

316.637

R.C.

316.637
(2009:2)

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

A
MAGYAR TANSZÉK
FOLYÓIRATA

10 / 40 / 2009

TERMÉSZETÍRÁS – TERMÉSZETOLVASÁS



2.
2009



10/40/2009

433054

316.637

ETO: 821.511.141+811.511.141

YU ISSN 0350 2430

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

A BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR
MAGYAR TANSZÉKÉNEK FOLYÓIRATA
2009. XL. évf. 2. sz. ÚJ FOLYAM X. évf. 2. sz.

TERMÉSZETÍRÁS – TERMÉSZETOLVASÁS

ÚJVIDÉK

2009.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA
PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES

Az Újvidéki Egyetem
Bölcsészettudományi Kara
Magyar Tanszékének folyóirata

Megjelenik évente négy szám.

A kiadásért felel: Ljiljana Subotić, dékán
Felelős szerkesztő: Láncz Irén
Főszerkesztő: Harkai Vass Éva
Szerkesztőbizottság: Deréky Pál (Bécs), Fazekas Tiborc (Hamburg),
Jankovics József (Budapest), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä),
Cseh Márta, Gerold László és Utasi Csilla
Szerkesztőségi titkár: Kovács Rác Eleonóra

ETO-besorolás: Csáky S. Piroska
Angol fordítás: McConell-Duff Márta

A szám megjelenését
a Vajdaság Autonóm Tartomány Oktatási és Művelődési Titkársága,
valamint a Szülőföld Alap támogatja.



Szerkesztőség: BTK, Magyar Tanszék
21000 Újvidék/Novi Sad, Dr. Zoran Đinđić u. 2.
Tel.: (021) 458-673, e-mail: hungar@unsff.ns.ac.yu

TARTALOM

TERMÉSZETÍRÁS – TERMÉSZETOLVASÁS

A természeti kód működése a 20. és 21. századi magyar irodalomban

BÁNYAI János: Bodnár György (1927–2008)	7
ANGYALOSI Gergely: A „láthatatlan természet” képei <i>Juhász Ferenc lírája az ötvenes évek első felében</i>	11
BÁNYAI János: Későmodern természetírás <i>A kép Lator László verseiben</i>	18
POMOGÁTS Béla: Természet, táj, régió	27
HARKAI VASS Éva: „Örök” Természet – változó (lírai) kódok <i>Természeti kód, természetfiguráció – példák a kortárs magyar líra köréből</i>	40
KAPPANYOS András: Az objektív lírája	48
GEROLD László: Természet a drámában és a színpadon	55
FÖLDES Györgyi: A festményvásznon szálai <i>Szövegszerűség és képszerűség Czóbel Minka Pókhálók című novellájában</i>	62
BENCE Erika: Utazás a „cselekvő” természetben <i>Mészöly Miklós: Sutting ezredes tündöklése és a XIX. századi történelmi elbeszéléshagyomány</i>	73
FARAGÓ Kornélia: A természetírás geokulturális meghatározottsága <i>Táj és identitáskultúra</i>	81
TOLDI ÉVA: „Ha összeomlik, gyom virít alóla” <i>Természetszemlélet Juhász Erzsébet prózájában</i>	88
DECZKY Sarolta: Térképről lemaradt tájak	97
VIRÁG Gábor: Két test között <i>A test természetes és/vagy kulturális értelmezése (Lovas Ildikó: Spanyol menyasszony)</i>	106
SZABÓ Szilvia: Szalma Lajos kertje mint lehetséges Éden-vízió <i>Természetvonatkozások Grecsó Krisztián Tánciskola című regényében</i>	113
HERÉDI Károly: Föld, víz, levegő... szar <i>Természetten innen és túl (Háy János: Xanadu)</i>	122

SADRŽAJ

PISANJE I CITANJE PRIRODE

Funkcionisanje koda prirode u mađarskoj književnosti 20. i 21. veka

Janoš BANJAI: Đerd Bodnar (1927–2008)	7
Gergelj ANĐALOŠI: Slike „nevidljive prirode“ <i>Lirika Ferencu Juhasa u prvoj polovini pedesetih godina</i>	11
Janoš BANJAI: Pisanje prirode u kasnoj moderni <i>Poetske slike u pesmama Lasla Latora</i>	18
Bela POMOGAČ: Priroda, pejzaž, regija	27
Eva HARKAI-VAŠ: „Večna“ Priroda – promenljivi (lirski) kodovi <i>Kodovi i figuracije prirode – primeri iz savremene mađarske lirike</i>	40
Andraš KAPANJOŠ: Lirika objektivna	48
Laslo GEROLD: Priroda u drami i na sceni	55
Đerdi FELDEŠ: Niti slikarskog platna <i>Tekstualnost i slikovnost u noveli „Pókhálók“ („Paučine“) Minke Cobel</i>	62
Erika BENCE: Putovanje u „delatnoj“ prirodi <i>Delo Mikloša Meselja („Sutting ezredes tündöklése“) i tradicija istorijskog pripovedanja XIX veka</i>	73
Kornelija FARAGO: Geokulturalna određenost pisanja prirode <i>Pejsaž i kultura identiteta</i>	81
Eva TOLDI: „Ako se sruši, iznikne korov“ <i>Aspekti prirode u prozi Erzebeta Juhasa</i>	88
Sarolta DECKI: Sa mapa izostavljeni predeli	
Gabor VIRAG: Između dva tela <i>Prirodna i/ili kulturalna interpretacija tela (Ildiko Lovas: „Spanyol menyasszony“)</i>	97
Silvija SABO: Bašta Lajoša Salme kao moguća vizija Raja <i>Pojavni oblici prirode u romanu „Tánciskola“ („Plesna škola“) Kristijana Greča</i>	113
Karolj HEREDI: Zemlja, voda, vazduh... govno <i>S ove i s one strane prirode (Janoš Haj: „Xanadu“)</i>	122

CONTENTS

NATURE WRITING –NATURE READING

*The way the natural code functions in 20th and 21st century
Hungarian literature*

BÁNYAI, János: György Bodnár (1927–2008)	7
ANGYALOSI, Gergely: Images of “The Invisible Nature” <i>Ferenc Juhász’ lyrics in the first half of the nineteen fifties</i>	11
BÁNYAI, János: Late Modern Nature Writing <i>The image in László Lator’s poems</i>	18
POMOGÁTS, Béla: Nature, Landscape, Region	27
HARKAI VASS, Éva: “Eternal” Nature – Changing (Lyric) Codes <i>Natural code, figurations of nature – examples from contemporary Hungarian lyric poetry</i>	40
KAPPANYOS, András: The Lyricism of the Objective	48
GEROLD, László: Nature in Drama and on Stage	55
FÖLDES, Györgyi: Threads of the Canvas <i>Text-likeness and picture-likeness in the novella Pókhálók (Cobwebs) by Minka Czóbel</i>	62
BENCE, Erika: A Journey in “Active” Nature <i>Miklós Mészöly: Sutting ezredes tündöklése (The Glory of Colonel Sutting) and the 19th century tradition of historical short story</i>	73
FARAGÓ, Kornélia: Geocultural Explicitness of Nature Writing <i>Landscape and identity culture</i>	81
TOLDI, Éva: “If it collapses, weed blooms underneath” <i>Nature perception in Erzsébet Juhász’ prose</i>	88
DECZKY, Sarolta: Regions Left Out from the Map	97
VIRÁG, Gábor: Between Two Bodies <i>Natural and/or cultural interpretation of the body (Ildikó Lovas: Spanyol menyasszony / The Spanish Bride)</i>	106
SZABÓ, Szilvia: Lajos Szalma’s Garden as a Feasible Vision of Eden <i>References to nature in the novel Tánciskola (Dance School) by Krisztián Grecsó</i>	113
HERÉDI, Károly: Earth, Water, Air, ...Shit <i>Within nature and beyond (János Háty: Xanadu)</i>	122

TERMÉSZETÍRÁS – TERMÉSZETOLVASÁS

*A természeti kód működése a 20. és 21. századi magyar irodalomban**

BODNÁR GYÖRGY

(1927–2008)

Bodnár György ez év őszén hunyt el, és a tudós könyveivel az asztalomon azon tűnődöm, miért feledkezett meg a tudományos közélet egy régi, patinás műfajról, az emlékbeszédről. A magyar irodalom története a 19. századból, de a múlt század elejéről is több híres emlékbeszédet tart számon. Az emlékbeszédek nem közvetlenül az elhalálozás után készültek, rendszerint később, egy-két év után hangzottak el, akkor, amikor már a gyász ideje letelt, és az értelmezés meg értékelés hűvösebb szavaival lehetett szólni az eltávozott íróról, tudósról, más megbecsült személyiségről. Ma már nem tartanak, nem írnak emlékbeszédeket. Amiért most, Bodnár György könyveivel az asztalomon, az emlékbeszéd letűnt műfajára gondolok, része van annak is, hogy Bodnár György irodalomtörténész, irodalomkritikus, a tudományos élet vezetője és szervezője nagy megbecsüléssel gondolt mindig a régiekre, az elődökre; hagyománytisztelő volt a tudományban, mások gondolatának fenntartója még akkor is, amikor az ő gondolkodása más utakon járt.

A szomorú hírt, hogy Bodnár György elhunyt, újvidéki barátai és munkatársai éppen akkor vették, amikor az MTA Irodalomtudományi Intézete XX. századi osztálya és a Magyar Tanszék soron következő közös konferenciáját szervezték. Bodnár György ennek a majd négy évtizedes múltra visszatekinthető konferenciasorozatnak első napjától kezdődően támogatója, szervezője, résztvevője volt, másokkal együtt arra törekedett, hogy a sorozat ne szakadjon meg, hogy az Irodalomtudományi Intézet és a Magyar Tanszék munkatársai, tanárai és kutatói rendszeresen találkozhassanak, baráti beszélgetések során váltsanak szót egymással, akkor is, amikor egyetértettek, akkor is, amikor nézeteik különböztek. Volt ennek a tartalmas konferenciasorozatnak hőskora is, azok az évek, a sorozat első éve, amikor az irodalmi avantgárd kérdései kerültek terítékre, amikor számítani lehetett a gondolatok és a nézőpontok ütközésére, és sor is került a felmerült kérdések megvitatására. A vita tárgyát alapvetően a magyar avantgárd újraértékelésének szándéka képezte, az a

* Az MTA Irodalomtudományi Intézetének Modern Magyar Irodalmi Osztálya és az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Tanszéke rendezésében 2008. december 8-án és 9-én, Újvidéken megtartott, azonos című tanácskozáson elhangzott értekezések

Bori Imre kezdeményezésére Újvidékről elindult irodalomtörténeti megmondolás, miszerint az avantgárdnak az addigi lefokozó megítélés ellenére nemcsak Kassák Lajos irodalmában volt kimutathatóan fontos szerepe, hanem az egész korszak, a múlt század húszas és harmincas évei irodalmi alakulástörténetében is. Ennek a nézetnek elfogadása egy sor végérvényesnek hitt irodalomtörténeti ítélet újraértékelését vonta maga után. Ezért hangoztattak akkor még sokan erős fenntartásokat az avantgárddal szemben. A mostanra elfogadott „történeti avantgárd” fogalma akkor még nem merült fel. Abban, hogy mára bekerült az irodalomtörténeti gondolkodás szótárába, Bori Imrének és az akkori konferenciáknak kitüntetett szerepe van. Bodnár György akkor, miként majd az elkövetkező években is, nem a vita elcsendesítését, nem a vitatott kérdések szőnyeg alá söprését kezdeményezte, ellenkezőleg, a viták lefolytatását, a vitás kérdésekben előállt eltérő nézetek szabad kifejtését támogatta, ezen túlmenően pedig a barátságok megőrzését és elmélyítését. Azokban az években többször járt Újvidéken, a korán eltávozott Béládi Miklós és Vujicsics Sztoján, meg a hál' istennek még jó egészségnek örvendő Pomogáts Béla társaságában. Akkoriban a konferenciákat személyes megbeszéléseken készítették elő, és ezek az előkészítő találkozások éppoly tartalmasak voltak, mint maguk a konferenciák. A későbbi, nehezebb években sem hagyott fel Bodnár György a konferenciák megtartásának szorgalmazásával, mert meggyőződése volt, és ezt többször hangsúlyozta is, hogy ezek a tudományos tanácskozások a magyar irodalomtudományi gondolkodást viszik előbbre, résztvevői tudományos munkái horizontját tágítják. Azt is tudjuk, hogy amikor éppen nem akadt pénz a konferencia zökkenőmentes lebonyolítására, Bodnár György a saját lakásán vendégelte meg a tanácskozás résztvevőit. Mert nem mindig tekintett a tudományos életet irányító hatalom, se itt, se ott jó szemmel az irodalomtudósok megbeszéléseire. Láttuk, amikor az egykor volt Hungarológiai Intézet Park Szállóval szembeni épületében tanácskoztunk, a tanácskozás egész ideje alatt, az utca szemközti oldalán gépkocsi várakozott, és benne két személy, akiről lesült, hogy kik azok, meg hogy miért várakoznak éppen ott. Akkor még nem futott, nem is várakozott annyi gépkocsi Újvidék utcáin. Mások is megkíséreltek gátat emelni e konferenciasorozat elé, nem is mindig az éppen aktuális hatalom részéről. Hogy mindezek ellenére a konferenciasorozat fennmaradt, Bodnár Györgynek is köszönhető, az ő kitaró támogatásának, nem utolsósorban felénk, újvidékiek felé kimutatott barátságának. A legutóbbi, Budapesten rendezett tanácskozáson még találkoztunk vele, hozzá is szólt az előadásokhoz, mint mindig, akkor is értőn, a sokat megélt és sokat látott tudós bölcsességével. Később, egy-két hónappal halála előtt találkoztunk is vele, könyvekről beszélgettünk, az irodalom új irányairól, tudományunk helyzetéről; jókedvű volt, és mint mindig, szellemes, ám ha úgy hozta a beszélgetés fonala, élcelődni is tudott, mások és önmaga számlájára egyformán. Nem látszott rajta,

hogy búcsúzni készül, mi pedig még abban is reménykedtünk, hogy az éppen tervbe vett konferencián vendégül láthatjuk. Mostani látogatása kényszerűen elmaradt, de emléke és gondolatai velünk vannak.

Mert azon kívül, hogy Bodnár György ennek az örömünkre hosszú életű konferenciasorozatnak meg más tanácskozásoknak is fáradhatatlan szervezője és támogatója volt, tudósként is példát mutatott nekünk azzal, ahogyan mindig odafigyelt az irodalomtudományi és -kritikai gondolkodás változásaira, ahogyan biztos kézzel emelte ki egy-egy elgondolás alaptételét, ahogyan értékelt és értelmezett, ahogyan mindig visszafogottan és pontosan fogalmazott. A *Törvénykeresők* címen kiadott korai tanulmányoktól kezdődően, majd a modern magyar elbeszélés születését értelmező, *A mese lélekvádorlása* című tanulmánykötet nyomán a két monográfia, a Kaffka Margitról és Juhász Ferencről szólók, azután az éppen tíz évvel ezelőtt kiadott nagyszabású, *Jövő múlt időben* című tanulmánygyűjtemény, mindezzel együtt *A magyar irodalom története* szerkesztése, fejezeteinek írása, az Irodalomtörténeti Füzetek könyvsorozat kötetein való több évtizedes szerkesztői munka jelzi Bodnár György tudományos életútját, meg persze számos előadás, egyetemi óra, rádióadás, többféle szereplés irodalmi és tudományos rendezvényeken. Nem utolsósorban a kezdő irodalomtudósok támogatása. Egy szakadatlan munkában eltöltött élet állomásai ezek, de nem megállók, hanem az állandó változások folytonosságának dokumentumai. Mert Bodnár György a változások, nem az állandóságok hive volt, a mozgást kedvelte, a távlatok állandó bővülését támogatta, ezen felül pedig az irodalom szuverenitásának volt elkötelezett szószólója.

