullámok végtelen kitartásával halad előre: ugyanannak a hullámnak a visszatérése és ismétlődése mindig ugyanazon a partszakaszon, amelyben azonban, miközben minden visszatérés újramondja önmagát, végtelenül meg is újul és meggazdagszik. A kommentátorral és kritikussal szembeni mindezen kihívások miatt a *Teljesség és Végtelen* műalkotás, és nem tanulmány." Mindez a későbbi *Másként mint lenni* esetében még inkább elmondható lenne. (Jacques Derrida: *Violence and Metaphysics. An Essay on the Thought of Emmanual Levinas*. In J. D.: *Writing and difference*. Routledge–Kegan Paul, London–Melbourne–Henley, 1978. 7. jegyzet, 312. – saját fordításom)

[26] Zygmunt Bauman: *Postmodern ethics*. Blackwell, Oxford–Cambridge, 1993.

2. Ezen a komplikált elméleti terepen jutunk el Andrew Gibson imént említett könyvéhez, melyet érdemes közelebbről is megvizsgálni. A *Postmodernity, ethics and the novel* ugyanis az etikai kritika „érett korszakának" egyik meghatározó műveként látszik kanonizálódni, a *Helikon* szűkös válogatásába is bekerült egy részlet belőle[27] – és az általam ismert művek közül ez az, amelynek eljárása leginkább kanonikusnak látszik.[28] Gibson egy posztmodern etika alapján lát munkához, amelynek alapjául és legfontosabb eleméül Lévinas filozófiáját teszi meg (13.).[29] Az útnak, amely Lévinasig elvezeti, ahogy könyvének alcíme is jelzi, a nálunk talán kevésbé ismert, Angliában azonban egykor ikonikus státusú, mára pedig az elitista konzervativizmus szimbólumává vált Frank Raymond Leavis a kiindulópontja. Ez a kapcsolat azonban jobbára provokatív gesztus csak, hiszen Leavis említése után azonnal el is határolódik tőle egyetlen kivétellel: „Noha ebből a könyvből elég világosan ki fog derülni, milyen távol esik az enyémtől Leavis felfogása az irodalom etikai értékéről, egy ponton mégis rokonszenvezem vele és az általa képviselt, jellegzetesen angol hagyománnyal: hogy a regények, a maguk sajátos módján etikai munkát végeznek, vagy rá lehet őket venni, hogy végezzenek, és hogy megéri megpróbálni lehetővé tenni ezt a munkát." (1.) A provokáció éle két irányzat ellen irányul, az első a bölcsészettudományokat bedarálni kívánó technicista tudománypolitika, amely Gibson szerint egy új pozitivizmus felé szeretné terelgetni az irodalomtudományt, a másik a túlburjánzott politizmus, melyet például Terry Eagleton személyesít meg – az előbbi esetében annak megokolása sikkad el, miért is lenne az egyre tökéletesebb archívumokban összegyűjtött szövegek elolvasása bárki számára fontos még, az utóbbi esetében meg az, hogy akik politikai célokra próbálják használni az irodalmat, miért nem mennek el inkább politikusnak, amivel pedig lényegesen nagyobb eredményekre számíthatnának. Gibson a két probléma közös megoldását találja meg az etikához való visszatérésben, amennyiben az visszakapcsolva a valós olvasói érdekekhez értelemmel tölti meg az irodalomtudományt, egyben pedig egy jóval hosszabb távú, pontosabban utópikus etikai projekt nevében segít neki megszabadulni az aktuális politikai hatás illúziójától – hiszen arra újra és újra rácáfol az irodalom aktuális politikai hatástalansága.

Ez az érvelés az etika fontosságáról tökéletesen elfogadhatónak látszik, láthattuk azonban, hogy az, hogy mi is e szó jelöltje, korántsem tekinthető magától értetődőnek. Gibson a fenti levezetést Leavis neve alatt végzi el, és nyilvánvaló, hogy ezekre a konkrét célokra az általa megszemélyesített humanista, posztmodern előtti etikafelfogás is megfelelne. A második pont azonban mégis komoly gondot okoz: egy utópikus temporalitású etika megalapításának kedveznének ugyan bizonyos feltételezett állandók és univerzálék, amelyek az alapját képeznék – ezek

---

[27] Andrew Gibson: *Narratíva és alteritás*. Helikon 2007/4. 551–577. A részletet Vástyán Rita fordította.

[28] „a címben szereplő etika szó egyszerre bizonyul kánonalkotási etikának és olvasási etikának". (Simon Malpas–Kate Mcgowan: *Postmodernism*. The Year's Work in Critical and Cultural Theory 2002. 66.)

[29] Gibson művére a továbbiakban a főszövegben, az oldalszámot zárójelben megadva hivatkozom, a 19. jegyzetben idézett kiadás alapján, az idézetek saját fordításaim lesznek – kivéve az első fejezetet, melynek a *Helikon*ban (2007/4.) megjelent fordítását használom.

kiválasztása azonban meglehetősen kétséges vállalkozás lenne, ráadásul mindez egy olyan tőről metszett teleologikus formációt hozna létre, amit egy posztmodern etika aligha vállalhat fel jó szívvel. Ezen a ponton tehát Leavis rövidke szerepe véget is ér, Gibson ugyanis nem látja járhatónak azon neo-arisztoteliánusok útját (az irodalomtudományban Wayne C. Booth és követői jelentik ezt az irányt), akik az „elmélet" etikaellenességéből azt a következtetést vonják le, hogy attól, lévén relativisztikus és stabil értékeket képviselni képtelen, az etika megmentése érdekében meg kell szabadulni – az út annál is inkább járhatatlan, mivel a posztstrukturalista etikafelfogás a posztstrukturalista olvasásmódból nőtt ki, így az előbbivel együtt kénytelenek az utóbbit is megtagadni, hogy megtalálhassák az általuk keresett értékeket a szövegekben, így a végső ítélet: „felfogásuk a regényről és a fikció etikájáról valójában meglehetősen prestrukturalista" (9.). Gibson ehelyett az egyenlet másik oldalához nyúl hozzá, és az etikával kezd manipulálni.

Ennek lényegi pontja, hogy életbe lépteti azt a szemantikai elcsúsztatást, amelyet az irodalomtudományban Geoffrey Galt Harpham tett népszerűvé:[30] a Leavis-féle etika a moralitás nevet kapja, az etika pedig egy ettől eltérő minőség neve lesz: az etika érdek nélküli, megelőzi és kormányozza politikai és morális érdekeinket. De: „mindez nem jelenti, hogy el kellene, vagy lehetne hagynunk a morális döntések közönséges és nehéz világát az etika fennkölt és nemes eldönthetetlenségeiért [...] Az etika inkább egyfajta játéktérként működik a moralitáson belül, nyitva tartja, reméli, hogy visszatarthatja az erőszaktól, egyfajta öndekonstrukcióra kötelezi. [...] Az etika az a többlet, ami nem ismerhető meg pozitív módon a moralitás egy adott rendszerében, az apória, ami korlátot állít minden törekvésnek, hogy a jót pozitív tudássá torzítsák" (15.). Ez a művelet nyilvánvalóan szükséges, hiszen csak így látszik valamiképp egyszerre biztosíthatónak a pluralizmus megőrzése, ami egyértelmű követelményként jelentkezik, ha elfogadjuk, hogy a világban számtalan összemérhetetlen és metafizikus értelemben alaptalan erkölcsi koordinátarendszer működik párhuzamosan – és annak biztosítása valamiféle fölérendelt parancs nélkül, hogy ez a pluralizmus ne egyszerűen fundamentalizmusok pluralizmusa legyen, ami elméletileg szintén következhetne egy ilyenféle *anything goes* alapállásból, amit azonban szintén nehéz akarni. Az etika nézőpontjából meglehetősen keskeny a mozgástér totalitarizmus és anarchia között.

Az így újradefiniált, deontologikus horizontjától megfosztott, posztmodern etikának lesz a par excellence megtestesítője Lévinas.[31] Egy rövid idézetgyűjtemény, amelyből világossá válik, mi is teszi Lévinast alkalmassá erre a szerepre: „Először is, Lévinas etikája nem-fundacionalista. Nem annak alapján vagy annak reményé-

[30] Ennek összefoglalása magyarul is olvasható: HARPHAM: *Etika és irodalomtudomány*. 507 skk. A megkülönböztetés végső forrása alighanem Bernard Williams. Magyarul: Bernard WILLIAMS: *Etika*. http://www.phil-inst.hu/uniworld/egyetem/etika/irodalom/williams.htm

[31] Meg lehet persze jegyezni, hogy Lévinas maga szinonimaként használja a két kifejezést, például „L'expérience de la *morale* ne découle pas de cette vision – elle consomme cette vision, *l'éthique* est une optique". (Emmanuel LÉVINAS: *Totalité et Infini*. Le Livre de Poche, Paris, 1990. 8. – saját kiemeléseim)

ben jár el, hogy szilárdan racionális alapokon létrehozzon egy szekuláris, objektív, univerzális moralitást. Másodszor, nem biztosít elsőbbséget a kogníciónak. Lévinas mára híressé vált kifejezése szerint az etika az elsődleges viszony. Az etika nem tudás kérdése. Nem folyamodik az etikai viszonyt, a rajtunk kívülivel való közvetlen viszonyt megelőzően ismerhető kategóriákhoz, elvekhez vagy törvényekhez. Harmadszor, Lévinas etikája nem-ontologikus. [...] Negyedszer, az etikai viszony mindig közvetlen és egyszeri" (16.). Gibson azonban egyúttal azt is feladatául tűzi ki, hogy a posztmodern etika kiteljesítése céljából Lévinast más elméletekkel szembesítse: „Annak tudatában próbálok eljárni, hogy a másság filozófusának milyen gyakran tettek szemrehányást vakfoltjaiért, melyek az érzéketlenség jellegzetes formáit mutatják az általa oly nagyra értékelt másikkal szemben" (17.); a szemrehányások tipikusak: szexizmus, eurocentrizmus – részben tehát egy korábban már érintett vonalon mozog, amennyiben a másság képzetét középpontba állítva próbál Lévinasabb lenni Lévinasnál.

Gibson etikai elképzeléseinek viszonylagos tisztázása után ideje áttérni arra, mi is a mondanivalója az irodalomról. A bevezetés végén ezt olvashatjuk: „A könyvben modern és posztmodern műveket használok példaként. Ennek okai alighanem nyilvánvalóak. A Leavis-féle tradicionális, morális kritikában tizenkilencedik századi regények kerültek kulcspozícióba. A modern prózát jobbára elkerülték, központi törekvéseiket nem morális problémaként mutatták be, vagy pedig többékevésbé elmarasztaló megjegyzéseket tettek morális implikációikra. Ezzel ellentétben, ahogy arra könyvem is utal, az etikai kritika számára a huszadik századi szövegek a döntő fontosságúak. Ami azt illeti, a morális és etikai kritika közti különbséget pontosan az előnyben részesített szövegek tükrözik." (18.) Ezzel pedig máris a problémák sűrűjében vagyunk: bizonyos szövegek kiemelkednek más szövegek rovására, azaz működik valamiféle szövegválogatás, ami pedig már egy kanonizációs művelet kiindulópontja is lehet. A lényegi kérdés, hogy ezek a kiemelt művek valóban példák csak, vagy pedig egy nézőpontváltásból adódó szisztematikus előnyben részesítés – hiszen az idézett részlet még mintha mindkét véleményt megengedné.

A könyv első fejezetének első részében Henry James és Willa Cather műveit elemzi, a központi kérdés, hogyan jelenhet meg a másság a narratívában. Az elemzés egészét meghatározó, alapvető művelet az, hogy helyreállítja a kapcsolatot narratív technika és etika között:

> „Sokkal inkább arról van szó, hogy egy olyan etika kontextusában, amelynek számára az etikai és episztemológiai kérdések elválaszthatatlanok, az elbeszélésmódok közti különbségek a legfőbb etikai különbségek is egyben. Így etikai különbségnek számít például a többé vagy kevésbé 'mindentudó' elbeszélők közti különbségtétel; a harmadik személyű 'mindentudó' elbeszélő és az elbeszélt világról csak korlátolt vagy részleges tudással bíró elbeszélő közti különbségtétel; az elbeszélt világban nem jelenlévő, harmadik személyű elbeszélő-szereplő és az elbeszélt történetben szereplő karakter közti különbségtétel. Minden egyes megkülönböztetésnek – aközött, ami látszólag ismert és

aközött, ami úgy jelenik meg, mintha az elbeszélői tudáson túl lenne – etikai vetülete van. Az illető szöveg etikáját végső soron épp az adott különbség fejezi ki. (26., Helikon 2007/4. 552.)

Ezzel az eljárással lényegi pontokon tudja újraérteni a tárgyalt regényeket, így például meggyőzően érvel amellett, hogy amikor Cather *A Lost Lady* című művében egy ponton váratlanul kétszer egymás után megváltozik a fokalizátor személye, abban ne hibát, hanem etikai (és episztemológiai) relevanciával bíró tényt lássunk, amennyiben „a világ elbeszélés révén történő »birtoklása« pontosan akkor omlik össze Niel számára, amikor egy másik férfi »birtokolja« Mariant" (28., Helikon 2007/4. 554.) – ezzel az elemzési módszerrel nagyjából James Phelan vagy Adam Zachary Newton pályáján mozog. A konkrét értelmezéseknél, amelyekbe hamarosan az általában vett másság és a nemi különbség kontrasztálását is bekapcsolja, fontosabb számunkra az ebből Gibson által levont tanulság:

„Az olyan regényírók tehát, mint James és Cather, időnként kérdésessé teszik az elbeszélő szubjektum és az elbeszélés tárgya közti viszonyt. E viszony újra és újra felveti a nemi viszonyok kérdését, vagy éppen átfedések mutathatók ki a két viszony között, ami azt jelenti, hogy a kettő együtt válik problémává. Ezt a problematizálást *etikainak* nevezem. Megtagadja, hogy a narratíva azon fogalmához illeszkedjen, amely szerint a narratíva nem más, mint annak határozott kimondása, ami határozottan 'látható', mint ellentmondást nem tűrő módon előadott apophansis. A narratíva elméletét nagyjából ez a típusú narratíva-fogalom uralta, James és Cather néhány műve azonban arra enged következtetni, hogy a regények valami liminálisabb zónát is elfoglalhatnak, amit a későbbiekben Derrida 'spektrális' kifejezésével jelölök. Az *etikus* itt nem más, mint az a mérték, amennyire a narratíva mint elkülönítést, eltávolítást, ellentétrendszereket feltételező 'tudáskeret' kérdésessé válik. A narratíva a konstitutív kétértelműségek, felcserélések, helyettesítések szemszögéből tűnik újragondolhatónak. Az önmagával azonosnak vélt entitás már nem szoríthatja sarokba a másikat, megtartva tőle a 'tudás' vagy kémlelés távolságát. Sokkal inkább összetartozik a másikkal, elfoglalhatóvá, bevehetővé, vagy megkérdőjelezhetővé válik e másikhoz való viszony révén. Az *etikai* lét valójában éppen a korlát, a határ vagy határvonal kérdése, a kategorikus megkülönböztetés kérdése." (36., Helikon 2007/4. 562. – saját kiemeléseim)

A magyar fordításban különösen jól érzékelhető a csúszkálás, amit az angol *ethical* szó már érintett többértelműsége az eredetiben némileg elfed (ott minden kiemelés helyén ez a szó szerepel). A három szó valójában egészen másra vonatkozik: az első nagyjából csak azt jelenti, hogy az említett probléma az etikára mint vizsgálati területre vonatkozó relevanciával bír; a harmadik a lévinasi értelemben vett etika struktúrájának egy megfogalmazása; a középső viszont jól érezhető módon értékelő kifejezés, amelynek tárgya ráadásul a narratológia helyett hirtelen maga az irodalmi mű lesz, és amely „James és Cather néhány művét" valamiféle etikai értékskála pozitív felén helyezi el, és amely értékelés alapja, hogy az „etikusság" a tudáskeret kérdésessé válásával arányosan növekszik. Ez a fajta árulkodó meg-

fogalmazás a könyvben még több helyen[32] visszatér, ami arra enged következtetni, hogy Gibson egy axiologikus[33] lévinasi etikát próbál megalkotni, melynek értékeiként a könyv fejezetei nyomán a reprezentálhatatlanságot, az egységes narratíva szétbontását, a korlátozott értelemadás, az egységes befogadói pozíció ellehetetlenítését ismerhetjük fel – ez itt voltaképpen a kánonépítő alapelv. Ezzel a vállalkozással viszont több alapvető probléma is van.

A legfontosabb, hogy bármiféle szokványos értelemben vett értékkategóriát Lévinas nevével alátámasztani a legteljesebb mértékben kétséges vállalkozás. Mindaz, amiről Lévinas a műveiben ír, a másikkal való találkozás lefolyása, az etika nem választható vagy elmulasztható cselekedet, az tökéletesen automatikusan történik meg, eleve cselekvő alanyról sem beszélhetünk ezt a találkozást megelőzően – Lévinas tónusa ontologikusan deskriptív, semmiképpen sem értékelő vagy preskriptív. Beszél ugyan a jóságról, ám az is radikálisan új értelmet kap: „Önmagában lenni annyi, mint kifejeződni, vagyis már a másikat szolgálni. A kifejeződés lényege a jóság. Kath'autonnak lenni annyi, mint jónak lenni."[34] A jóság lévinasi fogalma a heideggeri aletheia struktúrájával analóg, amennyiben ebben az eredeti jóságban alapozódik meg minden emberi cselekvés, így a gonoszság is, vagyis ettől még nem lesz mindenki a köznapi értelemben jó: „A más, mihelyst megszólítjuk, fenntartja, sőt megerősíti heterogeneitását, még akkor is, ha azt közöljük vele, hogy nem szólhatunk hozzá, betegnek minősítjük vagy a halálos ítéletét jelentjük be neki; a más, miközben megragadott, megsebzett, meggyalázott, egyszersmind »tiszteletben tartott«."[35] Az igazságosság, azaz az értékelhető és értékelendő cselekedetek terepe csak a harmadik fél megjelenésével kezdődik, erről azonban Lévinasnak különösebben sok mondanivalója nincs; az arc szemtől szembenjében lehetetlen megkülönböztetni „a jót és a rosszat, a szeretetet és a gyűlöletet, az adást és az elvételt, az életvágyat és a halálkésztetést, a vendégszerető befogadást és az egoista vagy nárcisztikus bezárkózást".[36] – Arról tehát nagy csúsztatások nélkül lehetetlen beszélni, hogy ez vagy az jobban vagy kevésbé felel meg a lévinasi etikának; Lévinas filozófiáját elfogadhatjuk, vagy elvethetjük, ha azonban elfogadtuk, onnantól mindenre feltétel nélkül érvényesnek kell tartanunk.[37]

---

[32] Például: „A megnevezést a megnevezés visszavonása vagy legalábbis megkérdőjelezése követi: mintha csak ami az esemény megírásában kisértene, a megnevezés eseménye pontosan az a »megnevezhetetlen«, ami számára elérhetetlen marad. Ebben a tekintetben a *Semmi-szövegek* [Beckett műve] a szó legmagasabb értelmében etikus" (156.), „Ebben a tekintetben – ön-átalakításában vagy ön-újjáalkotásában, abbéli vágyában, hogy egy másik regénnyé változzon át – a *Sátáni versek* különlegesen etikus". (209.)

[33] Persze Lévinas az axiológia kifejezést is sajátos értelemben használja: „Az én élvezetből történő újrafelbukkanása [...] nem az ontológiához, hanem az axiológiához tartozik – röviden a létező ujjongása." Emmanuel Lévinas: *Teljesség és Végtelen*. Fordította Tarnay László. Jelenkor, Pécs, 1999. 94.

[34] I. m. 152.

[35] I. m. 50.

[36] Jacques Derrida: *Istenhozzád Emmanuel Lévinasnak*. Fordította Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 2000. 52.

[37] „Lévinas – ahogy Jill Robbins írja – nem irodalomellenessége miatt, hanem kérdésfeltevéseinek folytán nem vezethet applikációhoz: »Lévinas filozófiája nem működhet az irodalmi mű külső megközelítéseként, vagyis nem eredeztethető belőle applikáció«. Az irodalom lévinasi ihletésű újraérté-

Itt Gibson segítségére az az érv jöhetne, hogy az általa etikusnak tekintett szövegek azok, amelyek hűségesebben mutatják be ennek a viszonynak a természetét – ez azonban már nyilvánvalóan episztemológiai szempont lenne, amelyhez legfeljebb segédtételként járulhatna a hűséges bemutatás etikumának bemutatása. A lévinasi terminusok átvitele a szemtől szemben-ről a társadalomba pedig csak azonos alakúságot jelent, így nem következik belőle, hogy azok létjogosultságát ott is automatikusan igazoltnak vegyük. Erre tapint rá kiélezett formában a könyv egy recenzense:

> „a társadalmi nemi kategóriák dekonstruálását összekapcsolja Lévinas excendance fogalmával (egyfajta szekuláris transzcendencia, az éntől a másik felé való irányultság): »A biszexualitás ténylegesen az excendance konkrét módja, miáltal a szexualitás folytonosan kitör mind a létező kategóriáiból, mind a szexualitásnak a vagy-vagy bináris fogalmaival leírt szerkezetéből« (41.). Az újdonság vonzereje mellette szólhat ugyan ennek az etikai tételnek, más azonban aligha. Etikai nézőpontból nem számít, kinek milyen a szexuális irányultsága. Ami számít, az az, hogy hogyan létesít valaki szexuális kapcsolatot másokkal, hogyan kezeli a hűség, az őszinteség, az ellentmondó vágyak, a nem tervezett terhességek kérdéseit. Ilyen ügyekben az excendance kevés útmutatást biztosít."[38]

Gibson és Lévinas között tehát számos területen – olyan területeken, amelyekkel Lévinas a valóságban sosem foglalkozott – jóval lazább a viszony, mint azt a könyv magáról elsőre állítja. Közben pedig egy más terepen a bevallottnál szorosabb affinitás rajzolódik ki – ez pedig a művészetellenesség.[39] A fentebb idézett művészetértékelési kritériumok reductio ad absurduma ugyanis nem más lenne, mint hogy az igazán etikus mű a meg nem írt mű, hiszen az biztosan nem követ el semmilyen erőszakot sem az ábrázolásmódjával, sem a narratív struktúrájával – jellemző módon a tizenkilencedik századi (és régebbi), klasszikus regényeket a moralisták prédájául hagyva ki is zárja a vizsgálatából, a legnagyobb elismerést Beckett *Semmi-szöveg*ei váltják ki belőle, amelyek tényleg az irodalmi szövegként való létezés legszéléig merészkednek el. Ezt a következtetést pedig a szövegben nem akadályozza meg semmi, hiszen Gibson semmivel sem indokolja az irodalmi művek létezését, erényeiket tulajdonképpen csak negatíve, azaz a leküzdött csapdák

---

seiben ezért gyakran csak az olvasás mint etikai aktus/találkozás imperatívuszának üres zakatolása hallatszi.k" Bényei–Z. Kovács: *Az etikai kritikáról*. 487.

[38] Burkhard Niederhoff: *Andrew Gibson: Postmodernity, Ethics and the Novel: From Leavis to Levinas*. Style 2002/2. 353. A Gibson-idézet magyar helye: Helikon 2007/4. 567.

[39] Lévinas a *Teljesség és Végtelen*ben a negyvenes évekhez képest jóval kevésbé hisztérikus hangnemet használ, de a művészetet továbbra is alacsonyabb rendűnek tekinti a szemtől szembe viszonyhoz képest. Ennek egyik oka, hogy a költészet „olyan hatásokat eredményez, amelyek körbefonják és ritmusosan elringatják e tevékenységet" (Lévinas: i. m. 169.), amivel szemben „az igazságosság a másik kiváltságának és tudásának elismerése, a másik elérése a retorika megkerülésével, mely fondorlat, hatalom és kihasználás" (i. m. 53.); a másik, hogy a művészet műként értelmeződik, és „valakit a műveiből kiindulva megközelíteni annyi, mint erőszakkal behatolni a belsőjébe; a más rajtaütést szenved bensőséges voltában, ahol persze kiszolgáltatja magát, de nem kifejeződik, miként a történelmi személyiségek. A művek közvetett módon, harmadik személyben jelentik szerzőiket". (I. m. 48.)

függvényében tudja megfogalmazni (láthattuk, hogy ő maga az olvasás létokához való visszatalálást az etikától várja), ami a szemtől szembeni viszonyra kifejlesztett szótár átvétele nyomán nem is meglepő – így viszont nem tud elszámolni sem az irodalom hozzájárulásával az emberi kultúrához, sem annak sajátosságaival, sem az olvasás fontosságával.[40]

3. Úgy tűnik tehát, hogy Gibson művével kapcsolatban a számunkra legrosszabb konstelláció bizonyosodott be: hogy valóban értékelhető kánonalkotási kísérletként, ám ez a kísérlet kudarcot vallott. A kudarc persze innen nézve már törvényszerűnek tűnik, hiszen sem etika (ezúttal a szó köznapi, szemantikus műveletektől nem háborgatott értelmében), sem kánon nem képzelhető el valamiféle distinkció nélkül, ez a distinkció pedig nem működhet valamiféle válogatási elv nélkül – válogatási elvből pedig, ma már jól tudjuk, nincs olyan, ami teljes körű érvényességre tarthatna számot, még a *ne ölj!* sem, mint azt például a barlang szájába beszorult, csoportot vezető kövér emberről és a barlangban emelkedő vízszintről szólóhoz[41] hasonló etikai enigmák is nyilvánvalóvá teszik. Ezzel együtt az utolsó reményünket is el kell veszítsük egy olyan filozófiában, amely úgy hoz létre etikát, hogy közben nem határoz meg egy ilyen általános horizontot: Lévinas filozófiája a maga saját formájában nem etika, ha viszont fogalmait, például a „másiknak való kiszolgáltatottság"-ot kimozdítjuk a maguk helyéről, nemcsak a metaforát értjük félre, de etikailag is katasztrofális következményekre juthatunk.

A bejárt út azonban véleményem szerint korántsem volt felesleges, még ha egyetlen tanulsága csak egy illúzió eloszlatása volt is. Amit mindenképpen fel kell adnunk, az a világban bárhol biztosan elirányító iránytűként felfogott etika (akár megszüntetve megőrzött) képzete. Ebből azonban nem következik, hogy kánonalkotásunk nem lehet *etikus*. Ahhoz ugyanis, hogy irodalmi művekkel vagy akár irodalmi problémákkal foglalkozzunk, nem kell feltétlenül kánonalkotásba fognunk; ha azt tesszük, azt mindig a kiigazítás szándékával tesszük, hogy igazságot szolgáltassunk bizonyos műveknek vagy életműveknek, vagy éppenséggel távol tartsunk érdemtelen másokat – saját ilyesfajta aktivitásunk szükségszerűen annak reményét jelenti tehát, hogy „eltökéléssel is lehet alakítani vagy lerombolni a kánont"[42] és annak felülírását, hogy „a kánonokat döntően nem az irodalom különféle rendűrangú közvetítőinek tevékenysége, hanem maga az irodalom önmegújuló folya-

---

[40] Andrew Bowie szerint ez a kilencvenes évek angolszász irodalomtudományának globális problémája volt, amit az esztétikát sújtó anatéma okozott: „miért kéne bárkinek azzal bajlódnia, hogy a nyugati kultúra jól ismert termékeivel foglalkozzon, ha nem arról lenne szó, hogy azok többet nyújtanak, mint amennyi akkor látható, amikor a kortárs szociális, etikai és egyéb előfeltevéseket figyelembe véve leleplezik sokszor egészen nyilvánvaló gyarlóságaikat?" Andrew Bowie: *What comes after art?* In John J. Joughin and Simon Malpas (eds): *The new aestheticism.* Manchester UP, Manchester–New York, 2003. 70. (saját fordításom)

[41] Victor Grassian: *Moral reasoning: ethical theory and some contemporary moral problems.* Prentice Hall, 1992. 6.

[42] Szegedy-Maszák Mihály: *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban.* In Sz.-M. M.: *Megértés, fordítás, kánon.* Kalligram, Pozsony, 2008. 185.

mata létesíti".[43] Ha a hagyományos értelemben vett esztétikumot nem autonóm, felülről jövő, ám ártatlan utolsó szónak, hanem szociális–politikai–etikai tényezők kibogozhatatlan szövevényének tekintjük, nyilvánvalóvá válik, hogy még az esztétikára hivatkozó kánonbejelentések (és kánonrombolások) is utóbbiak koordinátarendszerében helyezkednek el.[44] A kánonalkotás mindig a jelenbeli közösség számára tett, bizonyos értékek mellett való elköteleződésre felhívó (egyéb társadalmi cselekvésekhez hasonlóan többé vagy kevésbé illuzórikus) ajánlat, tehát az „utolsó kontextus"[45] által meghatározott; a pozicionálás gesztusának társadalmi relevanciáját viszont fokozhatja, ha az adott műben tételezett érték meghatározása az eredeti kontextus körültekintő figyelembevételén alapul.[46] Az igazságszolgáltatás és az értékajánlat nyilvánvalóan etikai műveletek, melyeket csak saját átélten helyesnek vélt morális koordinátarendszerünk és az ebből fakadó céltételezés alapján végezhetünk,[47] ugyanakkor el kell fogadnunk, hogy kánonformációnk csak egyetlen a számos különböző, eltérő társadalmi implikációkkal bíró alternatíva közül – szükségünk van tehát valamire, ami elképzelésünknek egyszerre ad tartást, és nem engedi abszolút érvényre törni. Itt pedig már látható, hogy mely ponton kell leválnunk Gibson gondolatmenetéről. Lévinas filozófiájából Derrida egy egészen másféle etikát olvas ki (ami megegyezik azzal, amit Drucilla Cornell általában a dekonstrukció etikájaként azonosít[48]): annak fontosságát, hogy minden döntésünk egy apórián haladjon át, a lévinasi felelősség egyszerre etikus és etikátlan területén, amely sokkal inkább csend, mint törvény. „A csönd nélkül, e hiátus nélkül, mely nem a szabályok hiánya, hanem egy ugrás szükségszerűsége az etikai, jogi vagy politikai döntés pillanatában, nem volna egyéb dolgunk, mint hogy egy cselekvési program tudását lefuttassuk. Semmi sem volna felelőtlenebb és totalitáriusabb ennél."[49] Ezen a ponton az etikai egyszerre éri el minimumát és maximumát; cselekedeteink alapjaként pedig segíthet abban, hogy ne kelljen végleg feladni idealizmusunk, és reménykedhessünk abban, hogy az irodalom és benne a mi felelős hozzájárulásunk is segít a világnak valamiféle utópikus jövő felé konvergálni.

---

[43] Kulcsár Szabó Ernő: *A szövegek ártatlansága. A (nemzeti) kánon és a modernség emlékezete.* Alföld 1999/12. 76.

[44] Ennek felismerését Farkas Zsolt már a kilencvenes években szorgalmazta: Farkas Zsolt: *Jobb kánon a Balkánon.* Holmi 1999/8. 1033–1051., főleg: 1037.

[45] Sári [B.] László: Érvek az „utolsó kontextus" mellett. Irodalomtörténeti Közlemények 2003/1. 96–111.

[46] Erről lásd például Takáts József: *Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett.* Irodalomtörténeti Közlemények 2001. 316–324. A Szilasi Lászlóval folytatott vita szövegei: http://magyar-irodalom.elte.hu/arianna/filologia/

[47] Cél lehet persze egy olyan társadalom, amely szövegek olvasásakor csak azok formai vagy episztemológiai potenciálját veszi figyelembe, a politikai stb. összefüggésektől pedig eltekint.

[48] Drucilla Cornell: *The philosophy of the limit.* Routledge and Kegan Paul, New York–London, 1992. 133 skk.

[49] Derrida: *Istenhozzád Emmanuel Lévinasnak.* 155.

Fuchs Anna

AZ OLASZ KULTÚRA PÉTERFY JENŐ KRITIKAI ÍRÁSAIBAN*

Péterfy Jenő a századvég kiemelkedő művészetkritikusa volt. Pontos és találó tanulmányait a dekadencia eszméi is áthatják.

A dekadenciának fontos jellemzője volt a vallás és az esztétika összekapcsolása. Schopenhauer szerint a művészet jelenti a modern világban a vigaszt a földi élet szenvedéseiért.[1] Joséphin Péladan szerint Giotto, Fra Angelico, Michelangelo és Leonardo művei is bizonyítják a hit igazságát.[2] Reviczky Gyula Haraszti Gyula könyvéről írott recenziójában azt állítja, hogy „a költészetnek is van kinyilatkoztatása és isteni malasztja".[3]

Péterfy Dantéról írott 1886-os tanulmányában nagy hangsúly esik a vallás esztétikai oldalára. Péterfy számára az *Isteni Színjáték* művészi jellege fontosabb volt a vallásos kódoknál. Szerinte a műnek „vannak például allegóriai alakjai, melyek minden különös jelentés nélkül is gyönyörködtetnek, mint a reneszánsz-korbeli festőknek szentjei, ha nem is tudnók, hogy a kerék a képen szent Katalinnak, az orgona vagy [a] lant szent Cecíliának attributuma."[4] Vagy: „Milyen szép, egy régi olasz ájtatos szentkép szépségét tükröző például az az allegória, melyet a *Purgatórium* VIII. énekében találhatunk. A mantuai Sordello alkonyat beálltával a Pur-

* A dolgozat a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

[1] „Minden szép élvezete, a vigasz, amelyet a művészet nyújt, a művész lelkesedése, mely elfeledteti vele az élet fáradalmait, a géniusznak ez a másokkal szemben élvezett kiváltsága, mely a tudat tisztaságával arányosan fokozódó szenvedésért és a heterogén emberi nem közti sivatag-magányért egyes-egyedül kárpótolja – mind azon nyugszik, hogy mint a továbbiakban kiderül majd, az élet önmagában az akarat, maga a létezés; örökös szenvedés, és részben siralmas, részben borzalmas. Ugyanez azonban, mint csupán képzet, tisztán szemlélve, vagy a művészet által felidézve, a kíntól megszabadultan, jeles színjátékot nyújt."(Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet.* Tandori Ágnes és Tandori Dezső fordítása. Európa, Budapest, 1991. 357.)

[2] „Művész, mágus vagy: a művészet a nagy csoda és a halhatatlanság bizonyítéka. Ki kételkedik még? Giotto megérintette Szent Ferenc stigmáit, Fra Angelicónak megjelent a Szűz [...] Kételkedik még valaki Mózesben? Michelangelo meggyőzi! Tamáskodik valaki Jézus létét illetően? Nézze meg Leonardo képét! Az emberek mindent megszentségtelenítenek, de a tántoríthatatlanul szent művészet továbbra is imádkozik." Josephin Péladan: *Művészet-isten.* In Pók Lajos (szerk.): *A szecesszió.* Gondolat, Budapest, 1972. 191.

[3] Reviczky Gyula: *Magyar könyv a naturalistákról.* Függetlenség 1886. dec. 25. 356. sz. 6.

[4] Péterfy Jenő: *Dante.* In uő: *Válogatott művei.* Szerk. Németh G. Béla. Szépirodalmi, Budapest, 1962. 374.

gatórium hegyén pihenni viszi Vergilt és Dantét sziklák övezte mélyedésbe, hol smaragdmezőn vezeklők csoportja pihen. A smaragdmező rajza pontos s csillogó, mint a régi képeken a tájék. S most aggódva tekintenek az alakok az ég felé. Kígyó fog átsuhanni a fénylő pázsiton, s várják az ég segélyét. Kettesével, hármasával helyezkednek el a tisztuló lelkek. S két szép angyal jelen meg a szikla két oldala fölött lebegve, hullámos, zöld ruhában, szőke hajjal, fényes tekintettel, tompa hegyű karddal kezében; két szép szimmetrikus égi jelenség. A leírás csupa szín, élénkség s áhítat. Dante terzináiban gyönyörködtet, ha jelentésével nem is törődnénk. Nála az allegória művészi kompozíció, csupa összeillő, festői vonással szerkesztve. S különösen a *Purgatórium* telve van ilyen szép színes jelenetekkel; mindegyike egy-egy művészi érzékkel megfestett miniatűr-kép."[5] Az értelmezés teljes ellentétben áll mindavval, amit Dante saját műveiről írt *Vendégség* című művében, ahol kifejti hogy költészetének legmagasabb értelme teológiai. Péterfy Dante-értelmezése sokkal inkább a századforduló esztétikai vallásosságához kötődik. Péterfy szerint, ha Dantét akarunk olvasni, szeretnünk kell Olaszországot, továbbá „szeretnünk kell, legalább a művészi rokonérzés egy nemével kell szemlélnünk a katolicizmusnak mitologikus egét".[6] A katolicizmus iránti „művészi rokonérzés", amelyet Péterfy Dante és Olaszország kapcsán fontosnak tart, a századforduló irodalmát gyakran jellemezte. Oscar Wilde hőse, Dorian Gray és Huysmans Des Esseintes hercege is erősen vonzódtak a kegytárgyakhoz. Verhaaren *Kápolnák* című versében (Kosztolányi Dezső fordítása) Szűz Mária szobra „csupa báj, pipere: / villog nyaklánca, ékszere, cin gombostűjét sárga, szűzi / fátylába tűzi; / rózsafűzérből hord övet", köpenye „csupa ódon / nehéz arany". A hívők kérése, hogy „Bársony-aranyruhád este fölvedd / s édesdeden áldd meg ezt a földet", jól mutatja, hogy a kultikus tárgyak egyúttal esztétikai értéket testesítenek meg a versben. A századforduló magyar irodalmára is jellemző az esztétikai töltetű katolicizmus. Reviczky Gyula *Imakönyvem* című versében nagy szerepet kapnak a vallásgyakorlat során használt díszes tárgyak és a szentképek.[7] Kosztolányi *És látom Őt, a Kisdedet…* kezdetű versében, *Fasti* című versciklusában, de karácsonyi témájú publicisztikai írásában is erős esztétikai töltettel bír a katolicizmus.[8] Babits *Karácsonyi Madonna* című novellájában a Mária-kultusz összekapcsolódik az esztétizmussal.[9] Mindez azt mutatja, hogy Péterfy Dante-értelmezésében a századforduló modern irodalmi ízlése is jelen van már.

---

[5] Péterfy: *Válogatott művei*. 375.

[6] I. m. 362.

[7] „Aranykötésű imakönyvet / Hagyott rám örökül anyám. / Kis Jézus ingben, glóriában / Van a könyv első oldalán. […] Emitt egy szentnek vézna képe / S egy régi, halvány Mária."

[8] „A szobák illatos félhomályában roskadó gallyakkal áll a karácsonyfa, s ezüst tükörből nézdegéli magát titokzatosan suhogva, s ringatja kevély derekát, mint egy rátartó nő. […] Este a kisgyerekek dobogó szívvel szorítják fülüket az ablakokhoz, s tisztán hallják a nagy, fehér angyalok szárnyának suhogását. Egy pillanat múlva előttünk áll az égből hozott fa gyémántos csillámával, üveg-jégcsapjaival, színes gyertyáival, s az ártatlanok még látják a fenyőgallyakon a zúzmara ezüst porát, mely a sötét éjszakában reáhullongott." (*Karácsonyi ének*, 1905) Kosztolányi Dezső: *Álom és ólom*. Szerk. Réz Pál. Szépirodalmi, Budapest, 1969. 37.

[9] „Az angyalok királynéja jön, jön. Nem a lábával lép, csak leng, tova, leng a holdsarlón. Ez egy fényes fénysarló, fényből a lába alatt. Halkan, halkan leng az isteni alak. Magas és karcsú és szép, olyan, mint egy elefántcsonttorony. Halkan, halkan suhan. A ruhája sötét, és mégis fénylő, és hosszú

Péterfy Dante-tanulmányának az is érdekessége, hogy a szerző – olykor akár túlzásokba is esve – mennyire igyekszik felhívni a figyelmet az *Isteni Színjáték* derűs oldalára: „Hasonlataival [...] Dante nem csak magyaráz; meglátszik rajtuk az öröm, s tükrözik azt a nyugodt s mégis éles benyomást, melyet a költőnek például a hasonlatul felhozott táj vagy természeti tünemény, vagy más az emberi életből vett jelenség okozott. Ily értelemben Dante a középkor első költője, ki a természetet és életet festeni valónak találta. Így a hasonlatok némileg önálló értékűek lesznek: finom vonásokkal, friss megfigyeléssel odavetett rajzocskák, minőkkel Dante előtt nem találkoztunk. [...] Az ő ege legtöbbször még a középkor ege, nem a festők kék égboltozata. Hanem a szabad természet, a tájék formája, a tenger rezgése, az állatok! Danténak e körből vett képei ma is frissek és gyönyörködtetők."[10] Péterfy Dantéban a reneszánsz előfutárát látta: „a középkor óta Dante az első, modern értelemben vett művész, kinek lelkében formát önt s újra megrezdül az, mit a világból látott, hallott, tapasztalt; az első egyéniség, kit művészi szempontból is érdekelt az élet képe, s kinek képzelme előtt már új láthatár nyílik meg, ha lelkében még a középkor eszméi, vágyai hatalmasak is."[11] Ez az értelmezés sok hasonlóságot mutat Jacob Burckhardtéval,[12] akinek a reneszánszról alkotott koncepcióját többen tévesnek ítélték,[13] mégis nagyon lényeges ez a koncepció a dekadencia vizsgálata szempontjából. Amikor Péterfy úgy jellemzi az *Isteni Színjáték*ot, hogy „a gótikus falakon minduntalan rés nyílik, amelyen át a glória fénye mellett az élet aranyszínét is megpillanthatjuk",[14] összekapcsolja a reneszánszot a szecesszió stílusával, kifejezve a derűs irodalom iránti vonzalmát. Az „arany" ugyanis igen népszerű, és jellemzően pozitív töltetű jelző a szecessziós irodalomban.[15] A halálnak és a komor dolgoknak a dekadensek körében népszerű kultuszát Péterfy láthatóan elutasította.[16] Épp ezért nem szenvedhette Gustave Doré Dante-portréját: „Az újabb

---

és lengő, eloszló. Sötét haja lágyan elomlik. Enyhe dicsfény köríti fehér homlokát. [...] Mária, tenger csillaga, libeg a lapuló sötétség tengerén. Halkan libeg a pillérerdőn, a színes, íves ablakok között. Felhőbe borult fent az óriási bolt. A padsorok titkos angyalkákkal telnek. A magas kóruson, az orgona sípjai között angyalfejek röpködve játszanak bújósdit. Az orgona fehér billentyűin szent Cecília átlátszó ujjai suhannak." Babits Mihály: *Karácsonyi Madonna*. Kairosz, Budapest, 1997. 112–113.

[10] Péterfy: *Válogatott művei*. 376.

[11] I. m. 373.

[12] Jacob Burckhardt is úgy jellemzi Dantét, mint az első modern egyéniséget, aki a szépet önmagában értékesnek találja: „az igazi bizonyságai annak, hogy a nagy táji látványok mélyebb hatással vannak a lélekre, Dantéval kezdődnek. Nemcsak meggyőzően ábrázolja néhány sorban a hajnali szellőt, a szelíden mozgó tengert, messziről rezegő fényével, az erdei vihart és egyebeket, hanem magas hegyeket mászik meg azzal az egyetlen lehetséges szándékkal, hogy a messzirelátást élvezze. Talán az ókor óta az elsők egyike ő, aki ezt megtette." Jacob Burckhardt: *Az olasz reneszánsz műveltsége*. Dante, Budapest, 1945. 156.

[13] Például Peter Burke: *Az olasz reneszánsz*. Bérczes Tibor fordítása. Osiris, Budapest, 1999.

[14] Péterfy: *Válogatott művei*. 375.

[15] Kemény Gábor szerint az arany a szecessziós irodalom legkedveltebb színe. Kemény Gábor: *A „szecessziós" Krúdy*. Magyar Nyelvőr 2001. 3. sz. 319–329.

[16] Ez Péterfy Arany *Őszikéi*-ről írott tanulmányában is megmutatkozik: „ő [Arany] nem volt soha romantikus, ki az enyészetet költői fénnyel szerette volna átfonni; egészséges természete, alapérzelmeiben egyszerű lelke az enyészet rút prózáját érezte inkább; s ezt a bántó prózát panaszolja verseiben is; ezzel küszködik, mikor [...] elsóhajtja baját, vagy humorizálja vénségét." Péterfy: *Válogatott művei*. 347–348.

rajzolók szerint a költő arca nagyobbára már a megtestesült aszkézis és a változhatatlan komorság. Redői mint a tölgyfa-kéreg; sötét szemei mintha gödörbe mélyednének. Az egész arc kifejezése kemény, könyörtelen, csupa némaság s elfojtott keserűség. [...] Lehetetlen beleképzelni ez arcba a *dolce risó*t, az édes mosolyt, melyről költőnk beszél. Doré rajzában például Dante a megmerevült keserűség; egy oly végső kifejezés ül az arcon, melyet többé komor irányban fokozni nem lehet; nem a lélek játékát tükrözi már, hanem megkövülését."[17] Látszik, hogy Péterfy – bár hatott kritikáira a dekadencia – annak egy bizonyos elemét, a halál és a komor dolgok kultuszát mennyire elutasította. Épp ezért marasztalta el 1897-es tanulmányában a preraffaeliták körében igen népszerű John Ruskin Velencéről írott könyvét. Megvédte a cinquecento építészetét a középkort és a kora reneszánszt egyoldalúan dicsőítő Ruskinnal szemben. Bírálta Ruskint, amiért „a szép renaissance palotában, nagy termeiben, árkádjaiban, bámulatos arányaiban nem az emberi szellem új megnyilatkozását látja, mely nélkül igen elszegényülne a történet, hanem Istentől elhagyottságot, romlást, képmutatást, üres, lelketlen látszatot".[18] Péterfy Ruskin szemére veti azt is, hogy „sokkal inkább vizsgálja a művészek veséit, mint a művészi formákat".[19] Péterfy elismeri, hogy „A renaissance stílusának lehetnek szerves hibái is; tagozatai talán nem mindig vannak helyökön; néhol csak mutatósak s a constructiót elfödik vagy meghazudtolják stb.", de kifogásolja, hogy Ruskin kevés szót ejt „ezen fölötte tanulságos dolgokról", s helyette inkább „a próféták dörgedelmességét választja s erkölcsi kifogásokkal s intelmekkel támad ellene; nem pedig szoros művészi okokkal".[20] De akárhogy is, elvitatni a több évszázados művészi fejlődést, csak mert Ruskin nem leli fel benne „saját kedvteléseit", Péterfy szerint éppoly „fitogtató büszkeség", mint amellyel Ruskin a cinquecento építészetét vádolja.[21]

Két évvel Péterfy Ruskin-bírálata után jelent meg Berzeviczy Albert Olaszországról szóló útikönyve,[22] amelyben a szerző szintén megvédte a reneszánszot Ruskinnal szemben. A könyvről Radó Antal az olasz olvasóközönség számára ismertetőt írt a *Fanfulla della Domenica* című hetilapba, amelyben kiemelte, hogy Berzeviczy számára az olasz reneszánsz – a klasszikus ókor mellett – az emberiség egyik legnagyszerűbb korszakát jelenti.[23] Természetesen olasz szerzők is reagáltak a preraffaeliták cinquecento-ellenességére. A *Convito* című folyóirat első számának bemutatkozó cikkében a szerkesztőség elhatárolódott a dekadencia aszketikus oldalától. A cikkben az olvasható, hogy a lap szerzőinek „férfiasabb ambícióik" vannak, mint

---

[17] I. m. 361.

[18] Péterfy: *Ruskin, Velence kövei*. In Péterfy: *Összegyűjtött munkái*. II. Kisfaludy Társaság, Budapest, 1902. 417–418.

[19] Péterfy: *Összegyűjtött munkái*. 419.

[20] I. m. 417.

[21] I. m. 418.

[22] Berzeviczy Albert: *Italia. Uti rajzok és tanulmányok*. Franklin, Budapest, 1899.