Magáról ritkán és keveset beszélt, fontosabb irodalmi dolgok kötötték le a figyelmét, nem a maga keservei. A *Jövő múlt időben* majd ötszáz oldalas, nagy formátumú tanulmány- és kritikagyűjtemény utószavában Komlós Aladár példáját említi, a hosszú pályát magáénak tudó „nagy előd” búcsúszavait. „Ő – írja ott Bodnár György –, aki utolsó pillanatáig vállalta a harcot a szuverén irodalomért és a világ jobbításáért, élete végén negatívnak látta mérlegét: nem volt érdemes végigélnie a szörnyű huszadik századot; az ember »kifogott rajta«; s a kezdet jövőt ígérő pillanatai után bűnös és tragikus korszakok következtek, devalválódott az emberi méltóság, az erkölcs és a szó.” Bodnár György, bár a munkásságának egyik oldalát összefoglaló nagy mű utószavában hivatkozik a „nagy előd” szavaira, nem ült fel a „negatív mérleg” látszatának, bár nem véletlen, hogy Komlós Aladárnak éppen ezeket a szavait idézi. Ám tudjuk, ezt Bodnár György is tudta, ezért vállalta a „nagy elődöt”, hogy Komlós Aladár mérlege egyáltalán nem negatív, mégis komolyan kell venni a búcsúszavakat, hiszen bennük a tudós önismeret szólal meg, a jövőt várók örök rezignációja, az eltűnő remények és a feltűnő reménytelenségek megélője. Bodnár György szintén megélte, bár nem volt oka a rezignációra, műve megőrzi a nevét, abban mindenképpen, ahogyan

ő is, az előtte járó Béládi Miklós is, az „utolsó pillanatig vállalta a harcot a szuverén irodalomért és a világ jobbításáért”.

Ha élne még az emlékezés műfaja, Bodnár Györgyöt és munkásságát mindenképpen megilletné egy, mondjuk Gyulai Pál szellemében megfogalmazott méltányoló emlékezés.

Bányai János

ANGYALOSI GERGELY

A „LÁTHATATLAN TERMÉSZET” KÉPEI

Juhász Ferenc lírája az ötvenes évek első felében

Images of “The Invisible Nature”

Ferenc Juhász' lyrics in the first half of the nineteen fifties

Juhász életművének kommentárjai általában kiemelik, hogy *A tékozló ország* (1954) és *A virágok hatalma* (1955) című kötetektől beszélhetünk arról a költői szemléletről, amelyet sokan „biológiai látásnak” neveznek. Kétféle szabadságról kell tehát beszélnünk a költőnél. Az egyik az élő anyagban rejlő, bergsoni értelemben vett, a „teremtő fejlődést” eredményező „életlendület”. A másik az emberi értelemben vett, a történelemben ágyazódó szabadság, amely antagonisztikus ellentétben áll a természeti lét, „a tenyészet” önelégültségével. Az emberi szabadság elvesztése az embertől idegen természeti létmódba zuhanással jár. A szabadság két típusa sosem kerül harmonikus egyensúlyba Juhásznál.

Kulcsszavak: természeti lét, biológikum, szabadság, metaforikus szerkezetek, lírapoétika

Juhász Ferenc 1956. augusztus 25-én zárja le *A tenyészet országa* című gyűjteményes kötetét, amelyet befejezettnek és véglegesnek nyilvánít. Ugyanezen év december 16-án egy második, rövid utószót illeszt a könyv végére, amely végül is a kolofon szerint és a címdalalon szereplő dátumot cáfolva 1957-ben jelent meg. Közli az olvasóval, hogy a kötet befejezetlen maradt, mert a *Harc a fehér báránnyal* című egység utolsó verseit már nem tudta megmunkálni; ezért csak a címeiket közli. Azért tartja ezt fontosnak, mert „ezek is a szerelem, a magány, a megtisztulás izzó égitestei, részei az összefüggésnek, a rendnek, mint az összefüggést-nem-nélkülözhető úr fénytömörülés-rendszerének csillagai”¹. Saját költészetét tehát metaforikusan azonosítja a világuír kozmikus összefüggésrendszerével, sugallva, hogy annak részelemeit a természeti törvényekhez hasonló erők tartják össze. Életművének kommentárjai általában kiemelik, hogy *A tékozló ország* (1954) és *A virágok hatalma* (1955) című kötetektől beszélhetünk arról a költői szemléletről, amelyet sokan „biológiai látásnak” neveznek. Váltást jelez az a

¹ Juhász Ferenc: *A tenyészet országa*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1957. 709.

puszta tény is, hogy a tíz év termését összegyűjtő kötetnek külön címet adott, vagyis nem egy belső címet emelt ki erre a célra. Pedig A tékozló ország, addigi legnagyobb és legmerészebb vállalkozása szinte kézenfekvő megoldást kínált volna. A „tenyészet” szó címpozícióba emelése így nagyon is sokatmondó és az 1956-ot megelőző évek kultúrpolitikai elvárásaihoz egyáltalán nem illeszkedő gesztus.

Bodnár György Juhász-monográfiájában fontos megállapításokat tett A tékozló ország költői stratégiájáról. „Már az öntudatlan, tobzódó tenyészet leírása új stílushatást vált ki: a mikroszkopikusan tobzódó látás leíró képet tükröz, de a leírt mikrovilág olyan szokatlan és ismeretlen, hogy vízióknak tetszik. Ezt a hatást tovább fokozza a látás és a képzelet határának elmosódottsága: a leírásban akadálytalanul törnek be a közvetlen érzékeléssel megközelíthetetlen jelenségek és folyamatok, s nyomukban a költői képek, amelyek asszociációs láncot alkotnak a fő motívumok között.”² Hozzátehetjük, hogy ez a poétikai eljárás szükségszerűen feltételezi azt a tekintetet, amely látja a láthatatlant, vagyis a „látomásokkal áldott életű” költő nézőpontját. A látomás egyszerre leírás és a leírt világ kreatív továbbköltése; vagy úgy is mondhatnánk, hogy a tudhatónak vízióvá alakítása. Ennek a látásmódnak persze vannak előzményei a magyar költészetben. Nem kell túlságosan visszanyúlnunk az irodalomtörténetben; elegendő, ha József Attila Ódájára hivatkozunk, annak is a negyedik darabjára. Az emberi szerelem testi és lelki dimenzióját talán először ez a vers kapcsolta össze mikro- és makrokozmosz képek segítségével. Csak a Juhász költészete szempontjából releváns mozzanatokat emelem ki. A kedves teste az Ódában befelé nyíló, végtelen világ, öntörvényű rendszer, amelyben az élő és az élettelen elemek szakadatlanul átjárják egymást. A salak „gazdag életet nyer”, a dombok kiemelkednek, a csillagképek rezegnek – és még sorolhatnánk a példákat arra, ahogyan az élettelen természet elemei felveszik az élő természet attribútumait. Fontos megjegyeznünk, hogy az emberi világra csupán a „munkáló” gyarak, a „kegyetlenség és a jóság” említésével utal. Ez utóbbit nehéz másként értelmezni, mint annak kifejezéseként, hogy a kétféle kozmosz mindegyike túl (vagy innen) van jón és rosszon. Túl van az emberi időtudaton is, hiszen a test mikrokozmoszának mélyeiben ugyanúgy „az öntudatlan örökkévalóság” az úr, mint a világegyetemben.

József Attila elvontabb elméleti szinten is megfogalmazta a költészetnek azt a funkcióját, amely szerinte arra irányul, hogy a láthatatlant láthatóvá tegye. Juhász nyilvánvalóan nem olvashatta költőelődjének későbbi Irodalom és szocializmus címen közzétett tanulmányát, hiszen azt csak 1957-ben publikálta Szántó Judit az Irodalomtörténeti Közleményekben. Költészetfelfogásuk azonban majdnem teljesen megegyezik. A szemlélet a valóság formájára irányul, írja József Attila; a valóság viszont az anyagnak és a formának

² Bodnár György: *Juhász Ferenc*. Balassi Kiadó, Bp., 2005. 31.

az „egymásbanléte”, vagyis a „világegész”. „Hát éppen a világegészet nem szemlélhetjük. Szemléletünk számára csak a világegész mozzanatai adottak – a mozzanatok elnyelik szemléletünk elől az egészet... Szemléletünk átlép az egyik mozzanatról a másikra és így tovább. Tehát benne volna a végtelen regresszusban, ha nem volna valami, ami megállítaná. Ez a végső világegész kellene legyen, a világegész azonban nem szemléleti. Tehát azt tételezem, hogy a művészet nem más, mint a nem szemléleti végső világegész helyébe való teremtése egy végső szemléleti egésznek.”³ Azért mondhatjuk, hogy József Attila és a fiatal Juhász majdnem ugyanúgy vélekedik a műalkotás és a világegész viszonyáról, mert az előbbi kritériumként szabja meg, hogy a műegészben az alkotó által kiragadott részleteknek fel kell oldódnuk. „Tehát a mű mint pusztá, résztelen egész áll szemléletünk előtt.”⁴ A műegész megállítja a szemlélet nyughatatlan előremenekülését vagy végtelen regresszusát, úgy, hogy az „végre megpihenhet”. Juhász enumeratív költői technikája viszont pontosan ezt a megpihenést teszi lehetetlenné; az olvasó nem tehet mást, mint hogy hagyja magát beleveszni a „tenyészet” nyüzsgő képeibe, amelyekről érzi, hogy akár a végtelenségig folytatódhatnak. Természetesen ez nem zárja ki az „egész-élmény” lehetőségét. Befogadástélektani szempontból azonban talán a fordítottja történik annak, mint amit (mondjuk) egy Bosch-triptichon szemlélésekor élünk át. A festményre először távolabbról tekintünk. Érzékeljük, hogy sajátos világról van szó, amely a részletek és figurák fantasztikus nyüzsgését foglalja magában. Az olvasás kényszerű időbeli linearitása miatt ez a sorrend megfordul. A részletek, a legkülönfélébb nyelvi alakzatok burjánzása közepette hatolunk előre, s közben fokozatosan építgetünk magunkban egy „szemlélhető egészet”. Ez a kísérlet talán az egész mű befogadását követően, a „hatás utánjában” lehet igazán sikeres, amikor mintegy visszagondolunk arra, amit olvastunk.

Balázs Béla a század elején A lírai érzékenységről című tanulmányában vezetett be egy sok tekintetben leegyszerűsítő, bizonyos vonatkozásban azonban jól használható kategorizálást a lírai én és a természet viszonyával kapcsolatban. Goethe költői gyakorlatát jellemzi azzal, hogy nála „a természet is én lesz”, vagyis a természet poézissé változtatott szemléleti elemei beépülnek a költői szubjektum által totálisan meghatározott műegészbe. Ezért érzi azt az olvasó az ilyen költészet befogadásakor, hogy voltaképpen minden „külső”, „tárgyi”, s így „természeti” vonatkozás egy szinte határtalanul kitágulni képes Én része. Az ellentétes gyakorlatot (mármint amikor az én válik a műben vizualizált természet részévé) szubjektumfilozófiai és egyben esztétikai szempontból is elmarasztalja Balázs. Ilyenkor ugyanis a szubjektum elveszíti kontúrjait, perspektívafüggetlenné válik, vagyis azonosul a külön-

³ József Attila: *Irodalom és szocializmus*. Kossuth, Bp., 1967. 116.

⁴ I. m., 118.

féle nézőpontokból megjelenített természet sokféleségével, annak mintegy a függvényeként reprezentálódik a műalkotásban. Feltéve, hogy ezt a negatív (főleg a korabeli impresszionizmusnak szóló) értékítéletet figyelmen kívül hagyjuk, érdemes összevetni ezt a koncepciót Juhász költői gyakorlatával.

Ha a költői én pozícióját vizsgáljuk a Tékozló országban és a Virágok hatalmában, sajátos kettősségre lehetünk figyelmesek. A pontosan szituált (ha személyes vonásokkal el nem is látott) beszélő hang jobbra a hosszú versek elején és végén szólal meg. A Tékozló országnak már a mottója is utal a jeremiád mintájára: a beszélő a népet sirató magányos lovas, akiről semmi egyebet nem tudhatunk. Arra szolgál, hogy a hanghoz legalább utalásszerűen valamilyen test járuljon. A művet záró nagy exhortációban már nincs jelentősége ennek a jelképes személyiségnek: az egész emberiség nevében az egész emberiséghez fordul szózat ez. „Ő ember, a hitedet ne veszítsd el, őrizd meg a lélek nagy hitét! / Ki volna nálad nagyobb, nem lehetsz vágytalan, ne törd a szenvedést. / Ha kell, százszor újrakezdjük, vállalva ezt a legszebb küldetést, mert a szabadság a legtöbb, amit adhat önmagának az emberiség!” Formálisan persze ehhez az énhez kapcsolhatók a tenyészet képsorai, az ember nélküli lét boldogságának és nyomorának hihetetlen erejű víziói. A mikro- és makrokozmoszt látomásosan megjelenítő költői tekintet mögül azonban gyakorlatilag eltűnik az én. Paradox helyzet áll elő, hiszen a beszélő hang egyrészt megállapítja, hogy a lét öröme, „az ember-előtt lét tudatlan, buja szerelmes magánya, / nekünk csak visszajó töredék-tudás, nekünk kimondhatatlan”. Másrészt azonnyomban nekilát, hogy kimondja ezt a „kimondhatatlant”, mi több, ebből tevődik ki a vers túlnyomó része. Világos tehát, hogy a költői „szubjektum” (ha ez utóbbit nevezhetjük még annak) megkettőződik. Az egyik változatában őrzi a személyesség némi-lyik hagyományos jegyét, míg a másikban egy személyességen inneni vagy személyességen túli pozíciót vesz föl, hiszen azt kell láttatnia, amit emberi szem nem láthat. Balázs osztályozására visszautalva megállapíthatjuk tehát, hogy a természet nem válik az Én megnyilvánulásává, hiszen nincs is olyan szubsztanciális szubjektivitás, amely a természeti elemeket magába szippantathatná. A természet a formálisan jelölt éntől teljesen függetlenül, sőt vele szemben létezik. A másik én-póluson a tekintetnek egyszerűen nincs gazdája: a leírásban, a felsorolásban és a terjedelmes költői képekben feltételeződő énvonatközöst felszippantja a szó-mágia, a verbalizált látomás.

Mint ismeretes, a Tékozló ország konkrét történelmi eseményhez, a Dózsa vezette parasztfelkeléshez kapcsolódik számos elemében. A mű egészét tekintve azonban (beleszámítva a dramatikussabb mozzanatokot is) esztétikailag mérhetetlenül nagyobb hangsúlyt kapnak a látomásos elemek. Értelmezésem szerint az 1956-57-es kötet választott címe utólag éppen ezt tudatosítja és erősíti meg. Ebből a szempontból nézve a történelmi és a természeti lét hasadása tekinthető a mű tétjének. A „látomás” kifejezésnek különös ízt

ad ebben az esetben az a tény, hogy ez a költői látásmód sohasem valamiféle transzcendenciára irányul, hanem a nagyon is valóságosnak tudott világegyetemre. De mégis „transzcendenciát” tár fel abban az értelemben, hogy olyasmit jelenít meg, ami a mindennapok emberi tapasztalásának nem része (vagy csak egyes vonásaiban az). „S új csillag épül, tömörül az elporlott anyag, termékeny anyaméh lesz / és boldogan kering a boldog űrben, fordul a fény után, / boldog a kristály magánya, cseppkő-szakáll, a fény-kupán / boldog a habzó űr, hozzátartozik a boldog egészhez. // Boldog a láb, a hegy, az elhagyott, kigazosodott föld, / virágozik, magzik szederinda, iszalag fonja be fejét, / lilium, sás lepi el a csobogók, patakok csillámló tejét. / Az elnyomott szabadság belőlük robbanva, kúszva kitört.” Kétféle szabadságról kell tehát beszélnünk. Az egyik az élő anyagban rejlő, szinte bergsoni értelemben vett, a „teremtő fejlődést” eredményező „életlendület” hordozta, újra meg újra kitörő szabadságigény, az élet önmagában rejlő és semmi emberire rá nem szoruló boldogsága. A másik az emberi értelemben vett, a történelemben ágyazódó szabadság, amely antagonisztikus ellentétben áll a természeti lét, „a tenyészet” önelégültségével. Ami az előbb még boldogság volt, az most „résztvevő, újratermelő zabálás, önelégült növényi zöld”. Az emberi szabadság elvesztése az embertől idegen természeti létmódba zuhanással jár. „Ó, mivé nyomorodtunk mi a kristálylapú, áttörhetetlen sírban: / vagyunk szörny-erdők odalent a mélyben, kocsonya-derengés, állat-virágok, / korcs fájdalom-ligetek, lebegő ideggócok, félholdszemű lebernyeg-álmok, / rojtos szoknyaként libegő csápkoszorúk, ott rejtezzünk a mohó fényzsírban. // Fölvettük növény, virág, csillag alakját, csaló, idegen formák / varázsa rejti szívünket, lettünk mérget lövellő tejútak, hús-ecetfák, / halálos szorítású rabló-hálók, hullaevő legyezők, dögevő-fénydárdák, világító-fürtös gyomorláncok, foszforeszkáló hús-csillag-hordák.” Jegyezzük meg, hogy egy részletekbe hatoló verselemzés talán meglepő következtetésekre juthatna az ilyen és ehhez hasonló részek poétikai vizsgálata során. Könnyen belátható ugyanis, hogy Juhász Ferenc nem egyszerűen a szabad szemmel nem láthatót teszi képiles megjelenővé, hanem egy-egy szókapcsolata egymástól igen csak távol eső világokat kapcsol össze.

Bodnár György megállapítja azt is, hogy az epikai hitel igénye A tékozló ország világmésképeben még fontos elem, A mindenség szerelmében azonban már nincs szüksége rá a költőnek. Az egyetemes természet szerelmének és az ember szerelmének egysége és különbözősége adja ennek a költeménynek a tematikus keretét. A költőnek itt „mindvégig olyan világot kell megjelenítenie, amely közvetlenül nem érzékelhető” – írja Bodnár. „E folyamat külső jele a spirális versszerkezet, amelynek vonalát a felsorolás, emelkedését pedig a felsorolást örökké megszakító (...) önállósult költői kép alkotja.”⁵ Vé-

⁵ I. m., 37.

leménye szerint ebben a szembeállításban az az „ős-szorongás” fejeződik ki, amely arra hajta az embert, hogy egyensúlyt keressen ember és természet, egyén és társadalom között. Mindezzel egyetérthetünk, ahogyan azzal is, hogy az emberi és az anyagi lét közötti harmónia (tegyük hozzá: reménytelen) poétikai kifejezésének keresését nem csak a hosszú versek fémjelzik, hanem néhány hagyományosabb és kevésbé hagyományos tájleíró vers is. Ezek közül minden bizonnyal a legjelentősebb a Tanya az Alföldön. Ez a vers, írja Bodnár György, a keretesség révén kapcsolódik A tékozló országhoz: „egy tájképbe illesztett meditáció foglalja össze a felismert összefüggéseket”. „S míg a csönd alján tenyészik a sok buja vadság, / a csönd fölött a féktelen szabadság: / csillag-robbanás és tapadás, sűrűsödés, társulás, / köddé-bomlás, párából érc-ikrásodás, / áttetsző ásvánnyá kristályosodás, növényzetet sarszító kocsonyás / nemzés, fémmé forrás, / anyaggá vágyakozás...” Az élő és élettelen anyag életével állítja szembe a költő az emberi dimenziót: „Mégis, ember vagyok. / Több, mint a csillag / és több, mint a harmat.” Az emberi szerelem, olvassuk, „mégis valami más, mint a tehetetlen anyag szerelme”.

Ebben a versben a költő nem jut messzebb ennél a pusztán retorikus el-
lentézésnél. Míg az anyagi természet folyamataira, sőt, sajátos „boldogsá-
gára” vonatkozó részek általában nagyszabásúak és meggyőzőek, a vers az
emberi „térfélre” átvérve rögtön bicegni kezd, hiteltelenné válik. Ugyanezt fi-
gyelhettük meg A tékozló ország zárósoraiban. Könczöl Csaba valószínűleg
ezekre a vonatkozásokra gondolt, amikor emlékezetes, Juhászt és Tandorit
összevető tanulmányában a „mégis, a csakazértis” „tragikus optimizmusát”
emlegette Juhászról szólván. Ezt az elvont bizakodást és érték hirdetést abból
vezette le, hogy Juhász lírájának hőse, a költő „ontológiai kétes egzisztenciájú”,
mert a lét és a nemlét között húzódó „senki földjén” áll. Juhász uni-
verzumban szerinte a Lét is a Semmi tükörképe, ugyanazokat a jellemzőket
tartalmazza, miközben állandó ellenfényük „kölcsonösen elnyom minden
árnyalatot, csak a nyers kontúrokat, csak a legszélsőségesebb kontrasztokat
teszi láthatóvá”⁶. Bevallom, a maga idejében nagy hatással volt rám Könczöl
érvelése. Írását ma is az elmúlt évtizedek legjelesebb irodalmi esszéi közé
sorolom, noha ma már sok tekintetben nem osztom a véleményét. Ne tar-
tom igazán heurisztikus értékűnek az „ontológiai kétes egzisztencia”
kifejezést, tehát azokat a következtetéseket sem, amelyek ebből erednek.
Nem gondolom, hogy Juhásznál a Lét tükörképe lenne a Semminek, és vé-
gül mélységesen nem értek egyet azzal, hogy a hosszú versek szövegáradá-
sában csak a „legszélsőségesebb kontrasztok” válnak láthatóvá. Számomra
éppen az árnyalatok végtelen gazdagsága az élvezet kiapadhatatlan forrása
ezekben a versekben. Ott, ahol Juhásznak sikerül mentesítenie a szöveget
a didaktikus, ideologizáló mozzanatoktól és átengedi magát a – mondjuk

⁶ Könczöl Csaba: *Tükörszoba*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1986. 254–255.

így – „látomások” sodrásának, maga is természeti erő módjára működik. Azt viszont valóban megfigyelhetjük, hogy Juhász természet-író műveiben az emberi dimenzióknak nincs magától értetődő helye, az csak mesterségesen, ha úgy tetszik, a szöveg belső igényeit megerősítve jelölhető ki. Ha ez a megfigyelés – legalábbis a tárgyalt korszak néhány nagyobbszabású művére nézvést – megállja a helyét, akkor az irodalomtörténet-írásnak még jócskán van tennivalója a Juhász-életmű értelmezésében.

IMAGES OF “THE INVISIBLE NATURE”

Ferenc Juhász' lyrics in the first half of the nineteen fifties

Commentaries on the oeuvre of Juhász usually point out that it is beginning with his volumes *A tékozló ország* (1954 *The Prodigal Country*) and *A virágok hatalma* (1955; *The Power of Flowers*) that one can start talking about his poetical approach that many refer to as “biological vision/way of seeing”. Therefore, when talking about his poetry we have to talk about two kinds of freedom. One of them, taken in Bergson’s sense of the word, is the “life-impetus” inherent in the living matter that brings about “creative development”. The other one is freedom embedded in history, which is in antagonistic opposition to the complacency of natural existence, to “propagation”. The loss of freedom results in plunging into a way of existence alien to man. These two types of freedom never reach a harmonious equilibrium in Juhász’ poetry.

Keywords: natural existence, biologicum (organic natural way of existence), freedom, metaphorical structures, lyric poetics

BÁNYAI JÁNOS

KÉSŐMODERN TERMÉSZETÍRÁS

A kép Lator László verseiben

Late Modern Nature Writing

The image in László Lator's poems

Lator László költészete szorosan kötődik a magyar költészet képleirő hagyományához. Képeinek középpontjában, a korai, de a kései versekben is a természet képsorai állnak. Holott a versek és bennük a képek nem másolatai sem a természetnek, sem a látványnak, hanem nyelvbe halmozott megjelenítései a lírának és a létezésnek. Lator ily módon visszavonja a hagyományos képleirő gyakorlatot, miközben megőrzi a vers kötöttségeit. Verseinek kötött formáin át a személyiség szólaltatható meg.

Kulcsszavak: látvány, kép, táj, leírás, poétikai jel, ekphraszisz, közvetlen szemlélet, líra és referencia, a kép és az én egyensúlya

Lator László *A materia Babits verseiben* egyik helyén a „versbe beleépített látvány”-ról beszél, majd hozzát teszi, hogy „a látvány teljes, a ráismerés érzetével, mondhatni, egész szervezetünkre ható megjelenítése nélkülözhetetlen, ma úgy tűnik, leghatékonyabb eszköze a lírának”. A következő mondatban az előbbi állításához kérdőjelet tesz. Azt mondja, hogy „[I]gaz, mostanában talán kevésbé, mint az irodalom félmúltjában. S némely nemzet, például az angolok lírájában kevésbé, mint nálunk.” Rátérve a magyar költészetre a fenti kérdőjelet visszavonja, hiszen azt mondja, hogy „[A] magyar költészet, s különösen a huszadik századi költészet nagy aduja a kép.” És így folytatja: „Soroljam-e a képszerű megjelenítés nagy példáit Kosztolányitól, Füsttől, Kassáktól, mondjuk Pilinszkyig vagy Kormos Istvánig?” Afelől sem hagy kétséget, hogy mit ért „képszerű megjelenítés”-en. „Hadd említsem csak a leírást – mondja –, a megjelenítést olyan valószerűtlen magaslatokba emelő, a képei legapróbb részleteiben is olyan foghatóan anyagszerű József Attilát. Vagy Nemes Nagy Ágnes, akinek verseiben »az elvontságnak is teste van«”. Azt is jelzi azonban, hogy „Babits képei többnyire másféle természetűek.

Ritkán ajándékoznak meg a közvetlen szemlélet illúziójával.”¹ Érdemes Lator gondolatmenetét és szóhasználatát közelebbről is nyomon követni. Hangsúlyossá tenni, hogy – szerinte – a magyar költészet megkülönböztető jegye („aduja” – így mondja) „a kép”. Ebben különbözik például az angol költésztől. A képen nyilván látványt kell érteni, vagy legalábbis nagyon közelre kell hozni egymáshoz képet és látványt, függetlenül attól, hogy a látvány „külső”, valami, ami kint van és „beépítésre vár”, így lesz látható, szemben a képpel, amely „belső”, belsővé pedig a „leírás” teszi, a jelenben való rögzítettség. A „leírás” a másik fontos szava Latornak. Mintha azt mondaná, hogy a látvány és a kép között van a leírás, a leírás mint közvetítő, mint kapcsolatot teremtő. Ám nem biztos, hogy így kell érteni. A leírást a kép tartozékának is lehet venni, a kép létezését feltételező tényezőnek; nincsen kép leírás nélkül. De lehet látvány nélkül. A legtöbb kép a versben, Lator verseiben is, nem vezethető vissza a látványra. A leírás nem valami látottnak a leírása, sokkal inkább a nyelv megnyilatkozása. A leírás a „képszerű megjelenítés” – ismét Lator László szava – előfeltétele, s ennek nagy példáit sorolja a költő a klasszikus modernnek, a későmodernnek és az utómodernnek megnevezésével, pontosabban a nevekké az „irodalom félmúltja”-nak – ez ismét Lator szava – értékrendjét állítja fel. Pilinszky, Kormos, Nemes Nagy nevével a saját korosztályáig jut el, a kép elsődlegessége érvényességének idejéig, ami a költészet „félmúltja”; nem múltja, nem hagyománya még, hiszen továbbra is létesül, gyakorta nem is függetlenül a félmúlt után következő lírai irányok tapasztalataitól. A képet, ami Lator szerint a huszadik századi magyar költészet különösen „nagy aduja”, a modernség történetének középpontjába állítja, vele a modern magyar líra központi poétikai jelét nevezi meg. A líra történetébe ágyazott poétikai jelnek, a képnek azonban egy másik vonatkozására is fel kell figyelni. A látvány és a kép, a látvány és a képszerű megjelenítés viszonylagos összetartozására, amiből nem nehéz arra következtetni, hogy Lator szerint, legalábbis a magyar költészet máig húzódo „félmúltjában”, még szembe kell nézni a nyelv referenciális funkciójával. Lator szavai, a „leírás”, a „megjelenítés” ezt sugallják. A „látvány” eszerint a „leírás”, a „megjelenítés” útján, a „kép” által válik „beépíthetővé” és megközelíthetővé. A „látvány” létét a „kép” létezése feltételezi, ami egészen különleges hangsúlyt ad mind a „leírásnak”, mind a „megjelenítésnek”. A „kép”, amiről Lator beszél, nem független létező, ellenkezőleg, olyan „belső” létező, amelynek fenntartását a nyelv referenciális szerepe biztosítja. A látvány a nyelv által, és csak általa válik láthatóvá. Lator költészet- és líraszemlélete itt mintha leválna a nyelv, a költői nyelv referencialitását felfüggesztő elméletekről. Innen kezdődően már nem az elmélet útján halad tovább, hanem a líratörténet és a költői gyakorlat útján. Szavai ezáltal újabb, de nem különbö-

¹ Lator László: *Szigeletter. Költők, versek, barátaim*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1993. 9–10.

ző jelentésárnyalatokkal bővülnek. Az önmegértés szavainak vehetők. Mások példáját és gyakorlatát hozva szóba saját költői tapasztalatát fogalmazza meg. Amire nem is annyira a líratörténeti vonatként olvasható fenti névsor, hanem a tőlük különböző babitsi tapasztalat ad nyomatékot. Az, hogy Babits képei ritkán keltik a „közvetlen szemlélet illúzióját”. Persze, Lator pontosabban fogalmaz, azt mondja, hogy Babits képei nem „ajándékoznak” meg a közvetlen szemlélet illúziójával. Az „ajándékoznak” szó itt a Babits képei keltette illúziót, a közvetlen szemlélet illúzióját ajándékként értelmezteti, amivel a nyelv referencialitásának tapasztalatához a líra funkcióját írja hozzá, azt hogy valamire mégiscsak való a költészet, ha másra nem, hát legalább illúziók keltésére. Ami persze egyáltalán nem kevés. Latornak arra a máshol feltett kérdésére, hogy „Mire való a vers?”², kereshető ezekben a szavakban a válasz. De most nem ezen az úton járunk.

Lator László egyik korai verse, a *Hajnali vázlat* című, több akkor született verssel együtt, egészében képek sorozata. Nincs is benne más, mint látvány, annak a megnevezhetetlen pillanatnak a leírása, amit mindközönségesen hajnalhasadásnak, a nap születésének mondunk, és aminek során láthatóvá válik az éjszaka sötétjéből lassan kibontakozó táj és világ.

Erős zene kél valahol,
magasra szökken, meghajol,
nagy aranytorkú madarak
úsznak az érett nap alatt.

Nyugodtan ingó távolok
résein rezgő fény csobog,
elindulnak a jegenyék,
karjuk között feszül az ég.