[23] Antonio Radó: *Un libro ungherese sull'Italia*. Fanfulla della Domenica (Roma) 1899. február 20. (A Fanfulla della Domenica lapjai számozatlanok)

hogy aszkétát alakítsanak.[24] A folyóirat második számában Giulio Aristide Sartorio Dante Gabriele Rossettiről írt cikkének első részében – bár nagyara értékelte a preraffaelita Rossetti művészetét – elmarasztalta a preraffaelizmus aszketizmusát, s úgy vélte, hogy a quattrocento utáni művészet elutasítása a kultúra elszegényítését jelenti.[25]

A párhuzam mellett ellentét is van a *Convito* és Péterfy szemlélete között. A folyóirat elsősorban az erő oldaláról marasztalta el a dekadencia aszkéziskultuszát. Sartorio Rossettiről írt cikkének második, befejező részében a vitalitást és az erőt dicsőíti.[26] Gabriele D'Annunzio a *Convito* hasábjain publikálta részletekben *A sziklák szüzei* című regényét, amelyre erősen hatott a nietzschei Übermensch-koncepciója. Mint Emanuella Scarano felhívja rá a figyelmet, bár Adolfo de Bosis volt a *Convito* alapítója és finanszírozója, a cikkek egyértelműen D'Annunzio korabeli, sok tekintetben Nietzschét követő poétikájával tartanak szoros szellemi rokonságot.[27] Péterfy azonban nem kedvelte Nietzschét. Emersonról írt 1985-ös tanulmányában úgy jellemezte a német filozófust, mint aki „tudását s szellemét arra a szomorú munkára használja, hogy magát óriássá fölfújja, a társadalmat, a meglévő fejlődést pedig értéktelennek mutassa föl"[28] Adolfo de Bosis *Note sul 'Rinascimento latino'* című írásában D'Annunziót az új latin reneszánsz zászlóvivőjének nevezi, s Eugène-Melchior Vogüére hivatkozik, aki szerint a *A gyönyör* című regény főhőse, Andrea Sperelli a cinquecento örököse.[29] Péterfy számára azonban egészen más jelentett a cinquecento öröksége: harmóniát és derűt.

Péterfy a derű iránti vonzalmában egyúttal a századforduló magyar irodalmához is kapcsolódott. Krúdy és Szini Gyula prózájában a dekadens diszharmónia gyakran derűben, sőt akár komikumban oldódik fel. Noha a *Szegény kisgyermek panaszai* kötet számos darabja jól mutatja a századforduló betegség- és halálkultuszát, Kosztolányi gyakran mégis egyértelműen elutasítóan fogalmaz a komor kultuszokat illetően. Már korai levelezésében is lehet találkozni a halálkultusszal szembeni ellenérzéseivel. Úgy látja, hogy a francia dekadensek „megfeketítik" az ember világnézetét.[30] „Budapesten [...] költőink nagy habokban töltik serlegükbe az abszint gyilkos-zöld árját, s hencegő garral árulgatja néhány lélekben tartalmatlan és tanulatlan poétácska a dekadencia óságait, hátha felül nekik valaki. [...] Látjuk, hogy ezek az urak, kik betegeknek, idegeseknek hirdetik magukat, voltaképpen nagyon is egészséges, ravaszdi számítók, kik tükörből tanulják a kétségbeesés tragikus pózát. S ez nekik csakugyan rosszul áll" – írja egyik korai pub-

---

[24] *Proemio.* Il Convito I. Roma, 1895. január, 3.
[25] G. A. Sartorio: *Nota su D. G. Rossetti.* Első rész. In Il Convito II. Roma, 1895. február, 121–150.
[26] Sartorio: *Nota su D. G. Rossetti.* Második rész. In Il Convito IV. Roma, 1895. április, 286.
[27] Emanuella Scarano: *Dalla 'Cronaca bizantina' al 'Convito'.* Valecchi editore, Firenze, 1970. 9.
[28] Péterfy: *Emerson.* In *Válogatott művei.* 429.
[29] Adolfo de Bosis: *Note sul 'Rinascimento latino'.* Il Convito II. Róma, 1895. február, 151–152.
[30] *Babits Mihály, Juhász Gyula, Kosztolányi Dezső levelezése.* Sajtó alá rendezte Belia György. Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete, Budapest, 1959. 25.

licisztikájában *(A józan franciák).*[31] Egy másik cikkében Kosztolányi aszketizmust vet a dekadensek szemére: „A dekadens költők [...] szükségesnek érzik, hogy az élet országútján csendesen félreülve játsszák a mártírosdit, mert ők is aszkéták. Láttátok-e, hogy rebben néha félre Nietzsche, Wilde piros álarca, láttátok-e vörös rongy mögött az önsanyargatás keserű balladáit" *(Körbe-körbe).*[32] *Halál után* és a *Vékony Pál élete és halála* című novelláiban is kicsúfolja az öngyilkosság kultuszát. Kosztolányi életművének egyik igen jellemző sajátossága a vidámság, gondoljunk például az *Esti Kornél*-novellákra.

Lényeges, hogy a derű gyakran kapcsolódott össze olasz témákkal a századforduló magyar irodalmában. Így ír Kosztolányi Esti Kornél tengeri fürdőzéséről: „Úszott előre a hullámokkal és a reggeli széllel arrafelé, ahol az arany-ködben az arany-Velencét sejtette, a földet, melyet még nem ismert, de ismeretlenül is szeretett, s amint válla ki-kibukkant a vízből, arcát rajongva emelte a túlsó latin part: Itália, a szent imádott Itália felé". Amedeo di Francesco[33] és Sárközy Péter[34] tanulmányaiban számtalan példa szerepel arra vonatkozóan, hogy Olaszország derűs mítoszként jelent meg akkoriban a magyar irodalomban.

A dekadencia olyan irányzat volt, amely számtalan, egymással akár ellentétes irodalmi konvenciót is magába foglalt, és a dekadensek kedvükre válogattak ezekből, ahogy ezt a halálkultusz elutasításának fentebb említett példái is bizonyítják. A válogatásnak azonban nem csak tematikus vagy hangulati alapja volt, hanem létezett egy másik nagyon fontos szempont is. Néhányan (ahogy Mallarmé vagy József Attila) elengedhetetlennek tartották a perfekcionista alkotásmódot. Az ideáljuk a zárt forma volt minden felesleg kiküszöbölésével. Nem véletlen ebből a szempontból a *Nyugat* szonettdömpingje: hirtelen nagy bőségben jelent meg az a versforma a magyar irodalomban, amely kedvező lehetőséget biztosít a perfekcionista versideál megvalósítására. Péterfy kritikáiban többször is felbukkan a perfekcionizmus eszménye. Ebből a szempontból marasztalja el Eötvös József *Karthauzi*ját, amelynek szóvá teszi repetitív jellegét.[35] A *Magyarország 1514-ben* című regényt illetően kifogásolja, hogy „Eötvös háromszorta többet magyaráz, mint rajzol".[36] Péterfy a reneszánsz művészetben a tökéletesség megvalósítását látta, s itt is Dantét nevezte meg mint előfutárt: „Mikor Dante a képzelem országában pon-

---

[31] Kosztolányi Dezső: *Álom és Ólom.* 136.

[32] I. m. 294.

[33] Amedeo Di Francesco: *Nostalgie esotiche. L'Italia nella letteratura ungherese di fine secolo.* In Kovács Zsuzsa–Sárközy Péter (szerk.): *Venezia, Italia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia.* Akadémiai, Budapest, 1990. 197–220.

[34] Sárközy Péter: *„Minek a selymes víz, a tarka márvány?" (A Nyugat-nemzedékek Itália-élménye).* Jelenkor 1981. 914–923.; Sárközy Péter: *Il mito dell'Italia nella cultura ungherese del Novecento.* In uő: *Letteratura ungherese. Letteratura italiana. Momenti e problemi dei rapporti letterari italo-ungheresi.* Sovera, Roma, 1997. 91–100.

[35] De nemcsak a stílus körmondatos külformája, a rokon hasonlatok, az érzelem feszülése hoz a könyvbe egyhangúságot: a gondolat monotóniája is bánt még" – írja a *Karthauzi*ról. Péterfy Jenő: *Báró Eötvös József mint regényíró.* In *Válogatott művei.* 213.

[36] I. m. 219.

tos méreteket tesz, s képzeleti alakok arányait kutatja, öntudattalan azon szellemnek hódol, mely később az olasz festőket s építészeket a proporciók s a perspektíva tanulmányozására készteti. A plasztikai Dantéban ez a mértani pontossága ugyanaz, ami később az olasz művészi szellem rohamos fejlődésénél Leonardo da Vinciben mérnöki tudománya."[37] Péterfy számára a művészettörténész Morelli is fontos hivatkozási pont volt. 1888-ben Péterfy recenziót publikált Morelli *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino* Lermolieff álnéven írt könyvéről. Kiemelte, hogy Morelli feltárja „a művészi nyelv grammatikájá"-nak fontosságát[38] és hogy nem a témákban, hanem a formai részletekben látja a művészet lényegét.

Összefoglalva tehát, Péterfy számára az esztétikai töltetű vallás, a derű és a perfekcionizmus jelentették az olasz kultúra legfontosabb elemeit.

[37] I. m. 376.
[38] Péterfy: *Lermolieff: Le opere dei maestri italiani.* In *Válogatott művei.* 618.

Szilágyi Zsófia

DÖNTÉSEK ÉS KÉNYSZEREK MÓRICZ PÁLYÁJÁN

– A kéziratos hagyaték néhány tanulsága –*

Móricz esetében különösen élesen merül fel a kérdés, miért felejtettük el hosszú évtizedekre, hogy a 20. század első felének írói az irodalmi intézményrendszerben, a társadalmi viszonyokba beágyazottan, az olvasói elvárásoknak megfelelni kívánva, a politikai viharoktól sem elzártan alakították pályájukat. A Móricz-újraolvasás első hullámának legfontosabb hozadéka az volt, hogy többen igazolni tudták: a társadalomért tenni kívánó, a parasztság sorsáért aggódó, a dzsentriproblémát leleplező íróra úgy is lehet tekinteni (hogy Ady Kosztolányira használt kifejezésével éljek) mint „irodalmi íróra", aki újraírta a *Bovary*nét pályakezdő regényeiben, s (szinte) posztmodern írói fogásokkal élt a szocialista időszak Móricz-értésében írói ballépésnek minősített *Míg új a szerelem*ben. Ezek a Móricz-olvasatok (többek között Kulcsár Szabó Ernőé, Onder Csabáé, Cséve Annáé, Margócsy Istváné)[1] egy-egy, többnyire a korábbi Móricz-kutatók által periferikusnak minősített műről születtek, de jelentőségük nem annyi, hogy az életmű eddig méltatlanul alulértékelt darabjait a figyelem középpontjába emelték: közvetetten Móriczot magát helyezték vissza saját korának kontextusába, tompítva azokat az ellentéteket, amelyeket a Czine Mihály és Nagy Péter által meghatározott Móricz-kutatás élezett ki. Bár lehetséges, hogy épp a „visszabillentés" szándéka miatt vagyunk időnként túlbuzgóak, amikor Móriczot a nála ma „párbeszédképesebbnek" tartott írói beszédmódokkal és művekkel hozzuk kapcsolatba: kétséges, hogy Cséve Annának igaza van-e abban, hogy a *Tükör*-kötetekben néhol felbukkanó Nemo

---

* A tanulmány előadás-változata az *Alternatív modernségek* című, 2010. április 7-én tartott műhelykonferencián hangzott el a Petőfi Irodalmi Múzeumban.

[1] Lásd a következő írásokat: Kulcsár Szabó Ernő: *Beszédaktus, szerepkör, irónia (*Az Isten háta mögött *mint elbeszélés)*. In Szabó B. István (szerk.): *A magvető nyomában… Móricz Zsigmondról*. Anonymus, Budapest, 1993. 24–52.; Onder Csaba: *Hangérien bjuti (szex, lektűr, irónia avagy Móricz Zsigmond indulása)*. In Onder Csaba (szerk.): *Az újraolvasott Móricz*. Nyíregyháza, 2005. 120–130.; Cséve Anna: *Az írás gyeplője, Móricz Zsigmond szövegalakító gyakorlata*. Fekete Sas, Budapest, 2005; Margócsy István: *Míg új a szerelem*. In Onder Csaba (szerk.): *Az újraolvasott Móricz. Előadások és tanulmányok*. Nyíregyháza, 2005. 50–60.

nemini figurát alteregóként foghatjuk fel[2] (s mint ilyet akár a magyar modernség emblematikus alkotásaival, Kosztolányi *Esti Kornél*jával vagy Krúdy *Szindbád*jával is összevethetnénk), ahogy számomra is elgondolkodtató az a Szegedy-Maszák Mihály új Kosztolányi-könyvében megfogalmazódó kritika, amely *A boldog ember* és az *Esti Kornél* általam elkövetett egymás mellé helyezésére irányult.[3] Ha ezek a párhuzamok teljességükben nem meggyőzőek is, Móricz-értésünk felől mindenképp fontosak, hiszen épp az írónak a korszak kontextusából való kiemelése, különnemű-ségének hangoztatása ellen hatnak: alapot képezhetnek ahhoz a belátáshoz, hogy Móriczra saját kora irodalmi hálózatának részeként tekintsünk. Igen érdekes azonban, hogy Móricz egyedisége, különállása, írói magánya nem a szocialista irodalomtörténet szólama volt csupán – már Móricz temetésén, Ravasz László püspök igehirdetésében megfogalmazódott: „*Ravasz* László püspök igehirdetés után költői szárnyalású beszédben parentálta el a magyar irodalom nagy halottját. A géniusz végzetéről beszélt, arról, hogy Móricz Zsigmond szabad ember volt, független divattól, koreszmétől, kiadótól, környezettől, magában élt és magában alkotott. Tudta, hogy az alkotás örök szenvedés, örök szomorúság és az alkotás tragikuma: reménytelen küzdelem az élettel."[4]

Miközben Móricz életművét és pályáját saját korába visszaillesztve próbáljuk újragondolni, arra is tekintettel kell lennünk, hogy szövegeinek egy részét éppen kortársai nem láthatták. Még korántsem eldöntött kérdés, mekkora jelentőséget adjunk ezeknek a korábban láthatatlan írásoknak: a ma még nagyobbrészt kiadatlan *Tükör*-kötetek, a napló, a félbehagyott regények könnyen arra csábíthatnak, hogy Móricz korábban kanonizált pályájának alternatíváját lássuk bennük. Különösen azért, mert mentesnek tűnnek a korabeli irodalmi elvárásoknak megfelelés kényszerétől, ezért a kísérletezés sokkal inkább jellemző rájuk, mint a kiadásra szánt művekre, és sokszor akár a saját korunk irodalma felé mutató szövegalakítást láthatunk meg bennük. Ilyen lehet például az egyik *Tükör*-kötetben olvasható, kiadatlan *Rés* című szöveg, amely mintha a testiség irodalomba emelésének programját önmaga számára kijelölő Nádas Péter számára a magyar irodalomból hiányzó hagyományt képezné meg. (Ez a VI. *Tükör*-kötetben írásképileg elkülönülő, önálló címmel is ellátott írás egy kávéházban az írás közben szünetet tartó, majd

---

[2] „A *Tükör* néhány önálló szövegfragmensében az író elnevezi alteregóját »Nemo«-nak. Móricz talán a háborús regény leendő főszereplőjének alakjával kísérletezik. A névválasztás eredetének lehetséges körét még nem tudjuk feltárni, a név »nemo nemini« variánsa – senki senkinek útmutatása szerint – a rokontalanságot és a társadalomtól való különállás móriczi nézőpontját képviseli, olyannyira, hogy a jól sikerült szerepjáték visszavételeként az író bejegyzi a könyv egyik üres oldalára: »Móricz Zsigmond vagyok«." Csévé Anna: *Az írás gyeplője*... 110.

[3] Vö. a következővel: „Bármennyire csábító lenne a párhuzam *A boldog ember*rel, e két mű olyannyira különbözik egymástól, hogy nem egészen meggyőző az érvelés, mely szerint »a műbe szereplőként beleírt Móricz és a neki történetet elmondó főhős olyan módon 'működik együtt', mint Kosztolányi és Esti Kornél«, mivel Joó György nem igazán fogható föl hasonmásnak." Szegedy-Maszák Mihály: *Kosztolányi Dezső*. Kalligram, Pozsony, 2010. 328. A belső idézet megtalálható: Szilágyi Zsófia: *A továbbélő Móricz*. Kalligram, Pozsony, 2008. 288.

[4] Magyar Nemzet 1942. szeptember 8. kedd, 5.

a vécében leselkedés tapasztalatát leíró férfiról olyan, mintha hatott volna a *Párhuzamos történetek* című regényre – csakhogy Nádas ezt a szöveget a regénye megjelenése után olvasta el.) Mondhatnám, hogy ennek a „másik Móricznak" a jelentőségét a mai élő irodalom növeli meg, de a mai írók Móriczra irányuló figyelmének következményei nem mindig kedvezőek – legalábbis az életmű kutatása felől nézve. Például a Závada Pál *Idegen testünk* című regényében olvasható (és az író által több interjúban gondosan kiemelt) vendégszövegek az író 1919-es, egészen 2006-ig kiadatlan naplójegyzeteiből nemcsak nagy vihart kavartak, de egy meglehetősen egyszerűsítő, a történetiséget figyelmen kívül hagyó címkét aggattak Móriczra: az antiszemita íróét. Pedig, ahogy Hamar Péter írja: „Amit Móricz 1919-ben leír *önmagának* (nem a nyilvánosságnak, ugyanis a napló már csak ilyen műfaj, és hevenyészetten, a megfogalmazásnak azt a gondosságát mellőzve, amelyre a megjelentetésre szánt munkáiban olyannyira ügyelt), azt az ismert történelmi-politikai fordulatok, a zsidóság helyzetének katasztrofális romlása után, 1940-ben, amikor Závada hőse megszólal, biztosan nem írta volna le. Ráadásul ez az 1919-es magánjellegű szöveg, amely az *Idegen testünk* lapjain egy 1940-es társadalmi erőtérben szólal meg, a 2008-as nyilvánosságnak szól. Következésképpen másról, mint Móricznál."[5] Természetesen mondhatjuk azt, hogy Závada regénye és a benne olvasható Móricz-mondatok körül kipattant polémia ugyancsak az író eddig kiadatlan írásaira irányítja a figyelmet, mégis azt gondolom, ez az „újraírás" nem ahhoz segített hozzá, hogy Móriczot a körülötte folyton változó történeti kontextusban, kiadásra és magáncélra szánt írásainak összefonódását és elkülönülését szem előtt tartva, az eddigieknél árnyaltabban lássuk. Móricz ilyenfajta újraírása erőszakos egyszerűsítéshez vezet újra, még ha más irányú is ez a sematizálás, mint volt az író „kritikai realizmusának" hangoztatása idején.

A kéziratos hagyatékból előkerülő Móricz-írások, köztük az 1924–1925-ös feljegyzéseket tartalmazó kötet, amelyet a tervek szerint további négy követ majd, csapdába is csalhatják az értelmezőket, hiszen a regények, novellák, színdarabok helyére lépve kizárólag ahhoz a Móriczhoz visznek el, akit a korabeli olvasók sem láthattak. Még ha meg is mutatják nekünk azt az alapvető és kellő mélységében fel nem tárt, egyedi írói magatartást, amelyet Forgách András úgy fogalmaz meg, hogy „Móricz élet és írás totális szimbiózisában tudott csak írni",[6] elfedik a napló szövegének egyenetlenségeit, és a naplóval leginkább összefonódó szépirodalmi műveknek nagyobb jelentőséget adnak, mint amekkorát azok esztétikai értékük alapján talán megérdemelnének. Benyovszky Krisztián veti fel például, Cséve Anna könyve kapcsán, hogy a *Míg új a szerelem* című regény esetében, legyen a mű bármennyire izgalmas az önreflexivitás, a naplójegyzetekkel való összefonódás, az öntükrözés szempontjából, a nyelvi megformálás zavaró hanyagságán nem tudja túltenni magát: „Nem hiszem, hogy az önálló, szinte transzcendens hatalommal bíró írás vagy Írás tételezése mentené az író nagyepikai műveinek nemegy-

[5] Hamar Péter: *Móricz Zsigmond és az antiszemitizmus*. Hitel 2009. január, 70.
[6] Forgách András: *Gaea*. Kalligram 2010. július–augusztus, 131.

szer zavaró »szerkesztetlenségét«, nyelvi pongyolaságait és az életművet behálózó monoton önismétléseket."[7]

A kéziratos Móricz-hagyatékban számos bizonyítékot találhatunk arra, hogy a korabeli irodalom mint elvárásrendszer vagy a befogadók mint az írói beszédmód alakításának fontos tényezői Móricz számára kizárólag a nem közönség elé szánt (de gondosan megőrzött) szövegekben voltak megkerülhetők. Az utcán, vonaton, moziban megszólalásokat lejegyző Móricz, akit az élőbeszédszerűség irodalommá emelése mindig élénken foglalkoztatott, egy helyütt például egy fiú és egy lány szabad szájú párbeszédét írja le naplójában, majd hozzáfűzi: „Sietve bele fogom dolgozni a Zsuzsikába. Kár, hogy nem lehet szó szerint. Épp a legjobbakat kell kihagyni."[8] A „legjobbak" olyan mondatokat jelentenek, mint a „Fingani tudsz?" és a „Baszni se?" – ezek valóban nem kerültek be a *Pillangó* című regénybe, ahol a dialógus, finomításokkal, elolvasható. De arra is találunk példát a most nyomtatásban is olvasható naplóban, hogy Móricz valamilyen számára fontos asszonyhoz fordulva változtatja meg egyes mondatait (még akkor is igaz lehet ez, ha a levelet aztán, benne a tompított megnyilatkozásokkal, nem küldi el, így ez a szöveg is a naplójegyzetek részévé válik). Két ilyen összekapcsolódó szöveghelyre, az élőbeszéd lejegyzésére, majd tompítására, és az öncenzúra folyamatára mutat rá az 1924–1925-ös naplóról szóló esszéjében Forgách András. Móricz azt a jelenetet írja le, amikor *Gaea* című novelláját nyújtotta át az első feleségének: „És akkor elhangzik egy mondat (egyébként egy rendkívül szakszerű mondat) Janka szájából, amelyet később Móricz egy Simonyi Máriának írt levélben némi cenzúrával megismétel: »Pénteken reggel elolvasta a Gaea című írást, amit frissen hoztam a gépből, s azt mondta. Lehunyt szemmel tartotta, mintha aludna vagy halott volna. / – Jó? / – Jó. / – Szép? / – Szép. / – Tetszik? / – Nem!!! / – Elégessem? / Hallgatott. Akkor rettenetes szemekkel rámdühödve, teljes erőből kiáltotta. / – *Addig nem tudott megírni egy ilyen baszást,* míg a kurvával nem volt. / Oly félelmetes és váratlan volt, hogy kiszédültem a szobából.« (356. – kiemelés: F. A.) Ezután Móricz újra elszökik hazulról, s már csak az öngyilkosság hírére tér haza. A Simonyi Máriának 1925. június 12-én írt, és el nem küldött levelében a végső mondat így hangzik: »Nem tudta addig megírni… míg a k-nál nem volt!… / Megfagyott bennem a vér, aztán felrobbant, a halántékom majd szétpattant.« (446.) A »baszás« szó itt kimaradt, és saját állapotának leírásakor már a *robbanás* helyettesíti a *szédülést*."[9]

Móricz tehát a naplójában is, a *Tükör*-kötetekben is kísérletezett azzal, hogy a nemiséget miként lehet az irodalomba emelni, milyen nyelven lehet a testiségről beszélni egyáltalán. 1939-ben pedig maga is megdöbbent saját egykori merészségén, korai regényét, *Az Isten háta mögött*-et újraolvasva:

> „Csak azon csodálkozom, hogy Janka egyáltalán meg tudott velem lenni. Egészen el vagyok kábulva ettől a regénytől: hol járt az eszem ilyeneket írni.

---

[7] Benyovszky Krisztián: *Fosztogatás. Móricz-elemzések.* Kalligram, Pozsony, 2010. 210.

[8] Erről lásd Szilágyi Zsófia: *„Bolond dolog az író élete / félig éli és félig üzlete" (egy készülő Móricz-monográfia elé).* Kalligram, 2010. július–augusztus, 121–122.

[9] Forgách András: *Gaea…* 130–131.

Annyira nem volt felfedezve a magyar irodalomban a nemi élet? Jönni kellett egy ártatlan, együgyű írónak, hogy felderítse, hogy az emberek gondolkodását túlnyomó részben az erre vonatkozó gondolatok foglalják el. Mi van ebben a könyvben. A közönségesen állati.

Nem az, hogy szabadulj fel az állati alól – csak annak az igazolása, hogy állat vagy."[10]

A harmincas évek végéről pályakezdő önmaga bátorságára visszatekintő Móricz ekkorra már túl van egy peren, amelynek során a „Btk. 248 §-a második bekezdésébe ütköző sajtó utján elkövetetett szemérem ellen való vétség miatt" állt bíróság elé, első fokon 1928. október 31-én, a fellebbviteli főtárgyaláson 1929. február 23-án, a *Királyné* és a *Titok* című novellái miatt.[11] Lehet, hogy a felmentéssel záruló per a legkevésbé sem viselte meg (Móricz érzelmeinek a hagyatékban fennmaradt peranyagban természetesen nem találni nyomát), mégis kétségtelen, hogy az írói merészség határait nem egyszerűen a belső késztetés, a kísérletező kedv húzták meg. Móricz a bíróság előtti védekezése is igen tanulságos (az ítélet szövegéből idézem): „Védekezése szerint »A királyné« cimü novella tárgyát a népmeséből vette, a »Titok« cimü elbeszélése témáját valakitől hallotta."[12] Móricz tehát itt úgy tudja elhárítani magáról a felelősséget, hogy éppen saját írói leleményét vonja vissza.

A másoktól hallott, átvett téma Móricz naplójában is felbukkan, hárító, önigazoló mondatokban: „Én soha nem írtam olyat, amihez a megrendelést, vagy témát más adta volna. Ebből a szempontból tiszta vagyok: tollamat áruba nem bocsátottam. De viszont mégis csak, magasabb szempontból, kenyérírások voltak, mert magam adtam magamnak témákat, s megrendelést épp olyan kíméletlenül s alacsony napi szükségletből, ahogy a szerkesztő adott volna."[13] A közönségnek való megfelelés kényszere, ami nem egyszerűen a tetszeni vágyásból következik, de saját maga és családja egzisztenciájának megteremtésével függ szorosan össze, mind a színdarabok, mind a regények születését határozottan befolyásolta. Azzal a dilemmával is szembenézett Móricz, vajon a jól bevált, irodalmi „termelésre" berendezkedő író útját válassza-e, vagy kilépjen a klasszikussá merevedés számára is érzékelt folyamatából. 1936. december 14-én írta naplójába a következőt: „De, ha meggondolom: mért kapkodjanak a *Betyár* után? Mit várjanak új szenzációt, amit

[10] A feljegyzés Leányfalun született 1939. január 14-én (kézirat).

[11] Ehhez a Móricz-perhez érdekes párhuzam lehet az az eset, amelyet nemrégiben Bíró-Balogh Tamás tárt fel: 1911-ben a *Szent Szkarabeusz* című regény két fordítóját, a regényszöveget magyarító Kunfi Zsigmondot és a versbetéteket lefordító Kosztolányi Dezsőt vádolták meg pornográfiával. Az esetről így számolt be a korabeli sajtó: „Dr. Geguss Dániel rendőrkapitány, aki a rendőrségen a nyomtatvány útján elkövetett vétségeket kezeli, néhány héttel a könyv magyar kiadásának megjelenése után *indítványt tett* az ügyészségen Jerusalem regényének elkobzása iránt. Az ügyészségen 62.285. szám alatt kezelik ezt az aktát. Geguss szerint a könyv *szeméremsértő tartalmú* és a terjesztése megakadályozandó. Az ügy dr. Balás Elemér királyi ügyész elé került." *A „Szent Skarabeus" az ügyészségen. A rendőrség és a pornografia*. Az Est 1911. febr. 4. 2. Részletesebben lásd: Bíró-Balogh Tamás: *A pornográf műfordításért feljelentett „katolikus író" (Kosztolányi Dezső életrajzához)*. Kalligram (Pozsony) 2010. november, 73–80.

[12] A peranyag a Petőfi Irodalmi Múzeumban az M 100/5226/1–3. jelzeten található.

[13] A feljegyzés 1939. december 5-én született (kézirat).

az eddigi Móricz-könyvekben nem kaptak már meg? Ugyanaz a miliő, ugyanaz az életfelfogás, ugyanaz a »remek«. De már hetvenöt könyvben jött ki ez az anyag. Még egy hetvenhatodikat megvenni?" A *Betyár*ral Móricz különösen elégedetlen volt naplója tanúsága szerint, éppen azért, mert semmiféle innovációt nem látott benne, írói tehetsége önjárásának termékeként tekintett rá, már közvetlenül a megszületése után, 1936. október 30-án is: „Ez a szerencsétlen *Betyár* torzszülött, s ha még inkább nem az, annak csak az az oka, hogy az agyvelőm még üresen is tud járni. Régi anyagok megemésztett hulladékából van az egész felépítve: szarból csinált szobor, ez a *Betyár*."[14]

Erre a *Betyár*ról tett, elég határozott írói állásfoglalásra számos önértékelő gesztus és megjegyzés rímel: Móriczot ugyanis határozottan foglalkoztatta, miként konstruálhatná meg saját életművét, hogyan írhatná újra írói identitását, milyen képet alakíthat ki magáról az olvasóközönségben. Ennek a dilemmának a nyoma az, amikor naplójában kijelenti, „le kíván mondani" gyengébb műveiről, és csak a legjobbakat tekinti életműve részének (méltányolható, de nehezen kivitelezhető vállalkozás), vagy amikor a Simonyi Máriával közös lakásukban készült fotósorozatot szemlélve rádöbben, a képeken nagypolgárnak látszik, nem parasztírónak. Az újságban megjelent fényképeket nézve tudja kívülről, az őt körülvevők szemével nézni önmagát, meglátva hirtelen a róla kialakult képnek és saját énképének az elkülönbözését. A saját korában élő, nem az irodalomtörténeti dicsőségre áhítozó, kizárólag a kortársaival foglalkozni kívánó Móricznál, érdekes módon, több olyan regénytöredéket is találtam, amelyek, legalábbis a belőlük elkészült néhány oldal tanúsága alapján, éppen a korszakot élénken foglalkoztató problémákat tárgyalták volna. Móricz a naplójában a *Betyár* kapcsán „halott klasszicizmussal" is megvádolta önmagát, hiszen a millennium korának a regényben kibontott kérdéseit már nem látja aktuálisnak: a félbehagyott regények viszont politikailag kényes kérdéseket tárgyaltak, és Móricz rajtuk keresztül feltehetőleg elveszítette volna azt a nehezen megszerzett és sokszor megingó pozícióját, hogy egyszerre szóljon a zsidó és a keresztény olvasóközönséghez. Ilyen félbehagyott regény a *Mater dolorosa* és a *Sámson* (utóbbit arra a nemzetközi regénypályázatra kezdte el írni, amelyet végül Földes Jolán nyert meg *A halászó macska uccájá*-val): mindkét regényben orosz fogságból tér haza a főhős. Az 1939-es *Özvegy* című regény pedig (ebből mindössze 9 oldal található meg a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárában) a következőképpen indul (előrebocsátom, csak azzal a bizalommal érdemes olvasni ezt a nyitányt, hogy hiszünk benne: Móricz, ha valóban befejezi és kiadásra átadja ezt a regényt, stilárisan még mindenképpen dolgozott volna rajta):

„Ahogy belépett a kis lakásba, nevetett. Két szoba hall. Kandalló fütés, minden komfort. A lánya milyen boldog, milyen nagy, hogy kifejlődött s mindenekfelett milyen boldog.
– Mi az? meglepetés? hogy kerülsz ide apu?
– Mi hir? – s ő is nevetett.
– Épen most mondta be a rádió, hogy Hitler ultimátumot küldött Magyarország ellen."

[14] Idézi Móricz Virág: *Tíz év I.* Szépirodalmi, Budapest, 1981. 643.

A töredék korabeli aktualitása nem lehet kérdéses: szereplőként felbukkan benne például Csortos Gyula, az ürességtől kongó New York kávéházban ülve (ahogy eddig, úgy ezentúl is betűhíven idézem a hibákkal tarkított, hiszen feltehetőleg első fogalmazványként született kéziratot):

„Csortos ott ül szemben a kávéház tulsó oldalán, a cigány mellett. Átmegy hozzájuk. Még három ur ül vele.

– Mi van itt?

Csortosnak angyali humora van, olyan Molnár Ferenczé.

Ráint a cigánybandára:

– Nem hallatszik ki az utcára, – mondja, – nem jönnek be az emberek.

Azon a jó, hires csortosi kiejtésen: nöm jönek bö az ömbörök...

Bródy Sándor beszélt igy. Most meg Hunyady Sándor."

A regény, ha elkészül, nemcsak azért lett volna izgalmas, mert most láthatnánk rajta keresztül a nem sok műben megjelenő, akkori Budapestet – gondolok például az ilyen mondatokra: „Az Oktogon, ma Mussolini tér, holnap ki tudja mi lesz a neve: Ribbentrop?" Az is kétségtelen, hogy izgalmas lehetett volna, ha 1939-ben egy jó regény írja le a meglehetősen ellentmondásos, a háború kitörésének esélyeit latolgató közhangulatot. Ebben a regényrészletben Móricz mintha azt kísérelné meg, hogy központi hős és nézőpont nélkül mutasson meg reakciókat a Rádió bejelentésére, pillanatképeket villantva fel a korabeli Budapestről. Ezt nemcsak azzal éri el, hogy különböző helyszíneket léptet be a regénybe, újabb és újabb szereplőket szólaltat meg, de azzal is, hogy az egyes szereplők arról mesélnek, mit hallottak az utcán, étteremben. Ezzel a megoldással az egyes kijelentéseket még erősebben eltávolítja az esetleges szerzői szólamtól. Egy példa erre az eljárásra:

„Egy ismeretlen magas, müvész megjelenésü nőorvos sietett hozzájuk s hosszu karjaival lekezelte őket s már tovább beszélt:

– Az Erzsébet bőffében vacsoráztam s a szomszéd fülkéből egy jót hallottam. Azt mondja egy alak: »dehogy lesz világháboru... nem lesz... hiába vájátok, semmi seles... nem lesz itt már semmi.« Nagyon finomnak találták, mert a zsidóság már nem tudott miben bizni tovább, a világháboruba vetett reményét, hogy Hitler elesik s akkor helyre áll az egész régi rend. »Nem lesz már semmi... semmi ebben a világban... mintha valami nagyon jótól esne el az ember: mlg egy kis egészséges világháborura sincs kilátás.« S hatalmasan is idegdultan kaa kacagott. »Milyen nagyszerüen néz ki mester, mi az a Rivierán volt, vagy kvarcolt;?« Bámulatos... Az is remek, hogy mikor az elébb bejövök a kávéházba, itt vagyok az orvosok asztalánál, (holnap van a zsidótörvény orvos paragrafusának tárgyalás a parlamentben) nagyon hervadt tárgy... Szóval mikor jövök be, veszek egy második kiadást, azt mondja a csirkefogó rikkancs: »ne siessen ne vegye még, várjon ma lesz harmadik negyedik, hatodik kiadás is. Most jön Dánia, tizenkét órakor Hollandia.«"

De hiába volt minden írói megoldás a nézőpontok megsokszorozására, Móricz (bár, hangsúlyozom, most a feltételezések közt járunk) megijedhetett saját szövegétől. A regény félbehagyása, az esetleges elgyávulás feltehetőleg nem választható el attól a belátástól, hogy Móricz az írói indulását és későbbi sikereit is összefüggésbe hozta a zsidóság iránta megnyilvánuló szimpátiájával. Ahogy 1933-ban írta le naplójában:

> „De az anyagi sikerem az a zsidóság részéről fellépő rokonszenvnek volt tulajdonítható. Én ezt úgy szoktam azelőtt tréfásan mondani, hogy a nevemet ha valaki zsidósnak mondta azt feleltem rá:
>
> – Én ennek köszönhetem az első sikeremet.
>
> A név zsidós, bár sok kabaré tréfában szerepelt azóta, hogy pl. mért nem kapott Corvin koszorút a Móricz? Nü... egy Móricz. Meg hogy: ennek a Móricznak elől van, ami a többinek hátul... A Móricz, a Mózsi még ma is a leggyakoribb zsidó keresztnév, bár újabban inkább keresztelik a zsidó gyereket Győzőnek."[15]

Vagy egy 1929-es interjúban zárlataként a következőképpen: „– Számomra, az író számára azután a helyzet úgy alakult, – és ezt most kötelességem elmondani – hogy addig, amíg a Nyugatnál nem találkoztam egy egész nagy, európai műveltségű, szellemileg és moraliter a legmagasabb nivón álló zsidó társasággal, addig minden írói munkásságom abszolut eredménytelen volt. Odáig nem találkoztam egyetlen keresztény iróval, szerkesztővel, kiadóval, vagy a társaságban egyáltalán olyan embertárssal, aki felfedezte volna irásaimban, hogy érték van bennük, aki bizott volna a tehetségemben, a ki lelkesített volna, hogy folytassam."[16] Ezek a nyilvánosságnak szánt megnyilatkozások a zsidóságról kontrasztként helyezhetők a naplófeljegyzésekben fennmaradt megállapítások mellé. A regények közül pedig a *Kivilágos kivirradtig*-ban válik témává a zsidóság és az idegenség – az *Özvegy* című regényt, sajnos, nem tanulmányozhatjuk ebből a szempontból. A zsidótörvényekről alkotott véleményét Móricz végül nem ebben a regényben teljesítette ki, hanem, önmagát zsidóként határozva meg, az *Életem regényé*ben. A kiközösítés, a megbélyegzés, az idegenség-tapasztalat gyermekkori traumáján keresztül jutott el a megértéshez: így voltaképpen visszajutottunk a Ravasz László igehirdetésében kiemelt különálláshoz. De Mórichnak ez a magányossága nem az a szembenállás kortársaival, amelyet Nagy Péter és Czine Mihály igyekeztek sugallni. Sokkal inkább olyan idegenségtapasztalat, amely a kívülről szemlélés és a benneállás feszültségéből következett, és kortársai írói pozícióját látszott megismételni, anélkül, hogy az írói magányt enyhítette volna. Ehhez a „másik Móriczhoz" pedig határozottan közelebb vihetnek a hagyaték tanulságai.

---

[15] A feljegyzés helye és ideje: L[eányfalu], 1933. június 17. du. ½ 2. (kézirat)

[16] A teljes interjú szövege elolvasható az Egyenlőség című lap 1929. július 6-i számában. Újraközölve: *Sajtószemle*. Kalligram 2010. július–augusztus, 69–70.

Bojtár Endre

A CSEH IRODALOM 1945 ÉS 1987 KÖZÖTT*

I. A körülmények hatalma

Az 1945 utáni cseh irodalomról nemcsak a szokásos ok, a távlat hiánya miatt lehetetlen megbízható történeti képet rajzolni. Még csak nem is amiatt, mert az ember sok esetben kénytelen nélkülözni az időrend támpontját is, hisz a könyvek nem akkor jelentek meg, amikor megírták őket, s a kiátkozások és rehabilitációk szövevényében gyakran kibogozhatatlanok a tényleges szellemi kapcsolatok szálai; ráadásul a különösen 1969 után gazdag szamizdat és külföldön megjelenő irodalom elterjedtsége és hatása ellenőrizhetetlen. Az irodalmi folyamat bemutatását mindez csak megnehezítené. Lehetetlenné az teszi, hogy nincs ilyen folyamat, mivel a felszabadulást követő négy évtized egyetlen állandó törekvése – a kultúra folyamatosságának a szétverése – sikeres volt. A „szocialista kultúra" fogalma, ami kezdetben még jelenthetett valami olyasmit, hogy a „szocializmus kultúrája", igen gyorsan az állami vagy pártkultúra fogalmával vált azonossá, ami *contradictio in adiecto*, fából vaskarika: a kultúra vagy többszínű, vagy semmilyen; vagy különböző csoportokat, stílusokat, irányzatokat jelent, vagy semmit. A mindent egyetlen eszme, párt, központ felügyelete alá erőltető korszak ezért leglényege szerint: kultúraellenes. Bizony hosszú évek vannak, melyek ilyen kultúra nélküli semmiként, fehér foltként maradnak meg most már mindörökre a cseh irodalomban is. Azt tapasztaljuk, hogy azok a művek, melyek behódoltak az uniformizáló törekvéseknek, kihullottak az idő rostáján (ennek igen egyszerű, bár pontosan meg nem határozható kritériuma csupán annyi, hogy mára olvashatatlanná váltak, nem okoznak olvasói élményt), s azok, amelyek fennmaradtak, azok valamilyen módon mind szemben álltak a hivatalos irányvonallal.[1] Ám ezek sem

---

* Ezt az 1988 elején írt, aztán elfejtett, majd nem rég újra megtalált szöveget eredeti formájában adom közre, mindössze néhány halálozási évszámmal kiegészítve, illetve néhány igeidőn változtatva.

[1] Ludvík Vaculík (1926–2003) ezt már 1967-ben, a IV. csehszlovák írókongresszuson a hatalom szemébe vágta: „Minden, amit a kultúra elért, mint ahogy egyáltalán minden, ami jót az emberek nálunk csináltak, minden jó termék, minden építmény, minden megvalósított jó gondolat a laboratóriumokban, a dolgozószobákban, a kutatóintézetekben, minden inkább annak ellenére létezik,

alkotnak folyamatot, hiszen egyetlen közös tulajdonságuk az volt, hogy – különbözőek akartak lenni.[2]

A szocialista kultúra a könyvkiadás államosítása, a sajtószabadság megszüntetése, a cenzúra tényleges bevezetése révén fokozatosan valósult meg.[3] A korszak aszerint tagolható tovább, hogy az ezzel szembeszegülő különbözőségre törekvést a körülmények mennyire engedték, vagy nem engedték meg. A periodizáció alapjául tehát politikai események szolgálnak: mintha a gúzsba kötve táncolókat aszerint csoportosítanánk, hogy kötelékeik mennyire szorosak vagy lazák – magáról a táncról persze ez édeskeveset mond.

Ennek megfelelően négy kisebb szakasz különíthető el:

1. 1945–1948

Az irodalom sokszínűségének fokozatos megszüntetését a „februári fordulat" tette véglegessé. Talán Jacques Rupnik[4] kifejezése a legtalálóbb erre az időszakra: „ellenzék nélküli pluralizmus". A cseh fejlődés modellértékű, mert rávilágít arra, hogy az 1945 után létezni kezdő szocializmusnak saját, egyébként mindig ködös jelszavaihoz is alig van köze.[5] A cseh társadalom 1945-ben eleve baloldali többségű, ha

---

ahogy uralkodó köreink az évek hosszú során át viselkedtek." (Ludvík Vaculík: *Projev* (Felszólalás). In *IV sjezd svazu československých spisovatelů.* 27–29 června 1967. Praha, 1968. 147.)

[2] Vaculík az ellenzéki írók szerencsétlen helyzetébe kényszerültekre nézve ezt világosan megfogalmazza, s szavai általános érvényűek: „Egyáltalán nem helyes azt kimutatgatni, amiben mindnyájan megegyezünk, és hogy mennyire egyformák vagyunk – Kohout, Havel, Vaculík..., mikor nem vagyunk. Velük vagyok, de egy kicsit külön is, ahogy mindenkinek lennie kell. Hogyha állandóan az egyetértésünket fogjuk előadni, akkor az emberek könnyen arra hivatkozhatnak, hogy egy ilyen társasággal csak az történt, aminek történnie kellett. Hát nem, uraim! Ez a szerencsétlenség mindig épp azokat sújtja, akik a legkülönbözőbbek!" (Ludvík Vaculík: *Český snář* [Cseh álmoskönyv]. Toronto, 1983. 547.)

[3] Csehszlovákiában 1945 után hivatalosan nem létezett cenzúra. Létezett viszont Sajtófelügyeleti Főhivatal. „Akik, úgymond, soha semmit *nem tiltanak be*, mert arra nincs is joguk, csak *nem javasolták a megjelentetését.* És hogy mi történik avval, aki az ő nem-javaslatuk 'ellenére mégis megjelentet' valamit, az már nem az ő reszortjuk." (Zdena Salivarová–Josef Škvorecký: *Antinostalgicum – Samožerbuch* [Antinostalgicum – Önkivágóskönyv]. Toronto, 1977. 123.)

Nemcsak a kiadók, hanem a könyvesboltok és a könyvtárak is megkapták a hazai és külföldi szerzőktől származó „káros irodalom" listáját, amely például 1960-ban 3500 író 6500 művét tartalmazta, s amely lista állandóan változott – 1968 után ugrásszerűen megnőtt rajta a cseh írók száma. (Jan Vladislav: *Proč?* [Miért?] Listy 1987/3. 1.)

1966 októberétől viszont Központi Publikációs Hivatal néven hivatalosan is bevezették a cenzúrát, egészen 1968 júniusáig. Paradox módon a hivatal felállításával a sajtószabadság hatalmasan megnőtt; 1968 tavaszától pedig, mikor az elbizonytalanodott cenzorok gyakorlatilag semmibe se avatkoztak be, szinte teljesen megvalósult. Ez a boldog idő hivatalosan 1969 áprilisáig tartott, mikor a párt központi bizottsága felállította a Sajtó és Tájékoztatási Bizottságot. Attól kezdve újra nem volt Csehszlovákiában cenzúra...

[4] Jacques Rupnik: *Totalitarismus – tentokrát viděný z Východu* (A totalitarizmus – ezúttal Keletről nézve). Svědectví (Párizs) 1987/80. 755.

[5] Magát az épülő és egyre tökéletesedő szocializmus fogalmát soha senki nem határozta meg pontosan, úgyhogy M. Bocheński joggal veszi föl címszóként „rövid filozófiai babona-szótárába": (A szocializmus fogalma) „sikerét két igen erős indítéknak köszönheti: a szegényekkel, az üldözöttekkel való törődésnek és a gazdagok, a kiváltságosok iránti irígységnek." (J. M. Bocheński: *Sto zabobonów* [Száz babona]. Instytut Literacki, Párizs, 1987. 99–101.)

úgy tetszik: szocialista volt. Az 1946. májusi választásokon a kommunista párt a másutt alkalmazott csalás nélkül lett első, megszerezvén a szavazatok 38 százalékát. Az írók nagy része a kommunista párt tagja volt, sokan – s éppen a legjelentősebbek – még a háború előttről. A Gongora fajtájából való ezoterikus, katasztrofista költő Vladimír Holan (1905–1980) 1945-ben a *Rudé právo*ban ilyen címen írt cikket: „Miért vagyok kommunista?"[6] A szocialista meggyőződésű Václav Černý (1905–1987) ezért a cseh társadalom egészének a várakozását fogalmazta meg újrainduló kitűnő lapjában: „E pillanatban a világon a *kiváltságos* nemzet helyzetében vagyunk, lévén – a szörnyen kimerült lengyelek mellett – az *egyetlen* kifejezetten *nyugati* kultúrájú nemzet, mely mostanság a határozottan *orosz* politikai-kulturális hatás övezetébe lép. A kívánatos szintézis kérdése nekünk kínáltatott fel, sőt, íratott elő elsőként, s lehetséges: egész Európa számára példamutató megoldásra."[7]

Nagyon gyorsan kiderült azonban, hogy semmiféle szintézisről nem lehet szó, s nemhogy a nyugati, de még a hazai, sajátlagos cseh vonásokat (beleértve a túlsúlyban lévő szocialista-demokratikus vonásokat is) ki kell radírozni a képből, s L. Štollnak, a kommunista párt egyik vezető kulturpolitikusának volt igaza, mikor már 1945-ben leszögezte: „Ami jelenünket és jövőnket illeti, ma már világos, hogy az újonnan alakuló keleti civilizációhoz tartozunk."[8]

A „keleti civilizáció" önmagán kívül nem tűrt meg mást. Ez a magyarázata annak, hogy „1947 és 1955 között [...] a rendőrségi és bírósági megtorlás az összes, 'népi demokráciák' közül Csehszlovákiában volt a legbrutálisabb".[9] Az irodalomban is.

Minden csoportosulás megszűnt. A modern cseh líra egyik legnagyobb tehetségének, a tragikus sorsú Jiří Ortennek (1919–1941) az örökét próbálta folytatni már az 1940-es évek elejétől a költő Kamil Bednář (1912–1972) köré lazán csoportosuló társaság: Miroslav Holub (1923–1998), a prózaíró Bohuslav Březovský (1912–1976) stb. Szervezetten csak 1947-ben jelentkeztek a kétkötetes *Ohnice* (Repcsén) című antológiával. A háború alatt a társadalmi kapcsolataitól megfosztott, ún. „meztelen ember" örök értékeit propagálták. A felszabadulás után Bednář „a szabadságszeretők társulásának" fogta fel a szocializmust. Az 1946-os leningrádi tisztogatások után L. Štoll a költőt pesszimizmusa, s a politikai elkötelezettség elvetése miatt támadta. Aminek eredményeként 1948-ban az Ohnice, a cseh egzisztencializmus csoportja az elsők között szűnt meg.

A szürrealisták 1938-ban a moszkvai perek miatt szakadtak két pártra: vezérük, Vítezslav Nezval (1900–1958) nem volt hajlandó baloldaliságot és a szovjet politikát különválasztani, s ezért feloszlottnak nyilvánította a csoportot. Vele szemben

---

[6] Jiří Brabec: *Úvahy, prognózy, rozpaky a východiska* (Elmélkedések, előrejelzések, kétségek és kiindulópontok). Orientace 1966/1. 77.

[7] Václav Černý: *Ještě jednou: mezi východem a západem* (Még egyszer: kelet és nyugat között). Kritický měsičník 1945/2. 141.

[8] Idézi Václav Černý: *Paměti* (Emlékeim). IV. Toronto, 1983. 70.

[9] Karel Bartošek: *Politický procesy v Československu* (A csehszlovákiai politikai perek). 140 000 slov (Köln) 1985/10. 37.

a cseh avantgarde legkiválóbb teoretikusa, Karel Teige (1900–1951), aki a perek elleni tiltakozása miatt trockistának számított, megpróbálta felélesztени a mozgalmat. Skupina Ra (Ra Csoport) néven 1942-től létezett is egy fiatalokból álló társaság, egészen 1948-ig, sőt a Teige-követő Vratislav Effenberger (1923–1987) szervezésében ők voltak az egyetlenek, akik a februári fordulat után is kéziratos gyűjteményeik, lakáson tartott felolvasó összejöveteleik révén együtt maradtak. Műveik azonban részben nem túl jelentősek, részben csak az 1990-es évektől váltak hozzáférhetővé.

Talán a legtöbbet ígérő a Skupina 42 (42 Csoport; 1942-től 1948-ig) volt. Jiří Kolář (1914–2002), Ivan Blatný (1919–1990), Jiřina Hauková (1919–2005), Josef Kainar (1917–1971) és a velük rokon költészetet művelő Oldřich Mikulášek (1910–1985) a hétköznapi élet mítoszát akarták megragadni, a háború utáni évek friss valóságából próbáltak metafizikát építeni. A csoport tagjai közül Blatný emigrált, Kainar szocialista realista lett, a vezér Kolář pedig annyi máshoz hasonlóan, kényszerűen a gyermekirodalom felé fordult, s csak 1965 végén jelenhetett meg újra kötete (közben 1952-ben börtönbe is zárták, mert egy Václav Černýnél tartott házkutatás alkalmával megtalálták egy kéziratos gyűjteményét).

Ezek a csoportok mind baloldaliak voltak, tagjaik az új rend és az új művészet elkötelezett hívei, ám nem fogadták el a művészet politikai eszközként való felhasználásának a követelményét. Megszüntetésük evvel volt úgy-ahogy indokolható. Azok ellen, akik 1945 után dynamoarchismus néven, illetve 1947-ben a *Rudé právo* körül szintetikus realizmus néven akartak új irányzatot indítani, még ezt a kifogást sem lehetett felhozni, hiszen ezek a lelkes fiatalok a pártirodalomra esküdtek föl (egyébként egyetlen említésre méltó sincs közöttük). Mégis, a Zsdanov-féle szocialista realizmus, amit 1948 áprilisában, a nemzeti kultúra kongresszusán „iktattak törvénybe", őket is elsöpörte.

Hogy milyen típusú költészetet kívánt a kultúrpolitika, arra Stanislav Kostka Neumann (1875–1947) szolgáltatott példát. A századforduló anarchistájából a Kommunista Párt alapító tagjává és hű katonájává fejlődő kitűnő költő *1947 május 1* címen verset írt, amelynek néhány sora miatt az USA nagykövetsége jegyzékben tiltakozott. („Vigyázat! Most Truman úr közeleg, az imperializmus grófja. / Mit számít, hogy – az agresszívat, a bestiálist – hősnek tartják. / Mi megvetünk minden dollárt-gazembert.") Az eset nagy vitát váltott ki irodalom és politika kapcsolatáról, de ekkor még Neumann-t élesem elítélő hangok is megszólalhattak.[10]

Aki nem fogadta el az új valóságot, az tudathasadásossá vált. František Halas (1901–1949), akinek halállal viaskodó katasztrofista lírája a legnagyobb hatással volt minden, az 1930-as évek után induló költőre, 1947-ben mint magas rangú minisztériumi író-funkcionárius ellátogatott a Szovjetunióba. Családjának azt írta haza, hogy „mindazt, amit látott, hallott és megsejtett, megrázó válságként" élte át, s nem tudja, „otthon hogyan fogja mindezt elrendezni".[11] Nos, úgy rendezte el,

---

[10] Jiří Brabec: *Hledání přítomného času* (A jelen idő keresése). Orientace 1966/2. 78.
[11] Idézi Václav Černý: *Paměti* (Emlékeim). IV. Toronto, 1983. 87.

hogy írta egyfelől a például K. Gottwaldot dicsőítő klapanciákat, másfelől megrázó, nagy verseit – az asztalfióknak, amelyek csak 1957-ben jelenhettek meg nyomtatásban. A helyzet fintora, hogy ez sem segített: Halast nem vették föl az 1949-ben alakuló Csehszlovák Írószövetségbe, s halálakor az újságok csak régi barátja, Ilja Ehrenburg részvétet nyilvánító levele után közöltek nekrológokat.[12]

2. 1948–1968

Ez a 20 év tovább tagolódik, de nem úgy, mint máshol, hanem körülbelül így: 1948–1956; 1956–1958; 1958–1963 és 1963–1968. A cseh fejlődés másik modellértékű sajátossága ugyanis az, hogy szembeszökővé teszi: a térségben létező szocializmus leplezetlen vagy jól-rosszul leplezett sztálinizmus. Másutt – például Jugoszláviában, Lengyelországban, Magyarországon, de még Romániában is – a hirtelen történelmi változások (1956, a román párt kacérkodása a szovjetellenességgel) elfedhetik – és el is fedték – a sztálinizmus folyamatos jelenlétét, ami Csehszlovákiában a „békés átmenet" miatt egészen 1968-ig, majd azután újra többé-kevésbé leplezetlen maradt. Sztálin halála évében, 1953-ban lett a párt első titkára a sztálinista A. Novotný, akinek uralma egészen 1968 elejéig tartott. Egy pártdelegáció élén még 1957 januárjában is ilyen feliratú koszorút helyezett Sztálin moszkvai sírjára: „A szocializmus nagy vezetőjének."[13] G. Husák csak 1960-ban szabadult a börtönből. A folyamatosság a kultúrpolitikában is tetten érhető. L. Štoll 1950-es brosúráját, mely visszamenőleg is érvényesítette a szocreál friss kritériumait (Halas került a kiátkozottak, s az 1920-as évek elejének valóban színvonalas, ún. proletárköltészete, különösen annak két művelője, az 1924-ben elhunyt Jiří Wolker és St. K. Neumann pedig a példaképek élére) 1975-ben – igaz, átdolgozva – a szerző újra kiadhatta.

1948-cal „az irodalomnak – alkotóit is beleértve – példa nélküli pusztítása kezdődött. Néhány hónap leforgása alatt több mint 13 irodalmi és kulturális-politikai folyóiratot tiltottak be [...], írók tucatjai nem publikálhattak, többüket öngyilkosságba hajszolták. Monstre perekben vagy titokban börtönre, sőt halálra ítélték sokukat. Számtalan kéziratot semmisítettek meg. [...] A betiltott könyveket kivonták a forgalomból, a könyvtárakból s papírhulladéknak használták föl – 1948 és 1955 között több mint 27 millió 500 ezer könyvet pusztítottak el."[14]

1948-ban Vratislav Blaženek (1925–1973), a korszak egyetlen valamirevaló drámaírójának a darabja után *(Hol van Kuťák?)* bezárták a színházat. 1949-ben megalakult a Csehszlovák Írószövetség. Az addigi laza érdekvédelmi szervezetnek, a Cseh Írók Szindikátusának 1711 tagja volt. A kommunista párt e célra szervezett bizottsága ebből 300 tag és 120 tagjelölt átigazolását engedélyezte. Máshol Sztálin halála valamiféle új tájékozódást sejtetett. Csehszlovákiában azonban az

---

[12] Alfred French: *Czech Writers and Politics 1945–1969*. New York, 1982. 73.
[13] I. m. 137.
[14] Antonín Měšťan: *Česká literatura 1785–1985* (A cseh irodalom 1785–1985). Toronto, 1987. 347.

1953-as pénzreformmal kapcsolatos plzeňi és ostravai zavargások csak megkeményítették az irányvonalat. Jaroslav Seifert (1901–1986) a Csehszlovák Írószövetség II., 1956 áprilisi kongresszusán jogos keserűséggel mondhatta az egész 1948 utáni időszakról: „Félek, már hosszú idő óta nem voltunk nemzetünk lelkiismerete, nem voltunk a tömegek, a milliók lelkiismerete, sőt még önmagunk lelkiismerete sem."[15]

Enyhülést csak a szovjet politikában bekövetkezett változások hoztak, bár a XX. Kongresszus hatása talán Csehszlovákiában volt a legvisszafogottabb. Az irodalomban ez például abban nyilvánult meg, hogy 1955 végén megindult a *Květen* (Május) című folyóirat, amely bizonyos értelemben a Skupina 42 folytatásának tekinthető, ám alig három év multán a lapot „önkritikára" kényszerítették, majd betiltották. Az 1958-ban felállított Szocialista Kultúra Tanácsának L. Štoll lett az elnöke. Megírása után 10 évvel, 1958 decemberében végre megjelent Josef Škvorecký (1924–) *Gyávák* című regénye, ám fogadtatása már az újabb szigorítást tükrözte: a könyvkiadó igazgatóját leváltották, a könyvet kivonták a könyvtárakból, az első, kedvező kritikát író Jiří Lederert elbocsájtották állásából, s utána már csak példátlanul útszéli hangú „bírálatok" jelenhettek meg. A dogmatista erők és a liberalizálni szándékozók küzdelmében 1963-ig az előzőek, attól kezdve inkább az utóbbiak kerültek fölénybe.

A sztálinista szellemű poszt-sztálinizmus felemás helyzete szinte törvényszerűen szülte a groteszk irányzatát, világirodalmi rangú művek egész sorában.

3. 1968–1969

A Varsói Szerződés csapatainak augusztusi bevonulása Csehszlovákiában azt a folyamatot törte derékba, melynek során a társadalom néhány hónap alatt is kifejezésre juttatott pluralizmus-igénye intézményes formákat ölthetett volna.

A „prágai tavaszban" az íróknak nagy része volt, hiszen a Novotný-féle vezetés válságának egyik okává az vált, hogy 1967 nyarán tartott IV. kongresszusán az Írószövetség nyíltan szembefordult a politikai vezetéssel. A válasz az volt, hogy a Szövetség hetilapját, a *Literární novinyt* (Irodalmi újság) minisztériumi irányítás alá vonták, ám azt a szövetségnek pár hét alatt sikerült visszaszereznie *Literární Listy* (Irodalmi Lap) néven, s a lap egészen 1969 végéig megjelent (1968 novemberétől *Listy* címmel).

4. 1969-től 1987-ig

Az időszak alaphangját a cseh könyv fekete éve, 1970 adja meg. Ekkorra érte el a kultúrát is a „konszolidáció", ami egyet jelentett az 1968–69-ben kinyomtatott könyvek tömeges bezúzásával és az Írószövetség feloszlatásával.

---

[15] Jaroslav Seifert: *Projev na II. Sjezdu československých spisovatelů* (Felszólalás a csehszlovák írók II. kongresszusán). Literární noviny 1956/19. 9.

Új jelenség, hogy a cseh irodalom három részre szakadt: a túlnyomó többségében kietlenül alacsony színvonalú hivatalosra; aztán az otthon élő, ám publikálási tilalom alatt lévő írók külföldön, illetve szamizdatban kiadott műveire (kb. 120 író ítéltetett hallgatásra), s ide tartoznak azok is (például az 1984-ben Nobeldíjat kapott Jaroslav Seifert), akik különböző hercehurcák után egyes műveiket megjelentethették, másokat nem; végül a külföldön élők műveire. Ezt tükrözte az olvasótábor nehezen számszerűsíthető megoszlása is: a több tíz- vagy esetenként százezres példányszámban kiadott hivatalos irodalomnak aránytalanul kevesebb olvasója volt, mint a néhány tucat rossz gépiratos másolatban kézről kézre adott, illetve a külföldről nagy nehezen becsempészett könyveknek.

Az otthoniak tevékenységéről szólva feltétlenül meg kell említeni a *Petlice* (Retesz) szamizdat-sorozatot (tulajdonképpen bekötött gépiratok), amelyet 1973 óta szervezett, gépeltetett, köttetett, szerkesztett Ludvík Vaculík. A külföldiek közül a Torontóban 1971-től működött Sixty-Eight Kiadó kívánkozik az első helyre. A hangzatos név Josef Škvoreckýt és feleségét, Zdena Salivárovát (1933–) takarja, akik felbecsülhetetlen értékű missziós munkával mentették a cseh kultúrát.

Mitől?

A feledéstől, a semmitől, Helena Kosková[16] szavaival: „a kulturális genocidiumtól". Az 1984-ben megjelent hivatalos prágai irodalomtörténet szerzője, J. Rzounek[17] számos írót nemlétezőnek tekint: visszamenőleg 1968 előttről sem említ olyanokat, akik 1968 után kegyvesztettekké lettek. Ennek fényében érthető, hogy Vaculík regényének, az 1980-as év naplószerű történetét adó *Cseh álmoskönyv*nek a „cselekménye" a *Petlice* előállítása körül forog. A regény – noha pusztán Vaculík hétköznapjait rögzíti adatolt pontossággal – krimiszerűen izgalmas: van benne rendőrségi kihallgatás, üldözés, bujkálás, konspiráció, stb. – a létező szocializmusban a kultúra terjesztésének ilyenek a hétköznapjai. A könyvön végigvonul egy titokzatos, S-szel jelzett akció, aminek a jelentését az író csak a végén fedi föl: a *Slovník českých spisovatelů* (Cseh írók lexikonja) szervezéséről van szó (ami egyébként azóta Škvoreckýéknél Torontóban meg is jelent).

Egyfelől „a múltat végképp eltörölni", másfelől a kultúrát legalább lexikoncímszavakban megőrizni – a cseh irodalom e két erő terében helyezkedett el.

II. Az irodalom hatalma

Mi az és mennyi, ami a vázolt körülmények ellenére fennmaradt, mi az, ami a vázolt körülményeket is megörökíti? Aki erre a kérdésre válaszol, az vállalja ízlésének a kockázatát – de hát ez természetes.

---

[16] Helena Kosková: *Hledání ztracené generace* (Az elveszett nemzedék keresése). Toronto, 1987. 786.
[17] V. Rzounek: *Nástin poválečné české literatury* (A háború utáni cseh irodalom vázlata). Praha, 1984.

1. 1945–1955

Költészet

A felszabadulásra a leggyorsabban a mozgékony líra reagált – habár a költők is inkább a német megszállás alatt meg nem jelenhetett köteteiket adták közre. Václav Černý[18] ezért állapítja meg némi rezignációval 1947 végén, hogy „az 1946-os és 1947-es évek a nagyszámú megjelent könyv ellenére a cseh irodalom történetében szokatlan költői vákuumként maradnak meg".

Az 1920-as évek elején indult jelentős lírikusok közül Vítezslav Nezval már a háború előtt briliáns technikájú versköpő géppé alakult, akiből könnyű volt időnként fenegyerekeskedő udvari költőt csinálni, s aki olyan rímekkel szórakoztatta magát egy 1950-es „békeharcos" versében, mint például „gonorrheiu-nad Koreou" (gonorrhea-Korea fölött) – de még mindig az volt a legjobb abban a „költői" környezetben, melyet az osztályharcosnak induló Pavel Kohout sorai jellemeznek a legjobban: „egyik kezemmel verset írok, / a másikban revolvert tartok".[19]

Jaroslav Seifert a proletárköltészet, majd a játékos poetizmus korszaka után most dalszerűen tiszta versekben idézte föl gyermekkorát, ifjúságát, a hazai tájat, így térvén ki az aktuális feladatok elől. Nem tűrték el neki: 1950-ben ledorongoló bírálat érte pesszimizmusa miatt, mely „sérti a dolgozó népet", s utána négy évig nem jelenhettek meg új versei. Személyes kapcsolatai, tekintélye révén azonban ez alatt kezdődött meg életmű-sorozatának a kiadása. Nemcsak az övé. Nezvalé ugyanúgy, mint a század egyik legnagyobb lírikusáé, Josef Horáé (1891–1945), vagy az öngyilkosságba menekülő avantgardista Konstantin Bieblé (1898–1951). Ezek azonban furcsa, már megjelenésük pillanatában használhatatlan „javított kiadások": az életműből 1945 előttről sorok, versek, ciklusok, sőt egész kötetek maradtak ki.

Úgy tűnt, hogy 1954 után Seifert költészete megmarad ebben a dalszerűségben. Meglepő módon azonban egy súlyos betegség okozta néhány éves hallgatás után 1965-ös kötetével pályájának új szakasza kezdődött: a lét nagy kérdéseivel szembenéző, közérthető, kissé érzelmes, bölcs, meditatív líra szakasza, a megszenvedett harmónia jegyében.

A felszabadulásra egyetlen jelentős költő reagált közvetlenül: Vladimír Holan. 1945-ben, illetve 1947-ben kiadott köteteiben azonban *(Köszönet a Szovjetuniónak; Panychida; Vöröskatonák)* a szovjet katonákat bilina-hősökként ábrázolja, akik a Sátán ellenében a Jó képviselői. Jellemző a *Panychida* alcíme: „Elmondva minden, a szlávok elleni második kegyetlen háborúban meghalt, megkínzott és elesett testvéréért."

Holan víziójában az idő kétfelé hasadt, a rossz múltra és a fényes jövőre. A jelen hiányzott. Azokat a verseit, amelyekből nem, azokat ő sem közölhette. A költő

---

[18] Václav Černý: *Další pohled na naši poesii nejmladší* (Újabb pillantás legfiatalabb költészetünkre). Kritický měsičník 1947/11. 257.

[19] Idézi Antonín Brousek (szerk. és utószó): *Podivuhodní kouzelníci. Čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945–55* (A csodálatos varázslók. Olvasókönyv az 1949-től 1955-ig kötött beszédben elmondott cseh sztálinizmusból). London, 1987. 240.

visszahúzódott a Moldva szigetén, a Kampán lévő házába, ahonnan szemevilágát egyre jobban elveszítvén, 1949 után élete végéig jóformán ki sem mozdult. 15 év kényszerű hallgatás után 1963-ban jelentkezhetett újra kötettel és két évvel később megindult összes műveinek kiadása. (A versek kronológiájáról nem sok fogalmunk lehet, hiszen Holan nemcsak az 1950-es években írt verseit adta ki a később született művekkel együtt, de korábbi köteteit is gyökeres átdolgozásban bocsájtotta közre.) A Mallarmé és Rilke vonalához kapcsolódó hermetikus filozófiai líra – mely azonban ugyanakkor tele van a hétköznapi, a társadalmi-történelmi valóság konkrétumaival – alapgondolata az, hogy a halál hatalmától a világ sötét titkokkal terhes, s egyedül a költészet képes e titkokból néhányat kideríteni.

A jelenhiány mindössze két költő verseire nem érvényes. Az egyik František Hrubín (1910–1971). Két jelentős kötetében (*Mérhetetlen szép élet, Nesmírny krásny zivot,* 1947; *Hirosima,* 1948) persze nem a hétköznapok jelenét ragadta meg, hanem az atomháborútól rettegő és az atomháborúra készülő világ szorongással teli hangulatát. Nem csoda, hogy az optimizmust követelő szocialista realizmus idején Hrubínnak is el kellett hallgatnia, és csak 1962-ben jelenhettek meg újra „felnőtt" versei (közben kényszerűségből a cseh gyermekköltészet klasszikusává vált).

A harcot hirdető Hrubín a kor atmoszférájának megítélésében érdekes módon ugyanarra az eredményre jutott, mint a jövőt a „csendeseknek" ítélő katolikus Jan Zahradníček (1905–1960). 1947-es polifonikus hosszú versében *(La Saletta)* ezért idézte fel La Salettát, a francia falut, ahol a múlt században két gyermeknek megjelent Szűz Mária, hogy figyelmeztessen: a világ vesztébe rohan, s menekvést nem a „haladásban", hanem a hit bizonyosságában találhat. A költőt koholt vádak alapján 1951-ben 13 év börtönre ítélték, amit Seifert közbenjárására 9 évre enyhítettek. 1956-ban, amikor felesége, fia és két lánya gombamérgezésben haldoklott, hazaengedték a börtönből azzal az ígérettel, hogy vissza se kell térnie többé. Mire a formaságokat elintézték, késő lett: két kislánya már meghalt. Eltemette őket, s mivel az ígéret tréfának bizonyult, a költő még négy évet letöltött büntetéséből; azután amnesztiával szabadult, majd fél évre rá meghalt. Az 1956 után a börtönben írt négy év verstermése a cseh líra egyik csúcsa. Zahradníček pontos receptet ad – és nemcsak hívőknek – arra, miként maradhat fenn biztonsággal az ember a véres viharok közepette: az európai kultúra örököseként, *személyisége* megőrzésével:

Én életem. Te egyetlen. Ez. És nem más,
Nem álmodlak. Vagy. És tartasz elröppenve.
Valóságos. Az enyém. Csont és vér vagy, melyből árnyak isznak.
Fájsz. Kacskaringósan vesződséges a te utad.

Jobbra és balra már egészen fel a csillagokig halmozódó
Más életek szoros szövevényében.
Az idegen lélegzetet úgy hallod meg, mint szelet a búzában,
Oly szörnyen közeli távolból, hogy beleszédülsz.

Soha azonban nem léped át. Mindig magad és külön.
A szeretet sem gombolyította össze máséval száladat.
Szemmel láthatóan felismered, a levegő, a kék boltozat fölötti
Szélesebb élet köpenymintájába szőtten.

(*Epitaf* – Sírfelirat)[20]

Próza

A próza még kevésbé tudta elviselni azt, hogy a jelent csak előregyártott ideológiai sémák alapján lehetett ábrázolni. A sok háborús, ellenállási-partizán, majd termelési, „a falu szocialista átalakulását" bemutató művet mind-mind elfújta a szél. Ez alól mindössze két kivétel akad.

A szecessziós festő Alfons Mucha fia, Jiří Mucha (1915–1991) szerint egy írónak csak arról van joga írni, amit maga megtapasztalt. Maurois a példaképe, „aki e tekintetben annyira következetes volt, hogy amikor saját életét kimerítette, felhagyott a regényírással és áttért az életrajzokra". Muchának volt mit megírni: már a háború előtt is éveket töltött Nyugat-Európában, majd 1939-től, mint a szövetséges csapatok katonája és haditudósítója 6 éven át járta a világ szinte valamennyi frontját. „Háborús" regényei, elbeszélései előbb jelentek meg angolul, mint csehül. Azért az idézőjel, mert Mucha hagyományos pszichológiai prózát írt, s a cselekmény fordulatossága, kalandossága ellenére is elsősorban szereplői lélekrajza érdekli. Legjobb regénye, a *Felperzselt vetés* (1948) nemcsak a második világháború emberromboló, a győzteseket, az igazságos ügyért harcolókat is felperzselő, elégető hatását mutatja be, nemcsak a békére berendezkedni képtelen kallódó hősöket, hanem általában az aktív és passzív, a „forradalmi" és „nem forradalmi" történelmi korszakok váltakozásának a következményeit, s ez 1948-ban nagyon is időszerű figyelmeztetés volt. Muchának 1956-ban jelenhetett meg újra könyve, s közben 1951-től 1955-ig munkatáborban raboskodott.

Egon Hostovský (1908–1973) Jaroslav Hašek és Karel Čapek mellett nemcsak alighanem a század harmadik nagy prózaírója, de életútjával azt az egyik lehetőséget is mintázza, amit egy cseh író 1945 után választhatott, ha műve hitelességét meg akarta őrizni. A már gimnazista korában érett regényekkel jelentkező kisvárosi zsidó Hostovský 1939-ben maradt Nyugaton először, majd – miután 1946-ban visszatért Prágába és külügyi szolgálatba állt – 1949-ben másodszor. (1950-től az USA-ban élt.)

---

[20] Márton László fordításában (*2000* 1989. augusztus):
Életem. Egyetlenem. Ez vagy. Más nem. Élet. / Nem álom vagy. Megvagy. Röppenve tartasz. / Valós. Enyém. Csont, vér; árnyak isznak belőled. / Fájsz. Fáradalmas útvonalon kanyargasz. / Jobbra-balra más életek kusza, / Csillagokig érő halmazában. / Idegen lélegzet: mint szélben a búza, / Beleszédülsz, oly távoli közel van. // Mégsem lépsz át. Magad vagy és külön. / Szeretet sem vegyíti máséval száladat. / Ott látod a kék bolt fölötti függönyön. / A tágabb élet palástjába szőtten halad.

Hostovský művészetét Graham Greene szavai jellemzik találóan: „politikai témára alkalmazott metafizika".[21] Minden művének főszereplője a menekülő ember, aki – rendszerint valami titokzatos esemény során – elvesztette életének középpontját. Hostovský fő műve, a század egyik nagyregénye, az *Általános összeesküvés* először angolul jelent meg 1960-ban, de aztán 1969-ben kiadták Prágában is. Az önéletrajzi elemekkel átszőtt regény főszereplője Jan Bareš, Amerikában élő író, akin 46-ik születésnapi összejövetelén hirtelen különös tudathasadás lesz úrrá, aminek következtében rádöbben, hogy legközelebbi hozzátartozói és baráti köre összeesküvésének az áldozata. Hogy a kutyaszorítóból kikerüljön, lázas nyomozásba kezd, segítségül híva múltját: a kisvárosi középiskolás éveket, a diplomáciai szolgálatot, a háború és az emigrációs évek hányattatásait. A háromhetes nyomozás alatt állapota nemhogy javulna, még rosszabbodik is; írása is megváltozik, „barátai" evvel az ürüggyel akarják ideggyógyintézetbe utalni. Különös állapota ellenére azonban mindent egyre tisztábban lát. A kis összeesküvés révén felfedezi az ember manipulálhatóságára irányuló általános összeesküvést. „Barátai" azért akarják gyámság alá helyeztetni, mert többé nem hajlandó engedményeket tenni, például kívánságuk szerint ezt a „sztorit" híg filmmé feldolgozni. Az összeesküvés is jóval régebben kezdődött, amikor ő maga is az összeesküvők kollaboránsa lett, „ötletek kufára, gondolatok fodrásza. Az irodalomnak vannak írói és vannak hivatalnokai. Az összeesküvők nem szeretik az írókat, viszont kedvelik a hivatalnokokat – én pedig megadtam magam az összeesküvőknek". Az író lázadása végül is – a gyermeki tisztaságra, az anyanyelvre támaszkodva – sikerrel jár, de Hostovký nem hagy kétséget afelől, hogy nem örökre szóló győzelem ez. Ahhoz, hogy emberségünket megőrizhessük, állandó helytállásra van szükség egy olyan világban, ahol „az, amik vagyunk, amit látunk, amit álmodunk, amihez hozzáérünk az ujjunkkal és a gondolatainkkal, mind-mind bármely pillanatban ezer szilánkra törhet". Persze rögtön Kafka jut az olvasó eszébe, ám csak részben joggal: Hostovskýnál mindig ott a humánumba vetett (néha szentimentális) remény, amely tartást ad a történelem folyamatos összeesküvéseivel szemben.

2. 1956–1987

Előkészületek

A XX. Kongresszusra gyorsan reagált a szellemi élet: már 1956 áprilisában lezajlott a Csehszlovák Írószövetség II. kongresszusa, s várakozóan óvatoskodó légkörre ellenére is hozott némi eredményt: határozata értelmében megindult a rövidéletű *Květen* (Május) című folyóirat.

A *Květen* költői: Jiří Šotola (1924–1989), Karel Šiktanc (1928–), Miroslav Červenka (1932–2005), Miroslav Holub stb. munkássága, a hozzájuk közelálló brnói Jan Skácel (1922–1989) ugyanúgy, mint az idősebb generációhoz tartozó művészek:

[21] Idézi Jiří Brabec: *Česka próza v rozpacích* (A cseh próza kétségek között). Orientace 1966/3. 77.

a harmincas évek katasztrofista nemzedékéből később, 1968 után egyedül „hivatalos költőnek" megmaradó Vilém Závada (1905–1982), František Branislav (1900–1968), František Hrubín, Oldrich Mikulášek (1910–1991) vagy Josef Kainar (1917–1989) költészetének megújulása abba az irányba mutatott, ami a *Květen* programjaként így fogalmazódott meg: „a mindennapok költészete". Az előző korszak általánosságával, patetikus ünnepélyességével, dekorativitásával szemben a hétköznapok, a nyers, kendőzetlen valóság felmutatása, az élet apró tényeinek a megéneklése, illúzió rombolás, bizonyos turpizmus, csúnyaságkultusz, a „terep" nyelvének beáramoltatása egyaránt jellemzik az alkatukat tekintve pedig olyan ellentétes költőket, mint például az érzelemittas Šotola, vagy a száraz tudósköltő Holub.

Az 1950-es évek vége, 1960-as évek eleje ezzel együtt is kevés érdekeset hozott. Másutt évtizedek óta honos formai vívmányokért kellett újra megküzdeni (az idősíkok váltogatása, a tudatfolyam regény, a metaforikus ábrázolásmód stb.), s az ezeket alkalmazó „bátor" alkotások köré kerekedik – jobb híján – a remekművek nimbusza. Jogosan marasztalja el az alig egy-két évvel későbbről visszapillantó kritikus a cseh prózát, de ítélete az irodalom egészére is érvényes: „Az hiányzott, ami az olvasmányból intellektuális kalandot csinál, ami az új világszemléletből fakadó örömet okozza. Mint a rossz detektívregényben, ahol kezdettől fogva nyilvánvaló, ki a tettes, elég volt megismerkedni a regény témájával és főszereplőivel, hogy tudni lehessen, hogyan alakulnak a dolgok. Az egyetlen, amire még az olvasó kíváncsi lehetett, hogy az illető – néha igen jóhírű – szerzőnek hogyan sikerül szépirodalmiasítania a közismert történelmi és szociológiai tényeket, témákat. Az az ismeretanyag, amellyel a regénynek kellett volna szolgálnia, szilárd, kanonizált formában már előre adva volt és az ún. mesterségbeli tudás csupán ennek az anyagnak többé-kevésbé ügyes szépirodalmi feldolgozásából állott."[22] Még a legjobb, ami ekkor született, az a fajta irodalom, ami talán realistának nevezhető. Stílusa kulturált, nyugodt, kicsit pszichologizáló, kicsit részletező, s típusokat alkot: minduntalan ráismerünk egy-egy szereplőben, szituációban, érzésben a világra. Jiří Fried (1923–1999) kisregényei példázhatják ezt a fajta irodalmat, közülük is a legjobban az *Időzavar* (1961), vagy Vladimír Neff (1909–1983) 1957 és 1963 között megjelent történelmi regénypentalógiája, amelyben saját családja történetén keresztül a cseh polgárság 19–20. századi felemelkedését ábrázolta, különösen az első két kötetben kitűnően, a történelmi regényt a családregénnyel és a karrierregénnyel ötvözve.

A középszer alól egyetlen kivétel az igen termékeny Josef Škvorecký már említett *Gyávák* című regénye, mely szemléletében közel állt a „mindennapok költészete" programjához, s mely egy terjedelmes tetralógia első darabja. A második

---

[22] Květoslav Chvatík: *Poznámky k české próze* (Megjegyzések a cseh prózáról). Orientace 1966/3. 18. Václav Havel (1936–), aki számára – talán nagypolgári származása miatt is – nem volt magától értődően szükségszerű a szocializmus – már 1956-ban programjuk általánossága (ami egyet jelentett a programnélküliséggel) miatt bírálta a Květen-nemzedék íróit (Václav Havel: *Pochyby o programu* [Kételyek a program felől]. Květen 1956–57/1. 29–30.).

az 1969-ben már kiszedett, de azután bezúzott *Tankzászlóalj*. A tetralógia harmadik és negyedik részét (*Csoda*, 1972; *Az emberi lélek mérnökének a története*, 1977) már Kanadában írta a szerző. A tetralógia főhőse Danny Smiřický, Škovercký alteregója, s a regények cselekménye követi az író életrajzát: a *Gyávák* 1945-ben, a felszabadulást közvetlenül megelőző napokban, egy kisvárosban játszódik; a következő, ez a „szocialista Svejk" 1951–52-ben, s az író katonaélményei képezik az alapját; a jócskán túlírt *Csoda* egy 1949-es, az államvédelmi hatóságok által szervezett templomi csoda és a „klerikális reakció" elleni harc, valamint az 1968-as Prága egymásra vetített jeleneteiből áll, míg a tetralógia negyedik darabjában, mely nemcsak az életmű, hanem a cseh regény egyik csúcsát is jelenti, megint csak a német megszállás, majd a felszabadulás, illetve a kanadai egyetemen irodalmat tanító Danny és az ottani cseh kolónia szereplői váltják egymást. Ha van író, akinek a műveiből az 1945 utáni cseh valóság megismerhető, akkor Škvorecký az. A jelenhez kötődést programszerűen vallja: „A Föld mindenütt szép. Szebb ott, ahol az ember jól érzi magát, s ott érzi jól magát, ahol már semmit nem halogat a jövőbe" (*Az emberi lélek mérnökének a története*, I. 14). Škvorecký lerombolja a Történelem (és a hozzá kapcsolódó olyan fogalmak mint Felszabadulás, Forradalom, Szocializmus stb.) mítoszait, mert az a véleménye, hogy nemzete olyan, „amelyik nem szereti megégetni az ujjait, amit is a huszita hagyományokról folytatott dumával kompenzál" (*Csoda*, 122). A nagybetűs fogalmak helyébe az egyszerű életszeretet lép, amit főként két dolog szimbolizál: a jazz és a szex.

A groteszk térhódítása

A megújuláshoz a cseh művészet segítségül hívta hagyományait is. 1962 végén jelent meg Květoslav Chvatík *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky* (B. V. és a marxista esztétika fejlődése) című monográfiája, amely imponáló elméleti felkészültséggel újra a szocialista kultúra szerves részeként ábrázolta a két világháború közötti cseh avantgarde művészetet, s ily módon nemcsak azt bizonyította, hogy az ún. szocialista kultúra több úton-módon épülhet, hanem a cseh irodalom bizonyos, már-már feledésre ítélt lehetőségeire is ráirányította a figyelmet. Az avantgarde irodalom újrafelfedezése felélesztette az avantgarde-dal egykor párhuzamos művészetelméleti irányt, a strukturalizmust is. Újra megjelentek az 1948-ban önkritikára kényszerített, majd utána teoretikusként elhallgató Jan Mukařovský (1891–1975) korábbi tanulmányai, s tanítványai – többségükben egyébként a Květen-generáció tagjai – egyre nagyobb szerephez jutottak, s 1966-ban majd egy éves huzavona után beindíthatták az *Orientace* (Orientáció) című kéthavonta megjelenő lapot. Munkatársai, a neostrukturalistának is nevezhető Felix Vodička, Lubomír Doležel, Mojmír Grygar, Robert Kalivoda, Jiří Brabec, Milan Jankovič, Jiří Levý, Jiří Opelík, Ružena Grebeníčková, Zdenek Pešat, Miroslav Červenka, a kitűnő brnói folyóirat, a *Host do domu* (Vendég áll a házhoz) szerkesztője, Oleg Sus stb. a korábbi évek sematikus frázisaival szemben – melyek nem is mindig a művet, hanem alkotóját vették célba – érthető módon a mű szövegének elemzésére összpontosították figyelmüket.

A hagyomány egy másik vonalát újította fel az 1963-as liblicei nemzetközi Kafka-konferencia, ahol az a vélemény kapott hangot nagy erővel, hogy a prágai németzsidó Franz Kafka feltárta elidegenedés az egész 20. századra jellemző, s hogy Kafka művészete a maga groteszk mivoltában nagyon is egy tőről fakad a Hašekéval.

Még átfogóbb hatású volt egy filozófiai szakmunka, Karel Kosík *A konkrét dialektikája* (1963) című könyve, mely 3 év alatt három kiadást ért meg. Kosík a jugoszláv *Praxis* című folyóirat köré csoportosulókkal, a lengyel Leszek Kołakowskival, a magyar Lukács-tanítványokkal együtt azoknak a gyakran revizionistának bélyegzett gondolkodóknak a sorába tartozott, akik a társadalom megreformálásához a dogmatikus torzításoktól mentes, „igazi" marxizmust akarták felhasználni, a tevékeny emberi szubjektum középpontba állításával. Kosík könyve ily módon nemcsak a cseh értelmiség Bibliája lett, hanem az 1968-as „emberarcú szocializmus" jelszavának filozófiai alapja is.

1963-ban lezajlott a Csehszlovák Írószövetség III. kongresszusa, ahol a küszöbön toporgó fiatalok, a 30 évesek lecsillapítására új folyóirat beindítását határozták el. A *Tvář* (Arc) körének művészei külön helyet foglalnak el a cseh szellemi életben. Az irodalom mindenféle társadalmi feladata, főként minden ideológia ellen álltak ki, az örök emberi, esztétikai értékek nevében. A század hagyományából sem a társadalmi érdeklődésű avantgarde-ot választották, hanem a főként 1945 után a marxizmussal párhuzamosan futó, azzal sokszor vitázó, az egzisztencializmushoz vonzódó művészetben keresték szellemi őseiket. Az „érték" központi fogalma nevében nem is annyira elvetettek, mint inkább negligáltak minden történeti-társadalmi elméletet, így a marxizmust is. Közülük Vera Linhartová (1938–) emelhető ki, akinek cselekménynélküli, időnként a filozófiai esszébe átcsapó lombikszövegei a cseh próza intellektuális ágának szélső pontját jelentik. Az írónő 1968 óta Franciaországban és franciául írt.

A *Tvář* fiataljai közül kikerült azonban egy jelentős író is, Václav Havel, aki paradox módon nagyon is politikai mondanivalójú darabjaival aratott világsikert. Evvel el is érkeztünk ahhoz az irodalomhoz, amit a „groteszk" címszó alatt foglalhatunk össze.

A groteszk először a drámairodalomban jelentkezett, az ún. kisformátumú színházakban. A Reduta, Semafor, a Divadlo na Zábradlí, a Divadlo nad branou stb. írói: Jiří Suchý (1931–1989), Ivan Vyskočil (1929–1994), Jiří Robert Pick (1925–1983), Milan Uhde (1936–2007), Miloš Macourek (1926–2002), Ladislav Smoček (1932–2004) stb. az avantgarde színház, a legendás Voskovec és Werich, Nezval és Vladislav Vančura hagyományaihoz nyúltak vissza. A cseh poetizmus nagyon is aktualizálható mondanivalót rejtett magában: az életet a maga teljességében élvező, optimista, aktív ember eszménye gyökeresen szemben állt a két világháború között uralkodó, hivatalossá emelt, lustán sört iszogató, a „kicsi, de a miénk" jelszavát valló kispolgár eszményével. A poetisták örökségének aktualizálásakor kiderült, hogy ennek a kispolgárnak a létező szocializmusban is él a hasonmása, s ez a dogmatikus. Mindkettőben azonos a gondolkodásra, az alkotó életre való képtelenség, a sémákhoz való ragaszkodás. A színleg másban megmutatni az azonost, azt, hogy a „dumán" kívül semmi sem változott – íme ez a tartalma a cseh groteszk jó részé-

nek. Ivan Klíma (1931–) hátborzongató, az eufemisztikusan hibáknak hívott gyilkosságokat nevén nevező paraboláin, a *Kastélyon* (Zámek, 1964) és a *Porota*-n (Esküdtszék, 1966) kívül azért lett Havel az irányzat világirodalmi rangú képviselője, mert általános érvényűvé tudta emelni mondanivalóját. A *Kerti ünnepély* (1963), majd *A leirat* (1965) is az elidegenítő manipulációnak nem a tárgyát, az embert, hanem eszközét, a nyelvet teszi meg hőséül, s azt mutatja be gyilkos pontossággal, hogy századunkban a puszta szó miként teremt és gyűr maga alá embereket.

Embertelen világról tudósít egy kisvárosból, Ustí nad Labemből származó vegyészmérnök, Vladimír Páral is (1932). Regénypentalógiája (*Teljesült kívánságok vására,* 1964; *Vihar a lombikban,* 1966; *Katapult,* 1967; *Gyilkosok és szeretők* 1969; *Hivatásos feleség,* 1971) a mindennapiság malmait írja le. Azt, hogy miként formálja a maga képére a kispolgár a technikailag előrejutott világot, hogy miként válik fogaskerékké az ember a tudományos-technikai paradicsomban. A negyedik kötetben megy Páral a legtovább: ijesztő, de szuggesztív vízióban 2000-ig hosszabbítja meg az elértéktelenedés folyamatának szálait, s ott már csak a két alapösztön, az éhség és a szex mozgatja a világot.

Páral stílusa megfelel tárgyának: a magazinokból kiollózott néhány soros hírek, cikkecskék tartanak tükröt a főszövegben elmondottak elé, mintegy azt sugallva: lehet, hogy nemsokára az irodalom is megszűnik, s marad a képregények és színes újságok konzumidiotizmusa. A pentalógia egyik kötetének alcíme: „Laboratóriumi jelentés a férgek életéből." Páral modern naturalizmusa, mely világunkat, e szürke féregvilágot nyüzsgő körforgásban mutatja, a maga végleges kiábrándultságával és kizárólagosságával bizonyos veszélyeket is rejtett magában, olyan veszélyeket, melyek aztán újabb műveiben „realizálódtak" is. Az olvasó bizony elunja a mindig egyetlen kérdésre adott egyforma választ, főként akkor, ha az író több újabb művében pálfordulást is végrehajt: az addig bírált fogyasztói körforgást eszménynek kiáltja ki.

A modern ember fenyegetettségére figyelmeztet a mai cseh regény másik jelentős egyénisége, Ladislav Fuks (1923–1994) is. Műveiben szinte megszállott módon állandóan ugyanarról beszél: a fasizmus születéséről, arról a világról, amelyben a kegyetlenség paradoxona jutott uralomra: a jószándék mindig a pokolba vezető utat kövezi, s a legfőbb emberi érték, a szeretet mindig halálra jut. Az író modelljéül általában a zsidó sorsot választja. Első regényeiben (*Mundstock úr,* 1963; *Variációk sötét húrra,* 1966) az áldozatok nézőpontjából írja le azt a világot, ahol Mundstock úrnak, a zsidó kisembernek a koncentrációs táborra, a gázkamrára kell tréniroznia, ahol a bizalom és emberiesség álomvilágában élő kisfiú, Michal számára (aki Nyilas Misitől kapta nevét és törékenységét) egyszerűen nincs hely. Úgy látszott, Fuks valamiképp maga is azonosul hőseivel, s a fasiszta típusú rendszerek idejére nem ismer jobb létformát, mint az áldozatét. Annál is inkább ez az olvasó benyomása, mivel Fuks legnagyobb erénye az atmoszféra-teremtő képesség. Van bátorsága visszatérni a hagyományos pszichológiai realizmus módszeréhez, de azokat a szürrealizmus figuráival felfrissítve éri el sajátosan lebegő, irreális stílusát. A következő két „horror", *A hullaégető* (1967) és a *Mooshabrová asszony egerei* (1970) azonban a kisember magatartásának nemhogy a csődjét, de a gyilkosságban való

részvételét ábrázolja. Az embertelenség rendszerében a védtelen, kiszolgáltatott ember válhat áldozattá is, gyilkossá is – csak éppen ember nem maradhat. Ezt példázza Fuks talán legjobb regénye is, *Az utolsó ügy* (1971). A meghatározatlan országban, de napjainkban játszódó krimiben a rendőrtanácsos fia apja iránti titkolt gyűlölete miatt válik többszörös gyilkossá, akit a végén saját apja lő agyon. A parabola annyira többértelmű, hogy századunk igen sok jelenségére és eseményére általánosítható.

A groteszknek – akár a tragikus, akár a komikus elem túlsúlyával operál – a dráma mellett az elbeszélés az igazi műfaja. Érthető: a groteszkben a jellemek, a szituációk nem fejlődnek, a groteszk egyszeri állókép. Ezért nem csoda, ha éppen a novellisztikában volt a legbőségesebb a termés. A már említett Ivan Klíma, Milan Kundera, Ivan Vyskočil, Miloš Macourek stb. kisprózáján kívül Karel Michal (1932–1984) és Ludvík Aškenazy (1921–1986) elbeszéléseit ugyanúgy a groteszk látásmód jellemzi, mint a legnagyobb jelenkori cseh prózaíró, Bohumil Hrabal (1914–1997) munkásságát.

Hrabal még mint az Elba-parti kisváros, Nymburk gimnazistája kezdett el írni. 1938-tól folyamatosan ontotta prózaverseit, majd elbeszéléseit, de kötete csak 1963-ban, közel ötvenéves korában jelent meg, miután végigcsinálta a világ összes foglalkozását: „Mikor évekkel ezelőtt felismertem szívem irányát, nekivágtam a barátságos világnak, krampácsoltam, voltam vonatkalauz, ajánlgattam életbiztosítást, dolgoztam kereskedelmi ügynökként, acélgyári munkásként, báláztam hulladékpapírt, voltam színházi díszlettologató. Mindezt csak azért, hogy bemaszatolódjak a környezettől és az emberektől, s időnként megéljem azt a lenyűgöző eseményt, hogy megpillanthatom az ember mélyén a gyöngyöt." Az első kötetet gyorsan követte a többi, 1968-ig, öt év leforgása alatt hét könyv, a 40-es, 50-es években született és azokról az évekről szóló írások, köztük az első kisregény, a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* (1965). Ezek az elbeszélések annyira bővében vannak a valóságnak, annyira természetesnek hatnak, hogy Hrabal maga is inkább lejegyzőnek tartja magát, mint írónak. Ám a hrabali világ igazsága minden látszat ellenére nem a valóság bőségében és autentikusságában rejlik, hisz a valóság Hrabalnál mindig csak kiindulópont. Valami csoda folytán az anyag szárnyakat kap, s felemelkedik a groteszk birodalmába. A történetek ezért mindig határhelyzeteket állítanak elénk, Hrabal hősei mindig kirívó, különös alakok. Valóságközeli demokratizmusa nem a recept szerint boldogulót, az átlag unalmas egyenlőségét jelenti, hanem a fékezhetetlen szabadság demokratizmusát. Egész életműve mottója is lehetne, amit egyik elbeszélésében megfogalmaz: „Agyunkban bogarak nélkül nem lehet élni. Az embert nem lehet kigezarolozni a szabadságból, testvéreim." *(Kafkaland)* Nem könnyű mifelénk a szabadság írójának lenni. Hrabal számára 1968 után nyolcévi kényszerű hallgatás következett. Közben 1970-ben két kötetét bezúzták, 1975-ben önkritikára kényszerítették, két egymástól független kisregényének *(Gyöngéd barbár – Túlságosan zajos magány)* kiadását csak egymásba keverve-kutyulva engedték meg stb., stb. Hrabal ezalatt befejezte azt az elbeszélésciklus-trilógiát (*Sörgyári capricció* 1976; *Díszgyász* 1979; *A bohóc milliói,* 1981), ami szüleiről és nagybátyjáról,

önpusztítóan szabad dumásainak e prototípusáról szól, s rajtuk keresztül a gyermekkorról, s még általánosabban: a hrabali értékrend kialakulásáról.