Fel-le mozdul, árad, megáll
sugaras szálain a táj,
tág kévéken az út felett
imbolyognak a tehének.

Zuhogó hét sugárba nő
a fényes szárnyú telt idő,
hét oszlopa közt zúg a mély,
part nélküli hatalmas éj.

² Lator László: *Kakasfej vagy filozófia? Mire való a vers?* Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000. 206.

A vers egészében képek egymásutánja. Benne minden képként mutatkozik meg, a „zene” is, az „aranytorkú madarak” is. Mindent eláraszt az „érett nap” fénye, látszanak már az elmozduló „jegenyék”, lombjuk között az ég, kibontakozik „sugaras szálain a táj”, megindulnak a tehenek, telik az idő, ám mindennek mélyén ott zúg a „part nélküli, hatalmas éj”. Így is olvasható a vers, érzékelhető természeti képek sorozataként, ám ha közelebről tekintünk a vers szavaira, főképpen a jelző és a jelzett szavak szokatlan kapcsolatára, arra, hogy a zene „magasra szökken, meghajol”, akár az „aranytorkú madarak”-ra, vagy az „érett nap”-ra, vagy arra, hogy a madarak nem repülnek, hanem „úsznak”, és ha így folytatjuk a vers olvasását, ráfigyelve az „ingó” távolokra, a fény csobogására, arra, hogy „elindulnak a jegenyék”, melyeknek melleleg karjuk van és „karjuk között feszül az ég”, meg hogy „mozdul, árad, megáll” a táj, mégpedig „sugaras szálain”, és az sem kerüli el a figyelmünket, hogy „imbolyognak a tehenek”, a kévék meg tágak az „út felett”, hogy végül a zuhogó sugárba ütközzünk, a „fényes szárnyú” időbe, hogy meghallhassuk az éj zúgását, és ez utóbbiakat a „hét”, a hetes szám mítoszába ültetve, akkor arra kell rádöbbennünk, hogy Lator László verse, a *Hajnali vázlat*, messze elrugaszkodott a természettől és a természeti képektől, de elrugaszkodott a klasszikus modern impresszionista képzuhatagától is, ezzel együtt kiszakította magát mind a leírás, mind a megjelenítés gyakorlatából, és innen kezdődően már látványként, sőt még csak képként sem olvasható, hanem a létezés nevesítéseként. Lator László jól ismeri az angol költészet tárgyi megfelelőket halmozó gyakorlatát, de csak látszólag követi, ahogyan csak látszólag követi a klasszikus modernek képleirő eljárásait is. Mászt tesz, rábíz mindent a nyelvre, a nyelvre hagyatkozik, mégpedig mindarra, ami a nyelvben is kivétel, egyszeri és szokatlan. Nyelvből vésett szoborra formálja a hajnalt. És az sem mellékes, hogy a vers címében műfaji megjelölés olvasható: „vázlat”, ami, bár vannak irodalmi, sőt költői vázlatok is, a képzőművészet felé tereli a figyelmet, a művészeti formálás irányába. A vázlat művészeti műfaj, legtöbbször nagyobb művészeti kompozíciók előzménye, előmunkálata, de önmagában is létező rajzműfaj. S az sem kerülheti el a figyelmünket, hogy Lator László vázlata nem a hajnal vázlata, hanem „hajnali” vázlat, azaz hajnalban készült vázlat, és bár első olvasásra a hajnalt reprezentálja, alapvetően mégis a vázlatra mint művészeti műfajra helyezi a hangsúlyt, mintha csak előlegezné a későbbi képleirő – ekphrasziszra építkező³ – verseket. Erősen hangsúlyozott mozgás van a versben, széttartó és ütköző szójelentések telítik mozgástereit a látványnak, ugyanakkor ezzel ellentétben a verset szigorú kötöttség uralja, szabályos jambikus nyolcasok, négysoros szakaszokba rendezve, jól hangzó asszonáncokkal átszínezve. A

³ Az ekphrasziszra építkező versekről lásd Kulesár Szabó Zoltán: *Metapoétika. Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*. Kalligram, Pozsony, 2007.

vers kötöttségei tartják fogva az egymásba ütköző és az egymástól távolodó képeket, így alkotva a hajnal látványából nyelvszoborként szilárd, kikezdhetetlen képet.

A korai versek legtöbbje így építkezik, például a *Szél* első szakasza:

A fák belülről izzanak.
Szél borzong vörös hegyeken.
Szavak mélyén a dolgok arca
megfejthetetlenül pihen.

Vagy *A kert* első strófája:

Lángok perzselik a bozontos
csendet, mohón egymásba nőtt
füvek, dudvák, bokrok, virágok,
imbolygó nagy fenyők.

Amott az elmozduló „jegenyék”, a *Szél*-ben „a fák”, *A kert*-ben a „nagy fenyők” a képek középpontjában; egymásra rétegződő, de egymásból nem következő képek sorozata a verseslés kötöttségébe és szorításába fogva. Érdemes a *Szél* első szakaszának két sorához közelebb hajolni: „Szavak mélyén a dolgok arca / megfejthetetlenül pihen”. A „szavak” elsőbbségét mondják a verssorok, a szavakban – a „szavak mélyén” – a dolgok arcát láttatják pihenni „megfejthetetlenül”. A korai Lator-vers úgy alakít képet, hogy a dolgoknak a szavak mélyén pihenő „arcát” „megfejthetetlenül”, de nem érintetlenül hagyja, leírásokba foglalja, de nem fejt meg. Olvasóját arra figyelmezteti ezzel, hogy ne rendeljen a vers szavaihoz versen kívüli, másodlagos, vagy harmadlagos jelentést. A korai Lator-versek leírásai és képei nem utalnak valami rajtuk kívül lévő jelentésre, nem azért vannak, hogy önmagukon túlmenően mást, valami rejtett jelentést hordozzanak. Ebben tér el a hagyományként választott Babits-lírától, de különbözik a későmodern líra gyakorlatától is. Lator képei nem tárgyi megfelelők az angol költészet mintájára, nem is a tárgyias líra megjelenési alakjai, hanem önmagukban, azaz szavakban teljes létezők. Pontosan a „dolgok arca” villan fel ezekben a versekben, a dolgok maguk, nem valami rajtuk kívüli. Még akkor is, ha közben igaza lehet Ferencz Győzőnek, aki úgy látja, Lator „korai verseiben az élet szinte minden jelensége fojtott erotikával telítődik: a kemény szorítás, az erjedő nedvek, a türemkedés, áradás, remegés, homály, pára szexuális utalásai nem érthetők félre.”⁴ Az ilyen, és az ehhez hasonló – tartalmi – értelmezések

⁴ Ferencz Győző: *Fehér- izzáson szénsötét*. Lator László költészetéről. Utószó Lator László: *Az egyetlen lehetőség*. Válogatott versek című verseskötetéhez. Európa Könyvkiadó, Bu-

azonban nem kezdik, nem is kezdhetik ki azt, hogy a korai Lator-versekben a dolgok arca „megfejtethetlen”. Mást sem mondanak ezek a versek, a dolgok arcát mondják minden képükkel. Ezt mondják *A kert* „türemkedő, áradó” növényei, a „mohón egymásba nőtt füvek, dudvák, bokrok, virágok”, ezt mondják az „imbolygó nagy fenyők” is. Nehéz volna megmondani, mire utal ez a „türemkedése” a kert növényeinek, a képet azonban megmutatja, láthatóvá teszi. Valójában ez a lényege minden képnek: láthatóvá tenni a dolgok arcát, hogy a dolgok a nyelvben versként létezhessenek.

Érdemes tovább idézni a verset:

Lángon, fűvön, bokron, virágon
indák hulláma sutorog.
Este a lombból kirepülnek
a pelyhes csillagok.

Kék mélység sodrában remeg
a lábbal-felfelé világ.
A földben néma seregek.
És izzanak a fák.

A mozgás szavai a kert arcán: sutorog, kirepül, remeg. A kép egészében ezt a nem szűnő mozgást mutatja meg, igazából a kert életét, miközben a világ felé nyit, de a feje tetejére állított világ felé, mert „a földben néma seregek” működnek. A fák izzása jelzi ennek a mozgásnak, türemkedésnek, áramlásnak erejét, valójában a magába zárt kép teljességének hatalmát.

Közben feltűnő, hogy a képekből teljes egészében hiányzik az én; törölve a látvány személyessége. Az én-en kívül létezik a kép, az én szóként nincs jelen, jelen van azonban a verselésben. A korai, de a későbbi versek látványos kötöttségei, Lator nem szűnő ragaszkodása a verses beszéd hagyományos, bár nyilván megtört és asszonáncokkal, áthajlásokkal, a versmondatok különös elrendezésével érdekessé tett jeleihez az egyetlen lehetősége a személyes megjelenésének. Mert az már a költőn múlik, az ő elhatározásán, hogy milyen formát ad a versnek. A személyest a verssorok megformáltsága, a sorok ritmusképe, a sorvégek rímhelyzete közli. Ezáltal kívül marad a képen, de jelen van a versben. Lator „a tárgyiasság és a személyesség sajátos egyensúlyát”⁵ teremtette meg ezáltal, nem zárta ki az én-t, a személyest a versből, de a verselésre redukálta, hogy ezáltal minél pontosabban mutathassa meg a dolgok arcát.

dapest, 2007. 248.

⁵ Ferencz Győző: *Fehér-izzáson szénsötét*, 250.

A *Fehér-izzáson szénsötét* című vers zárósorai fogalmazzák meg igazán pontosan ezt a sajátos egyensúlyát a *képnek* és az *énnek*:

A kopár szerkezet, a váz –
de közein éteri áram,
vakító ívfény-ragyogás
forr mozdulatlan viharával.

A vers szerkezetén, bár „kopár” a szerkezet, a létezés vihara csap át, „áram” és „vakító ívfény”, más szóval „éteri” és ragyogó képek. E képeknek forrásvidéke a természet látványa, ám mindig következetes elmozdítása a látványnak a mondás irányába. A természet Lator László korai verseiben nem mondható, nem írható, csupán a létező kép módján felmutatható. Ugyanakkor semmiképpen sem ellenőrizhető a természet – a valóságos látvány – irányából, csak a nyelv és a poétika irányából értelmezhető. A „kopár szerkezet”-re esik itt a hangsúly, mert általa a vers, a költészet „önreprezentációja” szólal meg; a vers önmagát megszólító tükör, nem a látvány, nem a természet tükre. Legközvetlenebbül, már teljesen érett formában mutatja meg magát a „kopár szerkezet”-en áttörő önreprezentáció *A fa a sziklafalon* című versben. A néhány erőteljes versmondatra sűrített látványa a szenvedő fának a sziklafalon akár személyes ars poeticaként is olvasható: a vers mint a szenvedő fa él az ellenséges világban, de ez az olvasat, bár sokfelől bizonyítható, mégis félrevezető, mert eltereli a figyelmet magáról a nyelvben létesülő képről, ami végső soron a vers lényege, s minden képi megformálás esélye. *A fa a sziklafalon* valóban nyelvből formált szobor, önmagát tükröző poétikai megnyilvánulás. Benne nem a tárgyias és a személyes egyensúly teremtett meg, hanem a vers és a kép egyensúly, és nem lehet tudni, hogy az egyensúlyzó mérleg merre mozdul el, vajon a vers vagy a kép felé. Ám nyilván nem is mozdulhat el, mert vers és kép itt eggyé vált, már nincs se kinti látvány, se benti jelentés, csupán az önmagát képben reprezentáló vers van. A legtöbb, amit a Lator-vers sajátos vers- és költészettörténeti helyzetében felmutathat.

Lator mindenkinél jobban tudja, hogy vers ma már nem írható a modernnek mintájára, mégis a modern önreflektív vers látszatát kelti, ám túl is lép a látszaton, mégpedig a már képpé – festményé, szoborrá – formált látványt leíró verseiben, a *Szürke műterem*, a *Magányos cédrus*, az *Őszi világ*, a *Latyakos út*, a *Szobrász* című versekben. Létező műalkotásokat szólítanak meg ezek a versek, de nem az értelmezés, hanem a leírás szándékával. A látvány helyére a látványt megjelenítő kép kerül. „A nyelv, illetve a tárgyak képi felszíne közötti viszony központi problémája”⁶ lesz Lator most szóba hozott

⁶ Kulcsár Szabó Zoltán: *Metapoétika*, 396.

verseinek. Képek kerülnek a látvány helyére. A „Váli Dezső képe” alcímet viselő *Szürke műterem* zárószakasza így hangzik:

nem a festőállvány az asztalok
valami más ígéri hogy
ebben a festett térnél tágasabb
ürességben valami felszakad
hogy ez a senkié és semmié
ez a termékeny anyaméh
megnyílik befogadja és kiadja
azt ami még alig több mint a semmi
de bizonyosan meg fog majd jelenni
körülrajzolható alakja

Ha nem is ismerjük Váli Dezső képét, a kép a szavakban megjelenik, annál is inkább, mert a *Fehér-izzáson szénsötét* idézett soraival cseng össze, amott a „kopár szerkezet”, itt a „festett tér”, amott az „éteri áram” és az „ív-fény-ragyogás”, itt az a „valami”, ami a „festett térnél tágasabb ürességben” felszakad. És mint ott a „mozdulatlan vihar”, itt is „meg fog majd jelenni” valaminek „körülrajzolható alakja”. Nem mondható meg, mi ez a „senkié és semmié” valami, nem mondható meg, mire utal Váli Dezső képe, és az sem mondható meg, mire utal Lator László verse, az azonban megmondható, hogy itt is, ott is a képek verse jelenik meg, egészen pontosan a vers mint kép.

Lator László egész költészetét a kép, a képszerű megjelenítés, a leírás határozza meg. Korai verseinek legtöbbször egy-egy látvány megfogalmazása, kései versei közül néhány képek – festmények és szobrok – leírása. Bizonyosan állítható tehát, hogy az ő költészetének útja a természetfüggő képektől a művészeti képekig vezetett, amely út egyben a magyar költészet félmúltjából kivezető út is. Mégpedig, nem kell ezen csodálkozni, a posztmodern líra felé vezető út. Lator László nem tekinthető posztmodern költőnek, egy-két nyilatkozatában el is határolódik a posztmodernától, főként azzal, hogy megkérdezi, „Mire való a vers?”, máshol meg hozzát teszi „Mire jó az irodalom, ha nem ábrázol semmit? Csakugyan mire?”⁷, ám ami az ő költészetében természeti képek útján létesülő önreprezentáció, valamint hosszú hagyományra visszatekintő képleírás, azt jelzi, hogy költészetének útjai arrafelé vezetnek. Nem érnek oda, de az út tapasztalatait mindenképpen felhasználják.

Azt aligha kell bizonygatni, hogy a líra nem természet, nem a természet módján létesül és létezik, hanem egészében nyelv és a nyelv módján létesül meg létezik. Viszont az sem szorul hosszadalmas bizonyításra, hogy a líra természetfüggő, hiszen ha a máig élő közelmúlt magyar lírájának a kép a

⁷ Lator László: *Kakasfej vagy filozófia?* 211.

súlypontja – Lator szavával: „aduja” –, a képek legnagyobb hányada valóban a természetben találja meg a forrását. A természet ott van a lírában, de nem természetként, hanem nyelvként, leírva és megjelenítve. Más szóval, ha a magyar líra egyik, Lator szerint domináns vonulatának nyelve természetfüggő, márpedig az, a vers képei semmiképpen sem vetíthetők rá, nem is vezethetők vissza a természetre. Lator László költészete természeti képei-
nek nincs megfelelője a természetben. A „festett terek” leírása sem vezethető vissza a festményre. Ugyanabban két vagy több „megfejthetetlen” létező.