A körülmények elkomorulása a Hrabal-művek világát is gyökeresen átalakította. E változás három remekműben kísérhető nyomon. Először mindjárt a 80-es évek elején írt regényében *(Hogyan szolgáltam fel az angol királynak)*, amely a felszínen puszta karriertörténet, egy kistermetű szállodapincér, egy pikolófiú áradó monológban elmondott életútja, az 1920-as évektől az 1950-es évek közepéig. A regény valójában arról szól, hogy egy ember, akit kezdetben „a romantikus Krisztus", „az optimista spirál" életfelfogása hajtott, vezérelt, hogyan jut el a megélt események hatására „a klasszikus Lao-ce", a „kiúttalan kör" bölcsességéig. De eljut, itt még eljut. A világ gazdagsága fölötti pezsgő öröm ugyan odavan, ám a halálra való szüntelen rákérdezéssel, a halál kikerülhetetlenségének a tudatosításával az ember biztonságra, megnyugvásra tehet szert. A *Túlságosan zajos magány*ban (1976) Hrabal a kultúrával telített és a kultúrától megfosztott világ között húzza meg a határvonalat, s jelzi, hogy ez egybeesik Nyugat- és Kelet-Európa határával. Itt már nincs kiút, nincs megnyugvás, a főhős öngyilkosságba menekül. A hrabali életmű eddigi csúcsa a regénytrilógia: *Esküvő a házban* (1984); *Vita nuova* (1985); *Foghíjak* (1986), melyből a rendszerváltásig csak az utóbbi jelent meg nyomtatásban nyugaton. A cím esetleg úgy értelmezendő, hogy az író most mindazt föltálalja, ami életéből eddig megíratlan maradt. Első ránézésre tehát önéletrajz, helyesebben életrajz, mert Hrabal zseniális műfogással nőnemben, a feleségével mondatja el közös életük történetét. A cím másik értelmezése az lehet, hogyan néznek ki azok a helyszínek, események, melyek az író életének helyszínei, eseményei *között* találhatók. De a *Foghíjak* cím jelentheti azokat a témákat is, amelyeket Hrabal eddig inkább került. Az egyik mindjárt maga Hrabal, aki eddig is jelen volt műveiben, de csupán testi mivoltában. A „lelkéről" nem árult el semmit. Most viszont a kívülálló feleség kegyetlenül gunyoros szemével számol be saját író-mivoltáról, s ezen keresztül az értelmiség megtöréséről. A másik, evvel közvetlenül összefüggő téma a politika. Hrabal művei eddig a közvetlen politizálástól majdnem teljesen mentesek voltak: nem az értelmiség írója, s a politika csak az értelmiség életét befolyásolja közvetlenül. Most azonban, hogy az ő íróságáról is sok szó esik, a politika szinte főszerepet kap. A *Foghíjak* nem csupán zseniális irónikusan-önirónikus lélektani regény, családregény, Bildungsroman, hanem annak dokumentuma is, hogy egy ember, aki a kor mélyén kutatta a gyöngyöt, képes volt azt mindnyájunk számára a felszínre hozni, s hogyan ment rá minderre az élete.

Feltűnő, hogy az igen magas színvonalú cseh líra ebben az időszakban a műnemek közül leginkább a háttérbe szorult. Úgy tűnik, a groteszk kötéltánca, sematizáltsága, intellektualizmusa nem kedvez a költészetnek. A „középgeneráció" költői közül – annak ellenére, hogy szép versek születtek – lényegében senki nem tudta nagy költészetté teljesíteni pályáját, az 1960–61 körül indultak pedig – Josef Hanzlík (1938–) és Antonín Brousek (1941–1999) volt közöttük a legígéretesebb tehetség – 1968 után szétszóródtak.

A regény aranykora

Az 1960-as évek közepétől, a groteszk virágkorával majdnem párhuzamosan, tanúja lehetünk a groteszk oldódásának, a realistább módszerekhez való visszatérésnek is. Ahogy egyre több dologról lehetett nyíltan írni, néven nevezni a valóságot, úgy vált többé-kevésbé feleslegessé a groteszk áttételessége, parabolisztikus jellege. A hatalom, az elidegenedés, a manipuláció mechanizmusának leírása után most újra a mechanizmusok nyersanyaga, tárgya került előtérbe. A groteszknek nemhogy pozitív, de semmiféle hősei nincsenek. Az eseményeket mindenki csupán elszenvedi, s kizárólag a dolgok logikája érvényesül. A főszereplő mindig az elszemélytelenedett élőket maga alá gyűrő Történelem. Most viszont felvillant az érem másik oldala: az elszemélytelenítő erők után az ember, akin átgázolt a kor, aki maga is résztvett és elhasználódott a Történelemben. A művek középponti témája megint az örök kérdés lett: mi a boldogság? Mi az élet értelme?

A drámában mindez Csehovhoz való visszatérésben jelentkezett. Nagy hatású inszcenációk születtek, s még az olyan par excellence groteszk szerző is, mint Havel, harmadik darabjában (*A figyelemösszpontosítás csökkent lehetősége*, 1968) újra élő embereket léptetett a sematizált figurák helyére. Következő darabja pedig (*Largo desolato*, 1984) már a „másként gondolkodó" önéletrajzi hitelű megrendítő drámája. (Havel nemcsak hogy a betiltott szerzők közé tartozott hazájában, hanem a *Charta 77* nevű polgárjogi mozgalom egyik vezérképviselője volt, aki többször szenvedett börtönbüntetést, a leghosszabbat 1979-től 1983-ig.)

Ebben az időszakban azonban már nem a drámáé és a novelláé a vezető szólam, hanem a folyamatok ábrázolására alkalmasabb regényé. A groteszk korszaka természetesen nem nyomtalanul múlt el: csakhogy az újabb műveknek már nem annyira a szemléletmódja a groteszk, mint inkább ábrázolt életanyaga, témája. Most teljesedett ki Škvorecký pályája, s nemcsak Hrabal, hanem például a költő Šotola is a regény felé fordult. Még ezt megelőzően létrejött az ún. leszámolás-irodalomnak, a láger-irodalomnak egy igen erős vonulata, melyben a groteszk figurákat, szituációkat az 1950-es évek valósága szolgáltatta. Ennek az irodalomnak a cseh sajátossága az, hogy keserűbben általánosító, mint másutt. Sokaknak tűnt és tűnik úgy, hogy a sztálinizmus véglegesen kompromittálta a szocializmust általában, hiszen azoknak, akik 1945-ben voltak húszévesek, valóban a legszebb 20-25 évük telt el a dogmatizmus csehszlovákiai prolongálásának a jegyében. A leszámolás-regények írói – épp e nemzedék tagjai – ezért nem csupán e történelmi időszak eseményeire keresik a választ, hanem egész életük, általában az emberi élet értelmére. Az effajta művek sora egyébként még 1963-ban kezdődött. Ivan Klíma *A csend órája* és Jiří Mucha máig folytatás nélkül maradt *Elmosódott arc* című könyvét hároméves szünet követte. A következők közül meg kell említeni Mucha személyes élményein alapuló meditatív regényét (*Hideg égbolt alatt*, 1968), Karel Pecka (1928–1997) ugyancsak autentikus, az 1960-as évek elején lágerből szabadult férfi élményeit feldolgozó művét (*Veliký slunovrat* – A nagy napforduló, 1967), és Jaroslav Putík (1923–) könyvét (*Fekete vasárnap*, 1967). A „műfaj" két legjellemzőbb terméke 1966-ban jelent meg. Ludvík Vaculík *Szekercé*jének a főhőse, egy negyven év körüli prágai újságíró néz szembe egész életével, azzal, hogy miként sáfárkodott

a morva-szlovák vidékről, az un. valach-földről származó és ott is élő kommunista apja, egy makacs, „nehéz" ember örökségével. A regény a szereplők sorozatos kudarcai ellenére sem lehangoló. Vaculík a valach-nyelvjáráson keresztül átitatja világát a nép józan, humorral teli gondolkodásmódjával, s az egyszerű emberekhez való hűség mutatja a kiutat a válságból.

Milan Kundera regényének, a *Tréfá*nak a szemlélete kíméletlenebb. A főhős egy most 40 év körüli férfi. Tudományos intézetben dolgozik. A kisvárosi félárva fiúból a felszabadulás után lett kommunista. Az egyetemen egy kolléganőjének udvarolt. A nyári szünidőben levelezőlapot küldött neki, melyen tréfából Trockijt és a pesszimizmust élteti. Botrány. Kicsapják az egyetemről, kizárják a pártból. Még abban az évben behívják katonának, büntetőszázadba. Mindenféle osztályidegen elemmel együtt egy bányában dolgozik. Aztán visszamegy szülővárosába, hogy bosszút álljon azon a Zemaneken, aki annak idején egyetemi meghurcoltatását vezényelte. Úgy tervezi, hogy elcsábítja Zemanek feleségét. Ez meg is történik, a bosszú azonban nem sikerül, mert kiderül, hogy Zemanek már évek óta nem él együtt a feleségével, válófélben vannak. Közben megismerjük a főhős két barátjának a élettörténetét is. Az egyik egyszerűen elfáradt, a másik pedig, aki folklórral foglalkozott és foglalkozik mániákusan, a regény végén kisebbfajta szívinfarktust kap, főként azért, mert rájön, hogy fiát és általában az ifjabb nemzedéket nem érdeklik az ő ifjúságának az eszményei. Mi az értelme a regénynek? A cím a válasz. A főhős és ezen keresztül annyi más ember sorsát egy tréfa döntötte el, s így vált egész életük tréfává. Itt állnak most sok-sok gyilkos tréfával a hátuk mögött, a 40 évesek nemzedéke, az egykori rajongók, ki rehabilitáltan, ki mindenfajta eszménytől megcsömörlötten, ki ifjúságának ópiumába menekülvén. Csupa elfecsérelt, eltréfált élet, s már itt az első infarktus is. (Ez a keserű kiábrándultság az évek múlásával csak erősödött, amint Vaculík másfél évtizeddel későbbi *Cseh álmoskönyv*ének egy passzusa is tanúsítja: „Karel Kosík leültetett és így szólt: 'Az első köztársaság a tehetséges személyiségek egész plejádját ontotta. Amikor mi főiskolára, egyetemre jártunk, ott is egy csomó érdekes, eredeti és bátor ember volt: ma hol vannak, Ludvík? Tudom: volt abban valami a fiatalság heveny hatásából. De most senkit nem látok! Ha összefutok velük, roncsokkal futok össze, akik arról hablatyolnak, hogy mennyi van még hátra a nyugdíjig, hogy epekövük van, hogy elváltak, hogy felnőtt gyerekeik számára hajkurásznak lakást, panaszkodnak a viszonyokra, külföldi rádiók híreiből élnek – mi marad utánuk? Semmi.' – 'Azt hiszem ...' kezdtem. 'Várj! Tehetséges emberek voltak ezek, vagy csak annak tűntek? Mit gondolsz, Ludvík?' 'Azt hiszem' kezdtem újra, 'hogy tehetséges emberek voltak. Azonban tönkretette őket a szocializmus eszméje. Az eszméje, nem a gyakorlata! Közülük a leginkább lelkiismeretesek, mikor a gondolkodásuk és az érzelmeik ellentétbe kerültek a politikával, becsületességükben feltették maguknak a kérdést: nem vagyok én előítéletektől terhelt individualista, nem vagyok egoista? Nem vagyok alázat és fegyelem híján? A valóság és önmaguk közötti ellentmondásból helytelen következtetést vontak le: önmaguk ellen szólót. Ahelyett, hogy a valóságot rombolták volna le, önmagukat pusztították el. Szemét lett belőlük, nulla'." (433.)

Kundera második regénye, *Az élet máshol van* már nem jelenhetett meg hazájában, s 1973-ban előbb adták ki Franciaországban, ahol az író 1975 óta él, mint csehül. Cselekménye az 50-es években játszódik, főhőse egy ifjú forradalmár költő, s mondandója a lírizmus ellen irányul, mert „az a korszak nemcsak szörnyű, de lírai is volt! A hóhér és a költő kéz a kézben uralta." (309.) Az életen forradalmian átrohanó költő után semmi nem marad. A valóságos élet máshol volt, máshol van. Hol? És mi a valóságos élet? Kundera további három regényében (*Búcsúkeringő*, 1979; *A nevetés és a felejtés könyve*, 1981; *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 1985) e kérdésekre keresi a választ. Sajátos, önéletrajzi reáliákkal teli, cselekményes filozófiai regény-típust alakított ki, mely nem riad vissza a kalandregény, vagy a majdnem pornó elemeitől sem. Kundera erről a ma már világszerte utánzott típusról így ír: „Regényem szereplői azokat a lehetőségeimet képviselik, amelyek nem valósultak meg. Ezért szeretem mindegyiket egyformán és ezért riaszt mindegyik egyformán: mindegyikük átlépett valamilyen határt, amit én csak körbesündörögtem. Éppen ez a határátlépés (a határé, amelynél véget ér a saját énem) vonz engem. Csak a határon túl kezdődik a titok, amire a regény rákérdez. A regény nem a szerző vallomása, hanem annak vizsgálata, hogy mi az emberi élet abban a csapdában, amivé a világ változott." (*A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 201.)

A csapdává változott világ azt jelenti, hogy az ember a rabság elviselhetetlen terhével és a feleslegesség elviselhetetlen könnyűségével a vállán botladozik. A mai cseh irodalom ennek az útkeresésnek a számtalan változatát ábrázolja. A legújabbak közül feltétlenül említést érdemel a Svájcban élő Jaroslav Vejvoda (1940–) regénye (*Zelené víno* – Zöld bor, 1987), mely egy 68-as emigráns család sorsán keresztül azt írja le, hogyan kényszerül magára venni az ember a Nyugat terheit, ha a Keletét már ledobta.

Összegzés helyett figyelmeztetés: e vázlat csalóka. Alapján joggal kérdezhetni: hol az a sok fehér folt, amiről a bevezetőben szó volt? Hisz akár azt nézem, hogy milyen kiváló művek születtek majd minden évben, akár azt, hogy ezek valamilyen módon kiadják az elmúlt 40 év igaz, emberi történetét (még ha azon a nagy áron is, amihez errefelé már hozzászoktunk, hogy írói élete legtöbbször ráment) – mindezt semminek nyilvánítani indokolatlannak tűnhet. Ám ne feledkezzünk meg arról, hogy ez az irodalomtörténet csupán az irodalommal foglalkozó szakember, az irodalomtörténész agyában létezett-létezik, s épp legjobb műveiben nélkülözi az otthoni olvasók élményeinek a fedezetét, ami nélkül pedig a könyv holt papírhalmaz. S bizony lehet, hogy ennek az író-olvasó találkozónak az elmaradása már jóvátehetetlen.

Műelemzés

Kovács Árpád

RÍM ÉS KATAKRÉZIS A *HAJNALI RÉSZEGSÉG*BEN

„minden rímből jelkép, minden ütemből jel lesz"
Kosztolányi Dezső

A *Hajnali részegség* olvasásakor már első pillantásra feltűnnek a szövegképzés kétoldalú szabályozásának nyomai, ami határozottan érvényre jut egyfelől az elbeszélői megnyilatkozások rendjében a beszédegységek szintjén, másfelől a rímelő szerkezetek – a *„rímkatarakták"*[1] – expanziója hatására a nyelv szintjén. Az effajta rímzáport Kosztolányi Dezső az első mondatban idézett szóújítással jelölte meg Rilke költészetéről értekezvén. Ám ezzel – akár tudta, akár nem – a *katakrézis* eszközéhez nyúlt, jóllehet a retorikai fogalmat nem használta. De minthogy a két görög szó homofóniája feltűnő és az első morféma mindkét esetben ugyanazt jelenti – ami részleges metaforikus átvitelről tanúskodik –, Kosztolányi a szóképzéssel lényegében azt demonstrálta, hogyan működik valójában a katakrézis, ez a lappangó, nem kifejtett alakzatsejt, melyet az μ csoport „kikényszerített" („forcé") trópusnak nevez, s a metafora null fokának feleltet meg.[2] Ez a felfogás persze szembe kerül mind Fontanier, mind Genette retorikájával, mindazonáltal figyelemreméltó eredményekhez vezethet a retorikai elemzésben, ha azt nem a szó és a mondat, hanem a diszkurzus szintjén végezzük, azaz összekapcsoljuk a poétikai elemzéssel. Ahogy Kosztolányi is tette Rilke rímgyakorlatát elemezve. A *rím* és a *katarakta* szavakat összekapcsolva új nevet – s ezzel együtt új szemantikai alakzatot, produktív metaforát – hozott létre, s annak már-már terminológiai jelentést tulajdonított. Következésképpen megengedhető, hogy a jelenséget – immár a költő verselési és rímbölcseleti tapasztalatát is figyelembe véve – a katakrézis szövegbeli működésével próbáljuk értelmezni. De nem tropológiai izoláltságában („retorikai szinten"), hanem a poétikus szemantikával és annak referenciális összefüggéseivel kölcsönhatásban, ahol ontológiai és hermeneutikai problémákkal érintkezik a szöveg katakrézistől szabályozott rendje.

A mondottak jegyében *a rímet a diszkurzív metafora null fokának* tekinthetjük. A „null fok" itt azt jelenti, hogy a rím – egyfajta mínusz-trópusként, avagy a tró-

---

[1] Kosztolányi Dezső: *Szabadkikötő*. Osiris, Budapest, 2006. 331.

[2] Vö. Groupe μ: *Rhétorique générale*. Sous la dir. de J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon (Centre d'études poétiques, université de Liege). Éditions du Seuil, Paris, 1982. 125–129.

pus szignáljaként – a versnyelvi jel iniciáléja, a megnyilatkozó szövegszubjektum első, ikerhang-szekvenciát kibocsátó válasza arra a kérdésre, amelyet a versírás igényének megjelenése vált ki, s amelyet Kosztolányi a „semmi", József Attila a „hiányvilág", Pilinszky János a „jelenléthiány" fogalmaival írt le. Figurálisan szólva: a semmi visszhangja a létben. A rím ebben az értelemben olyan jelöléskezdeményező, csonka katakrézisnek tekinthető, amelynek funkcióját a versnyelvi metafora késztetésében és anticipációjában érhetjük tetten. A rím azonban *sui generis* versnyelvi metaforaképzést hív életre, amely szemantikailag összeférhetetlen mezők kölcsönhatását feltételezi – ahogy József Attila mondja –, „kölcsönösen függő kapcsolódás"-ok rendszerét állítva elő. Mivel pedig a rím funkciója az is, hogy megjelölje a verssor végét, azaz a versnyelvi szemantika alapegységét, továbbá még az is, hogy azt szomszéd sorokra extrapolálja, s végül a belső rímeken keresztül az egész szövegre kiterjessze – nos, e műveletekkel azt teszi lehetővé, hogy a homofónia által lehatárolt szemantikai egységeket az új metaforák jelentésmezejébe integrálja.

Mindezt páratlan, latinos világossággal és tömörséggel így fogalmazta meg Kosztolányi:

> „A versmérték tehát [...] külön mond valamit, talán éppen azt, amit a szavak elhallgatnak [...]. Így a gondolat, mely rendszerint csak értelmünkhöz szól, a zene által metafizikai mélységet kap, a zene pedig a szavak által érzékelhetővé válik, és minden rímből jelkép, minden ütemből jel lesz, mely nyomán az olvasó a maga lelkében alkotja meg a tulajdonképpeni költeményt."[3]

Talán csak azt szükséges e pontos fogalmazáshoz hozzátenni, ami megvilágíthatja a jelzett átalakulások műveleti rendjét. Nevezetesen, hogy a katakrézis hatására – a rím és az ütem kezdeményezésére létesített – új jelek, új szavak, új jelképek közegévé transzformálódott verbális szöveg egy második, radikális metamorfózison esik át, ami a jelek, a szavak és a jelképek új jelentéseinek témává módosításában nyilvánul meg. Mert a jelentés az írás közegében szemléletessé válik, az írásmű manifesztté teszi az olvasó számára azokat a szemantikai képződményeket, amelyeket a szavak – a költő szerint – úgymond „elhallgatnak". A retorikában ezt nevezik *enthümémának*. A másik eset, amikor még nincs szavunk a szemantikai potenciál kifejtésére – nos, ilyenkor lép működésbe a metaforaképzést forszírozó *katakrézis*. Ily módon az írott szövegművet a versnyelvi olvasat új gondolati képződménnyé, „metafizikai mélységet" feltáró, azaz létértelmező lehetőséggel rendelkező diszkurzussá avatja.

A versnyelvi beszédegység szintjén az új szemantikának tehát tematizálódnia kell, minek hatására a leírt világ elsődleges tárgyköre és a rímmel szabályozott szemantikai univerzum egymás helyét foglalják el. A kifejező és a kifejezett, a szöveg

---

[3] Kosztolányi Dezső: *Tanulmány egy versről*. In uő: *Nyelv és lélek*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971. 410–411.

és a világ helyet cserélnek,[4] a leírt „dolgok" jelölő „dolgokká" transzformálódnak, önmagát értelmező poétikai képződményt – műalkotást – hozva létre. Ennek köszönhetően – például – a hajnali álmatlanság „hiperrealista" olvasatú valóságképét fölülírva, a költő a reáliák új nyelvének valóságát, az új jelek, új szavak, új jelképek kereséséről szóló lírai önvallomás létrejöttének valóságát jeleníti meg.

A fent kifejtett elméleti elképzelést a *Hajnali részegség* alább bemutatandó elemzési tapasztalata készítette elő.

A vers lírai alanya vagy névmási jele helyett a költemény nyitómondatával egy narrátor fordul hallgatója felé: „Elmondanám ezt néked, ha nem unnád". A megszólaló az elbeszélő beszédmód kliséit alkalmazza, melyeket egyfelől a számára látható tér leírására, kitöltésére használ, másfelől a hallgatóhoz fordulás céljaira. Az azonosíthatatlan megszólított, a névmással sem jelölt *te* felfogható az elbeszélés által még nem kitöltött tér képviselőjének. Pontosabban, a narrátori beszéd által elővételezett válasz néma alanyának, a potenciális válaszbeszéd nyelvi centrumának. Ugyanakkor láthatjuk benne a megszólaló által behelyettesített alanyiság reprezentánsát is. A megszólított végső soron a megszólaló alakmásának bizonyul, hiszen – miután nem talál kifejtett válaszra az elbeszélői kijelentés, a másikat hallgatásra ítélő beszédmód – az alany önmagának adja elő mondandóját.[5] Az ön-elbeszélés megvalósítója csak akkor tesz majd szert alanyi státusra, amikor saját beszédmódja korlátait megtapasztalva felismeri, hogy a narratív kompetencia és a kognitív gondolkodás szorosan összekapcsolódik. Sőt még azt is, hogy az érzékelésen alapuló tudás már eleve feltételezi a releváns elbeszélő nyelv birtoklását. A nyelvi öneszmélés ezen pontján hangzik el: „Én nem tudom, mi történt vélem akkor". Itt találkozik az olvasó először az „Én" névmással, amely többet nem is tér vissza a szövegben. Fontos aláhúzni, hogy ez az „Én" a tudása korlátaiba ütköző alany önmegjelölése, s egyben ön-eltávolítása. Alanyi jelenléte nem azonosítandó a névmás utaltjával – annak csupán „nem tudó" komponense, míg alakmása, a versnyelvi szubjektum – megfordítva – „tud" valamit, nevezetesen: pontosan meg tudja rajzolni a nem tudó alakját, tud beszélni róla. A tudás–nem tudás hordozójával áll szemben egy implicit személy, akivel történik valami, ami elbeszélhetetlen. Végül rá kell mutatnunk egy további alanyi centrumra is, amely ezt az eseményt személytörténetként fogja előadni, s az erre szolgáló nyelv kimunkálásában érdekelt. Neve a szöveg végén bukkan föl – „vendége" formában. Az utolsó strófa első kiemelten kezelt – önálló verssort alkotó szavával – a szöveghomofónia köti össze: Öt*ven* – *ven*dég. A szám szimbolikus jelentéssel bír, s végső soron a nemtudás és az ezen alapuló cselekvés, a tévelygés idejét jelöli („lelkek és göröngyök közt botoltam"), vagyis az öneszmélés előtti szakaszt, melyet a költemény a valóra ébredés történeteként ad elő. A megszólalást megelőző félévszázad tehát nem

[4] Erről a funkciócseréről mélyenszántó elméleti munkát tett közzé egy jeles lengyel irodalomtudós. Vö. Jerzy Faryno: *A szöveg szerepe az irodalmi műalkotásban*. Fordította Szilágyi Zsófia. Helikon 1999/1–2. 151–179.

[5] Vö. Németh G. Béla: *Az önmegszólító verstípusról (Babits, Kosztolányi, József Attila versei alapján)*. In uő: *Mű és személyiség*. Magvető, Budapest, 1970. 621–670.

biográfiai időt jelöl, s ezért nem is beszélhető el egy történetben. A lírai időmodellt emberidőnek nevezhetnénk, amely a jelenlét értelmét feltáró diszkurzusidőt is magában foglalja, azaz a vallomás és a dal nyelvi megalkotásának – verssé lényegítésének – idejét: „Szóval bevallom néked [...] dalolni kezdtem". Míg a vallomás szava a megszólított alanyhoz fordul, a dal, az új versnyelvi szóalkotás egy nem azonosított entitáshoz, amely a szöveghomofónia szintjén egyeztetve van a vendéglátóval: „azúrnak" – „Úrnak". Az „azúr" a homályban maradt, ismeretlen szférát nevezi meg, mely a kogníció számára nem, de a konfessziókénti artikulált vers számára igenis hozzáférhető. Az azúrral jelképezett ismeretlen és elvileg megismerhetetlen, de létező valóság nem az, ami az érzékeinknek feltárulhat vagy az ész által megismerhető. Tehát nem az *adott*, hanem a *keresett* való, amely mindig előttünk leend, túl az életidő számszerűen kifejezhető terjedelmén. Túl az ötven esztendőn, de benne megfoganva.[6]

Rilke költészete és Rodin szobrászata kapcsán, a költészet és a „kőbeszéd" poézisének természetére utalva mondja Kosztolányi erről a realitásról, hogy tárgya „a mozgó ember, aki még nem mozog, de mozogni fog"; egy gesztusba merevített cselekvéskezdemény, mint Balzac „első" lépése a szobor esetében, melyben egész korábbi élete és bekövetkező életműve kondenzálódik, s alakítja a testet imitáló követ jellé, szimbólummá, értelempotenciállá. Ez a „gesztus" már nem a testtel végzett mozdulat természetes jele, hanem egy beteljesítendő életegész szimbolikus megnyilatkozása, melyben a „be nem következett, de folyamatban levő lehetőségek és régmúlt megtörténtségek szunnyadnak".[7]

A *Hajnali részegség*ben egy ilyen gesztust örökít meg a dal szubjektumának megszületését a földig hajlással reprezentáló vers. A *hajlás* és a *hajnal* összefüggését szemantikailag a „kék" színnel tematizálja Kosztolányi, amely természetesen a hajnalhasadás fényét idézi, azt a fényt, amely derengve fölvilággik az éjszaka homályából, és kihuny a nap megjelenésekor. Ez a sejtelmes köztes fény a „hajnali homály" egének színét jelöli – a sötét éjszaka csillagai (a lélek) és az ég „hatalmas glóriása" (a nap) közötti zónában, ahol a vendégsereg pozícióját is kijelöli a vers. A kék színű fény annak a virtuális szemnek a tulajdonsága, amellyel a költő pillantja meg egyetlen pillanatra („most világolt föl értelme ennek") földig hajló és dalolni kezdő pozíciójából a „már ötven éve" néző, de nem látó lényének egész életét, mely átíveli a gyerekkorig az időt. Teszi ezt annak érdekében, hogy a kezdetet ennek a pillanatnak a temporalitásába vonja, jelenvalóvá tegye. Amit a vers szintén a hajnal ekvivalensével fejez ki: „felém hajolt az, amit eltemettem / rég". Ez a virtuális cselekvés, a kimerevített gesztus, melynek képviseletében a cselek-

---

[6] Devecseri Gábor volt az, aki először határozta meg Kosztolányi lírájának központi témáját ilyen módon: „Tulajdonképpen az érdekelte, ami előbbi, mint a születés és túl van a halálon [...] a két határ, születés és halál közötti jelenségekben kereste nyomát annak, ami e határokon kívül fekszik. Ezért figyelte önmagát és társait 'bölcsőtől a koporsóig'." Ezzel egyben a „semmi" fogalmát is igyekezett megvilágítani. Vö. Devecseri Gábor: *Az élő Kosztolányi*. Officina Könyvtár 80–81. Budapest, 1945. 13.

[7] Kosztolányi Dezső: *Szabadkikötő*. 326.

vést megelőző és megelőlegező „gyerekkor" lép föl. A gyerek – mint az idő kezdetének szimbóluma – révén is a „hajnali" tulajdonságok szemantikáját tematizálja a vers: nevezetesen, az elme fölvilágosodásának kezdetére utal. A gyermeki értelem és a gyereknyelv képviseli azt a kiindulópontot – a jelenvalóság kezdetét –, amelynek záróeseménye a vers keletkezése, ahol is az ötvenéves „botladozás" hőse, az élet értelmére kérdező alannyá minősül át és dalának megformálásával saját nyelvre tesz szert.

A *Hajnali részegség*ben kimutatott köztes pozíció a versalany helyzetére utal, amelyet elfoglal a Lent és Fönt világa közötti zónában, azaz a tapasztalati és tapasztalat feletti szférában, a lét és a nemlét között – kívül a kereteken, az élet kezdetén és végén. Ezt a létszférát illeti Kosztolányi általában a Semmi fogalmával. A Semmi nem az, ami nincs, hanem ami úgy *van*, hogy hiánya van tevékenyen jelen – épp ezért „ősebb"; hiszen eredendőbb, mint az, ami már megvolt vagy itt van. A *van* szavunk arra mutat, ami már van nekem (van – vagyon). De a létre, a levőre, a leendőre vonatkozóan rendelkezésünkre áll a *lenni* ige is, amely épp a hiányzóra (legyen) és a létesülőre (leend, lészen) alkalmazható. Erről a különbségről értekezik Kosztolányi a *Lenni, vagy nem lenni* című esszéjében. A Semmi úgy van jelen, mint a hiányzó dalra – a kreatív nyelvi jelenlétre – vonatkozó igény *(Ének a semmiről)*.

A köztes pozíció helye az ablak – a lakból való kilépés és a lakoma világába való átlépés helyszíne, illetve az elbeszélhető köznapi valóság és az elbeszélhetetlen kozmikus szféra közötti tér. Az első az éberségtől megfosztott evilági (mindennapi) létezés szférája a halál metaforikájától övezve; a másik a tiszta szellem szférája, az „ékkő", a „gyémánt" mintájára elképzelt tökéletes mű helyszíne, a „túlvilág". A redukált immanens és az abszolutizált transzcendens létszféra között – kétfajta kibékíthetetlen nyelvi és tropológiai idealizálás érintőjén – tűnik föl az eszmélet. Ez a valóra ébredés zónája; alakzata a „pattanó", a húrnak feszülő „szív", a belső – a keletkező – szó centruma, melynek feladata a hiányvilág kiküszöbölése, a nem-tudás felismerése és a műfajváltás. Az a szó megy itt valósulásba, mely a Lentről és a Fentről szóló beszédmódból egyaránt hiányzik. Ugyanis mindkettő néma, nincs saját nyelve. Felfogásukat a túlreprezentált, illetve az alulreprezentált alaki szemlélet határozza meg, a tökéletes aisztésziszt (fönt), illetve annak tökéletes hiányát (lent), ami egyfelől a rémület, másfelől a bámulat intonációjában jut kifejezésre és egy tisztán materiális, illetve egy tisztán spirituális valóság képzeteit generálja a szemlélődő elbeszélőben, az ekképpen leleplezett „homo estheticusban".

Az azúrnak, a hajnal színével képviselt világnak címzett fölkiáltás, a dalt részévé avatja az egésznek, amely föld nélkül „tiszta" alak, tökéletes – de üres – forma, míg égbolt nélkül tökéletes formátlanság, „tiszta" anyag. Utóbbinak a metaforája a „por", az előbbinek az „ékkő", illetve a feldöntött emberek itt és a föltűnő tünemények, a tündérek s az angyalok ott. Végső soron mindkettő álomvilág, képzetrendszer, mindkettő fő tulajdonsága, hogy nincs hangja. Csak látványa, illetve látomása. Hiányzik belőlük a részesülésen alapuló, tevékeny élet:

A pompa ez, *részvéttelen*, derült,
magába-forduló tökéletesség.
Jobb volna élni.

A zöld az élet színe, de a nappali fény által fölfedett felület alakjainak a színe, amit Kosztolányi az élet egyik aspektusának – szintjének – nevez, s amelynek van mélységi, ám a nap fényénél nem látható dimenziója. Ez a dimenzió tárul föl hajnalban.

A hajnal – a derengés – színe a kék, az átmeneti szakasz attribútuma, amikor „az angyalok hazamennek", a csillagok kihunynak. E világ és a túlvilág határán hasad a „hajnali homály".

A látható, de néma otthonok és emberek, szóhiányos állapotban leledzenek. Maga az erről beszélő, aki elmondónak titulálja magát – igaz, feltételes módban –, valójában arról tesz tanúbizonyságot, hogy nem képes, vagy nem lehet elmondani azt, amire szándéka vonatkozik. Ezért a megszólítottat szemének kompetenciájára bízza: arra emlékezteti, mi volt és mi van *látható* ebben a mindennapi világban. Ugyanakkor a témát megjelenítő metaforikus digresszió azt hozza tudomásunkra, hogy mi hiányzik belőle, mit fed el a szemlélet tárgyi világa. Jelesül, a hang, s annak emberi artikulációja, a szó, továbbá az általuk irányított figyelem és megképzett jelentés, azaz a *megértett világ*, a reális valóság, mely „ráébredésre" szólít föl. Az optikailag megközelíthetőt, a valóság vizuális modelljét és annak beszédmódját, az elégtelen narrációt, leváltja a szövegébe hatoló hangzásmodell nyelve, melynek az óra a metaforája, de nemcsak mechanikai vetületével (csörög, ketyeg), hanem a hangzást az ember szavává, valamint az „idő szavává" emelő funkciójával is. Az óra ugyanis „rá szól" az alvóra, mintha volna nyelvi kompetenciája, ami egyfajta „belső óra", szubjektív idő mozgósítását jelentheti. Az idő lírai artikulációjának új szava beépül a szövegképzés folyamatába és a már elmondott beszédrészt – rekurzív módon – újratagolja egy felettes szinten, jelesül a versnyelv rendjében. Látnunk kell, hogy a rekurzív ismétlés hatására az „óra" mint jelölő saját hangalaki szerkezetébe integrálja a rímelő egységeket – „alv*óra*" / „val*óra*". Ily módon az idő hangként lép be az ember valósághorizontjába: az ötven év, a történelmi és a történelem feletti realitás szövetébe egyaránt. Ami az alvót – azaz a nyelv- és értelemhiányos létezőt – szólítja meg, figyelmezteti másik létmódjára, az időbelire, de nem a készülék által mutatott, látható hajnali három órára, hanem a „rég-volt" és a „múlt" temporalitását kitöltő életidőre, valamint annak örökségére, a történelmi múltra („nézték Hannibál hadát"). A lírai életidő fogja át egyfelől a gyerekkortól a beszédaktus ideéig ívelő emberidőt, amely kétféleképpen van megidézve: egyrészt megszámláltan – „ötven éve"; másrészt a saját életben való jelenlét idejeként – a gyerekkorig visszamenően. Az egyik aritmetikai kóddal jelölt, a másik az elbeszélés világában feltárt valóság. Ezen fölül gondolnunk kell a megnyilatkozás, a nyelvi esemény idejére is, amely a szövegképzés aktusát foglalja magába. Ennek az aktusnak a kezdetét jelöli meg a dal felhangzásáról szóló kijelentés. Az elbeszélő azt az ívet tárja hallgatója, a Te, illetve olvasója elé, amely átváltozásairól

ad számot, a dal alanyának fogantatásáról és kibontakozásáról. Ez a versnyelvi megszólalás ideje – nem a rövid és hosszú távú emlékezeté, nem az életrajzé és nem a történetileg értett kultúráé. Minek során a megszólaló, illetve a megszólalása, majd elhallgatása történetét *megíró* alany, a versnyelvi diszkurzus szubjektuma, aláveti megvalósult – narratív és kommunikatív – kijelentésekből álló beszédegységeinek, monológjának minden szavát a rím szabályozásának.

Ha számot adunk magunknak arról, hogy Kosztolányi Dezső a rímnek alávetett nyelvhasználatot a „lélek kultúrájának" nevezte, s a szót tartotta késztető erejének, megérthetjük, hogy a rím szerepét korántsem redukálta prozódiai funkciójára. Költészete egyik legmélyebb értőjének, Devecseri Gábornak egyenesen a „rím metafizikájára" kell gondolnia, amikor arról értekezik, hogy „...itt maga a rím a mag. S egy egész vers hajt ki belőle".[8] Mint látni fogjuk, Kosztolányi jószerivel még ennél is tovább ment – a rímet a kreatív gondolkodás nyelvi *arkhéjának* tekintette. Ebben az értelemben nemcsak a poétika, hanem az irodalmi antropológia tényezőjeként is tárgyalható. Minthogy a rím – Kosztolányi szerint – a szó és a gondolat keletkezését egy aktusban megvalósító mondásesemény szabályozója. Vessünk egy pillantást e szemlélet kifejtésére, illetve gyakorlati érvényesülésére a *Hajnali részegség*ben.

Láttuk már, hogy a megnyilatkozó alak kulcsmondatának ismétlődő elemeit a versnyelv szubjektuma kiterjeszti a mondatfeletti tartományra: *val**óra** – alv**óra** – **óra.*** A rím homofón expanziójának szemantikai következménye, hogy a fölismerésre váró realitás, a hiányvilág, amit *valónak* nevez a költő, áthelyeztetik az optikai alakzatok által reprezentált valóságból, a létezők látható alakjának szintjéről a valóság *hallható* dimenziójába. Az írás szubjektumaként ezt transzponálja a költő a versbeszéd szintjére a katakrézis segítségével, minek hatására a kijelentések és elbeszélések nyelvi szövete újratagolás tárgyává válik. Ebben a rím különösen eredeti – metaforaképző – alkalmazását érhetjük tetten, amire a kritikai értelmezés már felfigyelt korábban is.

A rím – mint az önreferens megnyilatkozás eszköze – felfüggeszti a jelentő és jelentett konvencionális kapcsolatát, ezt tudjuk Roman Jakobsontól. De Kosztolányi ennél többet mond: a megszakítás hatásáról beszél, éspedig a beszélőre kifejtett, szubjektumformáló hatásáról, akinél e jel-hasadás következtében egyrészt válságba kerül a fogalmi nyelv s vele együtt a dolgok kategóriákba sorolásának lehetősége, másrészt felszabadul a nyelvi kreativitás s vele együtt kifejti hatását a nyelvi világlátás, illetve a „nyelv szelleme" (Humboldt fogalma Kosztolányinál), a szavak etnikai kódjának inspiráló hatása a jelképzésben. A költő erről így nyilatkozik *A rím bölcselete* című írásában:

[8] Devecseri Gábor: i. m. 20.

„Ez a dermedet – az észszerűség kikapcsolása – merészséget ad. A szellem a szokott korlátok híján titkos kapcsolatokat lel. Az, hogy két merőben mást jelentő szó a külső idomában egyezik egymással, s hangzása révén testvérré válik, ami annak előtte idegen volt, bíztató és bátorító jel számára, hogy a héj mögött talán a dolgok ősi lelke, az egymással ellentétesnek tetsző fogalmak is rokonok, [...] "[9]

A dolgok „ősi lelke", a dolog előtti létre, a dolog keletkezésére utal, arra a kezdeti aktusra, mely által a dolog alakja az anyagból kifejlik, kibomlik, kialakul és megmutatkozik az érzékszerveink számára, mint például a hagymagumóból a benne szunnyadó virág, a tulipán. Közel hasonló módon nyilatkozik Kosztolányi, midőn a *Ding an sich* értelméhez közelíti a költői modellt: „A tárgyak már előbb is léteznek a poézisben." – Előbb, mint az észleletben vagy a képzetben, mivel a dolgot cselekvés közben sajátítjuk el, s ennek következtében életünk részévé és tetteink jelévé, szubjektum-szimbólummá változtatjuk:

„A tárgy az a nem-én, amellyel öntudatlanul is millió kapcsolatban vagyunk, s nem tudunk elszakadni tőle [...] Mindegyiken ott a kezünk nyoma, mely barátunkká teszi [...] csendesen viseli magán életünket, roskadva hordják múltunkat, jelenünket és jövőnket, s ha bámuljuk őket, magunkat bámuljuk bennök. A tárgyak szimbólumok."[10]

A *Hajnali részegség* rímei bonyolult kapcsolatrendet mutatnak, nem egységesek prozódiailag. Kétféle rímkatarakta működése nyilvánul meg a verselésben, s ez abban érhető tetten, hogy a rím egységteremtő hatása kiterjed egyrészt a verssor belső felépítésére, másrészt a szöveg egészének homofóniájára. Ennek következtében a szintaktikai és metrikus szabályozás, a mondatok és verssorok egysége fölé rendelődik egy másfajta koherencia lehetősége, amit a versnyelv sajátos diszkurzív rendje szabályoz. S ez teszi ki a rím vezérelte diszkurzív idő egységét – szemben az életidő megragadhatatlan formátlanságával. A mindent magába foglaló, a hajnali hármat léteseménnyé („valóra") változtató beszédaktus „órája" ez – szemben az ötven év „szétmorzsolódásával".

Ezt az időt is – mely a megszólaló elbeszélésétől a hallgatáson át a dalra fakadásig ível – kiemelten kezeli a versíró: „dalolni kezdtem". A *kezdet* mint időkategória sokkal bonyolultabb, mint a mechanikus vagy életrajzi egység, vagy akár a történelem temporalitása. Mert Kezdetben volt a Logosz mint hangzó Ige. A hangzó Szó volt a kezdet („Legyen világosság!") – a fény *arkhéja*, annak nem optikai, hanem auditív megnyilatkozása.[11] A vers a fény hajnali színének teremti meg hangzó, illetve írott versnyelvi diszkurzusát. Ennek az igének ad hangalakot a „húrnak" feszülő

---

[9] Kosztolányi Dezső: *A rím bölcselete*. In *Nyelv és lélek*. Szépirodalmi, Budapest, 1971. 482.

[10] Kosztolányi Dezső: *Szabadkikötő*. 320.

[11] Erről értekezik részletesen a költő Arany Jánosról írott esszéjében, hangsúlyozva a rímelő szó és az általa regenerált név nyelvteremtő és jelentéskezdeményező hatását. Vö. Kosztolányi Dezső: *Lenni, vagy nem lenni*. Kairosz, Budapest, 1999. 159., 180.

szív, azaz a Logosz bibliai szimbóluma. Sokatmondó e tekintetben a megtestesülés helyszínének neve is, a Logodi utca.

A költő az elbeszélő által felidézett látványt, a világegész látható részét – tematikusan: a már régen ismert otthonok terét – az álom terével vonja párhuzamba, s ezáltal a ténylegesen látott tárgyi környezetet, a láthatót az optikai csalódás áldozatának – nyelvi reprezentációinak – („vakon", „holtan", „után", „csalfán") – szolgáltatja ki. Az elbeszélő kijelentések az elbeszélendő világot, annak látható részére – a Logodi utcára, az otthonra, az ablakra – és részleteire szűkíti, a hálószobára, fekvő lényekre, tárgyakra. Az ablak határpont, akárcsak *A mi házunk* című költeményben: „Ablakunk egy más világra nyílik".

A föleszmélés eseménye előbb az égi zóna elsajátítását feltételezi, ami verbális modellje megteremtésének igényét veti föl. Ez elsősorban a fény metaforái révén jut kifejezésre a versben. Egyfelől a csillagok megszemélyesítésével, testetlen létezők, fényalakok – angyalok és tündérek – képében. Másfelől a csillagoknak fényt, az embernek nyelvet és lelket adó anonim adományozó alakjával, akit „ismeretlen Úrnak" nevez a költő („a lelket és nyelvet, melyet rövid időre örökbe kaptunk"[12]). Ez a Logodi utca lakóit az égi szomszédok sorával, azaz az alvókat az ébredő valóság küldötteivel egészíti ki, amit a hajnal metaforarendszere ruház föl új jelentésegységekkel.

Ezzel párhuzamosan bontakozik ki az a szubjektumtörténet, amelyet a beszélő önmegszólító beszédének átalakulásai tesznek ki. A kulminációs ponton, amikor az alany újrapozicionálása elkezdődik („dalolni kezdtem"), vagyis megtörténik a versalany megszületésének bemutatása, a rím homofóniát szabályozó ereje szükségképpen újra aktivizálódik a szöveg felszínén: a *való* a *vallomás* formáját ölti magára, megszülvén a világ leírását kiegészítő önleírás nyelvi manifesztumát: „Szóval bevallom néked". A versalany megképzését megelőzi a válságba jutott narratív beszédmód leváltása. A költemény így kezdődik: „Elmondanám néked...". Elmondaná, ha el tudná kezdeni: „Várj csak, hogy is kezdjem, hogy is magyarázzam?" Talán minden elbeszélés egyfajta újrakezdés?! A narratív megnyilatkozások, akárcsak a magyarázó kijelentések, a saját beszédmódjuk műfaji szabályrendszere által támasztott korlátokba ütköznek: ennek eredménye a holt metaforákból felépített világmodell, melyben az emberek alvókként, az alvók halottakként vannak reprezentálva. Ez a leírás teszi értelem, lélek és nyelv nélküli testekké az otthonok lakóit.

Már említettem, Kosztolányi meggyőződése szerint a rím tárja föl a „dolgok ősi lelkét", azt a belső formát a szóban, amely magának a szónak a keletkezését, a nyelvi rendszerbe való beíródásának módját rögzíti a tövek hangzó egységének átvitele, a metaforikus digresszió révén. A rím a szó keletkezéstörténetének e dokumentumát az egész versszövegre kiterjeszti. József Attilához hasonlóan vélekedik erről Kosztolányi, s költői gyakorlata is igazolja állítását. A szó a versben, az adott megnyilatkozás egyszeri aktusában, ezen egyszeri szövegkontextus kialakulásával kölcsönhatásban történik meg. Aláhúzom: *a szó megtörténik.* Nincs eleve adva.

---

[12] I. m. 27.

Megtörténik például egy új szóösszetétel megalkotásával: „agyvérszegénység". A szó mindhárom összetevője dinamizálódik a vers szövegében, s az új kontextusokban fellépő szemantikai kölcsönhatások eredményeként új jelentésekkel ruházza föl mind az „agy", mind a „vér", mind a „szegénység" lexikai tartományát, s így produktív metaforaként, szövegszóként válik azonosíthatóvá. Célja, hogy a metafora versnyelvi jelentéskezdeményezéseivel – szemantikai innovációival – töltse ki a narratív és a kommunikatív megszólalás hiátusait: a lexikai lacuna, a logikailag értelmezett trópus, az elcsépelt frazeologizmus, a sablonos figura szemantikai deficitjeit.

A jelenléthiány megjelölésére szolgáló új szóalkotás – az „agyvérszegénység" – egyfelől az agyra, a vérre és a szegénységre új jelentéselemek megjelenítését ruházza, másfelől a jelölet ellentétpárjára utal, amennyiben a vér természetes jele az önnön regenerálódását végrehajtó cselekvésnek – a szívműködésnek. Ekképpen indexként utal saját keletkezésének és megújulásának helyére. Az elme hiányos, gépies – „rest" – működését a szív felfokozódó tevékenysége kompenzálja.

A szegénység az alvók helyszínét, a hálószobát jellemzi, mely az ablakból, a határzónából nézve bizonyul deficitesnek: hiányt szenved emberben és sokféleségben; ami Kosztolányinál létállapotot, nem helyzetet jelöl. Szegény, elégtelen, hiányt szenved az, akit a lelke elhagyott („Imádjomok ez szegin ember lilkiért"). Sőt: „Minden halott *szegény*. Általában mindenki *szegény*, aki szerencsétlen."[13]

De az agy-vér-szegénység több mint új metafora – a versnyelv hatására szemantikai eseményt is képez, amennyiben a jelentésalakzat szintjéről áthelyeződik a szöveg világába. Az új jelentésegységet témává alakítja át a versnyelvi diszkurzus központi eszköze, a katakrézis. Ennek hatására másfajta értelmezés-olvasás lehetősége rajzolódik ki. Fölmerül, hogy épp az elme szegényes, nem a hálószoba – az csak térbeli metaforája az agyat hordozó fejnek, éspedig a nemrímelő beszédmódra épülő világmodell építészének, az optikai szemlélet beszélő alanyának. Aki egyben a tudat birtokosának ekvivalense: „Te ismered" – „emlékezni tudsz" – „tudhatod" – „látod". A „te" az ablakon át *belát* az otthonokba, a beszélő *kinéz* az ablakon, föl az égre.

Az agyvérszegénységgel jellemzett, azaz a „lélek kultúrájától" elszakadt, tudására és emelkedett eszméire redukált elmét a „csillogó ész" jelöli a versben – jelképe a „gép az agyban"; hatása az unalom. S nemcsak itt:

> Tőlem locsoghat megváltó igéket
> S unalmas őrültségeket az ép ész,
> Nem az enyém a század rongy bohóca,
> Se a felhőkbe zörgő bamba gépész
>
> *(Költő a huszadik században)*

---

[13] Kosztolányi Dezső: *Párbeszéd*. In uő: *Nyelv és lélek*. 232.

A kifejezés szintjén az eszméitől megszállt józan ész, illetve az optikai érzetek által keltett – de nem a rímmel közvetített s a nyelv által kiművelt – érzés tematizálódik, ám nem lent, hanem fönt, az ég vizuális látomását megalkotó képrendszerben. Ennek hatására a rímelő szöveg kétféle beszédmód működését mutatja be. Az egyik az optikai szemléleten alapul, s a józan ész vertikális – szemmel befogható – hierarchiáját építi föl az evilági és túlvilági ellentétét megalkotva. A másik, az auditív modellálás – mely az időbeliség dimenziójába helyezi a látható dolgokat, azaz a láthatatlanba – arra kényszerül, hogy a világ verbális modelljét alkossa meg. De persze a versnyelv regiszterében. Márpedig: „A vers mivolta az a mód, ahogy megalkotódott, a kifejezés csodája." S feltételezi az ész és az érzés közvetlen adatainak redukcióját: „A tartalom nem a vers tartalma. Eszme és érzés pusztán anyaga a versnek."[14]

A rím – Kosztolányi idézett megfogalmazása szerint – nem kifejezi az érzést, hanem kiváltja, arra készteti, hogy hordozóját a tevékeny, „éber" jelenlét felé mozdítsa el. Hogy azt a realitást keresse, amelyet nem a dolgok látható alakja, hanem a láthatatlannal kiegészülő – a rész lefelé és az egész fölfelé végtelen – valója, hangzó jelenvalósága vált ki. A rím a „tökéletes érzés", mivel az átélt érzésen túl a még át nem élt érzést, az élményhiányt, azaz a vágy diszpozícióját is képes megszólaltatni. Ezzel azonban új létszférát vesz célba, jelesül, az érzésaktust mint késztetést, de immár nem az élmény, hanem az életegész megértésére és értelmezésre vonatkozóan. Az agyvérszegénység tehát a „szegényes", nem teljes – mert egymást kirekesztő – szenzualista vagy kognitív ész attribútuma.

A metafora új szemantikai tartományának tematizálása, személytörténetté való kibontása a szöveg szintjén úgy jelenik meg, mint az elme és a lélek közötti kapcsolat megszakadása, ami a szív és az agy relációjában áll elénk, s a ráció egyoldalú uralmára utal. Leegyszerűsítve azt mondhatnánk: ahhoz hasonló állapottal van dolgunk, mint amikor a szív nem juttat elég vért az agyba. Csakhogy emlékeznünk kell: a *vér* mint rímelem Kosztolányi poétikájában a *vers* hangzó ekvivalense, sőt a versnyelvi alanyé is („véres költő"). Amit úgy is olvashatunk, hogy a szavak rímelvű újratagolása és integrálása a versben úgy viszonylik a tudathoz, mint a vér az agyhoz. Az elmét tápláló vér hiányának leírása tehát nem mást szimbolizál, mint a verses rendezés hiányát a beszédben, a köznyelvi használat hiátusát. Megállapítottuk, hogy a rím alkotóeleme a versnek, hasonlóan ahhoz, ahogy a vérkeringés a testnek. A szakadást a nyelvi és versnyelvi identitáskeresés hidalja át. Ám ezzel – a vers tanúsága alapján – azt is állíthatjuk, hogy a nyelvet dinamizáló rím nem díszítőeszköze e beszédformának, hanem energiaforrása és impulzusa. A rím – mondja maga a költő – „Vér a vers véréből, test a testéből, lélek a

[14] Ezt az eszmék és érzelmek iránt érdeklődő józan észt Kosztolányi tetten éri a kritikai beszédmód művelőinek szövegmagyarázataiban is: „Sajnos, vannak az irodalomnak szemforgató szövegmagyarázói is [...] Ezek a magot héjnak tüntetik fel, a héjat meg magnak. Ezek megvetik a szót, s az eszmét emelik ki, holott csak az alkotó költő tudja, mennyire mindig a szó elsődleges, mennyire mindig az villan meg, mennyire mindig az előzi meg a még tudat homályában botorkáló gondolatot." Vö. Kosztolányi Dezső: *Az olvasó nevelése*. In uő: *Nyelv és lélek*. 389–390.

lelkéből". A *Szentírás*t idéző mondatszerkezet, lexika és metaforika azt a felfogást hivatott kifejezni, hogy a rím egy „új szövetség" megkötésének kezdeményezője – éspedig minden írásaktus során újra meg újra – a nyelv és a szubjektum között.

Amikor a versírást az alany felfüggeszti s elbeszélésre, illetve kommunikációra vált át, az elme új helyzetben találja magát: nyomban zakatolni, zörögni kezd „a gép a fejben". A hangutánzó szavak a fizikai test zörejét idézik föl, jelezve a rím rendezőelvének hiányát. Ez okozza azt az átmeneti állapotot is, amelyet a részegséghez hasonlít a költő: a rímelő beszédegész, vagyis a vers mint szövegmű hiányát. A *rész–eg* szekvenciák kölcsönhatásban a *rész–egész*, illetve a r-*ész* – eg-*ész* olyan alakzatokat alkot, amelyek az ésszel cselekvőt a költő – a látható rész és a láthatatlan egész határmezsgyéjén elhelyezkedő alany – reprezentánsává avatja, olyan szubjektummá, amely a saját világát egy nagyobb egység részeként ismeri meg újra, önmagát pedig mindkét valóságból részesülő szubjektumként kezdi értelmezni. A költő „balga szókkal" jellemzi azt a geometriai észt képviselő beszédmódot, amely a lenti és fenti világot, a van és a lenni szféráját logikai antinómiák alapján állítja szembe egymással.

A „mint a részeg" tehát figurális kifejezés része. A tárgyi jelentéstől való eltérést Kosztolányi maga fejti ki: „A rím rendeltetése az, ami a zsongítószereké, a szeszé, a dohányé... De ezek csak rövid ideig fokozzák a munkaképességet, azután ellankasztják."[15] A rím viszont olyan része a versnek, amely éppenséggel az ész nyelvet uraló szerepének kikapcsolására törekszik, s ismétlődésrendszere révén a nyelvi jel minőségére tesz szert, amely annyira elemi és alapozó aktusa a verbális tevékenységnek, hogy megelőzi a gondolatot, sőt magát az észműködést is.

Kosztolányi a részeg alakját a nyelvi megelőzöttség reprezentánsainak sorában a gyermekkel tartja rokon beszédforrásnak. Közismert – ahogy már utaltunk is rá –, hogy felfogása szerint a gyermek is úgyszólván költő. Merthogy a nyelvi megelőzöttség jellemzi az egocentrikus gyermeknyelvet és a mitikus szót egyaránt.[16] Sem egyik, sem másik nem tesz különbséget a szó és dolog között, ami úgy értendő, hogy a szavakkal úgy operál, mint a dolgokkal: azt a jelentést fűzi hozzá az érzéklethez, amelyet cselekvése révén tulajdonított oda beszéde tárgyának. Vagyis nem a szótári jelentést. Ezzel természetesen felfüggeszti a szó mint lexéma adott, használatos referenciális kapcsolódásait, akárcsak annak a logikai kategóriának az érvényét, amelynek alapján fogalmat kapcsol hozzá a felnőtt. A gyerek cselekvése intencióját követve más-más dologra viszi át a szavakat, egészen váratlan szemantikai újításokat kezdeményezve. Az ilyen szó egyszerre tölti be a dolog nevének és a cselekvés jelének funkcióját.

Kosztolányi ezen álláspontjával magyarázom, hogy amikor az idő dimenziójába helyezkedik a *Hajnali részegség* beszélője, a gyerekkorhoz fordul, létbeli jelenléte

---

[15] Kosztolányi Dezső: *A rím bölcselete*. 481.

[16] Ernst Cassirer és Lucien Lévy-Bruhl idevonatkozó nézeteit, munkáit Kosztolányi ismerte, hivatkozott rájuk. Lásd Kosztolányi Dezső: *Levelek – Naplók*. Osiris, Budapest, 1996. 827., 840.; valamint a *Vádak* című cikket a *Pesti Hírlap* 1933. július 2-i számában.

azon pontjához, amikor a szót a dologhoz még nem a fogalom vagy képzet kötötte, hanem az ő egyszeri és megismételhetetlen, életébe beiktatódó cselekvése. A szónak a kontextusa emiatt immár az ötven évre tehető történet, amit életnek nevez a költő. Maga az élet is leírható a gyerek, a keresés és a hajnal rokon funkciójának, az ismétlődő újrakezdésnek a mintájával: „Gyermek vagyok én is ilyenkor, / csupa kezdés," *(Nagy a reggel)*. Erről szól a *Ha játszanak a gyerekek* című vers is: „Mond, nem ilyen-e éppen / az ember élete is? Csak elkezdődik / s máris befejeződik. A közepe, mint a semmi".

Valami hasonlóan „gyerekes" alakzat a katakrézis is, amennyiben a nyelvi kiindulópontra vonatkoztatjuk. Stadiális megközelítésben ugyanis a katakrézis nyelvtörténeti előzménye a metaforának. Köztudomású, hogy a gyermeknyelv kialakulásában is uralkodó szerepet játszik. Mint a kifejezés hiányának pótléka. Dumarsais *Les tropes* című művében[17] fogalmaz meg két fontos, idevonatkozó tételt: *1.* a katakrézis a gyermeki beszédben minden más trópust megelőz és nyelvét uralma alatt tartja; *2.* stadiálisan – a kényszerítő primitívtől a kifinomult stilisztikai eszközzé, díszítéssé fejlődés útján – megelőzi a jelentésátvitel retorikai alakzatait.

Vele szemben a metafora már reflektált trópusnak tekintendő, itt a jelentésátvitelt a felismert hasonlat elve irányítja. A katakrézis primordiális: nem átvitelen, hanem érintkezésen alapul. Mármost a katakrézis a beszédben trópusként viselkedik, de a versben vagy a prózában leírt, megjelölt modalitásban tölti be szerepét: nem jel, hanem a jel jele. Az írás elszakítja a megnyilatkozástól és a beszélőtől, a rím pedig kiszabadítja a névátvitelen alapuló metafora fogságából és visszaeredezteti egy elemibb szintre – két jelölő kapcsolatára a névnél és a mondatnál nagyobb egység – a verssor – közegébe. A rím regenerálja a katakrézist a metaforikus kifejezésben, s az eredeti trópust a névben. A szemantikai újítás nem áthelyezés vagy behelyettesítés révén valósul meg, hanem érintkezés eredményeképpen.

A *Hajnali részegség*ben a rím megtöri a beszéd és az elbeszélés kontinuitását, a katakrézis pedig a bennük alkalmazott szavak jelentőit közelíti egymáshoz. Mégpedig éppen azon a ponton, ahol bekövetkezik a beszédválság kimondása, s az élettörténetről a hajnal és az öneszmélés történetére kapcsol át a diszkurzus, és elkezdi megképezni a szöveg gyökérmetaforáját. A születés és halál közé zárt élettörténet nem mondható el egyetlen cselekmény tárgyaként, de – már kiderült – egyetlen éjszakáé sem. Az élet cselekményesítésének kudarcát hivatott kompenzálni a versbeszéd szemantikai modellje, amelynek gyökérmetaforája a *hajnal*. Fontos aláhúzni, hogy a címben a köztes állapot jelzőjeként fordul elő: „hajnali". Tulajdonságjelzőként pedig nem a kozmikus eseményre, nem is a mitikus metaforára (Éósz, Auróra) utal, hanem magára a szó artikulációjára, valamint az artikuláció alanyára, a dal által megszült énekes rímfüggő diszpozíciójára („részegség"). Ezzel magyarázható, hogy Kosztolányi a szó keletkezésére utaló belső formát tematizálja mindkét vonatkozásban. A *hajnal* tövében regenerálja a *hajlik* szavunk alapformáját, s ezzel

[17] César Chesneau Dumarsais: *Les tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné par P. Fontanier (1729)*. Szerk. Gérard Genette. Slatkine Reprints, Genf, 1967. I. kötet, 75.

összhangban cselekedteti a vers keletkező szubjektumát: „földig hajoltam". A cselekvést megelőzi az emberidő integrálása. Ezzel elindul az élet szöveges elsajátítása, de nem biográfiai szerkezetben, hanem az időbeli jelenlét értelmének kifejtésére vállalkozó vallomásban. A vallomás nem követi sem az önéletírás, sem a gyónás műfaji sémáját – az identitásválság modelljét és annak releváns diszkurzusát alkotja meg. Nevezetesen, a tudás – mint nem éber jelenlét – nyelvének kritikáját („Én nem tudom, mi történt vélem akkor") és a hallgatáson („Szájtátva álltam,") keresztül a releváns nyelv és a személyes diszkurzus keresését, illetve a költői szóban való megtalálását foglalja magába. A transzformáció így fest: tudtam – nem tudom – dalolni kezdek. Ami azzal egyenlő, hogy a dal leírása és versnyelvi rendezése révén végrehajtódik a nem lírai beszédmódok kritikája, nemcsak az önértelmezés, hanem az önértelmezés diszkurzusainak értelmezése is:

> Hát te mit kerestél
> Ezen a földön, mily kopott regéket

A tudásra és az emlékezetre hivatkozó megszólaló beszédét, az önéletrajz szubjektumát „kopott regék", műfaji sablonok használata jellemzi. Az öneszmélés vallomásos alanya ezzel már minősíti is saját beszédmódját, s a nyelvkritikát kiterjeszti a műfaji kliséknek alávetett, a rímtől érintetlenül hagyott szavak minősítésére is („balga szókkal").[18] A többszörös modalitás- és műfajváltás sorát vázlatosan így ábrázolhatjuk:

---

[18] Ezzel a kifejezéssel adja vissza Károli Gáspár Jób önminősítését: „balgatagok az én szavaim" (Jób 6, 3). A theodícea első nagy bölcseleti műve más pontokon is forrása lehetett a *Hajnali részegség*nek. Jóbnak is van „vallástétele" az Úrnak, amikor hibáztatva magát, bánkódik a „porban és hamuban", mivel „balgán" szólt, ami önértelmezésében annak a következménye, hogy olyanról beszélt – mint mondja –, ami „tudásomat messze meghaladja". Megszólalását nem személyes tapasztalat vezérelte tehát: az, ami „elhomályosítja értelem nélkül" a személyes tapasztalatot, nem más, mint a válságba jutott élet megértésének és a vele összhangban lévő saját nyelvnek a hiánya: „Eddig szóbeszédekből hallottam felőled / Most meg saját szememmel látlak! / Korholom tehát önmagam, / bánom bűneimet porban és hamuban!" (Jób 42, 2–6.) A tévelygés, a "botladozás", azaz a válság helyét Kosztolányi is a *porral* metaforizálja, ami a hiábavalóság és a mulandóság szimbóluma a *Bibliá*ban: „Íme napjaimat arasznyivá tetted, / s létem olyan előtted, mint a semmi. / Bizony hiábavalóság minden ember" (39. Zsoltár, 5–6.). A zsoltár is a vallomás nyelvéhez köti az öneszmélést: „Elnémultam, megalázkodtam […] / Nyelvem szólásra indult" (uo. 3–5.). A „tiszta szív" hangját, a vallomás nyelvét a leborulás alanya ajándékba kapja: „Uram, nyisd meg ajkamat" (51. Zsoltár 17.). A fohász tehát nem csupán a tudatlanság bevallását tartalmazza, hanem a vallomás nyelvi tapasztalatának a hiányáról szóló tanúságtételt is, illetve a nem saját nyelv – a „szóbeszédek" – sajátként való használatának bírálatát nemkülönben: „szeretsz minden ártó beszédet, / te álnok nyelv" (52. Zsoltár 6.). Mivel a *Meztelenül* kötet címe is a súlyosan beteg Jób szövegére rímel, aki úgyszintén földre borulásával fejezi ki a vallomás kezdetét, eggyel több okunk lehet a *Jób könyvé*vel való párhuzamok további kutatására: „Ekkor felkelt Jób, megszaggatta ruháit, megnyírta fejét, leborult a földre / és így imádkozott: „Mezítelen jöttem ki anyám méhéből / és meztelen térek oda vissza" (Jób 1, 20). A válságba került élet sodorja Jób hitét a pillanatnyi megrendülésbe, s nem a lét – a hit jelenlétmódjának – tapasztalata. Éppen ezért bizonyul végső soron nem hiábavaló próbatételnek az élet közvetlen átélése, elbeszélése, a „tiszta szív" vallomásában megfogalmazott önmegértés szövege elvezet a hit diszkurzusának elsajátításához, amit a *Bibliá*ban a vallomástevő alkotása, *Jób könyve* cím alatt olvashatunk.

Narratív előbeszéd:	Elmondanám ezt néked...
A beszéd felfüggesztése:	Várj csak, hogy is kezdjem...
Nyelvválság:	Szájtátva álltam...
A megszólalás újrakezdése:	Egyszerre szóltam...
Új szó:	Szóval bevallom néked...
Versnyelvi írásmód:	Dalolni kezdtem...

Azt mondtuk, hogy a vallomás versben nem is egyéb, mint a saját nyelv alkotásában megtestesülő alanyiság. Erről Kosztolányi ekképpen nyilatkozik:

> A nyelv az ember vallomása [...] Leheletével beszél, a lélegzésével, melyet az ősnépek *lélek*-nek hívtak. Kétségtelen, hogy sok esetben szolgálja őt a nyelv, de sok esetben ő maga szolgálja a nyelvet, ezt a titokzatos valóságot, melyben legmélyebb ember volta tárul ki.[19]

A hajnal versnyelvi alakzataival megjelenített idő nem narrativizálható egymásután következő pontok sora vagy az ok-okozat logikája szerint. A hajlás az átfogót jelképezi, amely az élet egységét a dalba integrálja. Ezért a dal megszületésének aktusidejére gondolhatunk, amennyiben az elmúlt az írás aktusában megjelenő szöveg révén válik aktuálissá, értelme olvashatóvá és értelmezhetővé. Ennek megfeleltethető az asztalon fekvő írás, amely az önszemlélet versnyelvi ekvivalense: „...abbahagytam a munkát [...] Az, amit írtam lázasan meredt rám". A munka – mint alázat és odaadás a nyelv iránt – nem szakítható meg az alvás érdekében, mert produktuma, az írás felelős az eszmélet ébren tartásáért, a jelenlét intenzitásának fokozásáért, azaz a cselekvés versnyelvi szabályozással történő folytatásáért, a munkáért és a munka művé, alkotássá, autonóm nyelvi jelentéspotenciállá avatásáért. A „lázas" jelző – szemben az elbeszélést hallgató indifferens magatartás ismérvével („unod") – egyrészt a válság bekövetkezését jelzi, másrészt arra az inspirációra utal, amely az olvasható szövegen keresztül fejti ki hatását, minek következtében a saját nyelv eltávolításra – értelmezésre és elsajátításra – kerül. A versben kifejtett földig hajlás erről – a válság vállalásából és bevallásából táplálkozó – inspirációról és eredményéről, a „munka" újrafelvételéről tanúskodik.

Ne feledjük azonban, hogy a visszahajlás és a Logodi utcában való földet érés az esés, a „bukás" (a válság metaforája) után következik be. S itt a gyerekkel való analógia véget is ér, mivel következik a felnőtté válás, a „lenti" beavatás és a bevallás története, a semmi megkerülhetetlen tapasztalata. Akárcsak Aljosa Karamazov Zoszima halálát követő iniciációja esetében is tapasztalhatja a művelt olvasó, a föl-

---

(A Károli fordítására hivatkozó szavak kivételével minden más idézet forrása: *Ó- és Újszövetségi Szentírás* a Neovulgáta alapján. Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, Budapest, 2003.)

A *Meztelenül* című gyűjtemény első költeményében olvassuk: „s meztelenül legyek, amint megszülettem, / meztelenül legyek, amint meghalok" *(Csomagold be mind...)*.

[19] Kosztolányi Dezső: *A lélek beszéde*. In uő: *Nyelv és lélek*. 216.

dig hajlás záróakkordja e történetnek, s Dosztojevszkijnél a „vendégség" bibliai példázata megértésének következménye.[20]

A gyerek úgy beszél, hogy játszik a nyelvvel, a költő számára a nyelvvel való foglalatosság alázatot követelő munka: ő nem játszik a meglévővel, ő „keresi" a még nem létező szót, s ezzel együtt a még nem artikulált tapasztalt értelmezésének nyelvét. S úgy keresi, hogy a „gyerekkort", a kezdet, illetve a vég fogalmait kiterjeszti a nagy időre: a *Halotti beszéd*től egy új – nyelvében megújított – személyes tonalitású *Halotti beszéd*ig. A szókeresés során bejárt nyelvi univerzum átfogja a köznyelvi, a népköltészeti, a rituális, a költői és az irodalmi magyar nyelv egész történetét. A kezdet és a vég még egy szinten, újra összehajlik, s ezzel a *Hajnali részegség* a magyar nyelv költői regiszterének történetébe írja be magát.

Szólnom kell még a szubjektumképzést befolyásoló alakmások sajátos pozicionálásáról, s azok transzlingvisztikai, ontológiai státusáról.

A „te", azaz a megszólított s szólásra összpontosító alany, aki rövidesen a „barátom" nevet kapja meg (megismételve a vers zárlatában), a vallomásra vár. Éspedig annak bevallására, amit az „én" pozíciójából a beszélő nem tudott elmondani. A „barátom" a közvetítő alany az „én" és a „te" között, s ezzel az ember lírai alakjának két fele, vagyis a beszélő és hallgató közötti funkciócserét biztosítja. A vallomásban aztán felfüggesztődik a szubjektum–objektum viszony, illetve a névszói referencia evidenciája. A „te" a megszólaló „én" másik felének bizonyul, saját alakmásának, aki ennek a névmásnak a jelöltjéhez és jelölőjéhez is aktívan viszonyul.

Ennek a kölcsönviszonynak fontos – mert a keletkezését megmutató – dimenziója a temporális szerkezet. Az „én", aki itt és most beszél, *van*; a te, aki hallgat – hallja, figyeli és értelmezi a beszédét („unja") – képviseli azt, amivé *lesz* a megnyilatkozás aktusában a megszólaló, amikor befejezvén monológját elhallgat.

---

[20] A földre borulás Jób által elindított hagyományát – Dosztojevszkij által megjelölten – viszontlátjuk Aljosa Karamazovnál, aki ily módon egy újabb szövegközi párhuzammal gazdagítja a tradíciót, jelesül, a földbe vetett búzamag újszövetségi motívumával, melynek idézett szövegrésze a regény mottójául szolgál. Különösen érdekes, hogy ez az esemény egybeesik Aljosa gyermekből férfivá válásának történetével, a metaforikus digresszió szintjén pedig a tapasztalat feletti szféra elsajátításával: „A földi csend mintegy összeolvadt az égivel, és a föld titka egybeért a csillagokéval... Aljosa csak állt, bámult, majd mintha lekaszálták volna, a földre rogyott [...] Gyönge ifjúként omlott a földre, de egész életére megkeményedett harcosként állt fel [...] És percről percre világosabban, szinte kézzelfoghatóan érezte, ahogy egy rendíthetetlenül szilárd valami: ahogy ez az égbolt leszáll a lelkébe." Még egy döntő elem szól a vázolt intertextuális források megidézése mellett, nevezetesen, a vendégség, melynek fent a zárlatát idéztem, s melyben a vendégség látomása a *Kánai menyegző* átírása révén valósul meg Aljosa öneszmélésének narratívájaként. A Zoszima halálával szemben értetlen fiú azt látja, hogy mestere is, „Bizony ő is itt van, őt is meghívták a kánai menyegzőre..." Zoszima „onnan", a borszaporítás példázatából szól Aljosához: „[...] látod, milyen sok vendég van? [...] borrá változtatja a vizet, hogy ne szakadjon meg a vendégek vigassága, új vendégeket vár, szüntelenül újakat hív, immár örökkön-örökké. Már hozzák is az új bort [...]." (Vö. *A Karamazov testvérek.* Második kötet, fordította Makai Imre. Magyar Helikon, Budapest, 1971. 50–51.) Mivel a borszaporítás, az első csodatétel az eucharisztikus lakoma – egy „új szövetség" megkötésének – előképe, a vendégség a szövetségkötésben való részesülés metaforája. Ennek nem mond ellent Kosztolányi értelmezése sem.

Versolvasásunk tapasztalata alapján különbséget teszünk tehát a lírai diszkurzus kétféle lét-megjelenítése, a *sum* mint *van* és a *sum* mint *lenni* költői-nyelvi tapasztalata között. A „lenni, *vagy* nem lenni" kérdése ezzel kapcsolatban irreleváns, hiszen itt nem egy alternatíváról van szó, hanem dinamikus kölcsönhatásról.

A *lenni–vagyok* szemantikai modellje csak abból olvasható ki, ami megtörténik ebben az átívelést a meghajlással imitáló és vers-szóval artikuláló időben. Éppen ez az – a diszkurzív aktus ideje –, amit nem tud az „én" névmási jelöltje értelmezni. De itt a tudás hiánya nem logikai művelet következménye, nem a tagadás eredménye, hanem annak a pre-egzisztens pozíciónak a kereséséből adódik, amelyet az alanyiság lírai jelenlétmódja – a vallomás dalba és versbe foglalásának nyelvi eseménye – tud azonosítani. Kosztolányi írja: „Hisz csak folyamat vagyunk [...], egy dal megütött hangja, mely épp most van elhangzóban..."[21] S épp ezért állíthatja: „A líra a lélek előideje." Hogyan értsük ezt a különös állítást? A költő válasza: „verset akkor írunk, amikor beáll a nem tudás állapota". Ekkor ugyanis a költő nem használja – ellenkezőleg – éppenséggel keresi a szavakat, s balgának talál minden szót, amely a kijelentés vagy elbeszélés, vagy meghatározás műfajában szerepelhet. Legyen az állítás vagy analógia része, fogalom vagy kép. Keresése, illetve keletkezése közben ugyanis a szó nem jelként, hanem egy dolog hangzó részeként – ismétlődő hangindexeként – van jelen. A rím a vers-szó előideje. A rímkeresés arra irányul, hogy a „szerzői szándékot" alárendeljék a nyelvi értéknek és ezzel a nyelv szellemének, kultúrateremtő funkciójának, ha tetszik – a „szó szándékának". Erről így vall Kosztolányi: „A költők rímeket keresnek [...] Keresik a rímet, de nemcsak rímet találnak [...], a nyelv megannyi értékét fedezik fel."[22] Sőt, még ennél is tovább megy, amikor Arany János verse, az *Emlények* rím-szemantikáját értelmezi: „Vannak rímek, amelyekben egy egész kedélyvilág, egy egész világszemlélet megnyilatkozik."[23]

Most vizsgáljuk meg a vers központi bölcseleti problémájaként felvetődő témát, természetesen a fent tárgyalt aspektusból. Jelesül: hogyan destabilizálja a rímnyelv a kognitív beszédmódok stratégiáját a hit dolgában. Ahogy a hajnal ott „feszül" az éj és a reggel, a sötét és a fény között, úgy feszül a virtuális húr – a hangszál és az „ismeretlen Úr" ekvivalense – a szív és a száj között. A „tudok hinni" és a „tudok nem hinni" állítások olyan helyzetekre utalnak, amelyekben kimondatlanul feltételezzük a hit tárgyának ismeretét: „nincsen mibe hinnem". Ez a száj szava, a tudás orgánumáé. De ott van bizony a szív szava is, nevezetesen, a dal. Tegyük hozzá, *in actu* jelen időben: „dalolni kezdtem". A kezdet, a költészet kezdete ott van, ahol véget ér a kognitív tudat hatalma a tárgy és önmaga felett, s következésképpen – beszédmódjának érvénye is. Ez arról szól, amit *már* tudok; amaz arról, amit még nem tudok, de tapasztalom hatását. Az egyik *van* – a vagyok; a másik a *lenni* – a leszek való diszpozíciója, melynek szignálja a Te helyzetének el-

[21] Kosztolányi Dezső: *Szabadkikötő*. 320.
[22] Kosztolányi Dezső: *Nyelv és lélek*. 483.
[23] I. m. 484.

sajátítása és az öneszmélés, az az esemény, amely ráébreszt alapfunkciómra: lenni–vagyok.

Ebben a beállításban érthető meg igazán a *Lenni, vagy nem lenni* című tanulmány üzenete. Kosztolányi kifejtésében ez a hitre vonatkozó igazi kérdés, amely nem tehető föl a tudás tárgyára vonatkozó kérdésként: nem kérdezhetjük, „mi az?" vagy „ki az?". Csak azt: hogyan vagyok jelen a való világban, mit cselekszem az életben, amikor tudom, hogy nincs miben hinnem, és persze tudom egyúttal azt is, hogy a kezdetről és a végről nem lehet tudásom. Kizárólag csak annyi – de az bizonyosan –, hogy a vég bekövetkezik. A nincs, a semmi éppen hogy a *lenni* nyelvi úton modellált értelmére utal: a lenni–vagyok aktusára. Merthogy azért vagyok, hogy valamivé legyek – a válni értelmében. Ám az, „amivé válok", attól függ, hogy mit vállalok. A fentiek alapján megállapíthatjuk, hogy Kosztolányi szerint a költő az identitás krízisét a saját nyelv válságának tulajdonítja. Alkotásra épp akkor mutatkozik igény, amikor ez a válság bekövetkezik. A versírás ennyiben küldetés, hiszen a válság vállalását és bevallását testesíti meg. Mint már hangsúlyoztam, ezt az eseményt nem a hit tudata vagy a tudatba vetett hit irányítja, hanem a vallomás nyelve. Mely a tudat válságáról tudósítja alanyát, arról, hogy a hitet a tudással kívánja megalapozni. Márpedig ekkor a *contradictio in adiecto* esete áll fenn, mert hiszen ez maga a tudatba vetett hit bizonyossága. S arról győz meg, hogy nem vagyunk képesek nem hinni. Még a kognitív funkció is hiten alapul – a tudatba vetett hiten. Világos, hogy a tudat éppen ezért nem lehet a hitről szóló beszéd szabályozója. A feladat éppen az, hogy a hit diszkurzusát kell elsajátítani – újra meg újra, válságról válságra haladva, szakadatlanul. Épp erről a lezárhatatlan keresésről tesz tanúbizonyságot versével a költő, amikor meghajlásra szólít föl, a fej önkorlátozására és több gondolkodást igénylő munkájára, melynek intellektuális késztetése a költői diszkurzus. Utóbbi viszont – szemben a tudományos vagy naiv realista világképpel – azt sugallja, hogy a szakrális érték feladat, megszakíthatatlan munka dolga, s emberi lény sosem birtokolhatja azt a bizonyosság erejével.

Amennyiben a *Hajnali részegség*et az író más szövegeinek tükrében vizsgáljuk, mindenekelőtt fel kell idéznünk a kétely és a hit összefüggését tárgyaló leginkább kifejtett művét, a már idézett *Lenni, vagy nem lenni* című írást.

Kosztolányi ugyanis a kételkedést nem a módszeres gondolkodás karteziánus elveként tárgyalja, hanem egyfajta létmódként. Amint Hamlet, aki saját kétségeire nem további pro és contra érveléssel reagál, hanem cselekvéssel, úgy a cikk Széchenyije is a cselekvés példázataként kerül bemutatásra, amint a válság elszánt vállalásának aktusát demonstrálja. Kosztolányi a leginkább tiszteletreméltónak éppen *Széchenyi hitét* nevezi, jelesül: „hogy ennyi kétség közepette hinni, alkotni tudott…"[24] Magát a kétség fölvázolt epizódját drámainak, hamletinek tekinti: olyan drámai és megindító, mint Hamlet monológja: a „lenni, vagy nem lenni".

---

[24] Kosztolányi Dezső: *Lenni, vagy nem lenni*. 15.

„Azt hiszem mindnyájan, akik tollat forgatunk kezünkbe, a lét és nemlét e kérdésével foglalkozunk, azzal kelünk-fekszünk... Egyszerűen azért, mert ez a mesterségünk [...]. Munkánk nehéz, viszont irigylendő is. Szenvedélyünk a munka."[25]

A széchenyis építők hitét „apostolinak" nevezi, melynek két alkotóelemét emeli ki, s azokat egyben a magyar habitus európaiságaként értelmezi. Lenni, mindenekelőtt annyi, mint „embernek lenni"; ezen fölül – „jó európainak lenni és jó magyarnak lenni, kétfelé vívó nyugatinak és keletinek, nagyra feszülő alkotó-akaratnak s alázatos munkának".

Ezt a mintát követi a *Hajnali részegség*ben is, ahol az alkotó-akaratnak a húrnak feszülő szív a hordozója, az alázatos munkának pedig a fejet földig hajtó dalnok feleltethető meg. A földig hajlító és a földig hajlított, a *lenni* és a *van* szubjektumaként áll elénk. Így formálódik meg Kosztolányinál – jelesül a *való* és a *váló* kölcsönhatásából – a költészet metaforikus referenciája, a lét megértésére törő alkotóakarat mintája: „... ez a mi küldetésünk".

A vallomásos beszédmódban azonban a „te" jele már nem névmásként tölti be funkcióját, nem a nem-beszélő másik jeleként, hanem egy önreferens alakzatként. Magáról a „te" szekvenciáról tanúskodik: „hát te mit ke*restél*". A megkérdezett egyrészt a megtörténtek és ábrázolásuk („kopott regék") áldozata: „rabságba *estél*"; másrészt a válság nem vállalásáé: az „annyi *rest éj*" kifejezés jelentése csupán kiterjesztése a külső rabságnak a belsőre, az öncsonkításra. Itt jól nyomon követhető az *Esti Kornél éneke* című költemény hatása. A „te" névmás a *lenni* metaforáit generálja: „légy mint a minden, / te semmi". A „te" a szüntelenül létesülő szubjektum – a tevés és nem a tett vagy a tény alanya. Ő az, aki a meglévő, látható érzéki világra, mint „a jajra csap a legszebb / rímmel". S mint a rímmel cselekvő tevékeny lénynek, az alkotó alakmásának ezt kell tennie:

A céda életet fesd,
azt, ami vagy te, tettesd,
királyi ösztönöddel
ismersz-e még felettest?
az únt anyag meredt-rest
súlyát nevetve lökd el,
s a béna, megvetett test
bukásait a szellem
tornáival feledtesd.

Az „ami vagy" megfelel annak, ami már van neked, a magára mutató „én"-nek: az „únt anyag" megrögzült alakja, a tétlen matéria a térben mint a tehetetlenség és a bukás közege. A „te" nem ennek a valónak a képviselője, hanem a váló – létesülő – realitásé, amit a „légy te" refrénje fejez ki a cselekvéskezdeményezés

[25] I. m. 27.

szubjektumára utalva. A „te" tevése a „tettetés", ami azt sugallja, hogy egyfajta metaforikus cselekvésről van szó: tégy úgy, mint... Azaz a tettedet használd egy másik tett imitálására és inspirálására. Ezért lehet az imitáció nem puszta utánzás vagy játék, hanem alkotás – a szellem „tornája" a testen. A „*te*" a „*te*st" – a „*rest*" ember – másikja, tevékeny valója, de a költészetben egyben indexe is – része és egyben jele is az alanyi eseménynek. Amit a homofónia hoz tudomásunkra, melynek funkciója, hogy a jelölőre testált névmási funkciót számolja föl. Ez a jel nem név-más, nem helyettesítés, hanem szövegmetafora: nem az én–te reláció egysége, hanem a lét neve – a minden és a semmi megkülönböztetésén túl feltáruló horizont Igéje, a „Légy!" – nem a „céda élet" –, hanem a tevékeny valóság – neve.

Az esszé írója szerint a költészetben jut szintézisre az alkotó-akarat és a munka mint a nyelvvel való foglalatosság. Ez a kitartóan végzett munka alázatosságra nevel („földig hajoltam"), nem a rab, hanem a szolgálattevő önfegyelmére – a nyelv szellemi produktumaként és a nyelv alkotótársaként.

> „Azt a lelket és nyelvet, melyet rövid időre örökbe kaptunk, új szellemmel fényezve, csorbítatlanul át kell adnunk utódainknak. Ez a küldetésünk – „áldjon vagy verjen sors keze" –: ez a mi küldetésünk. Kissé lehajtani a fejet. De a szívet, azt föl, föl, barátaim."[26]

A *Hajnali részegség* rímkataraktái egy ilyen mentális és nyelvi jelenlét hiteles diszkurzusát hozták a világra, melynek fent bemutatott értelmezése arra ad reményt, hogy a költészet poétikai és ontológiai megközelítésének fúziója egy irodalmi antropológia alapjait vetheti meg.

*

Az itt következő kitérőben arról szólnék, hogy katakrézis és homofónia összefüggése a rímtől függetlenül is produktív lehet, így a próza esetében is ki tudjuk mutatni. Maradjunk Kosztolányi Dezső „kataraktáinál", s legyen a példa az *Édes Anna* szövegvilága.

Ezt megelőzően azonban összefoglalom általánosabb szinten az elemzés elméleti hozadékát.

Tapasztalhattuk, hogy a költői szövegben a szó szemantikai története mintegy rövid ontogenezisként még egyszer lezajlik; a szöveg korántsem egy „nagy mondat" vagy egy „nagy jel" – nem olyan jel, amely jelekből áll, hanem a benne szereplő szavak értelmi potenciáljának tematizálását is magába foglalja, miáltal a szó neve aktualizálódik, a jelentettje pedig verbalizálódik (és nemcsak grammatikalizálódik): a jelentettnek is el, vagy vissza kell nyernie szó-státusát, be kell épülnie a szöveghomofónia rendjébe, visszavezetve a grammatikai formát eredetére, a homofón rendre, amelyből a logikai predikációk sora kiszakította. Vagyis igyekszik olyan szavak szinonimájává válni, amelyek grammatikailag nem indokolják ezt. Két

[26] Uo.

ilyen egység között a homofónia is, s nem csupán a megnyilatkozás teremt kapcsolatot. A megnyilatkozás ugyanis azt az intenciót hozza domináns helyzetbe, amely közlési funkciójából fakad, nevezetesen: a másik beszélő és a beszéd tárgyának a megértése. Ez a mondat szintjén ugyan a predikatív jelentésre redukálja a szavak funkcióját, ám a megnyilatkozás egysége már nem tudja nélkülözni a homofóniát, amennyiben az intenció és nem a predikáció szervezi, márpedig az intenció, a válaszra orientált megszólalás csak intonációként képes realizálódni. Az intonáció azonban olyan diszpozíció indexe, amely megelőzi a megnyilatkozást, sőt a szót is, s ennyiben a homofónia a „hangzó lét" transzkripciójának tekinthető.

A katakrézis a regényben a – rímmel határolt verssorral egyenértékű – névre fejti ki hatását, amennyiben annak szemantikai tartománya tárgyiasul a történetben. A katakrézis funkciója forszírozott, nem magától értetődő átnevezések sorában jut kifejezésre, amely a tulajdonnevet köznévi jelentéseinek sorára bontja, s a rokon hangzás alapján kiterjeszti a nem szinonimaként használt lexikai egységekre is, mint például a „részeg" esetében az ég, az egész, az ész, a rész, a rég szavakra vonatkozóan tapasztalhattuk. Amiért is minden egység metaforaképző szerepet kap, s ezzel az egész szöveget érintő bázismetafora – amilyen a hajnal a versben – megképzésében játszik közre.

Hogy születik a vers és a regény? című írásában a regényírói nyelvkezelést illetően Kosztolányi leszögezi: „[A regényíró] Számára döntők a nevek is. Ezek együtt jelennek meg alakjaikkal. Ha van nevük, akkor már élnek is. Téves azt hinni, hogy a regényíró [...] tetszése szerint ennek vagy annak hívja őket [...]." A főszereplő nevének csengése és nem pusztán jelölő funkciója az, ami a szöveg egységességét biztosítja. Így keletkezett regénye címszereplőjének is a neve:

> „*Édes Anna* neve is ilyen hallucináció. Jólesett mondogatnom, leírnom. [...] Én az Anna nevet régóta szeretem. Mindig a mannát hozta az eszembe [...]. A kettő együtt – vezeték- és keresztnév – a maga lágy zeneiségében egy másik ősi és végzetes szókapcsolatot idézett föl bennem: az édesanyát. [...] Azt is megemlíthetem, hogy én az *Édes Anna* írása alatt – nem tudom, miért – mindig a temetési szertartás latin verseit mondogattam és énekeltem. Ez azonnal visszazökkentett hangulatomba. Ez volt az alaphangja. A fönséges, ókori versekből merítettem erőt."[27]

A szó szeretete, a „zeneiség" primátusa, a hangzósság által szabályozott „szókapcsolatok" felidézése, továbbá a bennük foglalt „ősi", sokszor nyilván etimológiai jelentéslehetőségek regenerálása, illetve elsajátítása („mondogatom, leírom", „mondogattam és énekeltem"), sőt intertextusainak felidézése – ez mind kiolvasható ebből az alkotói vallomásból. Fordítsuk le mindezt a diszkurzív poétika nyelvére.

Nyilvánvaló, hogy az *Anna*, az *anya* és a *manna* szavak, illetve a rituális versdallam között elsőre alig megmagyarázható kapcsolat van. Az író mégis szükségszerű össze-

[27] Kosztolányi Dezső: *Nyelv és lélek*. 466–469.

függést feltételez. És mivel ezt tematikusan nem lehet megokolni, a rokon hangzás és sejthető jelentés kapcsolata, azaz a tisztán nyelvi-poétikai motiváció felmutatása kerül előtérbe, jelen esetben a katakrézis működtetése. Éspedig valószínűsíthetően azon az alapon, hogy az *Anna* eredeti héber jelentéseinek egyike – 'bájos, kedves' (<*hĕn* 'grácia, báj') – a magyar 'édessel' rokon értelemben is használatos; ugyanúgy, ahogy az *édesanya* jelzős része sem reálisan, hanem metaforikusan értendő. A *manna* viszont kultúrtörténeti jelentése és jelentősége alapján kapcsolható a csoporthoz, amennyiben „édes eledelt", „angyalok eledelét" jelenti és erősíti a megírandó regény archaikus utalásirányát. Az *Ószövetség* szerint a manna fehér, áttetsző, édes és puha volt *(Számok 11, 7–8)*. A regényben ez az elem így tér vissza: „– Anna – ismételte Vizyné, s a *puha, kedves nőnevet* rokonszenvesnek találta [...] – Anna – mondta még egyszer, s *a szó* megnyugtatta, úgy hullt rá mint valami *fehér,* mint a *manna*".[28] Jól látható a kétoldalú szabályozás művelete: a szó szintjén a személynév reszemantizálása: Anna→nőnév→szó „kedves", „rokonszenves" jelentéssel, amit Vizyné intonációja ad hozzá a tulajdonnévhez. A megnyilatkozás szintjén megtörténik a név metaforizálása: „mint a fehér, mint a manna".[29] Illetve a szemantikai transzkripció: a kijelentés magában hordozza az értelmezését lehetővé tévő szemantikai alakzatot – Anna: égi eledel: isteni szó. Ezt követi a jelentés tematizálása a történet szintjén, valamint az intertextuális kapcsolódások kialakítása. A metafora cselekvésként manifesztálódik: „Anna egy tálba tette a kovászt, vajat, cukrot, sót. Leöntötte meleg tejjel. Lisztet szórt rá, kevergette."[30] Tekintettel arra, hogy a bibliai *manna* egyúttal az *Újszövetség* eucharisztikus lakomájának – az áldozati eledelnek – az előképe, Édes Anna nevében potenciálisan – a belső forma jelentéstartományában és kontextusaiban – ott van a szereplő egész sorsa. Katakrézisként olvasva a név – a regény szövegével homológ egységet alkotva – a történet szemantikai programjának bizonyul. Minden valószínűség szerint ezért lett az archaikus gyászszertartás dallama az alaphangja a regény cselekményét, főhősét, annak nevét és a mű szövegét a homofónia és a költői szemantika közvetítésével

---

[28] Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978. 290.

[29] Találó amit Tóth Árpád mond a jelzők szerepéről: „Kosztolányi fő ereje a jelzőkben van [...] a sorok hangulatát merész jelzők sűrítik" (vö. Tóth Árpád: *Kosztolányi versei.* Nyugat 1921. január 15.). Ez a „hangulat" azonban több mint élménykifejeződés – értelmezett diszpozícióról van szó, amely úgy valósul meg, hogy a katakrézis a rímelő egységeket, (illetve a prózában a név hangsorát) kimozdítja sorvégi helyzetükből (illetve a szintagmatikus szerkezetből) és a sor, illetve a szöveg egészére rávetíti. A „hangulatinak" tetsző egységek szemantikai újításokra szolgáló szöveghomofóniának bizonyulnak, „sűrítik" valóban a jelentésmezőket. Ennek hatására a jelző nem pusztán a minőség jeleként „találó", hanem a váratlan analógiák létesítésében is vezető szerepet játszik – Anna édes, *mint* a szó; Anna édes és puha, *mint* a manna; Anna édes (irgalmas) és puha és fehér (tiszta), *mint* a hó és így tovább. Ily módon a *cselédnek* nevezett lányt nevének jelzői jelentéstartományával ruházza fel a diszkurzus, ami témává válik a megnyilatkozások szintjén és cselekményképző funkciót kap. Ebben az új olvasatban – „tünemény", „tündéri", „láthatatlan jó szellem" mint a cseléd konceptusát leváltó újra-referált emberi valóság – a szolgálat fogalmát antropológiai ismérvvé avatja, az emberi jelenlét fundamentális tulajdonságává. Ennek fényében Széchenyi, az államférfi és Kosztolányi, a költő éppen olyan szolga, mint az *Édes Anna* neve által konnotált szubjektum.

[30] Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*. 407.

egységben tartó kezdeti ihlető „hallucinációnak", a katakrézis gyakorlásának hatására. A manna mint „lelki eledel", Krisztus szava bomlik ki Moviszter megnyilatkozásaiban és kap értelmezést a „krisztinai fehérek" külső attribútumaival szemben belső érték gyanánt a „halotti ima", „az irgalom", „Krisztus országa" motívumaiban, valamint a beavatandó „katekumen", Moviszter „nyolcszázalékos cukra" funkciójában, mely a „szívét fölemeli" (sursum corda).[31] Tegyük hozzá, ugyanúgy, ahogy azt Kosztolányi a *Lenni, vagy nem lenni* utolsó üzenetében is megfogalmazta. Az irgalom, könyörület (mely „a szívet fölemeli") jelentést pedig az *Anna*, illetve *Hanna* név legősibb szövegkontextusai őrzik.[32] Ha meggondoljuk, hogy Kosztolányinál a nyelvnek is ugyanaz a hangsúlyos attribútuma, mint az Annának és az anyának – *Az anyanyelv édessége és végtelensége* – akkor a problémát súlyának megfelelően tudjuk értékelni, a katakrézis prózanyelvet konstituáló szerepének fontosságával együtt.

[31] I. m. 468–471.
[32] Herbert Haag: *Bibliai lexikon*. Apostoli Szentszék Könyvkiadója, Budapest, 1989. 68., 559–560.