LATE MODERN NATURE WRITING

The image in László Lator's poems

László Lator's entire poetry is characterized by image, image-like visualization, by depiction. Most of his early poems are scenes put into words; some of his late poems are depictions of pictures: paintings or sculptures. We can claim, therefore, that his poetic route led from nature-dependent images to artistic images, and this very route is, at the same time, leads Hungarian poetry away from its near-past; namely, and one should not be surprised, this is the route that leads to postmodern lyric poetry.

Keywords: scenery, image, landscape, description, poetic sign, ekphrasis, direct approach, lyricism and reference, equilibrium of image and self

POMOGÁTS BÉLA

TERMÉSZET, TÁJ, RÉGIÓ

Nature, Landscape, Region

A tanulmány a kulturális regionalizmusok, a regionális irodalmak történeti kialakulását követi nyomon Európa és Magyarország (irodalmi) kultúrájának kontextusában. A „tájirodalom”, a nemzeti irodalom történeti tájegységek szerinti változatait, irodalmi regionalizmusait szemléli európai (főként német és francia) példákön, majd a történelmi Magyarország kulturális régióinak kérdéseit taglalja. Az irodalom regionális hagyományainak feléledését hangsúlyozza a történelmi Magyarország felbomlása következtében kifejlődő magyar (erdélyi, felvidéki és délvidéki) kisebbségi irodalmak esetében, majd két nagy földrajzi-kulturális (és történelmi) régió, a Dunántúl és az Alföld szellemi tradícióit, „helyi színeit” tárja fel.

Kulcsszavak: kulturális regionalizmus, regionális irodalmak, tájirodalom, történelmi tájegységek, „helyi színek”, természet, táj, Dunántúl, Erdély, transzszilvanizmus

Regionális irodalmak

Európa valamikor a régiók Európája volt, s valamely terület gazdasági, kulturális és politikai megszervezését nem az állami vagy birodalmi kormányzat, hanem a helyi hatalom végezte. Ezek a regionális egységek, tartományok és országrészek saját hagyományaik szerint fejlődtek, és persze előfordult, hogy idővel önállósították magukat, s kiválva a feudális állam keretéből, szuverén országok lettek. Többnyire azonban megmaradtak a magasabb államszervezetek keretében: ezekből a magasabb és átfogóbb szervezetekből lettek később a nemzetállamok. E nemzetállamok, különösen azok, amelyek csak a 19. század második felében jöttek létre, mint Németország vagy Itália, mindazonáltal későbbi fejlődésük során is fenntartották a belső régiók kereteit, mi több, ezek a keretek az államstruktúra felépítésében is szerepet kaptak, például Németországban, amelynek államszervezetén belül a tartományok: a „Land”-ok jelentékeny autonómiát élveznek. Hasonló gazdasági és politikai jellegű régiók kaptak szerepet Nagy-Britanniában (a történelmi országok: Anglia, Skócia, Wales és Észak-Írország révén), Ausztriában (az egykori „örökös” tartományok által), Olaszországban, újabban a decentralizált módon szervezett Spanyolországban, sőt Franciaországban,

ahol a hagyományosan igen erősen érvényesülő központi hatalom néhány fontos kormányzati feladatot a tradicionális országrészek („région”) hatáskörébe utalt. Köztudomású, hogy a regionális autonómia elve érvényesül igen széles körben Svájc államéletében is: a kisebb régiók, az – egy-egy magyarországi járásnak, megyének megfelelő – kantonok igen széles körű önkormányzat alapján intézik belső ügyeiket.

A nemzeti államok kialakulásához hasonlóan a nemzeti irodalmak is a regionális irodalmi kultúrák közeledése, illetve egyesülése révén jöttek létre, mindazonáltal érezhetőek voltak akár a 19., akár a 20. században azok a törekvések is, amelyek a korábbi regionális hagyományok felújítását tűzték célul maguk elé. Mintha az államépítő és ennek megfelelően a nemzeti egység megteremtésére irányuló politika erősen központosító törekvéseivel szemben időről időre új öntudatra ébredtek volna a tradicionális történelmi és kulturális képződmények, a nemzeti kereten belül külön színeket képviselő népcsoportok, a nemzeti kultúrán belül külön karaktert mutató kulturális regionalizmusok.

A 20. század első négy évtizedében Európa-szerte elterjedt „szellemtörténeti” iskola, amely kétségtelenül új gondolkodást és szemléletet hozott a 19. század második felében uralkodó pozitívizmus után, nagymértékben kedvezett a regionális irodalmak elismerésének. Általános visszhangot keltett két német tudós: August Sauer és Josef Nadler „tájirodalmi” elmélete („Landschaftstheorie”), amely a nemzeti irodalom történelmi tájegységek szerint kialakult változataival foglalkozott, s a német irodalmon belül meg kívánta különböztetni a porosz, a szász, a bajor, a sváb, a thüringiai, a sziléziai, a szudéta és más hagyományokat. Ezt az elméletet legátfogóbb módon Josef Nadler *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* című, igen részletes képet adó – négy vaskos kötetben megjelent – munkája dolgozta ki. A helyi irodalmi hagyományok ápolását, az irodalmi regionalizmusok fenntartását szorgalmazta a német „Heimatchdichtung”, illetve a francia „régionalisme” szellemi irányzata is. Az előbbi a német vidéki élet ábrázolását, a „romlatlan” falusi szellem kifejezését tűzte ki céljának maga elé, s a kulturális törekvéseket úgymond egységesítő városi irodalom ellen lépett fel tulajdonképpen konzervatív eszmék alapján. Irodalmi képviselői közül Hermann Stehr a sziléziai, Emil Strauss a sváb, Hermann Löns a porosz, Eduard von Keyserling a brandenburgi, végül Peger Rosegger a stájerországi osztrák regionális hagyományokat kívánta képviselni, illetve életre keltetni. A francia regionalisták is a vidéki élet ábrázolására, a hagyományos „népi lélek” megszólaltatására törekedtek, midőn valamely franciaországbeli táj vagy éppen egy Franciaországon kívüli francia népesség tradíciójának és lelkületének kifejezését tekintették feladatuknak. Ilyen módon vált Henri Bosco a provanszál, Maurice Genevoix a Loire menti, Henri Queffelec a bretagne-i, Charles Ferdinand Ramuz a svájci, illetve Louis Hémon a québeci – azaz a kanadai francia – regionalizmus írójává.

Magyarországon kevésbé alakultak ki a feudális regionalizmusnak azok az intézményei és hagyományai, amelyek a kontinens nyugati és déli részén oly elevenek és hatékonyak voltak. A középkori magyar állam szervezetében csupán a „társországi” státust élvező Horvát-Szlavónországnak, a több-kevesebb időre a magyar államhoz kapcsolt balkáni bánóságoknak és az erdélyi vajdaságnak volt a nyugat- és dél-európai regionális struktúrákhoz hasonló helyzetük. Kulturális régiók azonban a történelmi Magyarországon belül is létrejöttek, noha nálunk, ellentétben mondjuk a Német Birodalommal, nem voltak igazán meghatározók az országrészek szerinti történő kulturális elkülönülések, s talán csak az erdélyi magyar szellemi életnek volt valamelyest elkülönülő kulturális hagyománya és identitástudata. Ezt nemcsak az önálló erdélyi fejedelemség kultúrája mutatta, hanem azoknak a korai „transzilvánistáknak”, például Apor Péternek és Cserei Mihálynak a korai munkássága, akik Erdélynek a Habsburg Birodalomba történt betagozása, vagyis a magyar korona országainak közösségébe való visszatérése után adtak nagyobb hangsúlyt annak, hogy fenn kell tartani az erdélyi hagyományokat és identitást, illetve később azoknak az íróknak, publicistáknak és államférfiaknak, például Kemény Zsigmondnak a tevékenysége, akik ugyancsak nagy meggyőződéssel hangoztatták azt a követelményt, hogy Erdélynek a maga szellemi, politikai tradícióit kell követnie.

A magyar irodalom történeti önismeretében, szemben a magyar politikai kultúra imént vázolt regionális jellegű változataival, voltaképpen szokatlan az írói egyéniségek és az irodalmi művek regionális szempontú szemlélete és vizsgálata. Irodalmunk sok évszázados fejlődésében a regionális szempontoknak, a „helyi színeknek”, a történelmi és kulturális hagyományoknak is kétségtelenül volt szerepük, ám valószínűleg közel sem olyan mértékű, mint például a regionális hagyományokat talán leginkább képviselő német irodalomban. Voltak természetesen irodalomtörténeti kísérletek nálunk is, amelyek a magyar irodalom történeti rendszerezése során irodalmi kultúrák regionális tagozódását vették alapul, és az egyes táji hagyományok éles szembeállítására próbáltak meglehetősen merésznek tetsző következtetésekre jutni. Hirtelen két ilyen elméletre utalnék: Vahot Imre *Dunai és tiszai költők és Kazinczy Ferenc művésziskolája* című, 1844-ben megjelent tanulmánya a magyar nemzeti irodalom három regionális hagyományát, illetve karakterét különíti el, a „dunai” költőket epikus, a „tiszaiakat” drámai, a felvidékieket pedig lírai tehetségként jellemezve. Közel egy évszázaddal később, 1930-ban Farkas Gyula *A magyar romantika* című művében tett kísérletet arra, hogy a regionális tradíciók jegyeivel magyarázza a születő romantikus irodalom változatait. (Különösen a dunántúli író, Kisfaludy Károly és Vörösmarty tájjal kapcsolatos élményvilágát mutatta be úgy, mint a nemzeti romantika egyik forrásvidékét). Ezek az elképzelések azonban nem érintették komolyabban a magyar nemzeti irodalom szemléletét és történetének feldolgozását; iro-

dalomtörténet-írásunk – a múltban és a jelenben egyaránt – nem regionális, hanem eszme-, irodalom- és stílustörténeti szempontok, illetve vizsgálatok nyomán rajzolt képet a hét évszázados magyar irodalmi kultúráról, s a tájélmények vizsgálata csupán színezte ezt a képet, mint ahogy színezte az írók történelmi ismereteinek és élményvilágának elemző vizsgálata is.

A tájirodalom hagyományai

Irodalmunk regionális hagyományai éledtek fel, voltaképpen kényszerű módon a trianoni szerződés és a történelmi Magyarország felbomlása következtében, a kifejlődő magyar kisebbségi irodalmakban: Erdélyben, a Felvidéken és a Délvidéken. A regionális irodalmak kibontakozásának igénye azonban nemcsak a magyar kisebbségi litertúrákban jelent meg, hanem a magyarországi irodalomban is. A két világháború között, különösen a harmincas években, ismét napirendre került a kulturális decentralizáció ügye, s egyre-másra szerveződtek meg a nagyobb magyar vidéki városok irodalmi társaságai, szellemi műhelyei és kulturális folyóiratai. Ilyenek jöttek Létre Debrecenben, Szegeden, Pécsen, sőt Székesfehérváron és Kőszegen is, s jól kirajzolható jellegzetességgel éledtek fel egyfelől a „dunántúli” (a „pannoniai”), másfelől az „alföldi” irodalmi hagyományok – azok a szellemi tradíciók, amelyeket egyfelől a dunántúli Berzsenyi Dániel, Kisfaludy Károly, Vörösmarty Mihály és Babits Mihály, másfelől az alföldi Csokonai Vitéz Mihály, Arany János és Móricz Zsigmond képviselt.

A „helyi színek” („couleur locale”) és a regionális hagyományok megjelentek a magyar költészetben is. Ebben a vonatkozásban érdekes tanulságokkal szolgál, ha mérlegre helyezzük a Nyugat 1919–1920 után fellépő nemzedékeinek: az úgynevezett „második” és „harmadik” generációnak a költészetét. E nemzedékek költői általában a természet ősi nyugalmasában és tündéri idilljében kerestek menedéket a társadalmi létben dúlól küzdelmek elől. Szabó Lőrinc (*Föld, erdő, isten*), Fodor József (*Lihegő erdők*), Erdélyi József (*Világ végén*) és Berda József (*Öröm*) ugyanúgy a természet ölné találta meg az áhított békességet, mint néhány esztendő múltán Radnóti Miklós (*Pogány köszöntő*), Vas István (*Őszi rombolás*) és Zelk Zoltán (*Ülj asztalomhoz*). A magyar líra tájszemléletében mindazonáltal meglehetősen nagy változás ment végbe alig egy évtized folyamán. A fiatal Szabó Lőrinc vagy Radnóti Miklós idilli tájai még a költői képzelettől nyerték alakjukat és színeiket. Az a „benső táj”, amelynek természeti képét és pásztori életét klasszikus minták és nosztalgiák ihlették, egészen más jellegű volt, mint a harmincas években kibontakozó költészet természeti világa. Ez a természeti világ már nem bukolikus minták, hanem valóságos hazai tájak hatására született. Szerb Antal kis esszéje, a *Természet vagy táj* szellemesen különbözteti meg a két fogalmat. A természet fogalma szerint a városi civilizációban kialakult mesterkélttség elutasítását, panteista sejtelmeket rejt magában,

ezenkívül erősen emocionális jellegű: „A természetbe belevetítik az emberi érzésvilág egész gazdagságát, a természet vidám, melankolikus, sivár, ujjongó, játékos, vigasztaló, Érosszal telített, haragvó.” A táj fogalma ezzel szemben nem rekeszti ki magából a társadalmi és történelmi mozzanatokot. Nem kíván romantikus kivonulást a civilizációból, történelmi és kulturális hagyományokra utal: „A tájba beletartozik az ember és az ember műve is. Fontos színe a város a hegy lábánál, a távoli falvak, várromok és kolostorok... Mindezek etnikai vagy művészeti milyensége még a tisztán természeti jelenségeknél is erősebben befolyásolja a táj jellegét.” A természet fogalma mintegy a költészet mitologikus fogalmai közé tartozik, a táj fogalmának kultúrtörténeti jellege van. „... [a] természet – mondja Szerb Antal – a historikus, időtlen fogalom, szinte ellentéte a történelemnek, a táj pedig csupa történelem.”

Ez a történelmi tájfogalom jelenik meg a két világháború közötti korszak költőinél. A verseikben alakot öltő táj nemcsak menedéket kínál a társadalomban dúló válságok elől, biztonságot is ad, feladatot is kijelöl. A költő a táj meghitt világában érzi otthon magát, a táj hagyományai alakítják kultúráját, elmerül történelmében, felelősséget vállal népének sorsáért. Ennek az otthonosságnak, hagyománynak és felelősségnek a jegyében lesznek a két háború közötti korszak – a „nyugatos” áramlatok, illetve a kibontakozó népi irányzat – költői valamely történelmi táj követői és énekesei. Vas István és Rónay György „történelmi tája” Budapest, Weöres Sándoré, Jankovich Ferencé és Takáts Gyuláé a Dunántúl, Kiss Tamásé az Alföld, Jékely Zoltáné, Dsida Jenőé, Szabédi Lászlóé, Kiss Jenőé Erdély, Györy Dezsőé a Felvidék, Berkó Sándoré és Sáfáry Lászlóé Kárpátalja, Dudás Kálmáné és Fekete Lajosé a bácskai táj.

Valójában két olyan „klasszikusnak” nevezhető tájegysége van a magyar irodalomnak, amely nem csak a maga természeti képével, hanem történelmi hagyományaival is mély nyomot hagyott irodalmunk sok évszázados történetében és (mondjuk így:) „lelkiségének” kialakulásában. Ez a két táj: a Dunántúl és Erdély – a kettő mintha a magyarság „kollektív” pszichéjének két alapvető változatát is meghatározná: egy kettős (és egymást szerencsésen kiegészítő) mentalitás- és irodalomtörténeti tradíciót.

Dunántúli irodalom

A Dunántúl mint kulturális és „lelki” táj valóban saját világával és történetével van jelen irodalmunk, általában a magyar szellemiség történetében. Ebben a történeti vagy éppen költői tradícióban egyaránt szerepe van a Dunántúl természeti képének, történetének, kultúrájának és népkultúrájának. A táj természeti képéről alighanem Babits Mihály adta a legjellemzőbb képet, midőn 1940-es *Itália és Pannónia* című írásában az olasz tájhoz hasonlította dunántúli szülőföldjét:

„A mai Pannónia csupán egy táj. Nem lakja külön egységes népfaj, s nincs politikai különállása. Mi jogosít föl mégis egységet látni benne? Mi bátoríthatja föl a vakmerő és kötőszót, hogy nevét összekösse az Itália varázsos nevével? A tények sokasága itt nem jelent semmit. Aki azonban maga is pannóniai és Itália szerelmese, annak számára a kérdés felesleges, szinte értelmetlen. Lelki dolgokról van szó, s a tájaknak is van lelkük. Ha létezik az emberek között Wahlverwandschaft, miért ne lehetne ilyesmi a tájak között is? A latin és pannón lélek igazi viszonyát talán nem is a hatások és tényleges kapcsolatok mutatják. Pannónia legnagyobb költőjét, Vörösmarty Mihályt, alig érte közvetlen itáliai hatás. Szelleme mégis sokkalta latinosabb, mint más tájakról való nagyjainké, s zenéje, a színei olykor Vergiliust, olykor Dantét juttatják eszünkbe. A pannóniai táj titkos és mély latinsága zenél benne.

Miben áll ez a latinság, mi a titka és lényege, ki tudná szavakkal meghatározni? Ruskin egyszer megpróbálta osztályozni a tájakat, színeikkel jellemezve, s Itáliát »kék táj«-nak nevezte. Én is kéknek neveztem Pannóniát ifjonti versemben. »Gömbölyű, szelid, színjátészó, kék vidék...« Igazában azonban egyik vidék sem kék, mind a kettő tarka és változatos színű. Tarkaságuk enyhe és kulturált tarkaság, mely foglalkoztatja, megtölti, bebútorozza a képzeletet, s mégsem teszi azt sötétté s nehezzé. Szelid, latin, zenélő tarkaság. Ilyen tájakat szánt az isten az emberi szellem édes otthonául.”

Több mint három évtizeddel a most idézett vallomás születése előtt Babits valóban szép versben hasonlította össze Itáliát és Pannóniát. *Itália* című, 1908 augusztusában keltezett szonettjében mindazonáltal nemcsak a táj természeti képében található hasonlóságra utalt, hanem arra is, hogy a Dunántúl múltja ugyanúgy személyes érzelmeket kelthet, mint a történelmi emlékekben oly gazdag olasz föld. Babits így beszél:

*Itália! tudom városaid csodálni,
hol dús sikátoron vidám nép bizsereg.
Lázás az ily szűk út, mint testben kék erek,
s nemes, habár hanyag, szennyében is királyi.*

*Vonzanak ived s tűnt fényed palotái,
árkádod, oszlopod, a sugaras terek,
hol elszédülnek az ideges emberek;
vonzanak a sötét toronylépcsők csigái.*

*De nem kékebb eged és a dombod se zöldebb,
mint honni dombjaink, s a dunántúli ég,
e gömbölyű, szelid, színjátészó kék vidék.*

*S olasz szív nem lehet emlékektől gyötörtebb
s vén boltok alatt, az ősök piacán,
mint én, ha földeden bolyongok, bús hazám!*

Igen, a Dunántúl történelmi és kulturális táj, méghozzá a magyar nemzeti kultúra tárgyi emlékekben és régi nagy szellemi értékekben talán leggazdagabb otthona. Várkonyi Nándor *A Dunántúl történelmi hivatása* című, 1941. június 7-én a pécsi Janus Pannonius Társaságban tartott felolvasása számos történelmi adatra, adalékra hivatkozva bizonyítja ezt. Elsősorban a Szent István által megindított és az Árpád-házi uralkodók által következetesen folytatott keresztény országépítés hatalmas művére és gazdag eredményeire hivatkozik, midőn a következőket írja: „Az országépítés nagy színpada Pannónia: ez a legtisztább magyarság európai fészke. Az első fejedelem, aki Európa felé is tekint, Esztergomot teszi székhelyévé: felépítteti az első magyar várat, benne palotáját és az első keresztény templomot; ő veti meg alapját a pannonhalmi monostornak is. Esztergomban születik és kereszteltetik meg fia, István, aki Fejérvárt emeli székvárosává, s ide hivatva a velencei Szent Márk-templom mestereit, bazilikát emeltet velük családi szentélyül és temetkezőhelyül. A királyné városa Veszprém, az érsek Esztergomban székel. Pannonhalmán szállnak meg Nyugat hírnökei, már Géza idejében, s megteremtik a nyugati-as magyar művelődés első fellelegvárát. A hittérítésnek, vagyis a magyarság új irányú civilizálásának munkáját három dunántúli bencés kolostor indítja el: a pannonhalmi, a pécsváradi és a bakonybéli. A pannonhalmi szerzet könyvtára a XI. században 80 kódexet számlál, míg a 200 évvel régiebb és gazdag kremsmünsteri apátság Ausztriában csak hatvanat, melyet a népes szerzet 30 év alatt mindössze hússzal szaporít. Ugyanekkor Bakonybélben 87 kódexet találunk, köztük négy kincset érő drágaságot, Pécsváradon pedig 35-öt. A megtérített nép hitéletét először a veszprémi és a győri püspökség szervezi, azután következik Nyitra, Vác, Kalocsa, Eger, Csanád. István tíz püspöksége közül öt dunántúli; a király személy szerint hét templomot emel, ezekből hatot a Dunántúlon. Kilenc kolostor közül, az említett pannonhalmi, bakonybéli és pécsváradin kívül, még négy épül itt István idején – az ország egyéb részein kettő. A zóborhegyi remete-kolostor még István előtti eredetű. Mindezek a magyarság új irányú művelődésének, az írás- és könyvműveltségnek középpontjai.”

Valóban, a Dunántúl hagyományosan a magyar irodalmi kultúra, a „könyvműveltség”, a keresztény egyházi kultúra (nemcsak a katolikus hagyomány, mint Pannonhalma, Zirc, Esztergom, Veszprém, Pécs, Győr, Szombathely, hanem a protestáns is, mint Pápa és Sopron), a magyar „latinitás”, a magyar „európaiság” otthona és műhelye. Ezt tanúsítja építészeti kultúrája: az egykori várak romjai, a román, gótikus és barokk székesegyházak, az egyszerű falusi templomok, a kastélyok, az udvaházak, akár a népi építkezés emlékei,

az a jellegzetesen hazai fogantatású „parasztbarokk”, amelyet leginkább a Balaton-felvidék, Somogy és Zala falvaiban találhatunk meg. Ugyanezt a szellemiséget őrzi a dunántúli népi kultúra és népművészet, a hímzések, a faragások, az agyagművesség tárgyi világa (Takáts Gyula írt szép verseket ennek a dunántúli népi kultúrának a tárgyi emlékeiről).

A Dunántúl és a dunántúliség hagyományát elsősorban mégis az irodalom, kivált a költészet hordozza, hiszen Pannónia mindig a Magyar Múzsák kedves otthona volt. A régiségben a Pécssett lakozó Janus Pannonius, majd a horvát főnemesből dunántúli magyar költővé – és hadvezérré – vált gróf Zrínyi Miklós, később Faludi Ferenc volt a dunántúli táj és história énekesse. A magyar romantika kifejezetten a Dunántúl költészetében virágzott fel: Berzsenyi Dánielnél, a két Kisfaludynál, Vörösmartynál, aki a Dunántúlról is valósággal „költői enciklopédiát” adott. A 20. század magyar költészetében is egyik vezető szólamként van jelen a dunántúliség: Babitsnál és Illyésnél, majd Weöres Sándornál, Takáts Gyulánál, Jankovich Ferencnél, Csorba Győzőnél, Somlyó Györgynél, később Nagy Lászlónál, Juhász Ferencnél, Kormos Istvánnál, Fodor Andrásnál, Csoóri Sándornál, Kalász Mártonnál, Ágh Istvánnál, Bella Istvánnál, Parancs Jánosnál. És persze az elbeszélő irodalomban: korábban báró Eötvös Józsefnél, illetve Jókai Mórnál, aki a dunántúli táj és élet egyik legcsillogóbb krónikása volt, később a táj középkori múltjáról oly életszerű és gazdag freskókat festő Kodolányi Jánosnál, a dunántúli parasztpolgárok és értelmiségiek életét megörökítő Németh Lászlónál és Tatay Sándornál vagy a második világháború utáni íronemzedékekhez tartozó Kamondy Lászlónál, Szabó Istvánnál, Galgóczi Erzsébetnél, Szakonyi Károlynál, Rákosy Gergelynél, Lázár Ervinnél, Vathy Zsuzsánál. Ők nemcsak a magyar életnek, hanem dunántúli szülőföldjüknek is hiteles krónikásai.

Erdélyi irodalom

A magyar irodalom másik „klasszikus” régiója, amely egyrészt mint az irodalmi kultúra tárgya, másrészt mint forrásvidék hagyományosan igen nagy szerepet kapott literatúránk történetében, Erdély volt. Maguk az erdélyi írók is a tájban – ennek természeti képében és magában az ember alkotta tájban (Sötér István találó kifejezésével: a „második természetben”) jelölték meg azt az ihlető erőt, amely az erdélyi irodalomnak korábban is, de mindenekelőtt a két világháború közötti korszakban: a transzilvánista ideológia és irodalmiság kibontakozása idején, sajátos lelki karaktert adott. Kuncz Aladár, akinek nemcsak mint kiváló szerkesztőnek (az Erdélyi Helikon szerkesztőjének) volt fontos szerepe a kisebbségi magyar irodalom gondozásában és irányításában, hanem, mondjuk így: „ideológusként” is igen termékeny szerepet játszott, éppen az erdélyi tájban – a vele való azonosulásban – látta a születő kisebbségi irodalom egyik forrását és alakító tényezőjét.

A transzszilvanista irodalomnak mintegy alapvetésül szolgáló, *Az erdélyi gondolat Erdély magyar irodalmában* című tanulmányában (amely a Nyugat 1928-as évfolyamában látott napvilágot) azt fejtegette, hogy az erdélyiség a romániai magyar irodalom három fejlődési szakaszában öltött testet. A magára eszmélő szellemi élet elsőnek az erdélyi táj szépségét fedezte fel: ez hozta létre a természeti lírát Áprily, Reményik, Tompa, Bartalis verseiben. A természet ihletét követte az erdélyi történelem vonzása: „az emlékek, a hagyományok, a múlt, a népelet ősi, kikezdzhetetlen lelki tartalékai” formálták meg a történelmi regény és elbeszélés műfaját, Makkai, Kós, Tabéry, Gyallay, Berde műveit. Végül el kellett következnie a jelen felfedezésének, ezt ígértek Karácsony, Kádár, Bánffy, Ligeti írásai. Döntő fontosságot tulajdonított a történelem, a hagyomány élményének. Ettől várta az „erdélyi öntudat” megformálását. Ezért támogatta az Ellenzékben a történelmi pályázatokat, ezért irányította az Erdélyi Helikon tanulmányíróit a múlt felfedezése felé.

Kuncz Aladár hitelesen írta le a húszas években kialakult erdélyi magyar irodalomnak azokat az élményeit és forrásait, amelyek mintegy meghatározták ennek az irodalomnak a „lelkiségét”. Ez az irodalom valóban (részben) az erdélyi táj mély benyomást keltő élményei nyomán született. Áprily Lajos *Falusi elégia*, *Esti párbeszéd*, Tompa László *Erdély hegyei között*, *Éjszaki szél*, Reményik Sándor *Fagyöngyök*, *Vadvizek zúgása*, Szentimrei Jenő *Nyári délután Egeresen* és Bartalis János *Hajh, rózsafa* című verseskönyvei a szülőföld gazdag természeti világát idézték meg; magányos hegyormokat, zúgó vadvizeket, szelíd völgyeket, romantikus és pásztori tájat, amely a versben jelképes erőt kapott. Ez a táj gyakran az öröm és a derű forrása volt, mint Áprilynál a *Tavaszdik* és *Március*, Bartalishoz az *Ujjamból liliumok nőnek* és *Kosály* soraiban. Többnyire mégis a magányos érzés, a lélek borongó fájdalma, a végzetel szembenező ember szorongása öltött alakot az erdélyi természet költői ábrázolásában. Áprily Lajos *Őszi monológ*, *Az irisórai szarvas*, *Marathon*, Tompa László *Tavaszi áradáskor*, *Éjjeli havazásban*, *Éjszaki szél*, Bartalis János *Hajh, rózsafa* című verseiben a tájnak sötét sugallata van, a tisztán metszett természeti képek tragikus közérzetet árasztanak.

A táj költői ábrázolásának mögöttes terében gyakran jelenik meg az erdélyi történelem. A sziklaormok és szurdokok körül legendák és mítoszok lengenek, minden régi kőhöz valamely véres történelmi esemény emléke tapad. Áprily *Álom a vár alatt* című verse székely népmesét idézett, Tompa *Éji szálaláson egy vén vártorony alatt* című költeménye a történelem menetén elmélkedett, s Áprily a táj és a történelem egymást kiegészítő szerves egységről vallott a Marosszentimrén írott *Nyár* soraiban: „Mi már a tengert nem látjuk soha. (...) De ez a nagy folyó, látod, tied, (...) s ez a hömpölygő dallam, lásd, enyém – / És este kinyitom az ablakom / és a históriáit hallgatom: / egyetlen transzsyvan hősköltemény.” Ezt a „hőskölteményt” írták tovább Áprilynak azok a versei, amelyek az erdélyi magyar múlt emlékeit idézve fejezték ki

költőjük történelmi és művészi tudatát. A *Régi város integet* Brassó küzdelmes múltjára, az *Egy pohár bor* az ősök munkás életére utalt.