Zsadányi Edit

VÉRZŐ SEBEK ÉS „VÉRZŐ SEBEK": AZ ABJEKT MINT TESTBESZÉD KERTÉSZ IMRE *SORSTALANSÁG* ÉS POLCZ ALAINE *ASSZONY A FRONTON* CÍMŰ MŰVÉBEN

Különböző csoportok és személyek elnyomásának gyakran alkalmazott módszere, hogy az elutasított csoportot dehumanizálják, állatokhoz, parazitákhoz, tetűhöz, féreghez hasonlítják. A kirekesztő nézeteknek is velejárója, hogy az elutasított csoport identitása testi jegyekre redukálódik. Iris Marion Youngot idézve az elnyomott csoport tagjai, süketté és passzívvá lesznek tárggyá vált testükbe zárva. Az uralkodó csoport ezzel szemben testétől független univerzális nézőpont képviselőjeként viselkedik.[1] Kertész Imre *Sorstalanság* és Polcz Alaine *Asszony a fronton* című regényében világosan végigkövethetjük azt a folyamatot, ahogyan az elnyomás megfosztja az embert személyes-kulturális identitásától, és puszta testté silányítja. A sárga csillag viselése, a deportálás, a tábori rabruha, a kopaszra nyírás mind azt célozza, hogy az ember biológiai lénnyé degradálódjon. A narráció nyomon követi, ahogy a hatalom szüntelen életveszélyt keltve egyre közelebb férkőzik a testhez, s végül át is hatol, keresztül is gázol az identitás utolsó mentsvárán, a test körvonalain.

Értelmezésem szerint a test határainak megsértése fordulópont az említett művekben. Az, hogy a *Sorstalanság* főszereplője a saját bőrén, saját testfelületén érzi a diktatúra mibenlétét, megkérdőjelezi az addig ismert szimbolizációs mechanizmusokat, beleértve a szolidaritás hiányát mint kulturális közeget és az önáltatás nyelvét, amely Köves Gyurit mind Budapesten, mind a táborban mintegy „természetesen" veszi körül. Írásomban szeretném a *Sorstalanság* értelmezéseit egyfajta testközeli szemlélettel bővíteni, felhívni a figyelmet test és textualitás eddig nem hangsúlyozott összefüggéseire. Elsősorban azokat a szövegrészeket vizsgálom, amelyek a behatolást elbeszélik, azokat a pillanatokat, amikor a hatalom áthágja a test/identitás határait. A narratív határátlépéseket Julia Kristeva *abjekt*-kategóriájával közelítem meg, mely szerinte köztes hely az objektum és a szubjektum között. A szöveg a vizsgált helyeken a humánperspektívát átlépve és a parazitaperspektívát mimikriként visszavetítve, az abjekt teréből szól.

---

[1] Iris Marion Young: *Justice and the Politics of Difference*. Princeton University Press, Princeton, 1990.

Írásom első részében felvázolom az abjekt elméletének néhány alapgondolatát Julia Kristeva *Powers of Horror: An Essay on Abjection* című könyvére hivatkozva, majd kiemelek néhányat azokból a kutatásokból, amelyek az abjekt mára már klasszikusnak számító elméletét kultúrszociológiai értelemben fejlesztették tovább, és összefüggésbe hozták napjaink égető problémáival, az előítélet, a rasszizmus és az antiszemitizmus jelenségével. Röviden utalok az abjekthez fűződő néhány újabb irodalmi tanulmányra, majd a második részben rátérek a két mű értelmezésére. A *Sorstalanság* áll érdeklődésem középpontjában, az *Asszony a fronton* kisebb teret kap, mindössze néhány jellemző részletére hivatkozom. Ez utóbbi műről részletes, a kulturális test fogalmát és az önéletírás műfaját összekapcsoló elemzés olvasható például Louise O. Vasvári tanulmányában.[2] A harmadik részben bemutatom, hogy az abjekt-szerepbe kényszerített lét narratívája magában hordozza, mintegy nyomaiban őrzi az anya emlékét. Az anya figurája és az abjekt-szerep fikciója között összefüggés van, amely kapcsolatba hozható Kristeva elgondolásával.

Célom nem csupán kultúraelmélet és (szép)irodalom összeolvasása és párhuzamok kimutatása, hanem az is, hogy nézzünk szembe kultúránk veszélyes beidegződéseivel, az előítéletek újratermelődésével.

I. Az abjekt elméletei

Kristeva szerint a test határainak védelmével kapcsolatosak azok a szorongások, amelyeket az abjekt, vagyis a test végtermékei, melléktermékei: a testváladékok, a testnedvek, az ürülék, a vér és a vizelet váltanak ki. Mindezek átmenetet jelentenek a test és a testen kívüli között: nem tekinthetjük őket sem szubjektumnak, sem objektumnak. Részei is a testnek, meg nem is, egész életünkben igyekszünk megszabadulni tőlük, megpróbáljuk őket rajtunk kívül eső tárgyként kezelni. A test melléktermékei, a testkép eltávolítható részei zavarják az elhatárolódást, ezért az egységes testidentitásra nézve állandó fenyegetést jelentenek. Innen származik szorongásunk az ételmaradéktól, a testváladéktól, iszonyodásunk az ürüléktől, a vizelettől, undorunk a vértől és a piszoktól.

Szocializációnk során megtanuljuk az én és nem én határainak kijelölését, a hulladék eltávolítását. A tiszta, engedelmes, törvénytisztelő test ára az abjekció, amely visszavezethető az első elutasításra, az anyától való elszakadásra, aminek célja, hogy az egyén képes legyen a szimbolikus rendben létrehozni önmagát. Az abjekció – írja Kristeva – megőriz valamit abból, ami a pretárgyias viszonyban (pre-objectal relationship) ama felidézhetetlen erőszakban létezett, amelyben a test elválik az anyai testtől. Az abjekttel (vérrel, váladékkal, ételmaradékkal vagy ürülékkel) való szembesüléskor tapasztalható kényelmetlenség, rossz érzés, szédülés, émelygés

[2] Louise O. Vasvári: *A töredezett (kulturális) test írása Polcz Alaine Asszony a fronton című művében.* Fordította Horváth Györgyi. http://ahea.net/e-journal/2010-volume-2?&request=posts/postattachments&download=22&ajax=1

Kristeva szerint arra az ambivalenciára vezethető vissza, amely körülveszi az anyától elhatárolódó tárgyként, önálló testként létrejövő szubjektumot. Az abjekt kiváltotta viszolygás nem más, mint az anyai test felidézhetetlen emléke. Az undor mutat rá arra a másságra, amellyel nem lehet egyesülni (incorporate) és azonosulni, amely megelőzte, birtokolta, majd létrehozta az embert, hiszen megszületésekor az anyai birtoklást kellett legyőznie ahhoz, hogy a későbbiekben be tudjon lépni a szimbolizáció és a szocializáció, vagyis (a pszichoanalitikus felfogás szerint) az apa rendjébe. Az abjekt sajátként is felfogható, érvel a szerző, az undor mutat rá arra az (anyai) alteregóra, amellyel az ember valaha össze volt fonódva.[3]

A végtermékek ellenállnak a szimbolizációnak, így a nyelvi, esetünkben a narratív reprezentációnak: váladék, hasmenés, széklet és vizelet, bőrbetegség, gennyező sebek ritkán szoktak előfordulni irodalmi narráció témájaként. A *Sorstalanság* szembefordul ezzel a narratív hagyománnyal: Kertész Imre regényében az abjekt és az abjektté válás lesz az elbeszélés tárgya.

Az antiszemita propaganda egyik leggyakoribb eszköze a zsidók élősdiekkel: tetvekkel, férgekkel, különféle visszataszítónak tartott élőlényekkel, pókokkal, patkányokkal való azonosítása.[4] Hermann Imre *Az antiszemitizmus lélektana* című, közvetlenül a második világháború után megírt könyvében végigkíséri, miként jelenik meg a parazitamotívum egyes antiszemita szerzőknél. Hermann gondolatmenete szerint, ahogy a szorongó ember vagy majom bánatában, elhagyatottságában saját szőrét, haját, körmét, sebeit tépi-bántja, a csoport is ezt teszi, ha nagyobb megrázkódtatás éri: meg akar megszabadulni a bőr-énjén élősködő, parazitaként elképzelt zsidóktól. A szerző minderre számos példát hoz fel az ókortól napjainkig, idéz a *Mein Kampf*ból is: *„Nem egyszer rosszul lettem ezeknek a kaftánosoknak a büzétől,* [...] *mihelyt az ember egy ilyen gennyes sebet óvatosan felvágott, akár a nyűvekre a rothadó testben, mindjárt rábukkant egy zsidócskára."* (Adolf Hitler: *Mein Kampf*) *„Itt tehát a zsidó, a »büdös zsidó« nyű, parazita, élősködő a rothadó testen"* – írja Hermann.[5]

Csabai Márta és Erős Ferenc rasszizmust vizsgáló társadalomlélektani áttekintésében Anzieu Didier-re hivatkozik, aki kimutatta, hogy a bőrnek megvan a maga pszichés reprezentációja, a „lelki bőr". *„Biológiai értelemben a bőr sérülése nyitottá teszi a testet a fertőzéseknek, pszichológiai értelemben a »lelki bőr« sérülései is hasonló következményekkel járhatnak, a »bőr-énbe« történő behatolás pedig az »én« integritását, határait veszélyezteti. Analóg módon a csoportnak is van efféle »bőr-énje«"*, amely a legkülönbözőbb fertőzéseknek és egyéb sérüléseknek van kitéve, s ezek elhárítására a közösség is megszervezi a maga „bőrápoló szolgálatát". A csoport „bőr-énje" összetartja a csoport „testét", és kijelöli a határt „egészséges"és „beteg" között.[6] James M. Glass ame-

---

[3] Vö. Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection.* (*Pouvoirs de l'horreur.* Ford. Leon Samuel Roudiez) Columbia University Press, New York, 1982. 1–32., különösen 9–10.

[4] Csabai Márta–Erős Ferenc: *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei.* Jószöveg Műhely Kiadó, Budapest, 2000. 118.

[5] Hermann Imre: *Az antiszemitizmus lélektana.* (Bibliotheca, Budapest, 1945) Cserépfalvi, Budapest, 1990. 85.

[6] Csabai és Erős hivatkoznak Didier Anzieu könyvére (Didier Anzieu: *The Skin Ego: A psíchoanalytic Approach to the Self.* Yale University Press, New Haven, 1989): Csabai Márta–Erős Ferenc: i. m. 119.

rikai történész *„Life Unworthy of Life": Racial Phobia and Mass Murder in Hitler's Germany* című könyvében *„az orvostudomány aktív közreműködésével végrehajtott tömeggyilkosságokat »purifikációs« rítusnak nevezi, amelynek célja a csoport »bőr-énjének« megtisztítása, a csoport hatalmának és identitásának megerősítése. Az elkülönítés, az »alacsonyabb rendű fajokhoz« tartozókkal fenntartott szexuális kapcsolat tilalma, a tisztogatás, a gyilkosság, a »tiszta« és a »tisztátalan« közötti határok fenntartását szolgálja. E rítusok révén az egyén és a csoport élesebben el tudja különíteni a »szennyes« és »fertőző« Másikat saját egészséges és integráns énjétől."*[7] Csabai Márta és Erős Ferenc végül megállapítja, hogy a rasszizmus *„egy univerzálissá növelt projektív identitás, amelynek semmi köze a stigmatizált csoporthoz, hiszen kizárólag a stigmatizáló csoport tagjainak fantáziáiban gyökerezik"*.[8] A rasszizmusra vonatkozó pszichoanalitikus magyarázatok jól tetten érhetők az antiszemitizmus ideológiájában. A nácik célja nem csupán a megsemmisítés volt, hanem pusztító „munkájuk" minden nyomának eltüntetése, az „abjekt" teljes eltakarítása is. Ehhez az üldözött csoportok tagjait mindenekelőtt emberi identitásuktól kellett megfosztani, „kártevővé", „parazitává" kellett nyilvánítani, hogy aztán az így fennmaradó „antitesteket" végérvényesen, lehetőleg nyom nélkül leválasszák a társadalom „bőr-énjéről", mégpedig a lehető leggazdaságosabb és leghigiénikusabb módon.[9]

Kristeva elméletének jelentőségét mutatja, hogy a humán tudományok egyéb területein is hivatkoznak rá, az *abjekt* koncepciója a mai kutatások fényében is használható és újraértelmezhető. Egy antropológus például napjaink egyik súlyos problémája, az anorexia okainak feltárására alkalmazza Julia Kristeva okfejtését. Nem tartja kielégítőnek azokat a magyarázatokat, amelyek az individualizmust, a folyamatos és túlzásba vitt önkontrollt vagy a média sugallta hamis szépségideált teszik felelőssé a betegség kialakulásáért – szociálantropológiai módszerekkel közelíti meg a jelenséget. Az anorexiában a saját közösségében otthontalan, határait védő és az anorexiás közösségben új kapcsolatokat kereső, a betegség stádiumait többször átélő, állandó átalakulásban lévő ember küzdelmét látja. Az anorexiások undort keltő abjektként tekintenek az ételre: viszolygást vált ki bennük, mert szüntelenül veszélyezteti testük határait. Az étel szaga, íze, látványa lehetetlenné teszi számukra a külső és a belső elválasztását, mivel ezek átlépik a test határait. Abjektként élik meg az ételt, amelytől meg kell szabadulniuk, amelytől meg kell tisztítaniuk a testüket. Testi (embodied) kommunikációt folytatnak a környezetükkel, a kultúra testi tapasztalatukká válik.[10]

A *Sorstalanság* hetedik és nyolcadik fejezetében is testi kommunikáció (embodiment) reprezentációja megy végbe. A főszereplő, miután nem tudja saját határait

---

[7] James M. Glass: *„Life Unworthy of Life." Racial Phobia and Mass Murder in Hitler's Germany.* Basic Books. New York, 1997[2]. Csabai és Erős hivatkoznak rá. Csabai Márta–Erős Ferenc: i. m. 119.

[8] Csabai Márta–Erős Ferenc: i. m. 120.

[9] I. m. 121.

[10] Megan Warin: *Abject Relations: Everyday Worlds of Anorexia.* Rutgers University Press, New Brunswick, 2010. 111–117.

(tisztán) tartani, gennyes sebeit, bőrbetegségeit, ürülékét eltávolítani, feladja a túlélés perspektíváját. Később ugyanez a test, önkéntelen szemrebbenése, a répaleves szagának megérzése segíti vissza az életbe. A láger felszabadításakor a mikrofonból elhangzó szavak, például a *szabadság*, nem jelentenek számára semmit, mert akkorra már a kultúra, az emberi nyelvet is beleértve, érvényét veszti. Csak a gulyásleves illatának testi megtapasztalása érteti meg vele testi (embodied) kommunikáció révén a szabadság mibenlétét. A test tudása az egyedül érvényes tudás, egyedül annak „szavára" hallgat.

Érdemes még röviden utalni néhány újabb, az abjekt fogalmát előtérbe állító irodalmi elemzésre. Carey James Mickalites Joseph Conrad *The Secret Agent* című regényének számos pontján (a helyszínt, a cselekményt, a szereplők kapcsolatrendszerét, a regény retorikai alakzatait figyelembe véve) mutatja ki az abjekt és az abjekció (elválasztás, elhatárolás, kirekesztés, a haszontalan, undorító elem eltávolítása) narratív logikáját, a késő viktoriánus, háború előtti London aggodalmainak kivetüléseként, a tiszta, racionális logika és életfelfogás szennytől való elhatárolódásaként értelmezve a művet. A pornográfiát árusító anarchista merénylő Verloc foglalkozását, külsejét, környezetét és háza belső elrendezését tekintve a napfényes és ésszerű gondolkodást követő londoni kultúra peremvidékén él, annak abjektjeként létezik. A gyengeelméjű Stevie is a preszimbolikus világhoz kötődik, szinte hozzátapad a családhoz, Verloc felesége anyai érzelmekkel viseltetik iránta, ráadásul a regény során többször történik előre- és visszautalás Stevie darabokra hullott testrészeire. A mű tehát többszörösen középpontba helyezi a viktoriánus kultúrát fenyegető, de tőle elhatárolódni nem tudó preszimbolikus abjekttartalmakat.[11]

Ann-Marie Priest *„A Secret Responsive Ecstasy": James and the Pleasure of the Abject* című tanulmányában az abjekt kategóriáját Henry James alárendelt, kiszolgáltatott női szereplőinek vizsgálatában alkalmazza, és összekapcsolja a keresztény miszticizmus gondolkodásmódjával. Szerinte az „ártatlan" és a tapasztalt nők ellentmondásos kapcsolatának alakulása áll a szerző *The Golden Bowl, The Portrait of the Lady* és *The Wings of the Dove* című regényének középpontjában. Az alárendelt, az erősnek kiszolgáltatott, abjekt-pozícióban levő nő a misztikus tapasztalathoz hasonítható önmegsemmisítés révén jut el az újjászületéshez, a testi-szellemi átalakuláshoz, és végül fölénybe kerül az erős nővel szemben.[12]

Az abjekció folyamata a *Sorstalanság*ban is nyomon követhető. Az abjekt-pozícióba teljesen beletörődő, a halál küszöbéhez érkező ember elbeszélésének retorikája felcseréli a kiszolgáltatott és a zsarnok szerepét. A történet szintjén is hasonló lélektani folyamat játszódik le. Köves Gyuri a megsemmisülésbe való beletörődés stációin át jut el a tapasztalt, a dolgokat ismerő ember pozíciójába.

---

[11] Vö. Carey James Mickalites: *The Abject Textuality of The Secret Agent.* Criticism 2008. 50/3. 501–526.
[12] Vö. Ann-Marie Priest: *„A Secret Responsive Ecstasy": James and the Pleasure of the Abject.* The Henry James Review 22/2. (2001) 163–179.

Sally Minoque és Andrew Palmer az abortusz témájának megjelenését hasonlítja össze a harmincas és az ötvenes–hatvanas évek amerikai regényeiben. Az elhalt magzat mint jellegzetes abjektalak az elbeszélés perifériájáról, az elejtett megjegyzések szintjéről eljut a nyíltabb, egyértelműbb utalások nyelvi formáihoz.[13]

II. Az abjekt hangja, a test beszéde

A *Sorstalanság*ban azt vizsgálom, hogyan jelennek meg a zsidókat parazitaként beállító diszkurzus elemei, amelyek a mítoszt azzal dekonstruálják, hogy helyenként látszólag azonosulnak vele. A „parazita pretextus" egyes helyeken áttűnik a regény szövegén, rávilágít az előítélet működésére, a megörökölt és átvett gondolatfoszlányok újratermelődésének irracionális és gyilkos logikájára.

Az abjekttal szembenézni, mint említettem, traumatikus tapasztalat, talán ez is az oka annak, hogy az értelmezések nagy része elfordul az ilyen jellegű vizsgálatoktól. Sokan tanulmányozták a regény nyelvezetét, gyakran hivatkoztak a mű első felére és a lezárására, de kevés szó esett a testi leépülés narratív folyamatáról.

A kilencvenes évektől napjainkig megjelent tanulmányok elsősorban a műfaj, a műfajok átértelmezésének kódjait tárgyalják, a mű jellegzetes beszédmódját, mondatszerkesztését, az elbeszélő én és az elbeszélt én viszonyát[14], az ironikus látásmód, az elbeszélhetőség kérdése, valamint a (zsidó) kulturális identitás összefüggéseit.[15]

Molnár Gábor Tamás a *Sorstalanság*ban a bahtyini „köznapi kalandregény" narratív szerkezetét véli felfedezni, majd sorra veszi a tőle való eltéréseket mint e minta átértelmezési kísérletét.[16] Szegedy-Maszák Mihály a nevelődési regény,[17] Szirák Péter az önéletrajzi és a nevelődési regény európai hagyományával veti össze a művet.[18]

Az érthetetlen, értelmetlen várakozás az embert az állathoz teszi hasonlatossá – állapítja meg Szegedy-Maszák Mihály a Vámházban való várakozást elbeszélő fejezet két mondatára hivatkozva. *„Fölemelte, majd lassan újra visszaengedte a kezét, tanácstalan mozdulattal, mialatt a homlokán ugyanakkor ezer apró kérdő ránc képződött: szomorú, csapdába esett rágcsálóhoz hasonlított kissé."* Egy másik mondatot is idéz a regényből: *„…csak kívülről matatott, futkosott és kaparászott egy ideig a melle táján a keze,*

---

[13] Vö. Sally Minoque–Andrew Palmer: *Confronting the Abject: Women and Dead Babies in Modern English Fiction).* Journal of Modern Literature 2006. 29/3. 103–125.

[14] Kovács Béla Lóránt: *Az időbeliség tapasztalásának módosulásai Kertész Imre* Sorstalanság *című regényében.* In Scheibner Tamás–Szűcs Zoltán Gábor (szerk.): *Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről.* L'Harmattan, Budapest, 2002. 67–75.

[15] Schein Gábor: *Összekötni az összeköthetetlent.* In Scheibner Tamás–Szűcs Zoltán Gábor (szerk.): i. m. 103–118.

[16] Molnár Gábor Tamás: *Fikcióalkotás és történelemszemlélet. Kertész Imre: Sorstalanság.* Alföld 1996/8. 57–71.

[17] Szegedy-Maszák Mihály: *A kívülálló és az érintett: a megértés iróniája.* In *A megértés módozatai: fordítás és hatástörténet.* Akadémiai, Budapest, 2003. 125–132.

[18] Szirák Péter: *Kertész Imre.* Kalligram, Pozsony, 2003. 22–29.

ritkás szőrzetű nagy pók, vagy még inkább amolyan kisebb tengeri szörny módján, mely mintegy a rést kereste."[19] Nem akármilyen állatokról van szó, egészíthetnénk ki a gondolatmenetet, hanem pontosan olyanokról, pókokról és rágcsálókról, amelyekhez az antiszemita propaganda a zsidókat hasonlította.

Szirák Péter Kertész Imre műveiről szóló monográfiájában többször hangsúlyozza, hogy a *Sorstalanság* nem Auschwitz hiteles ábrázolására, hanem olyan nyelvhasználati forma kialakítására törekszik, amely felülvizsgálja a holokauszthoz való viszonyulást, így lehetségessé válik, hogy Auschwitzot az előzményekből levezethetetlen folyamatként szemléljük.[20] Tárgyalja a regény holokauszt-diszkurzusban elfoglalt helyét, és párhuzamba állítja Ember Mária *Hajtűkanyar,* illetve Tadeusz Borowski *Hölgyeim és Uraim, parancsoljanak a gázba fáradni* című művével.[21]

Kamarás István irodalomszociológiai vizsgálódásai során a *Sorstalanság* mintegy 145 olvasójának különböző beállítódásait és értelmezési stratégiáit, valamint az e stratégiák közt fellelhető összefüggéseket kutatva, elsősorban Szirák Péter monográfiáját vette alapul: a holokausztról szóló irodalom és filmek sorában paradigmaváltó regényként határozza meg a művet. A megszokottól eltérő eljárásként értékeli a szerkezetét, az időkezelését, és a cselekménye menetében késleltetést vél felfedezni. Például csupán a könyv egyharmadánál jutunk el a haláltáborig, és csak a könyv kétötödén túl válik a főszereplő számára egyértelművé, hogy a krematóriumban útitársai égnek.[22]

Molnár Sára az életrajzi megközelítésekkel szemben a tanúságtétel cselekményét, az emlékezés jelenben végbemenő aktusát hangsúlyozza. Nem a szemtanú pozíciója, az átélt tapasztalat közvetítése a lényeges. Egy mű akkor is tanúságot tehet, ha szerzője nem volt a holokauszt elszenvedője. Zvi Kolitz, a *Joszl Rakover beszél az Istennel* szerzője például nem volt a varsói gettóban, érvel Molnár Sára, írását mégis tanúságtételként fogadják el.[23] Szűcs Teri is a tanúságtétel miként jét követi nyomon *Sorstalanság*-elemzésében: a mű által ránk testált holokauszt-értelmezés etikai oldalát és a lehetséges olvasói magatartásokat tanulmányozza.[24]

Menyhért Anna Hannah Arendt következtetéseit – miszerint a nyolcvanmilliós német társadalom ugyanolyan eszközökkel hazudott önmagának, mint a zsidó kivándorlás és deportálás fő szervezője, Adolf Eichmann – alkalmazza a *Sorstalanság* nyelvi magatartására. *„Az önámítás, a tények elől való rejtőzés, a tudás nem tudomásul vétele pedig értelmezhetők nyelvi jelenségként is, párhuzamba hozhatók a zsidó áldozatok sokak által hasonlónak tartott, önámításként is érthető, a felfoghatatlanhoz lépésről-lépésre hozzászokó, a kilátástalanságban is belátást tanúsító magatartáshoz, amiről a* Sorstalan-

---

[19] Szegedy-Maszák Mihály: i. m. 128.
[20] Szirák Péter: i. m. 19.
[21] I. m. 71–75.
[22] Kamarás István: *A sorstalanság sorsa.* Savaria University Press, Szombathely, 2006. 7–14.
[23] Molnár Sára: *Ugyanegy téma variációi. Irónia és megszólítás Kertész prózájában.* Koinónia, Kolozsvár, 2005. 32–34.
[24] Szűcs Teri: *A* Sorstalanság *radikális tanúsága mint etikai kihívás.* Irodalomtörténet 2009. 40/1. 58–60.

ság *is beszél.*"[25] Azt a részt emeli ki, amelyben Köves Gyuri elmagyarázza az újságírónak, hogyan lehet fokozatosan hozzászokni a lágerhez, és arra a következtetésre jut, hogy *„az áldozat együttműködése, a fokozatosságban rejlő könnyebbségre való ráhagyatkozás kooperáció, részvétel saját, kiszámított, adagokban kapott meggyilkolásában, hiszen a náci rezsim deportálás-szakértői ezt a fokozatosságot – vagyis hazugságot – éppen a megsemmisítési mechanizmus sikerességének, a deportáltak ellenállása megtörésének érdekében alkalmazták".*[26]

Vári György megfogalmazása szerint a regény Köves Gyurit körülvevő felnőtt szereplői, például Lajos bácsi, azzal válnak együttműködővé, ahogy *„szükségszerűvé, »sorssá« stilizálják az esetlegest, értelmet hazudnak az eseményeknek. A* Sorstalanság *végső soron nem más, mint minden sorstulajdonító figuratív művelet hazug voltának belát(tat)ása, e műveletek defigurálódása".*[27]

A továbbiakban pontosan ezt a defigurálódást szeretném bemutatni, azt a testbeszédet, amely nemcsak a testről, hanem a testből szól, az abjekt hangadásáról, a kirekesztett, beteg és undorító abjekt visszaírásáról a szimbolizációba, visszaépítéséről az európai elbeszéléskultúrába, arról, hogy az abjekt*ből* és abjekt*ről* szóló elbeszélés a „magas kultúra" részévé válik úgy, hogy ez utóbbi érvényét veszti.

A regény második felében a beteg emberi test tölti be a főhős látókörét. Az elbeszélő nem tekint ki saját és mások testi működésének ismertetéséből, vagyis szembehelyezkedik a modernség metaforikus regényszervező elveivel és a metaforát középpontba állító narratív hagyománnyal. Egyfajta testbeszéd következik: a hatodik, hetedik és nyolcadik fejezetet az éhséget, a hasmenést, a rühöt, a lábbeli okozta fertőzést, a fizikai leépülést átélő ember tüzetes, regisztráló beszámolója alkotja. Belső beszédet olvasunk, amelyet a test diktál. Ezekben a fejezetekben már nem a modoros, fontoskodó, iskolai dolgozat előadásmódjára emlékeztető stílust, vagyis a megfelelni vágyó ember hangját halljuk, hanem a test jelzéseit követő, autentikus beszédet, a tekintet útjába eső tárgyak, emberek, események szenvtelen leírását.

A koncentrációs táborban zajló élet elbeszélésében lépten-nyomon találkozunk az abjekt valamely megjelenési formájával. Az abjekttárgyakkal való kényszerű együttélés, és ezzel összefüggésben az abjekttá válás folyamata már a vonaton megkezdődik. Köves Gyuri részletesen beszámol a kübliről, kis- és nagydolgairól. Minden erőfeszítése hiábavaló, képtelen a táborokban egészséges maradni, tisztálkodással sem tudja teste határait megőrizni. A mosakodás fájdalommal jár, ránézni sem szeret rohamosan leépülő testére. A facipő a lábához ragad, akár egy újabb, fájdalmas és visszataszító testrész, így aztán jobbnak látja, ha még lefekvéskor sem válik meg tőle. Más szóval, már képtelen eltávolítani a testéhez ragadt abjek-

---

[25] Menyhért Anna: *A kilátástalanság belátása – a belátás kilátástalansága. Kertész Imre: Sorstalanság.* In *Egytucat. Kortárs magyar írók női szemmel.* József Attila Kör–Kijárat Kiadó, Budapest, 2003. 117–154.; 124.

[26] I. m. 127.

[27] Vári György: *Cselekményesítés, történelmi tapasztalat és a fenséges művészete.* In Scheibner Tamás–Szűcs Zoltán Gábor (szerk.): i. m. 119–136.

tet. A mosakodás feladása, teste integritásának feladását is jelenti. A későbbiekben megrühesedik, kisebesedik a bőre, és sehogy sem tud sebeitől megszabadulni.

„Eközben a kéreg már rég földörzsölte bokánkat, és számtalan sebet mart az alatta levő puhább környéken. Ezek a sebek mármost – tulajdonságaik szerint – nedvedznek, s nedvük bizony ragacsos: ilyenképp azután a cipőtől idővel semmiképp sem tudunk szabadulni többé, levehetetlenné válik, hozzátapadt, s akár egy újabb testrész, valósággal ránőtt a lábamra mintegy." (187.)[28]

Itt kerül szóba a hasmenés, amely önmagában is abjekttéma, majd a szöveg hosszasan és részletesen taglalja a testi leépülés állomásait. Ekkor már magunk mögött hagytuk az elképzelést, miszerint: *„Igaz tény: képzeletünk még a rabságban is szabad marad."* (174.) A hatodik fejezet második felétől ennek éppen az ellenkezőjét látjuk: a betegség folyamatában a képzelet is csak a testről szól.

A bőr/identitás megsértése után ez a test lázad fel a hatalom ellen. Innentől kezdve, a betegségek elhatalmasodása után Köves Gyuri már nem működik együtt a táborbeli hatalommal, és nem működik együtt az együttműködőkkel sem. Nem követi társai „túlélő" forgatókönyvét, nem hallgat többé Citrom Bandi önáltató-túlélő-együttműködő tanácsaira. Ezután már egy másik, az abjekt pozíciójából, a közeli halál elfogadásából fakadó, a test jelzéseire figyelő hang szólal meg, és csupán a regény vége felé lépünk ki a csakis e jelzéseket részletesen közvetítő narrációból.

A főszereplő akkor adja fel a küzdelmet, akkor szűnik meg benne a jövő reménysége és a túlélés vágya, amikor elveszíti identitásának utolsó bástyáját: teste határainak sértetlenségét, amikor belátja, hogy nem képes az erőszakot kirekeszteni, hiszen az már a bőrére is rátelepedett, sőt a testébe is behatolt. A testi leépülésnek és az autentikus helyzetértelmezés folyamatának, a kórházi barakkokban betegen eltöltött időnek a fordulópontja, amikor rágcsálók támadják meg a testét, és így a paraziták már nemcsak a bőrén élősködnek, hanem teste határain is áthatolnak.

„Itt ismerkedtem még meg továbbá igazán a férgekkel is. A bolhákat sehogy se tudtam megfogni: fürgébbek voltak, igen érthetően, hisz elvégre jobban is tápláltak nálam. A tetveket már könnyen megfoghattam, csak hát ennek meg nem volt értelme. […] *Mégis, legjobban akkor lepődtem, hökkentem, majd rémültem* is meg, *mikor egyszerre csak csípőmön éreztem a csiklandást, s a papírkötést fölemelve azt is láttam, hogy már a húsomon is ott vannak, s a sebemből táplálkoznak. Próbáltam kapkodni, szabadulni, legalább innen kitúrni, kipiszkálni, legalább még egy kevéske türelemre, várakozásra szorítani őket s állíthatom, sosem éreztem még küzdelmet kilátástalanabbnak, ellenállást konokabbnak, mondhatni szemérmetlenebbnek,* mint ezt. *Egy idő múltán föl is hagytam vele, s már csak néztem a falánkságot, ezt a nyüzsgést, mohóságot, étvágyat, ezt a leplezetlen boldogságot: bizonyosképp, mint hogyha valahonnan ismerném egy kissé. Akkor is vettem észre: némelyest meg tudom érteni őket, mindent megfontolva. Végül* már-már *megkönnyebbültem,* már-már *viszolygásom elmúlt."* (233.) (Kiemelés – Zs. E.)

---

[28] Kertész Imre: *Sorstalanság.* Magvető, Budapest, 2002.

A *„mint hogyha valahonnan ismerném egy kissé"* mondat vonatkozhat Gyuri helyzetére, hiszen ő az, aki ismeri azt a határtalan éhséget, azt a tátongó fekete lyukat, de utalhat arra is, hogy közeli ismeretségben van a tetvekkel, hiszen a zsidókkal kapcsolatban gyakran hallhatta ezt a megnevezést. Saját társait is ekként látta, gondoljunk csak a már említett, a Vámházban várakozó embereket illető hasonlatra. A tetvek elleni hasztalan küzdelem a tábori lét kilátástalanságát is magába foglalhatja, ebben az esetben viszont a metafora logikája szerint a náci megszállók kerülnek a mindent ellepő, mindent bekebelező férgek képzetkörébe: *„már a húsomon is ott vannak, s a sebemből táplálkoznak"*.

A német társadalom abjektivációja gyanánt a zsidók parazitáknak, férgeknek tekintendők, akiktől meg kell tisztítani a német nép testét. Ez a megtisztítás-tisztogatás zajlik a koncentrációs táborban, ahol állati sorba taszítják és meggyilkolják őket. A szövegnek ezen a pontján azonban átfordul a metaforika, és a korábbi jelentéslehetőségek ellenkezőjét is bekapcsolja az értelmezések körébe. Eszerint a nácik kerülnek a féreg, a parazita, vagyis az abjekt szerepkörébe, abba, amelybe a zsidókat kényszerítették, és amely állandó ismétlődése által végül „természetesnek" tűnt.

Érdemes közelebbről szemügyre venni az alábbi két mondatot: *„Mégis, legjobban akkor lepődtem, hökkentem, majd rémültem is meg, mikor egyszerre csak csípőmön éreztem a csiklandást, s a papírkötést fölemelve azt is láttam, hogy már a húsomon is ott vannak, s a sebemből táplálkoznak."* *„Próbáltam kapkodni, szabadulni, legalább innen kitúrni, kipiszkálni, legalább még egy kevéske türelemre, várakozásra szorítani őket s állíthatom, sosem éreztem még küzdelmet kilátástalanabbnak, ellenállást konokabbnak, mondhatni szemérmetlenebbnek, mint ezt."* Az elsőben a furcsa *„lepődtem, hökkentem, majd rémültem is meg"* szórend, a mondattani helyzet, az, ahogy az igekötő elkeveredik a helyéről, az elképedés és a zavar kifejezőjeként értelmezhető. A *meg* igekötő ugyan mindhárom igéhez illik, de a harmadik a mögé kerülő *„is meg"* révén különös hatást kelt: az abjekciós folyamatot is megjelenítve kiveti magából azt, ami hozzátartozik.

A következő mondat jelentése szerint a szereplő utolsó kétségbeesett kísérletet tesz, hogy helyreállítsa teste körvonalait, de a főnévi igenevek halmozása, összetorlódása előrevetíti e küzdelem kudarcát. A mondat második felében hosszabb szavak következnek, ritmusa lelassul. Az erőfeszítés, majd annak cáfolata szimmetrikus szerkezetet alkotva alakíthatná ki a mondat dinamikáját, ha a lezárást, a lekerekedést nem zavarná meg újra egy hátra kerülő tagmondat, a *„mint ezt"*. Ez is ugyanolyan hátravetett szerkezet, mint az „is meg", ráadásul a két szerkezet rímel is egymásra. Hasonlóképpen a kétszer előforduló *„már-már"* is a mondat abjektrészének tekinthető. Hozzátartozik, de mégsem, és csak emiatt nem teljes az állítás.

A lelassuló mondat arra enged következtetni, hogy a beszélő a halál hívását megnyugtatóbbnak érzi, mint a totális diktatúrát. *„Akkor is vettem észre: némelyest meg tudom érteni őket, mindent megfontolva. Végül már-már megkönnyebbültem, már-már viszolygásom elmúlt."* A „mindent *megfontolva"* szerkezet eredeti jelentésében, vagyis a figurációtól megfosztva is értelmezhető, tehát a *minden*en életet és halált is értve. A megkönnyebbülés a testi leépülés elfogadását jelentheti: ezután nem kell az élet reményében kiszolgálni a totális hatalmat. A hatalom a testi integritást átlépve

már elveszíti befolyását az ember fölött. A halál emberibb, élhetőbb életet kínál, mint az élet reményét az utolsó pillanatig fenntartó totális diktatúra.

Hasonló folyamat figyelhető meg a következő két idézetben is. A test körvonalainak elmosódása, a test integritásának elvesztése először ingerültséget vált ki, majd a halál közeledését elfogadva, a főszereplő saját és a másik testének érintkezésébe is beletörődik.

„Egy dolog vált csak bennem erősebbé: az ingerültség. Ha valaki a kényelmemre tört, akár csak a bőrömhöz ért is, ha menetnél lépést vétettem (ami gyakran fordult elő), s mögöttem ilyenkor valaki a sarkamra hágott, azt pillanatnyi habozás és minden további nélkül, ott azon nyomban meg tudtam volna például ölni – ha meg tudtam volna, persze, s ha, mire kezemet fölemeltem, el nem feledem már, mit is akartam tulajdonképpen." (218.)

„Annyi idő után végre először szabadultam meg az ingerültség gyötrelmétől is: az enyémhez szoruló testek nem zavartak többé, még valahogy inkább örvendtem is annak, hogy itt, hogy velem vannak, hogy oly rokoniak és annyira hasonlóak az enyémhez, s most először fogott el iránt uk valami szokatlan, rendellenes, valami félszeg, mondhatnám ügyetlen érzés – meglehet, a szeretet tán, azt hiszem. S ugyanezt tapasztaltam az ő részükről is. Reménnyel, mint eleinte, igaz többé már nemigen biztattak. Meglehet, ez is tehette – az egyéb nehézségeken kívül, természetesen – annyira csöndessé, másrészt azonban oly családivá is egyúttal az általános nyögdécselésen, fogak közti sziszegésen, halk panaszon kívül olykor hallható egyéb megnyilvánulásokat: a vigasz, a nyugtatás egy-egy szavát." (237.)

A testhatár átlépése nem más, mint az élet-halál küzdelem feladása és a halálperspektíva elfogadása, ami egyúttal kollektív szubjektivitásképet teremt. Ebben a közös emberi szubjektivitásban a testbeszéd a meghatározó hangnem. A bizakodó, önáltató szólamok helyett egy másik diszkurzus szólal meg, az iskolai dolgozatra emlékeztető, körülményes beszédmódot a test narrációja váltja fel. Az előbbiről sok szó esett már a szakirodalomban, a test narrációjáról viszont jóval kevesebb.

Az idézett részekben egymással ellentétes folyamat figyelhető meg: ezúttal is a test határainak kétségbeesett védelme, majd az elvesztésükbe beletörődő nyugalom. Állítás és megkérdőjelezés viaskodik egymással. Az ölni képes düh kisvártatva lemondássá enyhül. A belenyugvást kifejező második szövegrészt viszont lépten-nyomon megszakítják a sajgó test jelzései. Nem nyugodhat meg a Köves Gyurinak megkönnyebbülést kívánó olvasó sem, hiszen a feloldódást, a csendet, a családiasságot kifejező mondatot kétszer is megszakítja a test panaszainak közbeékelése (*„ – az egyéb nehézségeken kívül, természetesen –„*; *„az általános nyögdécselésen, fogak közti sziszegésen, halk panaszon kívül"*). Egy mondaton belül kétszer is elhangzik a *„kívül"*, amelyre tulajdonképpen nem vonatkozik az állítás. Szinte több dolog sorolódik kívülre, mint a bensőséges, családias hangulat körén belül eső dolgokra.

A test beszéde megszünteti a koherens személyiségkép illúzióját, nem köthető már sem az érzékelő emberhez, sem a látott emberekhez. A következő két idézet

közül az első a szemlélőt, a második a látott személyeket illetően illusztrálja, hogy a tábor foglyai pusztán testként vagy testrészként jelennek meg. A közlésforma ennek megfelelően a reflexió nélküli regisztráció.

„Aztán egy vállra emlékszem, amelyen fejemmel hátra, lábammal előre csüngtem; egy ajtóra, szűk lépcsőház meredek fokaira, még egy ajtóra, majd egy helyiségre, teremre, mondhatnám szobára, ahol a tágasság és világosság mellett a berendezési tárgyak már-már csaknem kaszárnyai fényűzése ütötte meg hitetlenkedő szemem, s végül az ágyra – rendes, valóságos, láthatóan egyszemélyes ágyra, jól tömött szalmazsákkal és két szürke pokróccal is –, melyre erről a vállról átfordultam." (242.)

„Utunk mentén, végig a barakk egész hosszában, a jó ismerős, háromemeletes bokszok sora üdvözölt. Mindenik dugig telve, s némelyest gyakorlott szem, amilyennel, elmondhatom, én is rendelkezem, még a bennük megkülönböztethetetlenségig összegabalyodó egykori arcok, rüh- meg fekélyvirágos bőrfelületek, csontok, condrák, hegyes végtagok halmaza alapján is tüstént fölmérhette, hogy mind e tartozékok rekeszenként legalábbis öt, de egyikében-másikában hat testet is jelenthetnek." (244.)

Az elbeszélő a tárggyá/testté vált létezés beavatott szakértője lett, ezt az állapotot fogadja el természetesnek. Nincs többé szemlélődő szubjektum és látott objektum, testek érzékelnek testeket és testrészeket. Tárgyak párbeszéde zajlik. Figyelemreméltó, hogy a korábbi szövegrészekkel ellentétben a közbeékelt megjegyzések nem az elbizonytalanítást, hanem a megerősítést, a beszélő tekintélyének alátámasztását szolgálják: *„s némelyest gyakorlott szem, amilyennel, elmondhatom, én is rendelkezem"*. A test válik az egyedüli tekintéllyé, minden addig tanult ismeret érvényét veszti, csak a test „szava" mérvadó.

Fontos hangsúlyozni, miként a szöveg is egyértelműen jelzi, hogy itt már nincs remény. Ezentúl minden közvetlen haláltudatban, a közeli halálperspektíván *belül* játszódik. Az emberi roncsként, *„földi maradványként"* Buchenwaldba érkező, a répaleves illatát megérző Köves Gyuri nem a túlélésben bízik, mindössze némi haladékban.

„S hiába minden megfontolás, ész, belátás, józan értelem, mégse ismerhettem magamban félre valami halk vágyakozásféle lopott, mintegy esztelenségétől szégyenkező s mégiscsak egyre makacskodó szavát: szeretnék kicsit még élni ebben a szép koncentrációs táborban." (240.)

Érdekes, az előreutalás alakzatához köthető poétikai jelenség a fapincében játszódó jelenet (Gyuri apja átadja a családi ékszereket Sütő úrnak), amely a vagonban történő utazás vagy a táborba érkezés előképének tekinthető, mintegy előrevetítve a jövőbeli eseményeket. Gyuri szeme ekkor is káprázik, vagyis voltaképpen a fény zavarja a látását ugyanúgy, mint később a tábor megpillantásakor. A káprázat elfedi az igazságot, a fénytől nem látja, mi történik valójában. Később ugyanazok a helyzetek adódnak, amelyek a táborban határozzák meg az életét: unalom, evés, ivás, szükségletek elvégzése.

„…mivel semmi egyebet se tehettem apámért, unatkozni kezdtem. Az üldögélés is nagyon elfárasztott, s csak azért, hogy valami változás történjen, felálltam és vizet ittam a vízcsapból. Nem szóltak semmit. Később egyszer a deszkák közé is hátramentem, kisszükséget végezni. Mikor visszajöttem, kezet mostam a csempekagylójú, rozsdás mosdónál, majd utána kicsomagoltam az iskolatáskámból, és megettem az uzsonnámat, s végezetül újra vizet ittam rá a csapból. Nem szóltak semmit. Visszaültem a helyemre. Aztán rettentően unatkoztam még nagyon sokáig." (12.)

Ez a szövegrész redundánsnak látszik, az olvasót könnyen elfáraszthatja a hozzáadás alakzata, a fölöslegesnek látszó részletek sora. A *„vizet ittam a vízcsapból"*, az uzsonna kicsomagolása evés előtt olyan részlet, amely nyilvánvalónak, említésre és elbeszélésre méltatlannak tűnik, csak második olvasásra, a mű egészének ismeretében, a táborban szerzett tapasztalatok birtokában válhat fontossá. Abban az élethelyzetben, amelyben minden apró részletnek jelentősége van, mert tőle függ, mennyire sikerül az életet elviselhetővé tenni.

Polcz Alaine *Asszony a fronton* című regényében az abjekt különösen kiemelkedő szerepet tölt be. Az egész műben folyamatosan szó esik vérről, vizeletről, székletről, a könyv második részében a főszereplő megerőszakolása következtében fellépő betegségekkel együtt járó tünetekről (vizesedés, lecsapolás, láz, izzadás) olvashatunk részletes beszámolót. A *Sorstalanság*hoz hasonlóan a testbeszéd a mű második felének meghatározó beszédmódja. A két mű abból a szempontból is összehasonlítható, hogy főhősüket nem a túlélés reménye motiválja, a jövő mint idősík már nem létezik számára, látóterét csakis a jelen aktuális eseményei, gondjai töltik be. A megpróbáltatások olyan sorozatán esik át, hogy a gyors halál csak megváltás lehet.

„És aztán egyszer, mikor már nem bírtam tovább, kinéztem a kútkáva betongyűrűjét, hogy ott *verhetem szét a fejemet. Máskor egy nagy követ kerestem, amit a fejemre csapjak, hogy szétloccsantsam a koponyám. Vonat nem volt, hogy elé dobjam magam. Emelet csak a kastélyban, az tele oroszokkal. Talán egy kötelet kellett volna keresni."* (151. – Kiemelés az eredetiben.)[29]

A következőkben testi erőszakot elbeszélő szövegrészeket emelek ki, hogy párhuzamot vonjak köztük és a *Sorstalanság* már idézett részletei között, amikor is a hatalom a leigázott ember testi körvonalain is átgázol. A narratív szimbolizációnak ellenálló abjekttárgyak említése, a szenny, a vér, a váladék elválaszthatatlan e közléstől. Ezek a szöveghelyek textuális abjektnek is tekinthetők, olvasásuk traumatikus tapasztalatként akár rosszullétet is okozhat.

---

[29] Polcz Alaine: *Asszony a fronton*. Szépirodalmi, Budapest, 1991.

„Az esperes nagy belső szobájában tértem magamhoz. Az üvegek kitörtek, az ablakok bedeszkázva, az ágyban nem volt semmi, csak a csupasz deszka, azon feküdtem. Az egyik orosz volt rajtam. Hallottam, ahogy a mennyezetről egy női hang csapott le: anyu, anyuka! – kiabálta. Aztán rájöttem, hogy az én hangom az, én kiabálok.

Mikor rájöttem, abbahagytam, csöndesen, mozdulatlanul feküdtem. A tudatommal nem tért vissza a testérzékelésem, mintha megdermedtem vagy kihűltem volna. Az ablaktalan, fűtetlen szobában, meztelen alsótesttel fázhattam is. Nem tudom, még hány orosz ment át rajtam azután, azt se, hogy azelőtt mennyi. Mikor hajnalodott, otthagytak. Fölkeltem, nagyon nehezen tudtam mozogni. Fájt a fejem, az egész testem. Erősen véreztem. Nem azt éreztem, hogy megerőszakoltak, hanem azt, hogy testileg bántalmaztak. Ennek semmi köze nem volt az öleléshez, sem a szexushoz. Semmihez se volt köze. Egyszerűen – most jövök rá, ahogy írom, hogy a szó pontos –: erő-szak. Az volt." (110.)

„A csigába tekert nőt a gerince egy pontján lökik előre-hátra, s észre sem veszik, hogy elroppan. Én is azt hittem, hogy megölnek, hogy a kezük között halok meg. A gerincem megsérült, de nem törött el. Mivel egy ponton gördül ilyenkor az ember, sebes lett a hátam, ebbe a sebbe beleragadt az ingem és a ruhám, mert vérzett, de csak később vettem észre." (112.)

A szövegben szó sincs érzelemnyilvánításról, a szereplő krónikásként lejegyzi, regisztrálja a vele történteket. A leírás legmegrázóbb része talán az önkéntelen segélykiáltás, az anyát hívó hang. Ez az elemi kiáltás nem illik az egyenes idézetet ritkán használó száraz történetmondásba, nehezen tudnánk választ adni a narratív elméletek fontos, „Ki beszél ?" kérdésére. Nem tudjuk, kié ez a hang, honnan szól, hiszen a kiáltás megelőzi a beszélői öntudatot. Az utolsó sorok az elbeszélői jelen időből szóló reflektált szemléletet hordoznak, kísérlet történik a szimbolizációra: *„Egyszerűen – most jövök rá, ahogy írom, hogy a szó pontos –: erő-szak. Az volt."* Közelebbről szemügyre véve azonban láthatjuk, hogy ez a szó mégsem pontos, megakasztja az automatikus értelmezést. A „szak" önmagában nem jelent semmit, a „képesítés" „képzettség" jelentéskörök nem kapcsolhatók az „erő"-höz. Néhány pillanatig a szó minden valószínűség szerint üresen cseng. Az *„Az volt."* megerősítő mondat ez esetben üres helyet hagy jóvá. Aztán felmerülhet az erő/képesség jelentéstársítás: az erő képessége, vagyis a hatalom totalitása – a kiszolgáltatott szemszögéből, és ez a másik teljes leigázásához, a gyilkossághoz, illetve, az elnyomott ember felől nézve, a halál tapasztalatához áll közel.

A történetek ezúttal is ellenállnak a nyelvi reprezentációnak, noha a főszereplő később kísérletet tesz, hogy a vele történteket a békebeli nyelvhasználat és gondolkodásmód szemszögéből láttassa.[30]

„Mondták, hogy az oroszok erőszakoskodtak a nőkkel. – Nálatok is? – kérdezte anyám. – Igen – mondtam –, nálunk is. – De téged nem vittek el? – kérdezte anyám. – De igen, mindenkit – mondtam, és ettem tovább. Anyám kicsit rám nézett, és azt mondta csodálkozva: de miért hagytad magad?

[30] Vasvári Louise is összeveti e két szövegrészt. Louise O. Vasvári: i. m. 11.

– Mert ütöttek – mondtam, és ettem tovább. Az egész kérdést nem éreztem sem fontosnak, sem érdekesnek. [...]

Anyám vacsora után félrehívott, és azt mondta: kislányom, ilyen csúnya vicceket ne csinálj, még elhiszik!

Ránéztem: anyukám, ez igaz! – Anyám sírni kezdett és megölelt. Akkor azt mondtam: anyukám, mondtam, hogy mindenkit elvittek, hogy minden nőt megerőszakoltak! Azt mondtátok, itt is elvitték a nőket.

Igen, de csak azokat, akik kurvák. És te nem vagy olyan – mondta anyám. Aztán rám borult és könyörgött: kislányom, mondd, hogy nem igaz! – Jó – mondtam –, nem igaz, csak úgy vittek el, betegeket ápolni." (155.)

A *„betegeket ápolni"* párhuzamba állítható a *Sorstalanság* sokat idézett zárójelenetének azon kifejezéseivel, amelyekkel az újságíró megpróbálja elmondani Köves Gyuri tapasztalatait.

„De jelen pillanatban, így tartotta, nem is ez a legfontosabb, hanem »a még vérző sebek begyógyítása és a bűnösök megbüntetése«. Mindenekelőtt is azonban »meg kell mozgatni a közvéleményt«, eloszlatni a »fásultságot, közönyt, sőt kételyt«. A közhelyek itt mit sem érnek, az okok, az igazság feltárására van, őszerinte, szükség, bármily »fájdalmas megpróbáltatás« is szembenéznünk vele." (319.)

Az újságíró szavai idézőjelben állnak, szinte idegen testként hatnak a szövegben. Köves Gyuri első személyű közlése az odaképzelt olvasónak szól, őhozzá viszont az újságíró beszél, de válaszát nem olvashatjuk. A kommunikációs helyzetből nyilvánvaló, hogy az újságíró szókészlete, vagyis európai kultúránk általa elsajátított kategóriái tökéletesen alkalmatlanok a táborban történtek elbeszélésére.

Függő beszéd és egyenes idézet váltakozik az újságíró szavainak felidézése során. Az információt tekintve nincs különbség a két közlésmód között, mégis váltakozik a beszédhelyzet. Köves Gyuri mint történetmondó az újságíró bizonyos szavait befogadja, függő beszédben közvetíti, másokat viszont csupán idegen szólamként idéz. Az *„igazság feltárására"* és a *„szembenéznünk vele"* kifejezések például függő beszédben hangzanak el, a *„szembenéznünk"* szóban viszont a többes szám első személyű személyrag nem zárja ki a lehetőséget, hogy Köves Gyuri egyetért vele, a személyrag többes száma ugyanis adódhat mind az újságíró, mind az ő jelenlétéből. Mindenesetre Köves Gyuri mint beszélő ebben a szóban nem él elhatárolódásra utaló jelekkel.

Az idézőjelbe tett kifejezésekkel más a helyzet, minthogy valamennyi a történetmondó beszédébe ékelődik, szinte hozzátapad. Az idézőjel mutatja, hogy a beszélő szólama szó szerint tartalmazza az újságíró szavait, másrészt arra is utal, hogy ezek a szavak nem illeszkednek teljesen bele. Az is fontos, hogy nem külön bekezdésben szerepelnek, hanem szorosan hozzátartoznak a főszereplő hangjához, akár a beszámoló egészéből eltávolíthatatlan idegen abjekt-testek.

A *„közhelyek itt mit sem érnek"* olvasható ironikusan, önmagára utaló szerkezetként, hiszen az újságírónak halvány fogalma sincs róla, hogy éppen a legnagyobb közhelyek egyikét mondja a hazatérő Gyurinak. A humoros-retorikus olvasatra

viszont ráépül az összetettebb kérdéseket sűrítő referenciális olvasat, a közhelyek itt valóban mit sem érnek: nem segítettek sem a táborba hurcolt, sem az onnan visszatérő főszereplőnek, sem több millió társának és nem segítenek nekünk, olvasóknak sem. Ebben a retorikai fordulatban sajátos defiguráció megy végbe, a szó mintegy testté válik, az elsődleges jelentés, a *lecsupaszított* jelentés hordozza a fontosabb értelmezési lehetőségeket: a szó, a kultúra nem számít, élet és halál kérdésében nem játszhat szerepet.

A defiguráció másik eseteként értékelhetők az idézőjeles közlések: nem a szó jelentése, hanem térbeli helyzete az, ami számít. A lépten-nyomon beszúrt, idézőjelbe tett kifejezések helyzetét, mint térbeli-vizuális alakzatokat nem lehet nem tudomásul venni. Ott vannak, és hozzá is tartoznak a mondottakhoz, meg nem is. Köves Gyuri nem képes őket sem eltávolítani, sem beilleszteni saját beszédmódjába, vagyis ezek a szavak az elbeszélés által feltárt folyamathoz képest viszolygást kiváltó, idegen testként, abjektként értékelhetők. A szöveg vizualitása ez esetben áthelyezi az abjekt-pozíciót, ezek a szólamok kerülnek ragadványként a narrátori közlésbe, az együtt érző szólamok kerülnek abjekt-helyzetbe. Az idézett szavakkal a beszélő nem tud azonosulni, nem képes őket – függő beszédként – saját közlésébe beiktatni. Idegen testként, visszataszító elemként ragadnak hozzá a főáramú, alapvetően belső nézőpontot közvetítő írásmódhoz. Hasonló, a szerepeket fölcserélő, chiazmusszerű helycserés alakzat jön létre le, mint a korábban elemzett, a rágcsálók testbe férkőzését elbeszélő részben, amikor is a nácik válnak abjektté. Itt a helycserés figuráció révén nem a zsidóság kényszerül a végtermék szerepébe, hanem az idézett szövegek silányulnak nyugati kultúránk diszkurzív ürülékévé, akárcsak az a diszkurzív szenny és mocsok, amely a nyelvre ráragadva, mint például a „végső megoldás" metafora, a metaforikus jelentésáttétel lehetőségét kihasználva, elfedte, és ezáltal, mintegy annak előkészítéseként, hozzájárult a tömeggyilkossághoz. Talán ezért is szinte metaforamentes a *Sorstalanság* nyelvezete, hasonlóan az *Asszony a fronton* című regényhez. Az akadozó, folytonosan önmagát helyesbítő, a nyelvet középpontba állító szemléletre jellemző nyelvhasználat a kultúrát minden ízében megkérdőjelező gesztusként értelmezhető. Az állandó hozzáadás vizuális retorikai hatása révén nem tudunk másfelé nézni, nem tudjuk nem észrevenni az abjekt alakzatát, mert folyvást a szemünkbe ötlik az a hely(zet), amelybe a zsidóságot belehajszolták.

Nem véletlen, hogy ezen a helyen a szerző visszautal Vili bácsi és Lajos bácsi szavaira. A munkatárborba induló apát és mellette álló fiát ugyanúgy bosszantották a rokonok közhelyes metaforái, mint a lágert megjáró Gyurit az újságíró modoros nyelvi fordulatai. Gyuri szemszögével azonosulva a *„vérző sebek begyógyítása"* és az efféle köznyelvi metaforák viszolygást, undort válthatnak ki az olvasóban, vagyis a nyelvi közhelyek abjektté válnak. A metafora itt a hús-vér testtel áll szemben: a „vérző sebek" a vérző sebekkel, vagyis itt is defiguráció megy végbe. A vérző sebek tulajdonosa elutasítja a „vérző seb" metaforát. A „vérző seb"-bel és a hozzá hasonló metaforákkal operáló nyelv képtelen képviselni a vérző seb diszkurzusát. A sebekhez, a testi tapasztalathoz, miként ezt a dekonstrukcióból tudjuk, természetesen nyelvileg sohasem férhetünk hozzá. Egy valamiben viszont túllépheténk

a dekonstruktív álláspontón, megérthetjük, hogy a hozzáférhetetlenségek között különbséget kell tenni, hogy a vérző sebek nem azonosak a „vérző sebek"-kel: a testi tapasztalatot szerzett beszélő az egyik kifejezést elutasítja, a másikat nem. A különbség nem a referencialitás kérdésében, hanem az etikai dimenzióban rejlik.

III. Anya és abjekt

Az *Asszony a fronton* felől megközelítve és az abjekt-elméletek további bevonásával a *Sorstalanság*ban szembetaláljuk magunkat az anya kérdésével is. Pontosabban az anya fájó hiányával. Az első mondat *(„Ma nem mentem iskolába.")* felidézi Albert Camus *Közöny* című regényének kezdőmondatát: *„Ma meghalt anyám."* A felidézés egyszerre rámutatás és a hiány kijelölése. A szikár közlés és a mű felütését jelentő *deixis* (ma) az összekapcsolás alapja. Az anya nincs jelen, de a távolban, intertextuális utalásként mégis feltűnik, azaz hiányként jelenik meg. A hiány kétszeres, mert a hivatkozott mondat az anya elvesztéséről szól. Vagyis már a könyv első mondatán, a mű születésének, létrejöttének pillanatában palimpszesztusként áttűnik az anya (hiányának) figurája.[31]

A könyv elején megtudjuk, hogy Köves Gyuri apjával és mostohaanyjával él, tehát édesanyja távol van. Az is világos, hogy anya és fia kapcsolata nem felhőtlen, az anya érzelmileg zsarolja a fiát, bűntudatot ébreszt benne:

> *„Azt mondja, őhozzá, az édesanyámhoz »tartozom«. De hát én úgy tudom, apámnak juttatott a bíróság, s ilyenformán bizony az ő döntése az érvényes. Viszont anyám most vasárnap is arról faggatott, én hogyan akarnék élni – mert őszerinte meg egyedül csakis az én akaratom a fontos, meg az, hogy szeretem-e őt. Mondtam neki: hogyne szeretném! De anyám elmagyarázta, szeretni annyit tesz, hogy »ragaszkodunk valakihez«, márpedig ő úgy látja, mostohaanyámhoz ragaszkodom."* (39–40.)

Az idézőjeles *„tartozom"* nem tartozik a szöveghez, ugyanúgy, ahogy a *„ragaszkodunk valakihez"* kifejezés ragaszkodik a legkevésbé a szöveg beszédmódjához, amely a függő beszéd, vagyis az anya gondolatainak narrátori közvetítéséből adódik. Ezekkel tud a fiú a legkevésbé azonosulni, nem fordítja le őket a saját nyelvére. A későbbiekben a szabad akarat és a szülők vitája kérdésében kiderül, hogy önmagára is tárgyként tekint.

---

[31] Proksza Ágnes további párhuzamos szöveghelyekre hívja fel a figyelmet a *Közönyt* és a *Sorstalanság*ot összevetve. Véleménye szerint a magyar regény átértelmezi Camus idegenségről alkotott felfogását. Köves Gyuri ugyan nem érti az őt körülvevő világot, de ebből – a francia regényben foglaltakkal szemben – nem következtet arra, hogy a világ értelmetlen. Ellenkezőleg, a lehető legképtelenebb helyzetekben is a világ logikáját keresi. Vö. Proksza Ágnes: *Döntés és ítélet.* In Scheibner Tamás–Szűcs Zoltán Gábor (szerk.): i. m. 119–136.

„Végtére is, ez az ő vitájuk. Ebben pedig feszélyező dolog volna ítélkeznem. Meg aztán különben is, nem lophatom meg apámat, s hozzá épp most, mialatt szegény a munkatáborban van. De azért mégiscsak kényelmetlen érzéssel szálltam villamosra, mert persze, hogy anyámhoz ragaszkodom, s természetesen bántott, hogy ma sem tehettem érte semmit." (40.)

A *„lophatom meg"* ige világosan jelzi a szubjektum és a tárgy kettős szerepét, hiszen a lerövidített kifejezést szemantikailag kiegészítve a *„nem lophatom el magamat apámtól"* állításhoz jutnánk. Vagyis a tolvaj és az ellopott tárgy, a kijelentés alanya és tárgya megegyezik, feltárva a gyerek abszurd helyzetét. A gyerek fejében élő zavart az is jelzi, hogy tolvajnak érzi magát az, aki ebben a helyzetben a legkiszolgáltatottabb, akitől a legtöbbet vettek el.

Az eddig idegen testként kezelt *„ragaszkodom"* kifejezés másodjára már visszatér a fiú beszédébe, befogadja, saját szavaként és közvetlen érzelemkifejezésként jelenik meg: *„mert persze, hogy anyámhoz ragaszkodom"*. Anya és fia beszélgetéséből távolságtartó viszonyra következtethetünk, a függő beszéd, az egyenes idézet és a magában anyjával vitatkozó főszereplő gondolatmenetének közlésformái váltják egymást. Érzelmeinek Gyuri csak akkor ad nyíltan hangot, amikor elbúcsúzik édesanyjától, és a villamoson egyedül utazik tovább.

A könyv további részeiben is csupán az anya hiányát, illetve e hiány hiányát érzékelhetjük. A téglagyári beszámoló utolsó oldalán olvashatjuk:

„Azt sem tudtam, merre is forduljak hamarjában, s csak arra emlékszem, hogy mindeközben nevethetnékem volt kissé, egyrészt a csodálkozástól meg a zavartól, attól az érzéstől, mintha valami esztelen színjátéknak csöppentem volna váratlanul a közepébe, melyben nem egész pontosan ismerem a szerepemet, másrészt meg egy futó gondolattól is, ami éppen hogy átsuhant a képzeletemen: s ez mostohaanyám arca volt, amikor ráeszmél majd, hogy ma este már bizony hiába számít rám a vacsorával." (73.)

A mostohaanya alakja felidézheti az édesanyát, illetve annak hiányát, azt, hogy a szereplőnek nem a saját anyja jut eszébe. Ez a hiány végigvonul az egész művön, a főszereplő nem fordul gondolatban az anyjához, testi-lelki szenvedései közepette egyetlen egyszer sem halljuk az anyánál lélekben önkéntelenül is menedéket kereső hangot, ahogy az *Asszony a fronton* esetében. Annál is inkább érzékelhető e hang hiánya, mivel egy gyerekről van szó.

Az utolsó oldalon aztán mégis azt olvassuk, hogy a főszereplő elindul édesanyja felé, így a regényt értelmezhetjük úgy is, mint az anyjától eltávolodó, majd hozzá visszatérő gyermek történetét. Az abjekt-tapasztalat tehát mégis csak megidézi az anya alakját. A hazatérést tekinthetjük váratlan, nem várt reakciónak is, hasonlóképpen, mint az *Asszony a fronton* megerőszakolást elbeszélő részében a váratlan felkiáltást. Azt azonban nem tudjuk meg, vajon anya és fia találkoznak-e (ahogy azt is teljes hallgatás fedi, mit váltott ki az apa halála), hiszen a mű még az előtt véget ér. Az első és az utolsó oldalon azonban a távollevő anya képei között játszódik a történet.

„Igen, ahogy körülnéztem ezen a szelíd, alkonyati téren, ezen a viharvert s mégis ezer ígérettel teli utcán, máris éreztem, mint növekszik, mint gyülemlik bennem a készség: folytatni fogom folytathatatlan életemet. Anyám vár, s bizonyára igen megörvend majd nékem, szegény. Emlékszem, valaha az volt a terve, hogy mérnök, orvos vagy valami efféle legyek. Így is lesz minden bizonnyal, úgy, amint kívánja; nincs oly képtelenség, amit ne élnénk át természetesen, s utamon, máris tudom, ott leselkedik rám, mint valami kikerülhetetlen csapda, a boldogság. Hisz még ott, a kémények mellett is volt a kínok szünetében valami, ami a boldogsághoz hasonlított." (333.)

Fontos, hogy Köves Gyuri először valamiféle vegetatív, önkéntelen életlendületet érzékel, és csak közvetlenül ezután jut eszébe az édesanyja. Másképpen nézve azt is mondhatjuk, hogy az anya felidézését egy fajta váratlan életvágy hangja előzi meg, hasonlóképpen, ahogy egy-egy szereplő színpadra lépését a hozzátartozó, őt megidéző zenei szólam. A főszereplő meghallja, megérzi az élet vegetatív kényszerét, majd ehhez közvetlenül hozzákapcsolódik édesanyja képe. Megszólal a szubjektumban hordozott anyai, az azonosként és idegenként, alteregóként élő anyai hang, az anya parancsa, feltámad az „élni kell" kényszere. A megütközést keltő *„koncentrációs táborok boldogsága"* tehát a bennünk élő anyaiként értelmezhető, amely jóval döntési lehetőségünk előtt életre kényszerített. A *„folytatni fogom folytathatatlan életemet"* hármas alliteráció el is játssza ezt az anyai kényszert és e kényszer lehetetlenségének paradoxonát. Köves Gyuri nemcsak kimondja a gondolatot, beszédaktusként meg is valósul, cselekedetté is válik az állítás: a hármas alliteráció egy sort, egy folyamatot alkot, kimondásakor már bele is sodródott, már folytatta is a folytathatatlant.

Ebből az is következik, hogyha a koncentrációs táborok boldogságát az emberben rejlő anyai jelenlét nyomaként értékeljük, akkor a korábbi szövegrészekben is ott kell lennie. Ahol a regény szövege ezekről a megmagyarázhatatlan, racionálisan indokolhatatlan, reményhez nem köthető örömérzésekről számol be, az anya (elfelejtett) jelenlétét érzékelhetjük, vagyis az abjekt-lét mindennapjairól szóló beszámoló át van szőve az anya kimondatlan képeivel.

„Helynek nem vagyunk épp rettentő bővében: ha én megfordulok, a szomszédnak is fordulnia kell, ha a szomszéd fölhúzza a lábát, a magamét is föl kell húznom, de hát azért az álom így is mély és mindent feledtető – aranynapok voltak, csakugyan." (188.)

A szabadság lehetőségét konokul kereső elemző számára e művek testközeli elemzéséből az a szomorú belátás adódik, hogy a test a határa a diktatúrának. A testbe behatoló totális diktatúra már elveszíti befolyását az ember felett, a halál emberibb, élhetőbb életet kínál. A testidentitás határainak durva megsértése az elfelejtett anyai alteregót keltheti életre, a kultúrát elutasító, a szimbolizációból visszahúzódó ember a test preszimbolikus jelzéseire hallgat. Csak aki szembenéz a halállal, aki felidézi az anya felidézhetetlen hangját, az tud ellenállni a diktatúrának, amely a túlélés esélyével áltatva folyamatosan korrumpálja, és fokozatosan, lépésről lépésre a tulajdon leépülésükkel való cinkos együttműködésre készteti áldozatait.

Szemle

Dobos István

HATÁRÁTLÉPÉSEK – SZÍNHÁZ- ÉS IRODALOMTUDOMÁNY KÖLCSÖNHATÁSA

– P. Müller Péter: *Test és teatralitás*. Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 332 lap –

A test kultúraalkotó szerepének az elfojtása után úgy látszik, mintha a test felszabadításának a szellemi korszaka köszöntött volna be a társadalomtudományokba a legutóbbi két évtizedben. Az 1990-es évek elejétől válik a kultúrakutatás egyik kitüntetett területévé a test mint a jelentésadás anyaga és médiuma. Hazai viszonylatban a színháztudomány és a lélektan, valamint a társadalmi nemek tanulmányozása tett a legtöbbet a mellőzött test újrafelfedezéséért. P. Müller Péter munkája azért is különösen becses vállalkozás, mert határterületeken helyezkedik el, s tudományközi összefüggések feltárására tesz kísérletet. A kötet első mottója Jacques Derridától való, s aligha cáfolható: „Amit a testről mondhatunk, az igaz a színházra is." P. Müller Péter a teatralitás fogalmát a színháznál jóval szélesebb értelemben használja, s ez a törekvése feltétlenül üdvözlendő. Az értekező a filozófia, a lélektan, a szociológia, az antropológiai, a kultúratudomány szaknyelvéből merít fogalmakat a test megközelítéséhez. A szerző a test és a teatralitás összefüggéseire összpontosít, de a könyv öt fő fejezetének a kiindulópontja rendszerint a test, erre helyeződik nagyobb nyomaték a részletes kifejtés során. Az első rész filozófiai testkoncepciókat tárgyal, a második antropológiai, szociológiai, a harmadik színháztudományi összefüggésekben taglalja test és teatralitás kapcsolatát, a negyedik a halál és a holttest reprezentációit vizsgálja kultúratudományi keretben, az ötödik rész drámaelemzéseket tartalmaz.

A teatralitás és a test szoros kapcsolatát az értekező mindkét fogalom távlatából igazolja. Egyfelől meggyőzően érvel amellett, hogy a színházművészet posztdramatikus időszakában az irodalomról a testre helyeződik át a hangsúly, másfelől rámutat a test társadalomtudományi kutatásának időszerű kérdéseire, a test szociológiai, antropológiai, kultúratudományi, lélektani és bölcseleti elemzésének a lehetőségeire. Ebből is látható, hogy a monográfia viszonylag tág keretben vizsgálja a test és a teatralitás összefüggéseit, s amint ez már ilyen esetekben lenni szokott, a különböző tárgyterületeken használatos fogalmak és elemzési szempontok áthelyezése jelenti a méltó szakmai feladatot a dolgozatíró számára. P. Müller Péter vállalja a módszertani kezdeményezést, s az ezzel szinte szükségképpen együtt járó kockázatot. Ezt a kutatói érdekeltséget a magam részéről nagyra értékelem, éppen ezért minden további megjegyzésem, javaslatom olyan kiváló munkának szól,

amelynek a szerzője messzemenően tudatában van a határtapasztalatok értelmezésének kihívásaival.

A teatralitás „ellenáll az értelmes elbeszélésre történő redukciónak" – idézi a dolgozatíró Samuel Weber megállapítását, s az alábbi, kissé talányos megfogalmazással egészíti ki: „noha a test beszél, maga a test elbeszélhetetlen". E két paradoxon meghaladására az értekező eredményes kísérletet tesz, az esetek döntő többségében sikeresen és magas színvonalon oldja meg a tudományközi közvetítés feladatát. Köszönhető ez annak a higgadt mértéktartásnak, amellyel P. Müller Péter szigorúan megvonja szakmai illetékessége határait, s ami azon túl helyezkedik el, arról nem kíván érdemben nyilatkozni, többek között a test teológiai vonatkozásairól, vagy a testképzetek pszichológiai jelentéséről. Noha nem minden részletkérdésben osztom a szerző álláspontját, kritikai észrevételeim tételes megfogalmazása előtt le kell szögeznem, hogy a munka elsőrendű, tehát főbb probléma felvetései alaposan átgondoltak, az esetek döntő részében termékenyek, megoldási kísérletei pedig meggyőzőek.

A monográfia főbb koncepcionális kérdéseit illetően csakis üdvözölni tudom P. Müller Péternek azon törekvését, hogy *játékba hozza a nyelv analógiáját a test megközelítésében*, s megkísérli az utóbbit jelölő rendszerként értelmezni. A monográfia fő célkitűzését tekintetbe véve értelemszerűen nincs mód arra, hogy a test és a nyelv között létesíthető lényegesebb összefüggések részletesen kifejtve kerüljenek szóba. P. Müller Péter e kétféle médium közös vonását az anyagszerűségben látja. A nyelv materialitásának a mibenléte messzire vezető kérdés, s a maga retorikai, bölcseleti összetettségével aligha kísérelhette meg a dolgozatíró a válaszadást, hisz ez a munka súlypontjának az áthelyezését jelentené. Annyit talán mégis érdemes itt megjegyezni, hogy már az sem magától értetődő, milyen értelemben tekinthető a nyelv médiumnak – magam legalább így vélem. A nyelv materialitása korántsem adott, sőt a legfogasabb kérdések egyikének éppen az számít, hogyan ragadható meg a nyelv anyagszerűsége. Viszonylag egyszerűbb jelenség a látható nyelv materialitása, például az írott betűk a papírlapon vagy a vésetek a kövön, de már a jelentésalkotás ebből adódó különbsége korántsem az, a médiumok közötti átmenet ismert akadályairól nem is szólva. Az értekező, aki az írott nyelv megszólaltatásának a lehetőségeit mérlegeli, korántsem magától értetődően hozza meg a döntését hangos felolvasás vagy néma olvasás között. E hevenyészett példák elvezethetnének akár a *Hypogramma és inskripció* című tanulmányig, amelyben Paul de Man a nyelv fenomenalitását nem képzetfelidéző képességével, hanem az arcadással, a materialitást pedig nem a hangzó vagy látható nyelv anyagszerűségével, hanem az ablaküvegen megjelenő szöveggel azonosítja, ami valójában nem más, mint a vers szövegének önmegjelenítése a költeményben. A fenti megjegyzések pusztán azt voltak hivatva érzékeltetni, hogy a test nyelvi jelrendszerként történő felfogása szerteágazó elméleti kérdések sokaságát veti fel, de ezek rendszeres tárgyalása nem várható el ettől a munkától, mert nem ez a kérdés áll érdeklődésének a homlokterében.

Teljes mértékben azonosulni tudok azzal a megközelítéssel, amely szerint a színjátszás „hozzájuttat a határátlépés, átváltozás, önmegsemmisülés és önújrate-

remtés tapasztalatához". (12.) Azzal egészíteném ki ezt a tételt, hogy nemcsak a színjátszás, de az irodalmi *olvasás* esetében is jogosult a transzgresszió antropológiai tapasztalatának feltételezése. Meggyőződésem szerint a nyelvi műalkotás befogadása performatív tapasztalat, átváltoztató esemény. Éppen ezért nem tartom minden tekintetben meggyőzőnek, amit az értekező a testtel szemben állít a nyelv anyagiságáról, amelyet adottságnak tekint. A nyelv referenciális működésének és anyagszerűségének az összekapcsolása is több kérdést vet fel. P. Müller Péter szerint „a nyelv esetében a közvetlenül érzékelt anyagi tényezők (akár a beszédben, akár az írásban) nem hordozzák a referenciális funkciót, hanem a konvenció az, amely bizonyos kimondott/leírt jelcsoportoknak adott jelentéstartalmat tulajdonít". (13.) Jómagam úgy vélem, hogy nem teljesen megalapozott a konvenció megléte, illetve hiánya alapján különbséget tenni a jelentő nyelv és a test között a művészetek közegében. A dolgozatíró a konvencióval magyarázza az érzékelhető szavak, a nyelv anyagszerűségének jelentését. Önkéntelenül is felvetődik a kérdés: milyen konvenció alapján teremti meg például Tóth Árpád jelzője a hamvas út képzetét? „Előttünk már hamvassá vált az út és árnyak teste zuhant át a parkon." A költemény ismert sora a jelentő hasonlósága alapján felidézi, felforgatja, s végül kioltja a referenciális jelentést, miközben katakrétikus értelmet létesít. Az olvasó ez utóbbit mégis úgy érzékeli, mint szó és dolog egységének megkísértését, a külső megjelenés és a nem érzékelhető belső egységének helyreállítását a nyelvben. Véleményem szerint a nyelv esetében a konvenció nem az önmagával azonos jelentés biztosítéka, hanem a létesülő jelentés elkülönböződésének a lehetőségi feltétele. A konvenció önmagában nem képes elhatárolni a nyelv jelentésalkotását a test szemiózisától. A szavak konvencionális jelentése nem tekinthető adottnak és magától értetődőnek, mint ahogy a test anyagiságának mibenléte is kérdéses, ahogy erre a dolgozatíró helyesen rámutat.

P. Müller Péter szemben az esszencialista felfogással, amely szerint a test állandó, szilárd és rögzített, a konstrukció-elmélet álláspontjára helyezkedik, tehát a testet „változékonynak, változásban levőnek, a társadalmi szocializáció és az egyéni önmegértés eredményeként létező dolognak" tekinti. (13.) Lényegében egyet tudok érteni ezzel a megközelítéssel, mivel nem áttetsző jelrendszernek, de médiumnak tekinti a testet.

Rendkívül körültekintő a test és a teatralitás lehetséges összefüggéseinek filozófiai-bölcseleti megalapozása a könyvben. Különösen magvas a test fenomenológiájának elemzése. Az értekező szorosan kapcsolódik ehhez a bölcseleti hagyományhoz, s ezáltal nyílik lehetőség arra, hogy jelesül Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault és Judith Butler testről alkotott nézeteit együtt tárgyalja. P. Müller Péter a fenomenológia kiindulópontját tekinti – véleményem szerint teljes joggal – a testben rejlő teatralitás megjelenítése és értelmezése szempontjából relevánsnak. Magától értetődő, hogy nem lehet célja ennek a dolgozatnak a test fenomenológiájával összefüggő kérdések kiterjedt és részletes tárgyalása, ennek ellenére, különböző mértékben bár, de szó esik interszubjektivitás és testiség viszonyáról, érzékelés, affektivitás, gondolkodás és test összefüggéseiről. A dolgozatíró kiemeli az interszubjektivitás husserli értelmezését, amely „a saját testnek a tapasztalatát össze-

kapcsolja a másik embernek a tapasztalatával, hangsúlyozva, hogy a másikhoz ezen a tapasztalaton keresztül vezet az út". (26.) E kölcsönösségben ismeri fel P. Müller Péter a „teatralitás kettős feltételét: a játszó és az észlelő [...] egymás feltételezését". (26.) Az értekező a fenomenológia számos testre vonatkozó kérdése közül az észlelésre fordít kitüntetett figyelmet. Ez a döntés nagyon is indokolt. A mértékadó fenomenológia-történetek közös kiindulópontja szerint ugyanis a személyes testi tapasztalat észlelése és értelmezése meghaladja a szubjektum–objektum kettősséget: a tudat zártságából a szubjektum a test által jut ki a világba, s jut el a másik emberhez. A test medialitása már ebben az összefüggésben is felszínre kerül, amennyiben a test, mint az észlelés szerve, nem választható el az észlelés tárgyától, amely másfelől nem pusztán tárgyi jellegű *(Körper)*, hanem alanyi, eleven *(Leib)*. A másik test *(Körper)* észlelése különbözik a saját test *(Leib)* megtapasztalásától, amely alapját képezi az „én"-en belüli interszubjektivitásnak. P. Müller Péter helyesen állapítja meg, hogy Husserlnél az emberi test „ebben a kettősségben, a *Leibkörper* összefüggésében létezik és működik". (27.) Ezt a tételt azzal lehet kiegészíteni, hogy a testi öntudat nem adott az *Eigenheitsphäre*-ban, hanem mindig akcióba és percepcióba ágyazott. Ebben a vonatkozásban lesz elsőrendűen fontos a jelenvalólét heideggeri elemzése, amely az objektum és szubjektum kettősségének, szembenállásának meghaladására irányul. E szerint a megértés immár nem a szubjektum meghatározott tárgyakhoz történő megismerő viszonyulása, hanem, a „világban benne lét", a *„Dasein"*, a jelenvalólét kategoriális alap-meghatározottsága.

P. Müller Péter csatlakozik ahhoz az értelmezői hagyományhoz, amely szerint Heidegger filozófiai diskurzusa elrejti a testre vonatkozó kérdést. A dolgozatíró azokra a szöveghelyekre utal, amelyekben vonatkoztatási pontként érzékelhető a test jelenléte az eszközökkel folytatott foglalatoskodás során. Magam úgy vélem, hogy Heidegger közvetlenül is tematizálja a test kérdését, elsősorban a *Zollikoni szemináriumok* során. Amint azt az utóbbi évek idevonatkozó kutatásai megállapították, Heidegger itt megkísérli megkülönböztetni mennyiségi, kvantitatív tulajdonságok alapján a hús-vér mivoltában vett test és a fizikális test határait. Heidegger szerint: „A hús-vér mivoltában vett test persze nem dolog, nem is fizikális test, minthogy a hús-vér test annyit tesz, hogy mint ilyen test éppen mindenkor az én testem. A hús-vér test testet öltése/megtestesülése *(das Leiben des Leibes)* létem módozatából határozódik meg. A test testet öltése/megtestesülése ez által a jelenvalólét egy módja."[1] Ez a megfogalmazás azt sugallja, hogy a kétféle test között minőségi különbség van, „a test testet ölt". Mindenkori önmagunk *(das jemeinige Selbst)* jelenléte és térbeli kiterjedése ebben az értelemben a hús-vér test megtestesülése *(das Leiben des Leibes)*. Az „önmagaságot" Heidegger később utolérhetetlen tömörséggel fogalmazza meg: „A magáért viselt gondban képződik az önmaga."[2] A fenti fejtegetéseket azzal a megállapítással összegezném, hogy Heidegger a test–lélek

[1] Martin Heidegger: *Zollikoner Seminare* (1965). Hg. M. Boss. Klostermann Verlag, 1994. 113.
[2] Martin Heidegger: *Augustinus und der Neuplatonismus* (1921). In *Phänomenologie des religiösen Lebens*. Hg. C. Strube G.A. 60. Klostermann Verlag, 1995. 245.

szembenállását meghaladva anti-karteziánus fordulatot hajt végre a testről szóló filozófiai diskurzusban.

Nem lehet eléggé hangsúlyozni Heidegger filozófiájának jelentőségét a disszertáció fő témájának szempontjából. Heidegger a *Dasein*-t a test viszonylatában is elgondolhatóvá teszi, s ebben a vonatkozásban is felmutatja a „jelenvalólét" mássá válásának lehetőségét. A német filozófus szerint kiterjedt egzisztenciánkban vagyunk legsajátabban jelen, de mindig csak a szüntelen önmagunk felé fordulásban, anélkül, hogy teljességgel önmagunknál lennénk. Kétségtelen, hogy Heidegger a testiesen is elgondolt ember addig ismeretlen fogalmát alkotta meg. Vajon Heidegger filozófiája alapján felvethető-e a teatralitás kérdése? Közelebbről az, hogy a színházi helyzet milyen értelemben határozza meg ezt a létezőt? A *Dasein* térbeli meghatározást foglal magában, de mit jelent valójában itt az ember térbeliesülése? Hogyan ragadható meg ennek a helyszínnek az értelme? Hol az állandó kívül levésben lévő egzisztencia helye a világban? Hangsúlyoznom kell, hogy nem hiányérzetemnek kívántam hangot adni az előbbi tűnődéssel, mivel ezen a területen a filozófiatörténeti alapkutatások is meglehetősen hiányosak, s P. Müller Péternek nem volt célja a kérdés teljes körű filozófiatörténeti áttekintése. Le kívánom szögezni, hogy a dolgozatíró alapos elemzést készített mindazokról a bölcseleti kérdésekről, amelyek a téma szempontjából elsődleges jelentőséggel bírnak.

Kiemelkedően jól sikerült fejezete a könyvnek Foucault munkásságának lényegre törő bemutatása. A hatalmi intézményeknek alávetett, felügyelet alá helyezett, közszemlére kitett test, az átalakított, a mássá váló test, a társadalmi nemi konstrukció problémája egytől egyig szorosan kapcsolódik a teatralitás kérdéséhez. Hasonlóképpen magvas fejtegetések olvashatók a monográfiában a látás fenomenológiájáról, elsősorban Merleau-Ponty gazdag és sokrétű filozófiájáról, amely felfedezés értékű megfigyelésekkel szolgál a test és a teatralitás értelmezéséhez.

Való igaz, test és tudat végletes szétválasztása eredményezte a nyugati filozófiában, hogy kialakult az absztrakt individuum képzete, melynek a test nem vált részévé. A kortárs konstrukcióelméletek értelmezése szerint a test szubjektumalkotó tényező. Kultúratudományi távlatból a test a maga sokféle kontextusával együtt valóban lehatárolhatatlan fenomén, akárcsak a teatralitás, amely a színházművészetet kétségtelenül meghatározza, de ennél jóval szélesebb hatókörű jelenség. Eseményszerű cselekvések a nyilvánosság egyéb közegeiben is lejátszódnak, ezért a színjáték teatralitása nem választható el élesen a performativitás egyéb színtereitől és történéseitől. P. Müller Péter ebben a szélesebb értelemben tárgyalja a teatralitás jelenségét. A kultúratudományi szemlélet jelöli ki gondolatmenetének az irányát, s teremti meg test és teatralitás vizsgálatának változó kontextusát a dolgozatban.

Széles körben elfogadott, jellegzetes álláspontot képvisel P. Müller Péter, amikor kijelenti, hogy „a színházi intézmény közegében és az azon kívül megjelenő teatralitás között nem vélelmezünk radikális különbséget". Véleményem szerint itt nem elsősorban a fokozati különbség a mérvadó, hanem az értelmezés hagyománya, amely bizonyos tekintetben maga is intézményként fogható fel. A színterek mint intézmények értelmezési keretet jelentenek, s meghatározzák, hogy a befogadó, a néző milyen módon hajtja végre a jelentésalkotást. A testi megnyilatkozások

alapvetően a művészetinek számító közegek függvényében válnak esztétikailag értelmezhető tapasztalattá. A test mediális közvetítettségére irányuló reflexió a jelentésalkotás egyik fontos mozzanata. Ez a megértési mozzanat elválaszthatatlan a teatralitásnak teret adó intézményektől.

A test minden összefüggésben figyelmet kap a kötetben, s a teatralitás sem marad háttérben. P. Müller Péter történeti fejtegetéseiben helyesen mutat rá, hogy határátlépés és elkülönülés összjátéka jellemzi a műfajok alakulásfolyamatát. Az előadás és a dráma történeti eltávolodása és szétválása joggal kap kitüntetett szerepet a művészi határátlépés jelenségeinek bemutatása mellett. Az előadásról leváló szöveg mondhatni mediális közeget váltott, amikor olvasható drámaként elkülönült az irodalomban. Az előadás észlelési keretéből kiváló dráma az irodalom felől szemlélve ugyanakkor határátlépést is előidéz, amennyiben az irodalom, elsősorban az elbeszélő műfajok, a regény és a novella átalakítva magába fogadja az előadás bizonyos hatáselemeit. Meg kell jegyeznem, hogy némely színháztudományi értekezésben az irodalmi jelzőhöz a színjátékkal kapcsolatban az „out of date", az idejétmúlt, a korszerűtlen jelentés társul, szinte kivétel nélkül. Egyoldalúnak és történetietlennek vélem ezt a minősítést. Az irodalom teljes önállóságának eszméje ugyanis fokozatosan veszítette el érvényességét a 19. század végétől kezdve, s napjainkban aligha tartható fenn. Véleményem szerint az irodalom és a performativitás nem szembenálló, hanem egymást feltételező fogalmak, ebből következően *a színjátszás és az irodalom viszonya is újraértést kíván*. Az irodalom esztétikai hatáslehetőségeit tekintve nem szükségképpen ellentéte az előadásnak a médiumközi átmenetek versengésének művészeti korszakában. Példaként említhetem azt a 20. századi regényformát, amely kísérletet tesz a nyelvi kifejezés határainak meghaladására, amikor a színjáték bizonyos hatáselemeit felhasználva *eseményként* viszi színre a test fenoménját. A magam részéről *narratív előadás*nak nevezem ezt a poétikai alakzatot. A narratív szöveg határai megnyílnak az előadás esztétikai hatáslehetőségei előtt, s ennek következtében a kívülálló szemlélő elveszíti védettségét, s többféle értelemben is köztes állapotba kerül. Egyfelől az olvasó és a néző észlelési lehetőségei között kijelölhető helyzetbe, másrészt a szöveg fiktív szereplői és a testet öltő alakok világa között ingadozó befogadói pozícióba. Az olvasó nem résztvevője az eseményeknek, de folyton arra kényszerül, hogy a szövegben megjelenő szereplő fikciója és a megtestesült alakok játéka közötti térben helyezkedjen el. Példaként Esterházy Péter *Egy nő* című regényét említhetem.

A művészi határátlépés jelensége az irodalomban is teret nyert, többek között a teatralitás hatáslehetőségeinek a kiaknázásával, ezért is látszik időszerűnek újragondolni előadás és irodalom viszonyát. Derrida megragadó elemzéseiből ismerhetjük az ellentétes viszonyfogalmak természetét, s a szembeállítás gondolati műveletét, amelyben az egyik fogalom a másik lehetőségi feltételévé válik. A barkácsoló szellemi alakjának a megteremtéséhez mérnökre is szükség van, aki a maga tiszta valójában szintén a diskurzus rendje szerint megalkotott létező. A dekonstrukció távlatából úgy látszik, hogy az előadás felmagasztalásához az irodalom fantomjának megalkotása teremt alapot, amely uralkodik a színjátszás fölött, mono-mediális eszközeit ráerőlteti az előadásra, s gátat vet a test performatív megmutatkozásának.

Az irodalom mint gyarmatosító, s a színjátszás mint elnyomott, amely a művészi autonómiáért vívja a maga harcát, nos, úgy vélem, ez a koloniális szereposztás kissé idejétmúlt a kortárs művészeti gyakorlatot tekintetbe véve. Másfelől a kultúratudományi szemlélet térnyerésével az irodalomelmélet sem különül el élesen a színháztudománytól, amennyiben rendszeresen reflektál, való igaz, nem minden esetben a maga jelentőségének megfelelően a művészeti határátlépések és elkülönülések összjátékának jelenségeire. A médiumok közötti átmenetek értelmezése azonban nem a korábbi szerepek felcseréléséhez, hanem szerencsés esetben színház- és irodalomelmélet határainak az átlépéséhez vezet, amely meghaladja a gyarmatosító szemléletet. Meggyőződésem, hogy a teatralitás irodalmi megjelenési formáinak megragadása színházelméleti fogalmak, elemzési szempontok áthelyezését igényli az irodalomtudomány területére, és viszont.

Az eddigiek alapján az is látnivaló, hogy a test és a teatralitás antropológiai vonatkozásai megkerülhetetlenek. P. Müller Péter helyesen állapítja meg, hogy a test észlelésének elsődleges közege a látás a színházi helyzetben, ahol a színész nem megalkotja a szerepet, hanem mintegy a szerep médiumává válik, kiszolgáltatva saját testét mások tekintetének. A színpadon lezajló performatív események reflektált közegben fejtik ki hatásukat. A testi lét meghaladhatatlan meghatározottságai a teatralitás nem színházi közegeiben is megmutatkoznak, az embernek arra irányuló hasztalan törekvésében, hogy a reflexiót megelőzve érzékelje a testet, megpillantsa a maszk mögötti arcot, megtapasztalja a kifejezés előtti világot a maga közvetlenségében.

P. Müller Péter értelmezésében jelen van az antropológia távlata, s ennek köszönhetően képes rámutatni fontos összefüggésekre. Mindenekelőtt arra, hogy az élet megalkotásának igénye nyilvánul meg az önmagunkkal való törődés formáiban, az ember arra irányuló törekvésében, hogy elsajátítsa magát. Való igaz, a társadalmi nem megalkotott jellegének tételezése is szorosan kapcsolódik a teatralitás kérdéséhez. P. Müller Péter különösen árnyalt megállapítása szerint: „A stabilnak látszó korpusz a társadalmi nyilvánosság terében olyan metamorfózisok ütközőpontja és felülete, mint amilyen megragadhatatlanul tünékeny alakváltozásokon megy át a színjátékos teste a teatralitás ideiglenes keretében." (54.) Ezen a ponton meg kell állnom, hogy rögzítsem: az imént idézett megfogalmazáshoz hasonló összetettség, érzékletesség és fogalmi pontosság jellemzi az értekező nyelvhasználatát.

A monográfia leginspirálóbb fejezetei termékeny kapcsolatot létesítenek távolinak látszó elméletek között. P. Müller Péter meggyőzően mutat rá jelesül Butler, Turner és Iser performativitás-fogalmának érintkezési pontjaira. A butleri társadalmi nem eljátszást és újrajátszást feltételez, olyan jelentéstelített közegben, ahol az ismétlés a performatív cselekvés legitimációjának hétköznapi és ritualizált formája. Ezzel mutat hasonlóságot a színrevitel Iser adta értelmezése, mely szerint önmagunk eljátszásával szembesítjük önmagunkat önmagunkkal. Az ember a maga meghatározhatatlanságából következően azért viszi színre az elérhetetlenséget, hogy megtapasztalhassa „önmaga önmaga általi birtokolhatatlanságát".

A performativitásra vonatkozó elképzelések fenti összefoglalásából az is látható, hogy tudományközi megközelítés érvényesül a monográfiában. P. Müller Péter

számos árnyalt elemzése igazolja, hogy jártas több szakterületen. A kínálkozó példák közül megemlíteném a rituális folyamatban résztvevő test megközelítését a kulturális antropológia távlatából, vagy a testen keletkező társadalmi nyomok szociológiai kutatatásainak összefoglalását. Ide tartozik még a teatralitás jelenségéhez kapcsolódva a test használatának szabályozása a társadalmi nyilvánosságban, a társas érintkezésben. Az értekező behatóan foglalkozik a testi viselkedés társadalmi normáinak kérdésével, s azok teátrális vonatkozásaival. Jól illeszkedik a gondolatmenetbe a látott test és a testbe zárt szubjektum közötti összefüggés felvázolása: „a lelkiismeret kialakulásában, a szubjektum létrejöttében a 'nézve levés', a megfigyeltség állapotának a tudata, egy a teatralitás körébe vonható tapasztalat is szerepet játszott." (89.)

A könyv szélesebb kitekintésű fejezetei általában elmélyítik a tárgy sokoldalú megközelítését. Jó példaként említhetem ezzel kapcsolatban a testről alkotott kép változásainak nyomon követését, amely elvezet a test bezáródásához a 19. század végén. Hasonlóképpen eredményes a hétköznapokban jelen lévő teatralitás legismertebb formáinak tárgyalása, így többek között a nyilvános megjelenés, az öltözködés, az arcöltés, s a különböző testi megnyilvánulások fegyelmezésének bemutatása szoros összefüggésben a társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozásával.

Előfordul, hogy némely okfejtések nem hatnak ugyan kitérőként, de viszonylag kevés relevánsnak tekinthető tudományos tanulsággal szolgálnak. P. Müller Péter helyesen teszi, hogy a laikus vélekedések horizontján is megjeleníti test és teatralitás kapcsolatát. Köztudomású, hogy a színészek testi átváltozásához kapcsolódó előítéletek mennyire erőteljesen jelen vannak az átlagnéző gondolkodásában, ezért ez a közeg sem hagyható figyelmen kívül a tárgy megközelítésében.

A monográfia áttekinthető szerkezetű, de módszertana, felépítése és gondolatmenete korántsem mondható szokványosnak. P. Müller Péter tudatosan szakít az ismeretek fokozatos felhalmozásáról, s folyamatos megerősítéséről szőtt módszertani elképzeléssel: „Az egyes részeken belül egymást követő fejezetek folytonosan relativizálják a korábbi nézeteket és kijelentéseket, mindig elmozdulást jelentenek a korábbi nézőpontokhoz, megközelítési módokhoz képest. Ennek az állandó elmozdulásnak (elmozdításnak) a célja az, hogy ne jöjjön létre egy lezárt szerkezet, egy kerek gondolati építmény, hiszen ez a választott témától egyrészt idegen, másrészt épp a téma jellege ezt a fajta törekvést hiteltelenné is tenné." (19.) E módszertani célkitűzés megalapozottságát messzemenően igazolja a monográfia. P. Müller Péter teljesítményéből nem von le semmit, hogy valóban minden újabb fejezetben módosítja, átértelmezi a korábban mondottakat, sőt, éppen ellenkezőleg, inkább meggyőzőbbé teszi a munka tudományos eredményeit.

P. Müller Péter nagy ívű megállapításai általában meggyőzőek. Példaként említhetem annak a filozófiatörténeti folyamatnak az érzékeltetését, amelynek során a bölcselet felismeri a test jelentőségét. Ez a fejlemény voltaképpen a szellemnek alárendelt, eszközként működő, fizikai test kartéziánus elképzelésének meghaladását jelenti. A tudat immanenciájának meglapozó tétele ugyanis kizárja a testtapasztalatok elemzését. Összességében meggyőzőek az értekező összefoglaló jellegű megállapításai. Részletesebb magyarázatot igénylő megfogalmazással ritkán

lehet találkozni a szövegben. Talán ilyennek tekinthető a szerzőnek az a kissé talányos megfogalmazása, mely szerint „a testre vonatkozó kortárs diskurzusok, a testtapasztalat, valamint a művészetekben megmutatkozó testképzetek között feszülő ellentmondások gyakran feloldhatatlanok". (11.) Ha nem csalódom, a testre vonatkozó tudás, a testtapasztalat és a testábrázolás között támadó feszültség valamelyest csökken adott időmetszeten belül vizsgálódva. A művészetek befogadásának az időbeli távolságból keletkező értelmezési nehézségei viszont eléggé ismertek ahhoz, hogy itt másra kelljen gondolni.

Végső értékelésként elmondható, hogy P. Müller Péter értékes, hiánypótló művel gazdagította a színháztudomány irodalmát. Monográfiájának eredményeit ugyanakkor több szakterület hasznosíthatja, így a filozófia és az irodalomelmélet.

Rónay László

EGY EURÓPAI ÚR AMERIKÁBAN

– Márai Sándor: *A teljes napló 1954–1956.*
Sorozatszerkesztő Mészáros Tibor. Helikon Kiadó, é. n. 461 lap –

Az 1954 és 1956 közötti naplókat eddig az író által rövidített, az Occidental Press kiadásában megjelent változatból ismertük. A teljes naplóban többször is elmondja, hogy az addig leírtakat meg kell rövidítenie: *„Feladat: kivonatolni ezt a naplót. Tíz év naplóját kivonatolni 1945-től 1954-ig. Nem egyszerű. Minden sort megnézni."* (Végül egy kötetté rövidítette az 1945 és 1957 között írtakat.) Majd azt is elmondta, hogy a rövidítésre azért volt szükség, hogy a „nyilvánosság" is megismerhesse gondolatait, s ezzel párhuzamosan a feljegyzések írója is szembesülhet önmagával: *„Ilyenkor látja az ember, mi az, ami következetes cselekmény az életében. Mi a hiba, amit újra elkövet, mi a tévedés, amely mindig visszatér. Van valami állandó az élet cselekményében. A napló megmutatja ezt a különös grafikont."* (158.)

A rövidített és az eredeti, teljes változat meglepő érdekessége, hogy a teljes naplóban alig-alig írt az 1956-os forradalomról és a közvetlenül utána következő eseményekről, amelyeket sokkal bővebben tárgyal a rövidebbikben. Bizonyos időrendi eltérések is akadnak a kettő között. A rövidebb változatban 1956. október 23-i bejegyzésként szerepel ez a mondat: *„Isten malmai gyorsan őrölnek."* A teljesebbikben a dátum: október 31. Alighanem ez a hiteles. A teljes naplóban visszatekintve idézi 22 napos európai tartózkodását: *„A rádió hívott. Egy hét Rómában, néhány óra Nápolyban. Aztán München. Tegnap vissza egy nagy géppel, amely húsz óra hosszat lebegett az óceán felett."* (December 1-jei feljegyzés; 422.) Ezek után röviden beszámol az említett 22 napról. Legbővebben repülőútjáról. A magyarországi események hatását közvetve jeleníti meg: *„A rádiós emberekben, bennem is súlyos válságok. Senki és semmi nem mozdul a világban. Túl kell élni, de hogyan?"* Egyébként egész európai tartózkodása során „hazajáró lélekként" röpködött München és Róma között. Beszámol pápai kihallgatásairól is (ez a rövidebb naplóban egyáltalán nem szerepel). *„Nyolcan vagyunk, egyenként kerültünk sorra. A pápa vörös bársonypapucsot visel, hófehér reverendát, fehér beretét. A pápai gyűrű az El Greco-kézen: sötétbarna kő. Franciául beszélek. Nagyon figyel. Pápaszeme mögött villog az a különös, hideg fény. Elmondom, hogy magyar író vagyok, és a magyar írók, költők odahaza most nagy veszélyben élnek, mert ők kezdték a forradalmat. Most mind rejtőznek. Rejteni kell őket, mint a hitleri időkben a zsidókat. Azt mondja:* 'Alessandro, én tudom mindezt. Mindent megteszek. Már két enciklikát adtam ki a magyar értelmiség érdekében.' *Később, mikor végzett*

a többiekkel, kilép a másik terembe, mind körülálljuk, mindenkit megáld... Ez a pápa nem misztikus. Nagy intellektus, nagy adminisztrátor [...] Mozdulatai, járása, minden fiatalos, a betegség, a kor nem látszik rajta." (425–426.)

Hogy erről a vatikáni kihallgatásról miért nem írt a rövidebb változatban, még találgatni sem lehet. Ebben viszont november 10-i dátummal hosszasan beszélgetett menekültekkel; korrekt módon számolnak be az eseményekről. November 15-i keltezéssel nápolyi tartózkodásáról ír; ez a részlet, mintha „megemelné" a valóságot: „*A gép magasan az Alpesek felett repült az ideális telihold fényében. A mélyben az Alpesek kékesen, havasan fénylettek. Nápolyban sirocco. Az utcákon hangszórók, gépkocsik, tömegek. Mindenki ezt kiáltja:* 'Ungheria, Ungheria!' *Ez a kiáltás visszhangzik a Vezuv alatt, a kikötőben. A Via Brigida templomban nagy tömeg. A pap széttárt karral ezt kiáltja:* 'Ungheria!' *És:* 'Mortificazione...' *Mindenki lehajtja fejét, sokan tenyérrel elfödik arcukat.*" (276.)

A rövidített naplóban Rómában, november 16-án és Münchenben, november 22-én beszélgetett még menekült magyarokkal. (Ezek a részek ugyancsak hiányoznak a teljes naplóból.) A magyarázat talán az lehet, hogy ezek a párbeszédek a Szabad Európa Rádió magyar adásában hangzottak el, s az író a forradalom jelentőségének kiemelése céljából gazdagította velük a rövid naplót. (A forradalom után imádságot is írt.)

A kitérőt követően térjünk vissza a teljes naplóhoz és az írójához. Jelek szerint Amerikával és az amerikai életformával szemben táplált, olykor elutasításig fokozódó idegenkedése ott-tartózkodása óta semmit sem változott, bár vannak olyan bejegyzései is, amelyek mintha ellentmondanának e megállapításnak. Sokan kérdezték tőle, kezdi-e megszokni új környezetét. „*...azt hiszem* – írja 1954-ben –, *hogy én Európában is jól éreztem magam, s azt hiszem, kezdem magam otthonosabban érezni Amerikában, mint amikor ideérkeztem. Földrészek erényeit és hibáit nem lehet egymáshoz mérni.*" (10.) (A rövidített napló 1954-ről szóló részében Amerikáról egyetlen szót sem ejtett.) Ám Amerikához sosem fűzte személyes viszony: „*A déli postával egy Pestről érkezett képeslap – Budapest a Halászbástya kilátójáról, a Margitsziget. A lapot Itáliából küldték utánam, kettétépték, hogy a repülőpostát ne súlyosbítsa feleslegesen. Ez a 'fél-Budapest' a képen: személyes ügyem volt.*" (17.) S e személyes hiányérzetét egészen apró tényekkel is nyomatékosította: New Yorkban például nem volt 'korcsma', hiányoztak a békés borozgatások, s a bornak sem volt jó zamata. S ennél sokkal jobban hiányoztak olvasói, folyvást a visszhangtalanság bénító érzése kerítette hatalmába. Amerikában az irodalom is egészen más, mint Európában: a mindent behálózó üzleti szellem uralta. Az írók arra kényszerültek, hogy ne tehetségük sugallatát kövessék, hanem kiszolgálják a gyér számú olvasók ízlését, s kedvükbe járva szórakoztassák őket. Az író olykor pojácává alacsonyodik, amit ír, felhígul, és a függetlenségére oly kényesen ügyelő Márai ezért panaszolja újra meg újra, hogy képtelen dolgozni (ami persze nem egészen igaz, hiszen naplóját állandóan írta, rendszeresen beszámolt a *San Gennaro vére* előrehaladásáról, majd befejezéséről, foglalkozott a *Jób könyve* és a *Föld, föld...* megírásának tervével és a *Rómában történt valami* témájával).

Kosztolányi módszerére emlékeztet, ahogyan néhány tervét, amelyeket utóbb egyik-másik művében megvalósított, próbálgatja, előadja. Nagyra becsült írótársa sokszor cikkeiben előlegezte verseit, Márai naplójában variálta témáit. A *Föld, föld…* első fejezetében 1944. március 18-át, Sándor napját idézte vissza. Összegyűlt a rokonság, hogy az írót köszöntse, s közben megkezdődött a Vár megszállása. Vendégei távozása után az író cigarettára gyújtott, a könyvtárát szemlélte, és a tankok csörömpölését hallgatta.

Márai munkamódszerét példázza, ahogyan a téma felbukkanása után eljut a végső megszövegezésig, beleszőve a történetbe a rá annyira jellemző folytonos reflexivitást. Az 1954-es naplóban így idézte vissza a régi Sándor-nap történetét: *„Március 18. Névnap. Ma tíz éve az utolsó vacsora a Mikó utca lakásban. Másnap megszállták Magyarországot a nácik […] ma tíz éve a sértetlen lakásban együtt ült a család. Belülről ez is széthullott. Itt sem vagyok senki és semmi többé. Névtelen, a semmibe író, számkivetett magyar vagyok."* (63.)

A *Föld, föld…* ugyanebből a leírásból novellát növeszt. Ott is mutatkoznak a széthullás jelei: a családtagok között ott üldögél a nyilasokkal rokonszenvező rokon is. A cselekményt az író és minisztériumi ismerősének párbeszéde élénkíti, amelynek tragikus felhangot ad az írói közlés: a németek bejöveteléről tudósító már nem jöhet le személyesen, másnap letartóztatták. A befejezés pedig remek írói teljesítmény, ahogy a cseléd leszedi az evőeszközöket, tányérokat, s közben Márai a könyvek védfala előtt kihallgatódzik a baljós zajokkal tördelt éjszakába, amely sokáig nem engedi elérkezni a hajnalt.

A teljes napló visszatérő eleme az európai és amerikai mentalitás összehasonlítása. A megszokhatatlan különbség magyarázatát abban találja meg az író, hogy Amerikából hiányzik az a mentalitás, amelyet Európában a polgárság alakított ki. *„Június 23. Tocqueville jól látja, hogy Amerikában nincs polgárság, a szóalkotó, életformacsináló, bátor értelmében. A 'polgáriasulás' itt csak a nivellálódó tömeg majomkodását jelenti, utánoznak valamit, amiről azt hiszik, hogy polgári életforma. A valóságban nem az, csak olcsó másolat."* (116.) A híres művészettörténésszel, Tolnay Károllyal egyetértettek abban, hogy eljött az a korszak, amikor Amerikának hatalmilag és szellemileg is 'felelnie kell' az egész világért; *„ez lehetséges, de akkor Amerika rosszul fog felelni"*, mert még nem készül el. *„Nemcsak tudásban – főként lélekben, emberségben nem készültek. Ennek lehetnek tragikus következményei, nem csak az amerikaiak számára."* (37.)

Mi teszi mégis Amerikát a világ vezető hatalmává? *„…az útlevél, a dollár és a gépek. Mindig erre gondolni. Ők is erre gondolnak, az amerikaiak."* A hagyományos humanista gondolkodásmód hiánya sokszorosan felzaklatta. Embertelennek mutatta az ottani társadalmat. *„…ez a társadalom érzéseiben, reflexeiben is elgépiesedett"*, mindenki csak a pénzt szereti, senki sem adja szívét-lelkét a munkájába, *„ezért mindenki bóvli"*. És egy egészen lesújtó helyzetrajz: *„Délután a Broadway alvégén mentem, s egyszerre nem értettem, miért is élünk ebben a méregdrága büdösségben, amit Amerikának neveznek. Mert az egész inkább csak büdös és drága – semminek nincs íze, sem színe, sem szépsége, mindent megfojt ez a csalás, a dollár. A legszükségesebben túl itt senkinek sem futja egy kis örömre, szépségre, kultúrára – s a legszükségesebb is méreg drága, a tetejébe neveletlen, műveletlen, mert az embereknek sem futja ebben a drágaságban a műveltségre. A proli csámcsog,*

mert annak ez is nagyon jó, a vigéc boldogan vigyorog, mert szabadon csalhat és rabolhat – de a többi él a büdösségben, fuldokolva." (137.)

Ebben a környezetben az emigráció legnagyobb veszélye, hogy Európából táplálkozó gyökerei elszáradnak, mert „*az idő mindent felfal, magába ránt*", és megindul a dezorganizálódás feltartóztathatatlan folyamata, mert „*van itt valami ebben a földrészben, ami kiszívja az emberekből az európai tartalmakat*". Tartalmat, tartást, hagyományőrzést talán az irodalom adhatna, de „*Amerikában nincs irodalmi élet, csak nyomtatott könyvek vannak bálaszámra*". (172.) Ebből következően az amerikai írókról is pocsék volt a véleménye: Hemingwayről többször fogalmazta meg lesújtó ítéletét. (Azok az írók, akik fontosnak érezték hőseik gondolatait, belső fejlődését is bemutatni, általában negatívan vélekedtek róla, mint például Ottlik Géza is.) Nem kevés iróniával méltatta – ha szavait egyáltalán méltatásként értékelhetjük – Tennessee Williams *Macska a forró bádogtetőn* című darabját. Az amerikai író, akár az amerikai ember, abban a büszke tudatban él, hogy országuk a világ közepe. „*De ez a világ közepe mucsai.*" Más megfogalmazásban: „*A műveletlenség itt általános és osztatlan. A műveletlen kupec és az arrogáns proli világa ez; a kupec és a proli néha milliomos, s akkor még elviselhetetlenebb.*" (264.) Hiányzik belőlük a belső cél, s arroganciájukat sokszor gyermeki értetlenséggel palástolják. Ez még a politikusaikra is jellemző: a sajtókonferenciákon az elnöknek a világ jövendő sorsát firtató kérdésekre kellene válaszolnia, ehelyett spontánul „csacsog". „*Ezt nevezik 'demokráciának'. A valóságban csak éretlenség.*" (259.) Az éretlenséget már az oktatás is előkészíti: a fiatalokat nem gondolkodni tanítják, hanem bemagolt adatokat kell mozgósítaniuk: „*A vizsgákon a tanár nem kérdez: a tanítványt bezárják litografált kérdésekkel egy szobába, s a tanítvány a memorizált adatok birtokában kipipálja a kérdőíven a válaszokat: igen, nem... Nem tudják, hogy a műveltség nem adathalmaz, hanem vita. Ez nagyon fárasztó.*" (297.)

Az európai kultúra és általában az európaiság fölényének, hagyományos voltának állandó hangoztatásában keresettséget, fölényeskedést is érezni. A naplóban unos-untalan fölmerülő visszamenekülés tervezgetéseinek aligha adhatunk hitelt annak ismeretében, hogy Márai azért költözött az Amerikai Egyesült Államokba, mert Olaszországban és a bizalmával visszaélő kiadók csalásaitól bekerítve nem látta biztosítottnak megélhetését. Ezek az Európa mellett való hittevések inkább jellegzetes kívülállásának változatos megfogalmazásai: 1954. április 21-én, Amerikába érkezésük második évfordulóján például ezeket a gondolatait jegyezte föl: „*Ez a két év különösen meddő volt. Nem írtam semmi lényegeset, a San Gennaro vére is befejezetlen. Amerika egyféle otthont ad, de ugyanakkor különösen elhasznál. Ebben a két évben határozottan és félreérthetetlenül öregedtem. Két év után a nap még mindig azzal telik el, hogy menekülési terveken töröm a fejem. De nincs hova menekülni. A nap sem azzal telik el, hogy Amerikában vagyok, hanem azzal, hogy nem vagyok Európában.*" (82.) S egy jellegzetes „márais" megfogalmazás: „*Mihelyt módom van, megfelelő papírok birtokában vissza kell menni Európába. Addig nyugodtan élni itt – indulat nélkül, a tapintatos védekezés állapotában. Inkább szánalommal élni itt, mint indulattal. Az indulat másra kell.*" (80.)

Kicsit magamutogatóak azok a részek is, amelyekben szellemi erőforrásának mutatja a hitet. A *San Gennaro vére* is bizonyítja, mennyire foglalkoztatta a hit kérdése és megnyilvánulása ezekben az években. Mindig, most is taszította a színpa-

diasság, a regényben is távolságtartó iróniával ábrázolja a tömeg vakhitét, naplójában ugyancsak csípős megjegyzéseket olvashatunk az általa bigottnak nevezett, hívő magatartás megnyilvánulásairól. Charles du Bos naplójában bukkant arra a részre, amelyben a francia író beszámolt mindennapos misehallgatásairól, majd arról, hogy Mendonban meglátogatta *„a kitért, zsidó származású katolikus filozófust"*, Jacques Maritaint, kinek házi kápolnájában szentmisét hallgatott, melyen Maritain ministrált. *„Mi az értelme mindennek?* – kérdi Márai, majd így válaszol: – *„A bigottok, akik egyszerűen menekülnek a formális vallásosságba, mert félnek a haláltól, egy nagy Apa védelmét remélik így kiügyeskedni, nem érdekelnek."* Foglalkoztatták viszont azok a francia katolikus írók – Péguy, Jammes, Claudel és du Bos nevét említette –, akik – mint ő is – *„kritikus szellemek"*. Ők talán még élesebben *„hallanak valamit"*, ugyanúgy, mint Beethoven, aki *„süketen 'hallott valamit', amikor a Missa solemnis zenéjét írta, a szférák zenéjét, vagy az isten tudja, mit"*. (164.)

Alighanem Márai is hallott „valamit", s ha túlságosan fülsiketítőnek érezte a lármát, kis templomokba tért be. Nem imádkozni, csak üldögélni, figyelni, hátha mégis hall valamit. *„Nem szabad elveszíteni a kapcsolatot a Természetfölöttivel. Ez a kapcsolat néha érthetetlenül meglazul. Ilyenkor az ember imbolyog, mint a részeg vagy az őrült."* (26.) Bonyolult és szinte lehetetlen pontosan meghatározni Márai hitének tartalmát. Úgy hitt, mint a kételkedő, racionális ember: *„Még mindig úgy viselkedni, mintha lenne Isten, és mi, emberek, tudunk szólni Hozzá. Talán van. De nem tudjuk, mit akar."* (68.) Vagy mégis volna egy Természetfölötti Lény, akiben hinni kell? 1954 karácsonyához közeledve írja: *„Mindenbe bele tudok már nyugodni, mindenről le tudok már mondani – egyetlen olyan izgalmi zóna van még, ahol felforr bennem a közöny, ahol nem tudok ellentmondás nélkül hallgatni, ha hitetlen emberrel találkozom. Ha valaki nem hisz Istenben, hanem valami suta, korlátolt vagy pökhendi és nevetséges magatartás vélt biztonságából tagadni meri Istent, izgatott leszek, különös, fájdalmas elégedettséget érzek. Nem törődök vele, ha valaki vallástalan, de lehetetlen belenyugodni, hogy akadjon ember, aki nem hisz Istenben."* (173.)

A keresztény ember hitének különös erőt ad, hogy a földi elmúlás csak „baleset", „félreértés", amelyet a feltámadás ígérete korrigál. Akiknek egész hívő létét áthatja ennek az ígéretnek bizonyossága, az gyermeki bizalommal fordul el a világtól, s emeli tekintetét az égre, elszakadva a világtól. Ilyennek látta és láttatta kedves Szent Ferencét (aki nemcsak az ő fantáziáját ragadta meg, hiszen „Ferenc testvér" sok változatban tűnt fel a múlt század irodalmában), kinek magatartását már-már paradox módon ítélte meg: *„Szent Ferenc nem szerette az embereket. Szent Antalnak megengedte, hogy okos legyen, művelt legyen, szeresse és megértse az embereket és könyörögjön érettük. De ő, Szent Ferenc, nem szerette az embereket. Senkit sem szeretett, költő volt."* (70.)

A naplóból is jól kivehető, hogy írója a „valahol" létező Úrral szembeállítja a nagyon is földi gonoszságot, a Sátán művét jelképező kommunizmust, amellyel némely nyugati körök akkor még rokonszenveztek. A sok, ismétlődő gondolat közül egyet idézek, mely magába sűríti a többi reflexiót is:

„Nem igaz, hogy a bolsevizmussal rokonszenvező intellektuellek egyféle valláspótlékot találnak ebben az eszmekörben. Mindig csak jellemük és tudásuk hiányosságainak, lappangó vagy tudatos bosszúvágyaiknak pótlását és kielégítési lehetőségét remélik, amikor en-

nek az oldalára állanak. A gaztettek, amelyeket a nácik elkövettek, reakció következményei voltak – erről sem akarnak tudni –, s ezeket a gaztetteket nem lehet megtorolni, sem jóvátenni azzal, ha valaki szerződik egy igazságtalan és kegyetlen rendszerrel, amely gaztetteket követ el. De erről sem akarnak tudni." (251–252.)

Elzárkózott a bolsevizmustól, mélységes megvetéssel írt az amerikaiakról, és torzképet festett a magyar úri rétegekről, a földbirtokosokról, kapitalistákról, akik miatt nem alakulhatott ki egészséges szellemű kispolgárság, s akik magukat és vagyonuk egy részét is Nyugatra mentették. A napló talán legkeserűbb lapjait írta róluk: *„A mi magyar kapitalistáink, akik most a külföldre síbolt vagyon romjain ülnek és siratják a 'kis ország'-ot, elfelejtik, hogy éppen úgy felelősek Magyarország múltbeli társadalmi aránytalanságaiért, mint a feudális és félfeudális nagybirtokosok, tehát a 'történelmi osztály'. A valóság, hogy egyik sem fizetett igazán, megfelelő mértékben adót, sem reálbért – a földbirtokos nevetségesen kevés adót fizetett és általában nyomorúságos mezőgazdasági munkabéreket, a nagyiparos több adót és jobb béreket fizetett, de egyik sem fizette azt az adót és reálbért, mint például a szomszédos Csehszlovákiában vagy az első világháború utáni Ausztriában. Ezért alakulhattak ki a magyar glóbuszon a nagy feudális és nagykapitalista, fényűző életformák, s ezzel szemben nem alakult ki az öntudatos mezőgazdasági és városi kispolgárság, mint Nyugaton. A zsidó nagykapitalisták egy része aztán az ilyen aránytalan jövedelemelosztás árán Magyarországból kiszívott vagyont arra használta fel, hogy a pénzéért egyrészt kivásárolja a náciktól az életét, másrészt a pénzéért kivásárolja a bolsevistáktól a pénzét. S ami így megmaradt, azt kisíbolták Svájcba, Kanadába, Dél-Amerikába és az Egyesült Államokba, ahol most rezideálnak. De otthon nem kérnek többé ezekből az emberekből – a méltóságos földesúrból éppen olyan kevéssé, mint a méltóságos, kormányfőtanácsos GYOSZ-emberekből. Ezekből elég volt."* (142–143.)

Szellemi függetlenségének, érintetlenségének hangoztatásával megteremtette a korábbi írásaiban is sokszor emlegetett „magatartás" leírásának és igazolásának alapját. Toynbee 1948-ban megjelent *Civilization on Trial*-jának olvasása közben egyetértett a szerzővel abban, hogy a nyugati világot csak a polgári szellem emelheti ki a válságból, „nem a bugris, hanem egyféle polgáriasulás, amely magához emeli a tömegeket". Szellemi útmutatók ismét a „kortalan" személyiségek, a száműzött próféták lehetnének, akik a száműzetésben „sok mindent megértettek, amit odahaza nem értettek". (Sosem tagadta, hogy a kommunizmus elől menekülő értelmiségieket – az írókat is – értékesebbnek gondolta, mint az otthon maradottakat.)

A magatartás meghatározó jellemzőjeként írta le „az egyéniségbe menekülést", a tömeghangulattól történő függetlenedést. A deportálásokról írt vallomásokat tartalmazó antológiát kommentálva fejtegeti ennek lényegét: a deportáltak csoportosan egymás ellen acsarkodó fenevadakká aljasultak, de *„mindig akadtak egyének, akik megőriztek valamit abból a hitből, distanciából, a felelősség érzetéből és a szolidaritás tudatából – papok, katolikusok, értelmiségiek, cserkészek, régi szociáldemokrata nevelés növendékei –, akik ebben a pokolban egyéniségük jelenvalóságával, egyszerű szavakkal, a terror mélységei közepette, a szellemi, morális emberi lehetőségek változatlan jelét adták."* (250.) *„Nem beleegyezni: ez a mi korunk különféle gyehennáiban az áldozatok egyik legerősebb fegyvere. Tragikus, hogy a legkülönb hősiesség, amire ennek a nemzedéknek módja van, nem a cselekvés, hanem az ellenállás hősiessége."* (40.) A civilizációban is magunkra

maradunk – idézte e kötetből egy ügyvéd vallomását. Ez az önként vállalt magány sértetlenné tehet az újfajta ember mesterkedései ellen. *„1955. június 23. Minden időben nagy veszedelem a fanatikus, aztán a korrupt ember, aki a közéletben szerepet vállal. A mi időnk egy mindennél veszedelmesebb öszvért szült: a korrupt fanatikust."* (257.)

A magatartás teszi lehetővé, hogy birtoklója átvészelje az új barbárok uralmát. Két barbár hatalom uralkodik a világ felett, az amerikaiak és a bolsevista országok, s mindkettőre jellemző a műveltség, a kultúra megvetése, mert a műveltség veszélyes, hiszen kritikus. *„Nincs nagyobb veszély, mint mikor a világ sorsa műveletlen prolik kezébe kerül."* Az orosz és az amerikai egyformán fél a műveltségtől és *„arrogánsan utálja"*. S még inkább igyekeznek járszalagra tűzni az írókat, mert ők a legveszedelmesebbek. (Ezért nézte le azokat a művészeket, akik nem emigráltak. Úgy hitte, hogy az otthon maradtak *„sunyi kollaboránsok"*. Nem vette észre, hogy a megszállt államokban az ellenállás szellemisége a művészetekbe és az írókba költözött.)

A magatartás eleme az a fajta önuralom, amely *„nem gyávaságból kötött kompromisszum, hanem a valóság fölismeréséből következő természetes magatartás"*. (Bizonyára személyes valóságának felismeréséből következett, hogy rövidebb naplóiból kigyomlálta az Amerikát bíráló megjegyzések nagy részét.) E magatartás legfontosabb jellemzőit így foglalta össze: *„Nem szabad itt elprolisodni, ez az egyik feladat. Tehát: nem beülni a nagy autóba, mint aki végre 'beérkezett'. A másik feladat, hogy nem szabad eltorzulni egy állandósult ellenkezésben. A harmadik feladat, hogy az állandósult 'kívándorló' és az állandósult 'bevándorló' magatartás között szuverénül idegennek maradni. Van Amerika, de van más is. Vagyok én is. Ez az egyetlen lehetőség."* (121.)

A magatartás megőrzésének és fejlesztésének egyik lehetőségét a folytonos önművelés adja. Márai rengeteget olvasott, a legkülönfélébb tudományágak fejleményeit is nyomon követte. (Mert a műveletlennek, bugrisnak mutatott Amerikában szinte minden könyv és folyóirat olvasható.) Figyelmének középpontjában természetesen az irodalom állt (bár lemezeket is állandóan kölcsönzött, kedves műveit szalagra játszotta, és gyakran meghallgatta). Részletesen beszámolt különféle kiállításokról, tárlatokról is. A központi könyvtárban rendezett nagy Walt Whitman-kiállítás különösképp foglalkoztatta, talán azért is, mert Amerika nem fogadta be, életében nem becsülték érdeme szerint. Nagysága költészete távlatosságában rejlett, Márai szerint *„ő volt az első költő, aki érezte és élvezte Amerikát, mint hivatást, szerepet és feladatot. Az óceánokat, az őserdőket, a városokat, a nyomorúságot, a gazdagságot, az ipart és a technikát s azt, hogy mindebből egy nap lehet valami"*. Amikor ez a sejtelme valóra vált, Amerika igyekezett bekebelezni Európa tudását és kultúráját, s ebből furcsa egyveleg született, amelyet a Tolnay Károly kíséretében a Metropolitan Múzeum termeiben nézelődő Márai már-már groteszk látvánnyal érzékeltetett: *„Két Manet között a falból óriási ablak nyílik, s az ablakon át Manhattan óriási felhőkarcolóinak árnyképe a téli fényben. Van valami őrült és nagyszerű ebben a látványban, mint egész életünkben."* (12–13.)

Sokszor idézi Santayanát. Álmatlan éjszakáin és a könyvtárban is olvasta. Talán azért is vonzódott hozzá, mert az amerikaiként számon tartott, spanyol származású, évtizedekig Rómában élt író-filozófus maga is nagy olvasó volt, több művében is megvonta életének tanulságait. (Hazánkban szinte ismeretlen.) Máraihoz

hasonlóan ő is az író magányosságát vélte ideális alkotói állapotnak. Márai így vonja le Santayana nyomán gyűjtött tapasztalatainak summáját: *„…az író szeretné szeretni a világot, s ez csak akkor lehetséges, ha elvonul magányába, mert ez a világ, az élet a világban soha nem más, mint titkos vagy nyílt háború, és háborúban csak harcolni lehet, szeretni nem lehet. Ezért el kell vonulni a magányba, a hallgatásba, a szemléletbe. Ezt minden író így tudja, nemcsak Santayana."* (55–56.) Bizonyos rokonság mutatkozik abban a módban is, ahogy Santayana és Márai az amerikai életformát ábrázolta, kritikus távolságtartással. Érdekes, hogy Santayana megfigyelései nyomán Máraiból kibukott az Amerikában tapasztaltak alapján megerősödött antiszemitizmusa: *„Párhuzama a zsidók és a görögök között meggyőző. A görögök feltétel nélkül hittek a Szépben, a Szabadságban, amelyben élni érdemes, amelyért halni érdemes. A zsidók csak a sikerben hisznek, ezért arrogánsak, s kisebbségi érzésüket túlkiabálják az arrogáns kinyilatkozással, hogy ők a választott nép, amely egyedül kegyeltje az égnek… Ha a Mű vagy a személyiség fel tudja oldani a katarzisban az ellenállást, melyet kortársaiban kiváltott: ez a 'siker'. Ez az, amit a zsidók, akik mindig iparkodnak egy arrogáns magatartás kiválasztottság fölényével megkerülni az ellenállást, és zsebre tenni a kézzel fogható elismerést, nem értenek."* (65–66.) Henry James tanulmányait olvasva azon tűnődik, mennyit fejlődött az irodalmi ábrázolás, mennyivel gazdagabbak az író ismeretei az életről, amelynek nemcsak látható, tapintható megjelenési formáit ábrázolhatja, hanem hőse tudatmozgását, gondolatait és hitét is.

A magyar irodalomból nemcsak nosztalgiából indíttatva választotta olvasmányait. Ezek a könyvek, regények és versek megtartották a nyelvben, a gondolkodásban mindazt, amelyekhez idegenben is hűséges akart maradni. Mindennapos olvasmánya volt nyelvünk legnagyobb művésze, Arany János fordításai *(Arisztofanész)* és tanulmányai is. Ha fércművekről írt is, stílusa mindig magasan szárnyalt. 1860-ban Achille Millien, Baudelaire és Verlaine verseskönyvét bírálta. A *La Moisson* költőjét – így Márai – teljes joggal feledtük el, Arany mégis lelkesen méltatta, mert le akarta rázni költészetében a *„főváros irodalmi jármát"*. Arany példamutatónak vélte ezt a törekvését, Márai kevésbé. Egyebek között saját vélekedését is beleszőve Arany-bírálatába, így írt: *„…a magyar népi költészet sem fejlődött soha, a 'Nyugat' Babits – Kosztolányi – Tóth Árpád szintjéig. Arany nem 'népi költő' volt, hanem a népből származó nagyköltő, aki legjobb ösztönzéseit nem tilinkós pásztoroktól, hanem görög és nyugati irodalomtól, egyszóval 'urbánus' világirodalomtól kapta."*

Márai mindig elkötelezett polgár és „az urbánus" irodalom híve volt. Az urbanitást, annak kisvárosokban őrzött hagyományát nagyon nagyra becsülte. Érthető, hogy az úgynevezett népi irodalmat lenézte, még kiemelkedő képviselőit is megalkuvóknak tekintette. 1956-os olvasmányai között szerepelt a *Hunok Párizsban*, Illyés Gyula műve is. Benyomásait így összegezte: *„Nem ismertem. Meglep, hogy én is az álszakállas szereplők között vagyok. Nem szeretem a hangját, amely hamis és alamuszi. Nem kedves, csak kedveskedik, nem erős ez a próza, csak erőltetett. A könyv éppen olyan sunyi és hamis, mint az ember."* (409.) (Súlyosabb szavakkal ostorozza Veres Pétert, aki szinte mindegyik naplójában feltűnik, ezekben az években azonban nem írt róla.)

Irodalmi ízléskülönbség választotta el azoktól, akik kendőzetlen indulatú hősöket ábrázoltak. Móricz Zsigmond *Tündérkert*jét újraolvasva az a benyomása, mely

szerint a hősök is, az író is „hisztériásak", magas a vérnyomásuk, szederjes az arcuk és gutaütés előtt állnak, meggyőződésévé szilárdult. *„Nők is, férfiak is állandóan 'büdösek'. A mondatok inkább hűdéses ember dadogása, alany és állítmány nincs mindig a helyén, el is marad. Mindenki állandóan görcsben van, indulati székrekedésekben, közel a megrepedéshez. Ez nem 'erő', hanem idegbajos görcs."* (77.) (Ugyanakkor érdekesnek és korjellemzőnek ítélte az alkotást.) Az *Úri muri* olvasása közben még egyértelműbben fogalmazta meg, miért áll tőle távol Móricz (és persze követői) ábrázolásmódja: *„Csakugyan vaderő van néhány mondatában. A 'céltalan indulat'-ot magyar nyelven senki sem határozta meg pontosabban. Miért 'céltalan' ez a magyar indulat? A 'cél' mindig a műveltség, amely 'cél' felé tereli az indulatot. De a műveltség légkör. A magyar légkör – mint az itteni – nem ad oxigént ez indulat lobogásainak."* (400.)

Szívesen kalandozott a 19. század magyar irodalmában. Kissé fellengzős magyarázata szerint csak azok a művek érdeklik inkább, amelyeket magyar nyelven írtak. (1956-ban legalábbis így gondolta.) *„A 'világirodalmat' már 'ismerem'... Nem érdekelt többé, csak az, amit magyar nyelven ki lehet fejezni."* Érthető, hogy Vörösmarty öregkori lírájának „bibliai" ereje lenyűgözte, s hogy világteremtő írónak nevezte Madách Imrét. Kedvelte Jókait, zseniálisnak nevezte *A jövő század regényét*, amelyben az író találóbban jellemezte az emberiség jövőjét, mint a tudósok. Egyetlen hibája, hogy látomását „naivul" fogalmazta meg, *„mintha valaki az Apokalipszis témájából filléres regényt írna"*.

Mikszáth műveit *„jóízűnek"* nevezte, ám joggal figyelmeztetett arra, hogy az anekdota *„szerény műfaj"*, s az ennyivel megelégedő író arra a nagy szobrászra emlékezteti, aki *„fancsali szenteket farag a vásárra"*. Ezért érzi Jókait túlzásaival is többnek, nagyobbnak. A *Szent Péter esernyője* hibájának vélte, hogy *„a földön marad, a kvaterkázó történetmondás szintjén"*. A *Különös házasság* közel állt szívéhez, mert *„Mikszáth az egészet látja, kegyetlen erővel kimondja rossz véleményét, de – éppen mert az 'egészet' látja – nem hallgat arról, amit szeretni kellett az 'egészben'. Mi volt a szeretetreméltó? Valamilyen emberi színesség. A meglepő. A közömbös. Az 'úri' – amely mindenen átütött, a társadalmi osztályokon is."* (393.) Herczeg Ferenc legjobb írásaiban – a következőket említi: *Ocskay brigadéros, Bizánc, Pogányok*, elbeszélései közül a *Jancsi édesanyja* és a *Lószőr vitéz* – valami hasonlót érzékelt, a németség erejét s azt a rajongást, amelyet keltett benne. (49–50.)

A 19. és a 20. század fordulójának tragikus sorsú prózaírói iránt táplált rokonszenvét és beleérzését az 1942-es *Ködlovagok* bevezetője is jelezte; ekkori feljegyzéseiben is említi némelyiküket. A rokonszenven jóval túlemelkedve, sokszor emlegeti őszinte elragadtatással Krúdy Gyulát, akiről a *Szindbád hazamegy* című regényét írta. (Ezt a művét legjobb alkotásai között tartotta számon. Beleélését a regény bírálói ugyancsak elismeréssel méltatták: Sőtér István például a legjobb Krúdy-regénynek nevezte.) Továbbá kiváló esszéje bevezetőként szerepel Krúdy *Ál-Petőfi* című műve élén. *A vörös postakocsi* olvasása közben megrohanták emlékei, szinte fuldokolva döbbent rá, mennyire hiányzik minden, amiről e *„veszélyes"* regény szól: *„semmi értelme sincs az életemnek ezen a világon Krúdy világa nélkül – ezt mindig tudtam, de az utolsó években soha nem éreztem olyan valóságosan, mint most, amikor megint egyszer elolvastam New Yorkban A vörös postakocsit."* (159.) A *Boldogult úrfiko-*

romban-hoz a következő kommentárt fűzte: „*Nincs egy hamis hangja, egyszerűen nem tudott melléfogni.*" (406.)

Hasonló lelkesültséggel idézte Kosztolányit is. Róla a *Föld, föld…*-ben élethű képet rajzolt, bizonyos vonatkozásban előképének tekintette prózáját és rendszeresen írt cikkeit. Róla is szinte rajongva írt: „*Kosztolányi, milyen nagy volt! A simasága, zörejtelensége, ravaszsága, cinkossága, megjátszott és őszinte tébolya, valóságérzéke, szakszerűsége és önkívülete! Az, hogy legalább annyira volt doctus, mint poeta. A kettő mindig csak együtt ad ki egyet – e két elem önmagában véve hiányos.*" (41.) S egy másik, hasonlóan átszellemült hittevése: „*Kosztolányi:* Lenni, vagy nem lenni. *Megkönnyebbüléssel, a jóérzés és a kielégülés egy válfajával olvasom. Okossága, fegyelmezett színésziessége, könnyű keze, mely nem tud melléfogni, tökéletes fölénye mindazzal szemben, amiről beszél, előadásának okos, öngúnnyal enyhített pátosza, őszinte hangjainak rekedt súgása: az egész együtt a világirodalomban is ritka tünemény. Prózája olyan zörejtelen, elegáns, emberi, mint a nagy latinok prózája az aranykor idejében. Amit Pázmányról, Balassiról, Katonáról, a magyar versről és a magyar prózáról ír, az időben fontossá változott. Újságba írta, fél kézzel, s ma igazság, mint a törvény szövege. Nagy író volt, a legkülönösebb fajtából; valamilyen lírai esszé mestere, egy műfajé, melyet mintha ő talált volna fel.*" (412.)

A nagy felfedezése Füst Milán költészete volt. 1947-ben megjelent kötetét olvasta, amelyben a költő elhagyta a dedikációkat. (Nem mindenben volt ilyen elutasító, ezt levelezése bizonyítja; még a kultúrpolitika irányítóját is megtisztelte az 1960-as években egy-egy figyelmét kérő levélkével.) A távolságból Márai másként látta a magyar irodalom nagyjait. Így Füst Milánt is: „*A rángatózó, magányos szobabölcs, Füst Milán arca keményebb lesz, férfiasabb, emberibb […] Mintha a föld alól beszélne egy halott, akit nem tud megengesztelni a Halál, sem az Isten… Modorossága, mímeskedése, álarcai, mindez természetesen hat most, amikor az Idő végre igazi térfogatot adott e költészetnek. Magyarsága, mint a babiloni fogság nagy zsidóinak éneke a Vizek partján… Nyelve egy nem létező vallás őrült és vonító kántorainak vonító zsolozsmanyelve. Kaján, 'diós és mákos' szóképei, aztán látomásai, ön- és Istengúnyoló hajbókolása, grimaszai, köpködése, majd váratlan sóhajai, amit valamilyen nagyon mély sírból, ahol nem is ő, Milán, hanem az Emberiség nyugszik, egyszerre felnyög a Világosság felé, amelyet annyira szeretett, és olyan reménytelenül szeretett… Amikor teljes erővel szól. Csak Babits legjobb pillanataihoz lehet hasonlítani.*" (373–374.) Hasonló elismeréssel méltatta a *Véletlen találkozások* elbeszéléseit, amelyek szerinte a világirodalom mélyvízének olyan hullámai, amelyeket ritkán lehet tapasztalni, „*és mindig a keskeny mezsgyén, őrület, modor és nagy, tiszta költészet között. Nagy író.*" (396.)

A naplók olvasója nehezen szabadul attól az érzéstől, hogy nemcsak a távolság rajzolta át a költőarcokat, hanem az író lelkiállapota is, hisz gyakran egyensúlyozott őrület és józanság határán. Ilyesmit érzékelt Babits kései lírájában. Korábban kritikusan szemlélte, elsősorban a *Nyugat*nál betöltött vezető szerepe miatt. Barátaival, Komlós Aladárral és Németh Andorral még azzal a tervvel is kacérkodott, hogy a francia *Marianne* példájára „ellen-Nyugatot" is indítanak. A távolság azonban megnövelte Babits szerepét és alakját, ráadásul zaklatott verseiben saját érzéseinek megszólaltatását vélte hallani. Hosszabb méltatást írt a *Nyugat* nagyjairól, közülük azonban Babitsot mutatta kimagaslónak. „*Babits. A kötet, melyet vékony*

papíron, a háború után, a Franklin adott ki, verseivel és tanulmányaival. A tanulmányok – az 'ifjú és a férfi Vörösmarty' – mindig tanárosak. Közbül néha zseniálisak. Versei néha fellobbannak, mint egy égő olajtorony. Ez a mű, Babits költészete lankás-lapályos, mint a dunántúli táj. Nehezen írt – hevülete, gerjedelme ritkán ragadta el. Mindig érzik a szándék, az előgyújtás csiholó kényszerűsége. De ebből a lapályos életműből néhány gótikus torony magasodik ki. A Jónás könyve. *A* Versenyt az esztendőkkel, *az* Istenek halnak, az ember él *és a* Recitativ *néhány nagy verse. Amikor a csúcsra ért, ő volt a társai között a legmagasabb. Ritkán jutott fel a csúcsra. De a többi ilyenkor mind alatta maradt. Katolikus volt, de gótikusan, csontokból és kövekből rakta ezt a katolikus poézist. Kortársa, Kosztolányi – akiről szép és őszinte emlékezést közöl az emlékkötetben – barokk volt, színesen, tömjénesen, zenésen, pompásan katolikus. Mellettük, a* Nyugat*-nemzedékből, a protestáns Móricz életműve látszik, siváran, komoran, debrecenien, gutaütéses, konok szenvedélyek érgörcsében. És Krúdy, aki pogány, ázsiai, fülledt, saját világ, nincs vallása, csak mítosza. Ez a négy nagy író maradt a* Nyugat*-világból. Előttük Arany, a 'forradalmár a nyárspolgár álarcában' és Vörösmarty, a másik pogány mitikus. Aztán a különös, torz, színes panoptikumfigurák tömkelege. De nagyon színes volt az egész."* (260–261.)

Olvasata szerint *„remegően nyugtalan ez a költészet. A sorokban ideghuzalok remegnek, a vér lázasan lüktet a verssor vékony hártyája alatt. Babits a magyar irodalom legidegesebb költője. Ugyanakkor különös fegyelem minden szavában, mint nemritkán az idegbajosok magatartásában."* (389.) Márai érzékenyen rezonált Babits magatartására, némelyik versére, zaklatott nyugtalanságára: *„Babits néhány verse – az* Isten vezeklése, *az* Óriások költögetése *– itt, idegenben, ebben a nagy magányosságban olyan élmény, mint a beethoveni zene."* (391.)

Hígabbnak, felületesebbnek vélte Karinthyt. Az *Utazás a koponyám körül*-t találomra emelte le a könyvtár polcáról. Zavarosnak, írója tehetségéhez méltatlannak nevezte. A *„szimata"* kitűnő, de egyetlen pillanatra sem őszinte, szerepet játszik, s a szerepe mögé rejtőzik, *„szomorú és különös bohóc"*, aki mindig *„önmaga után kullog, kunyorál szellemétől egy-egy krajcárt, nincs bátorsága elkölteni az egészet"*. (416–417.)

Nem térnék ki a naplók gyakori politikai eszmefuttatására. Vannak olyan jóslatai, amelyek beteljesedtek (például a két német állam egyesülése), és vannak, amelyek egy figyelmes, de a politikától mégis idegenkedő író finnyás kívülállását jelzik. Ez a kívülállás, a világra és az eseményekre felülről tekintés általában jellemző majdnem mindegyik művére. Ám a naplókból az is kiderül, hogy ez az Amerikában helyét kereső európai úr szemérmesen rejtegeti könnyeit és igyekszik leplezni nosztalgiáit.

A *Literatura* e-mail címe: liter@iti.mta.hu

E számunk szerzőinek e-mail címe

Bojtár Endre: bojtare@gmail.com
Fuchs Anna: fuchs.anna.m@gmail.com
Kovács Árpád: kov4642@mail.iif.hu
Lengyel Imre Zsolt: zslengyel@gmail.com
Szilágyi Zsófia: szilagyi73@gmail.com
Zsadányi Edit: ezsadanyi@gmail.com

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó

Nyomdai munkák
mondAt Kft. • Budapest • www.mondat.hu

Literatura

XXXVI. évfolyam

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Főszerkesztő
VERES ANDRÁS

Felelős szerkesztő
BEZECZKY GÁBOR

Szerkesztők
HAJDU PÉTER
SZOLLÁTH DÁVID

Technikai szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság
POMOGÁTS BÉLA (elnök)
BODNÁR GYÖRGY
GYÖRGYKÁLMÁN C.
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777
279-2779

Ára: 1200 Ft