Az erdélyi táj rajza és az erdélyi történelem idézése nyomán az „erdélyi sors” komor eszméje jelent meg; a kisebbségi költészet a kérlelhetetlen történelmi végzet tudatában született. *Erdélyi végzet alatt*, hangzott Tompa László korai versének címe; borongós, magányos vallomás. Az „erdélyi végzet” nyomasztó súlyától a transzszilván ideológia segítségével próbáltak szabadulni a Helikon költői. A transzszilván eszmék: a nemzeti megbékélés, a kisebbségi humánus eszméje hoztak némi reményt, erősítették a lélek ellenálló képességét, adtak közösségi tudatot a vidéki kisvárosok zárt világában élő költőknek. A lassú pusztulás, a szétszóródás, a száműzetés általános érzését lassan felváltotta a közösségi küldetéstudat ellenállást szervező belső ereje; az „erdélyi végzet” tudatát az „erdélyi hivatás” tudata. Az erdélyi tájban megjelent az erdélyi ember: magyar és román, s a népben élő természetes emberség bizakodásra intette a költőt; a „transzszilván hősköltemény” az együtt élő nemzetek kölcsönös megértésének példája lett. Az első nagy hatású „transzszilván” költemény, Áprily Lajos *Tetőn* című – Kós Károlynak ajánlott – verse a havasi legelők román pásztorára hivatkozott, aki békével és barátsággal fogadta a hegyek között barangoló reményvesztett magyart:

*Ősz nem sodort még annyi árva lombot,
annyi riadt szót: »Minden összeomlott...«*

*Nappal kószáltam, éjjel nem pihentem,
vasárnap reggel a hegyekre mentem.*

*Ott lenn: sötét ködöt kavart a katlan.
Itt fenn: a vén hegy állott mozdulatlan.*

*Időbbe látó, meztelen tetőjén
tisztást vetett a bujdosó verőfény.*

*Ott lenn: zszibongott még a völgy a láztól.
Itt fenn: fehér sajttal kínálta a pásztor.*

*És békességes szót ejtett a szája,
és békességgel várt az esztenája.*

*Távol, hol már a hó királya hódit,
az ég lengette örök lobogóit.*

*Tekintetem szárnyat repesve bontott,
átöleltem a hullám-horizontot*

*s tetőit, többet száznál és ezernél –
s titokzatos szót mondtam akkor: Erdély...*

A táj és a történelem költészetalakító élménye természetes módon fonódott össze a két világháború közötti korszak erdélyi költőinél (akárcsak a Dunántúl költőinél). Ha Várkonyi Nándor, miként láttuk, a „Dunántúl történeti hivatásáról” értekezhetett, az erdélyi magyar irodalom több képviselője, mondjuk Kós Károlytól és Kuncz Aladártól Makkai Sándorig, több alkalommal fejtette ki azt, hogy Erdélynek különleges történelmi hivatása van. Talán elegendő, ha Kuncz Aladár szavait idézem fel, először *A Helikonról* című írását (az *Ellenzék* 1927. május 2-i számából), ez azt a személyes (és sokakkal közös) meggyőződést fejezte ki, miszerint az erdélyi magyar szépirodalomnak sajátos európai „műhelynek” kell lennie. Kuncz Aladár a következőket mondta: „A kisebbségi irodalmakban alakul ki az elkövetkezendő Európa lelke. (...) Amíg mindenütt másutt a hatalmi pozícióért folyik a harc, s a gondolatnak szárnya a földi tusákban megtörik, addig mi a szemünket csak az eszmék világára függesztjük.” Erdély sajátos modellé vált Kuncz számára, a nemzetek közösségének megvalósulását látta szülőföldjének hagyományaiban és történelmében. „Erdély hagyományos kötelessége – írta – a kisebbségi érzés föltárása, az európai élhetőség próbája, a megférés fajok és osztályok váltakozó hatalma alatt, az ítélkezés minden igazságtalanság fölött. (...) Erdély kínálkozik gyógyszerül a kontinensnek, ahol eddig mindig fontosabb volt a térképrajzolás a népek békéjénél. Itt nem uszítás a hazaszeretet, a tüze itt nem gyújt, hanem világít, hogy mellette egymástól tanulhassanak a versengő népek.” Ez a kulturális stratégia tulajdonképpen ma is figyelemre méltó, bátran ki lehet jelteni: Kuncz Aladár irodalmi stratégiája igazi „európai” stratégia – „uniós” stratégia.

Két kulturális hagyomány

Minden „igazi” ország, megkockáztatnám ezt a feltevést, két egymással szervesen összefüggő, egymástól mégis jól elhatárolható nagyobb kulturális tájra épül. Ezzel mintha az organikus létet utánozná, az emberi szervezet felépítését, amely többnyire párosával foglalja magában a szerveket, és például a bal és a jobb oldali agyféltekének egymástól egészen eltérő szerepet ad. Nos, Európa szinte valamennyi nagy történelmi múltra visszatekintő és igen gazdag és változatos kultúrát létrehozó országa esetében megfigyelhető ez a kettősség, általában az északi és a déli vidékek egymást kiegészítő hagyományaiban. Az északi – párizsi, strasbourgi, normandiai, Loire menti – francia kultúra más, mint a déli tartományok – Provence, Languedoc. Aquitaine –

kultúrája. Az észak-német – porosz, Rajna-vidéki – kultúra más, mint a déli (a bajor), az észak-olasz – lombardiai, toscanai – más, mint a dél-olasz – nápolyi, szicíliai – kultúra és hagyomány. Ezek a kulturális és tradicionális eltérések általában regionális kultúrákat hoztak létre, s mind a középkorban, mind újabban, éppen napjainkban, a szemünk láttára – például Itáliában – politikai feszítő erőt is jelentenek.

A hagyományos magyar kultúrtájon nem Észak és Dél, hanem Nyugat és Kelet kapta a nagyobb kulturális régiók kialakítójának szerepét. És a magyar történelemben és művelődéstörténetben a Dunántúl és Erdély alakított ki nagyobb, önálló regionális tradíciót. A történelmi ország területén persze máshol is jöttek létre – kisebb – kulturális régiók: az Alföld vidékén, Debrecenben, Egerben és Kecskeméten, Szegeden, Szabadkán, Északkelet-Magyarországon: Sárospatak, Miskolc, Kassa, Eperjes, Ungvár és Munkács körül, vagy éppen a régi Felvidék – pontosabban: Felső-Magyarország – nyugati részén: Pozsony, Nyitra, Nagyszombat körül. Ezek a kisebb régiók azonban általában a két nagy történelmi és kulturális régió valamelyikének vonzáskörébe tartoztak: Debrecen, Kassa, Ungvár, Sárospatak az erdélyi indíttatásokat követte (vagy maga hatott az erdélyi fejlődésre, mint például Sárospatak), s nemegyszer, így az önálló Erdélyi Fejedelemség idején, Thököly és Rákóczi korában politikailag is Erdélyhez tartozott. Az északnyugati régió: Pozsony, Nagyszombat és különösen Komárom, amely jellegzetes dunántúli – kiskisalföldi – város, mindig a nagy nyugat-magyarországi kultúrtáj része volt, s ennyiben jellegzetesen dunántúli tradíciókat követett.

Dunántúl és Erdély: alighanem ez a két hagyományos kulturális régió alakította ki azt a mentalitást, amelyet történelmi és művelődéstörténelmi, következőképp szellemtörténelmi és „lelki” értelemben magyarnak nevezhetünk. De miben különbözött egymástól a két régió? Természeti képükben kétségtelenül érzékelhetők a különbségek, egyrészt az inkább valóban „olaszos” és „franciás” dunántúli dombvidék, másrészt az inkább kelet-európai jellegű alföldi tájak és az alpesi jellegű erdélyi, kárpátaljai magas hegyvidékek között. A történelmi különbségek azonban aligha találhatók meg azokban a karakterjegyekben, amelyekkel hagyományosan egyrészt a Dunántúlt (Nyugat-Magyarországot), másrészt Erdélyt (Kelet-Magyarországot) szokta jellemezni a közvélekedés. Dunántúl katolikus, Erdély protestáns – mondják, és megfélelkeznek a Dunántúl protestáns fellegráiról: Pápáról, Sopronról, Csurgóról, megfélelkeznek Erdély katolikus központjairól: Gyulafehérvárról, Kolozsvárról, Csíkról. Dunántúl „aulikus”, „megbékélő”, „realista”, Erdély „lázadó”, szembeszegül az adott realitásokkal – mondják, és megfélelkeznek a politikai realitásokat megváltoztatni kívánó Zrínyiről, a kuruc Dunántúlról, megfélelkeznek Erdély nagy politikai realistáiról: gróf Bethlen Miklósról, báró Kemény Zsigmondról. A hagyományos gondolati kliséknek alighanem ebben az esetben sincs igazuk.

A dunántúli és az erdélyi régió közötti talán legfontosabb különbség valószínűleg az egész magyarság történelmi és kulturális sorsválasztásából és sok évszázados politikai, valamint művelődési orientációjából következik. A Dunántúl is, Erdély is hagyományosan a vele szomszédos nagyobb világpolitikai és kulturális régió vonzásában él: Dunántúl a Nyugat (a nyugat-európai kereszténység és civilizáció, gazdasági fejlődés és urbanizálódó műveltség), Erdély és Kelet – a bizánci kereszténység, a keleti politikai kultúrák – vonzásában. A Dunántúl, az egész magyarság történelmi sorsválasztásának megfelelően, mindig nyitott volt a nyugatról érkező indíttatások, hatások, szellemiség és ízlés előtt, mindig integrálni kívánta és tudta ezt a szellemiséget, ezeket a hatásokat. Erdély ellenkezőleg, saját nemzeti identitásának megőrzése végett zárkózott maradt a kelet felől érkező befolyással szemben, sőt, többnyire – fegyveresen is – védekezni kényszerült ellenük: a tatár betörésekkel, a török hódítással s később a román előzónlással szemben, és ezekben a harcaiban végül is fájdalmas módon, alulmaradt. Ez egyszersmind az egész magyar kultúra tragédiája: az, hogy Erdélyt végül is el kellett veszítenünk, történelmünk és kultúránk egyik felétől fosztott meg bennünket. (Ezt a veszteséget próbálja pótolni Trianon után a mai Kelet-Magyarország: Debrecen, Szeged, Miskolc, Sárospatak.) A nagy történelmi feladat tehát, hogy ismét helyreállítsuk a magyar művelődésben Erdély hagyományos szerepét és ezzel együtt nemzeti kultúránk természetes dualizmusát: szellemi és lelki értelemben legalább.

NATURE, LANDSCAPE, REGION

This study follows the history of cultural regionalisms or regional literatures in the context of European and Hungarian (literary) culture. “Landscape literature” views the variants of national literature, that is, its literary regionalisms according to historical regions on European (mainly German and French) examples, and then discusses issues of the cultural regions of Historic Hungary. He emphasises the revival of regional traditions in the cases of minority Hungarian literatures (Erdély (Transylvania), Felvidék (Upper Hungary) and Délvidék (Southern Hungary) whose development was triggered off as a consequence of the break-up of Historic Hungary, and then proceeds onto unveiling the intellectual traditions and the “couleur locale” of two big geographical-cultural (and historical) regions, that of the Dunántúl (Trans-Danubia) and the Alföld (Lowland).

Keywords: cultural regionalism, regional literatures, landscape literatures, historic regions, “couleur locale”, nature, landscape, Dunántúl, Erdély (Transylvania), transylvaniam

HARKAI VASS ÉVA

„ÖRÖK” TERMÉSZET – VÁLTOZÓ (LÍRAI) KÓDOK

Természeti kód, természetfiguráció – példák a kortárs magyar líra köréből

“Eternal” Nature – Changing (Lyric) Codes

Natural code, figurations of nature – examples from contemporary Hungarian lyric poetry

A tanulmány azt a kérdést taglalja, milyen poétikai formációk közvetítése által érhető tetten a természet mint entitás a változó lírai kódok egymásutániságában. A kortárs magyar líra modernség utáni paradigmáján belül szemléli a természeti kód működését Petri György hetvenes-nyolcvanas évekbeli és kései költeményeiben, Parti Nagy Lajos néhány, e kérdéskört érintő versében, majd Tóth Krisztina költeményének példája nyomán mutat rá az esztétista hagyomány újrafelvételére és átíródására: a táj referencializálhatatlanná válására, írássá redukálódására, s arra, hogy a hagyomány újrafelvétele a hagyománnyal folytatott játékban manifesztálódik.

Kulcsszavak: természeti kód, kortárs magyar líra, a hagyomány újrafelvétele és átíródása, Petri György, Parti Nagy Lajos, Tóth Krisztina

*„Oh, természet, oh, dicső természet!
Mely nyelv merne versenyezni véled?”
(Petőfi Sándor)*

„Örök” Természet – az idézőjel és a nagy kezdőbetű általi kiemelés a jelzős szerkezet által megnevezett entitás időbeli és térbeli végtelenségére utal. Arra, ami körülvesz bennünket, amiben benne élünk, sőt magunk is részei vagyunk, ám egészében, végtelen kiterjedésében sem térbelileg átfogni, belakni (uralni), sem időbelileg (örökidejűségében) szemlélni, megtapasztalni nem tudjuk. Végtelen univerzum tehát, amelynek legfeljebb egyes elemei vagy elemcsoportjai, entitásai és az általuk kiváltott érzetek, képzetek, hangulatok, reflexiók ragadhatók meg véges, behatárolt térben és időben.

Hogyan manifesztálódik ez a tapasztalat a művészetben – az irodalomban? Mit és hogyan sajátít ki ebből az életvalóságból az irodalom, s hogyan reprezentálódik mindez a lírában – esetünkben a kortárs magyar költészetben?

A kérdés több irányban is elméleti és történeti vizsgálódás folyamatát indítja be. A líra műnemére vonatkozóan egy tágabb kérdéskör keretében először is az vetődik fel, milyen művészi eszközök állnak e műnem rendelkezésére az említett entitás(ok) nyelvi reprezentációját illetően. (Nyilvánvalóan a természet látványának vizuális megjelenítésére szolgáló képesség és ennek eszközei, illetve a hangeffektusainak megjelenítésére szolgáló hangzóság – de ide kell sorolnunk a természet reflexív megragadásának és különféle imaginációinak lírai-poétikai eszközeit is.) Ezen belül pedig további kérdésként vetődik fel, vizsgálati szempontként állítható fel, hogyan változik, milyen átalakulásokon megy át a természeti kód, milyen figurációi ismerhetők fel, emelhetők ki a különféle – változó – beszédmódok, paradigmák során. Azaz – visszatérve a szövegem címébe emelt „örök” Természet fogalmához – hogyan, milyen poétikai formációk közvetítése által érhető tetten ezen entitás a változó lírai kódok egymásutániségában és/vagy egyidejűségében. Egészen pontosan: szűkebb keretbe fogva, a kortárs magyar líra modernség „utáni” paradigmáján belül.

E dolgozat keretei persze nem teszik lehetővé a jelzett poétikai folyamatok alakulásrajzának még csak vázaltszerű ismertetését sem, így az előbbiekben felvetett kérdések megválaszolása helyett be kell érnie néhány, a kortárs magyar lírából vett példa ilyen irányú körbejárásával. Az eddigi olvasmány- emlékekre és -élményekre alapozva, előlegezésképp talán annyi elmondható, hogy ahogyan a (mindenkori) kortárs irodalom, a (mindenkori) jelen irodalma sokszínűségével, hosszabb vagy rövidebb ideig fennmaradó változatok gazdag sokasága által manifesztálódik, a természeti kód működésére, a természetfiguráció módozataira vonatkozóan sem állítható fel valamilyen egységre törekvő összkép – inkább e módozatok (egy-egy életműveken belül sem megnyugtató módon tipologizálható) változatairól beszélhetünk.

Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás és Szirák Péter az irodalmi modernség alakzatváltásait szemlélve Hans Robert Jaussra hivatkozva is „modernizmusok pluralitására”-ról beszél, mondván, hogy „[k]ülönlegesen nehéz feladatot vállal az, aki a magyar modernséget mint dinamikus (és »önlelebontó«) szövegekőzi olvasási alakzatok viszonylagos állandóságú együttesét kívánja »létrehozni«.”¹ Valamiféle alakulásrajz felállításának lehetőségét tovább bonyolítja, hogy e pluralitás a modernség egyes paradigmáira is külön-külön vonatkoztatható. Lőrincz Csongor tanulmányában a klasszikus

¹ Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Szirák Péter: Alakzatváltások az irodalmi modernségben = Hang és szöveg. Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben. Szerk. Bednancics G. – Bengi L. – Kulcsár Sz. E. – Szegedy-M. M. Osiris Kiadó, Bp., 2003. 13.

modernség sokarcúságát, „az esztétizmusnak nevezett vonulat belső ellentmondásosságát”-t hangsúlyozza.² E pluralitás, sokarcúság és ellentmondásosság ellenére mégis kínálkozik néhány fogódzó. Az előbbieken említett szerzőhármast például a lírai modernség egyik alapvető vonásaként többek között a természeti harmóniával való szakítást – „vagy Jauß nyomán az »éncentrikus orientáció összeomlását«” jelöli ki.³ Kulcsár-Szabó Zoltán Hugo Friedrich „immár klasszikussá vált »bibliájá«”-ra (*Die Struktur der modernen Lyrik, 1956*) hagyatkozva a lírai modernség egyik fő vonásaként hasonló módon „a természet-ember »szintézis« leépítésé”-t emeli ki⁴, majd a továbbiakban, a hatvanas-hetvenes évektől a későmodern lírára vonatkozóan a „fenséges” szférájának száműzését hangsúlyozza.⁵ Ebbe a képbe illusztratív módon illik bele például Petri György néhány olyan költeménye a hetvenes-nyolcvanas évekből (*Kert, Sándorhoz, Elégia, Tél lesz*), amelyekben a táji-természeti tapasztalat a személyes életkór negatív tapasztalatával kerül (ellentétben alapuló) párhuzamba, maguk a költemények pedig a „fenséges” szférájának száműzését példázzák – azaz depoetizálódnak.⁶ A versek egy körében ezt a negatív közérzetet az ősz, a tél elmúlástoposza s a két évszak hidegség-effektusai revelálják. Petrinél a hagyományos természetlíra, illetve tájvers destruálása megy végbe, minek következtében egyben a hagyományos szépségeszmény is visszavonódik, sérül. Az ilyen antipoetikus versmegoldások végeredménye egy-egy alulstilizált, destruált (pszeudo)tájvers⁷ (például a *Táj vájdlingban*), ahol a természeti, „égi” entitások (a tompán csillogó nap, a hűlő homály, a felhő) a vájdlingban hűlő mosogatóvíz, az ezüstkanál s a zsiradékdarab nagyon is „földi”, antipoetikus motívumaira kopírozódnak rá, visszavonván és sértvén a korai modernség által felállított hagyományos szépségeszményt. Bár Kulcsár-Szabó Zoltán Oravecz Imre költészetéről írott monográfiájában arról szól, hogy „a depoetizált versbeszéd hagyományai olyan csekélyek voltak ekkor a magyar irodalomban, hogy »legitimálásához« nyilván a nyugat-európai költészetben való tájékozódásra is szükség volt”⁸, a nyolcvanas évtized végére kanonizálódott líranyelvre vonatkozóan megjegyzi, hogy „végleg elszabadult a hagyományos, illetve modernségbeli stíluselvárásoktól.”⁹ Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás és Szirák Péter említett tanulmányukban viszont többek között, épp a kései

² Lőrincz Csongor: A medializálódás poétikája: esztétizmus és kései modernség (*Hofmannsthal, Babits, József Attila*) = Hang és szöveg, 317.

³ Alakzatváltások..., 16.

⁴ Kulcsár-Szabó Zoltán: Oravecz Imre. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1996. 21.

⁵ I. m., 30.

⁶ A Petri-líra ezen vonulatáról részletesebben I.: Harkai Vass Éva: Tájvers és lírai leíráselmek változatai a kortárs magyar lírában. *Hungarológiai Közlemények*, 2008. 2., 32–47.

⁷ L.: Keresztury Tibor: Petri György. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1998. 91.

⁸ Kulcsár-Szabó Zoltán: Oravecz Imre, 41.

⁹ I. m., 45.

Petri-költészet példáját említve, arra hívják fel a figyelmet, hogy „[a] kulturális-nyelvi interakciókban végbemenő változás egyik esetben sem a leváltás vagy a tagadás pusztá gesztusaként, hanem a hagyomány önkorrekciójaként, a felejtés és átörökítés kölcsönhatásaként mutatkozik meg.”¹⁰ Épp a „felejtés” és „átörökítés” kölcsönhatására mutat rá a Petri-líra monográfiája, amikor a *Körülírt zuhanás* című Petri-kötet kiemelkedő darabjaira vonatkozóan azt hangsúlyozza, hogy esetükben „egy már megírhatatlan szép vers árnyékát írja meg újra a költő úgy, hogy bennük az eszményekhez való ragaszkodás és a lehetséges gyakorlat kortapasztalatának feszültsége a tradicionalitás auráját az erős parodisztikus fénytörésben sem számolja föl”, s ily módon a vers „hajdanvolt nemes, patinás, kecses formák megőrzött, ám repedt alakját öltheti csak (...) önmagára.”¹¹ (Kiemelések az eredeti szövegben.)

Kulcsár-Szabó Zoltán európai költészeti példákra hivatkozva a nyolcvanas évekre vonatkozóan „az artisztikus lírai tradíció »újjáélesztgetésének«” jelenségéről beszél, beleszámítva ezen artisztikus lírai eljárásokba a nyelvi megelőzöttség, az intertextualitás posztmodern gyakorlatát is, vele együtt pedig ez utóbbi által létrejött parodikus szerkezeteket s a formahagyomány ironikus kezelését is.¹² Hasonló artisztikus megoldások s a szépségelv bizonyos fokú – bár öniróniával ellenpontosított – visszavétele mutatkozik meg a kései Petri-lírának a természet entitásait felvonultató tájverseiben is. Az olyan kései Petri-költeményeknek, mint amilyen például a *Reggeli kávézás* vagy a *Februári hajnal*¹³, a természet képeinek lassú, nyugodt szemlélése ad keretet, s a versek az elmúlásélménybe futnak ki, oly módon, hogy a költeményeket az elmúlással megbékélő nyugalom és elégikus intonáció hatja át, „a természetlira áthangolódásának folyamatát”¹⁴ példázva. Ez a fajta elégikusság azonban nem mentesül a Petri-lírára egyébként is jellemző iróniától és öniróniától. A *Reggeli kávézás*ban a szemlélődés képeit a „nappal-dagály / türelmes, óriás tolóhullámai”, a *Februári hajnal* címűben pedig az „ó, lassú, szép, könnyörtelen fogyatkozás” jelzők által inszenírozott ambivalenciája zavarja meg.

A kései Petri-líra, bár lezárult életműről van szó, abba a (kortárs) lírai kánonba olvasható bele, amelynek legjelentősebb szövegeit Tandori Dezső, Oravecz Imre, valamivel később Parti Nagy Lajos, majd Kovács András Ferenc későmodern, utómodern és posztmodern költészete, valamint az utánuk következő korosztályok lírai diskurzusa képviseli. Az ún. korszakküszöbnél vagyunk hát, s a nyolcvanas-kilencvenes évektől kezdődően – a modernség

¹⁰ Alakzatváltások..., 12.

¹¹ Keresztury Tibor: Petri György, 89–90.

¹² Kulcsár-Szabó Zoltán: Oravecz Imre, 32.

¹³ A Valahol megvan című, 1989-es kötetből.

¹⁴ Keresztury Tibor, Fodor Géza Petri-monográfiájára (F. G.: Petri György költészete. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1991) hivatkozva = Keresztury Tibor: Petri György, 137.

lezárulását követő időszak esztétikai pluralizmusának eredményeképp – nem egy olyan életmű tűnik fel, amely az „artistikus lírai tradíció” előbb említett „újraélesztését”, visszavételét (de közben átalakítását is) illusztrálja: Orbán Ottóé, Tandori Dezső költészetének ide sorolható vonulata, Lator Lászlóé, Nádasdy Ádámé, Ferencz Győzőé, Tóth Krisztinái stb., valamint a nyelvi megelőzöttség, az intertextualitás, a palinódia, az újraírás lírai lehetőségeit aktivizálva Parti Nagy Lajosé, Kovács András Ferencé stb. Nagy vonalakban arról a jelenségről van szó, amelynek kapcsán Bányai János a „megörzés, nem utolsó sorban a védekezés” poétikájáról beszél, példaként említve azt, ahogyan „Tandori versei az elődök verseit olvassák”¹⁵, s ahogyan Nádasdy Ádám „késő modernre emlékeztető” szonettjei „a hagyományválasztást mint újraolvasást és újraértelmezést érvényesítik”¹⁶, azzal, hogy a költő az (enyhe) ironia által „a szonettet ki is emeli a hagyományos szépségeszmény köréből.”¹⁷ Még lényegesebb, amit Lator László versének képisége kapcsán hangsúlyoz „a kép és az én elválasztottságá”-ra vonatkozóan: hogy „a kép nem vihető át az én szituációjára”, „a kettő között nem létesül megfelelés és analógia”.¹⁸

Parti Nagy Lajos *Egy hosszú kávé* című versének természeti képei ugyan hangsúlyos módon játszanak rá lírai én és kép (hangulati) megfeleltethetőségére, sőt az esztéta hagyomány metaforikus, hasonlatozó versnyelvére és szépségeszményére is, de a költemény részben egymásra és egymásba csúsztatott természeti képek, képi alakzatok bonyolult montírozása által „lép túl” az esztéta vershagyomány keretein, jóformán (szándékosan) eltúlozva annak látványelemeit, hiszen e bonyolultság részben vizuális „zavarokat” indukál a képiség terén, részben pedig a természet entitásait inszcenírozó képek között megképződő kihagyások, logikai ugrások, sőt logikai kapcsolatok megbontása, áttevődése és átrendezése által létesülő bizonytalanság borzolja fel és teszi szakadozottá, fragmentálttá a látványt. Szó sincs tehát az így inszcenírozott természet és lírai én megfeleltethetőségéről, annak ellenére, hogy az utóbbi hangulata és közérzete látszólag „követi” a Herbsttag természetből sugárzó effektusait. Hasonló módon zavarja meg az esztéta hagyomány látszatát az „ülök a cifra balkon” Parti Nagy rontott újraírásaira emlékeztető, szándékolt grammatikai hibája. Mindezek végeredményeként megállapítható, hogy Parti Nagy a hagyományos módon inszcenírozott természeti kód látszólagos újrafelvételével (az esztéta vershagyomány megidézésével) részben rájátszik e hagyomány szépség- és teljességképzetére, részben enyhén destruálja azt. S némi humor (s az ezzel járó kétértelműség)

¹⁵ Bányai János: Az „én” és a visszavont metafora a kései modernségben (Tandori, Lator, Nádasdy). *Hungarológiai Közlemények*. 2008. 1., 17.

¹⁶ I. m., 21.

¹⁷ I. m., 22.

¹⁸ I. m., 19.

is megjelenik a versben, amikor címében a hosszú ősz / (tejjel hígított) hosszú kávé fogalmait játssza egybe, holott a jelző a két szókapcsolatban nem egészen ugyanazt jelenti. Arról nem szólva, hogy a Herbsttag idegenszerűsége nem foglal magában olyan borzongásokat, mint pl. Ady Léda hajába képzelt „orkhideá”-ja vagy Babits „bús donna barna balkonon”-féle, titkos távolságokat és elvágyódást is magában foglaló sora, csupán eltávolító idegenséggént hat. Legfeljebb a lírai én és egy (geográfiai vonatkozásban is idegen táj) idegen őszének találkozására utal.

Még jellemzőbb azoknak a Parti Nagy-verseknek a „természetírása”, amelyek a nyelvi megelőzöttség attitűdjének jegyében íródnak. A természeti entitások ugyanis a Parti Nagy-féle újraírásokban (mint amilyen például az „itt van az ősz, itt van ujjé” kezdetű vagy a *Szívlapát*) pretextusokra utalnak, s elveszítik valóságreferenciájukat, hiszen ennek helyébe maga a szövegreferencialitás lép. A természeti képek, motívumok mögött tehát az életvalóság helyett szövegekre találunk, ismerünk. Az *Őszológiai gyakorlatok* egy szöveghelyén önreflexív módon fogalmazódik meg, mi lesz a tájköltészetből a posztmodern poétikájában: „az ember kinéz / és dől a vers rakásra” – azaz az ablakon túl a természeti táj látványa helyett a(z) újraírandó) hagyomány „táru fel” (ahogyan a Petőfi-vers újraírásában megkezdett természeti kép is önnön szövegébe hajlik vissza: „s szép, mint mindig éne kem”). Ugyanebben a versciklusban a betegség- és szenvedésmetafora a hagyományos tájvers elégikusságát a groteszk és az abszurd irányába fordítja el. Parti Nagy palimpszesztjeiben, újraírásaiban szétírt idézetek romjain megképződött természeti és tájjelemek merülnek fel.¹⁹

A *Grafitnesz* című Parti Nagy-kötet formálisan is a 21. századba vezet. Végezetül ennek a századnak egy Tóth Krisztina-versével szeretném zárni a sort:

SODRÁS²⁰

*Ahol fordul a part a víz felett
köröz a szél és mindent összehord.
A sziklák közt üres zacskó lebeg,
sötét sodrásban ezüsthéjű folt.
Van egy öböl a szívben. Ezt a dalt
fejben írtam. Fél pár szakadt cipő
rohad apálykor itt, ahol a part
a hullámok közt hirtelen kinő,*

¹⁹ Az említett Parti Nagy-versekről bővebben I.: Harkai Vass Éva: I. m., 48—53.

²⁰ Hírlapi közlés. A vers utóbb, a költemény sorainak némi vizuális módosításával a szerző Magas labda c. verseskötetében jelent meg (Magvető, Bp., 2009. 10.)

*fordul a szél az esti víz felett:
van ez a dal, mi mindent összehord,
a sziklás ég partján cipő lebeg,
úszó felhők közt lenn rohad a hold.*

A költemény első két sora az esztéta modernségre jellemző, hagyományos természetlírát ígér. A sziklák közt lebegő üres zacskó ugyan megzavarja a látványt, bár „ezüstoffényű folt”-ként hat. Ez után azonban az ötödik sor felfüggeszti a természet inszcenírozását s entitásait (part, víz, szél, sziklák, sodrás): *Van egy öböl a szívben*. A változást a versmondat is jelzi: az eddig 2-2 sort kitöltő, áttetsző szerkezetű, párhuzamos mondatok után ez most egy nem teljes sor hosszúságú, s a mondatatárt és sorhatárt diszharmóniába hozó, három áthajlás követi. A természet inszcenírozását megakasztó rövid sor felmerülése s a párhuzam (l. tényleges öböl és metaforikus: öböl a szívben) kapcsán arra gondolhatnánk, hogy természet és lírai én egybesimulásáról, analóg hangulatiságáról lesz szó. De mégsem ez történik, hiszen a szív nem kötődik sem megnevezett, sem grammatikailag odaértett személyhez, lírai énhez. A lírai én csupán egy (épp az ezt a rövid versmondatot követő) mondat által íródik a versbe (*Ezt a dalt fejben irtam.*).

Az öböl feletti part (a víz felett) s az „öböl a szívben” egymásba tűnésén kívül a költeményben a verscímbe is kiemelt *sodrás* jelentésének megsokszorozódása (s ezáltal a természeti képek elbizonytalanítása) lesz hangsúlyos. Az öböl sodrásában „a szél mindent összehord” (odasodor): a sziklák közé az üres zacskót, miközben az apály leleplezi, felfedi a fél pár szakadt cipőt – de közben „sodródik” maga a vers is („fejben” sodorja/írja a költő, mint a fonalat), aminek végeredménye „ez a dal, mi mindent összehord” (magával sodor, magába gyűjt): pl. a szél *fordulását* követően a fent és lent megfordítása következtében a természet fordított látványának képeit a költemény végén: *a sziklás ég partján cipő lebeg, / úszó felhők közt lenn rohad a hold.*

Tóth Krisztinának ebben a versében (és sok más versében is) felerősödik „a nyelv retorikai és figurális »potenciálja«²¹, hiszen ez a költemény szabályos, jambikus tízes-tizenegyes sorokban íródik, szabályos keresztrímeket vonultat fel, tömény vizualitás, erőteljes képiség jellemzi, de ugyanakkor visszavonódik a kép „illusztratív szerepe”²², s meg is szűnik, amint az életvilág pólusainak összezavarásával és „zavaros” benépesítése révén számolja fel fent és lent entitásainak elválaszthatóságát – mindez csak „írható-vá lesz.”²³ Bár a költemény kezdete az esztétista hagyomány újrafelvételét sejteti, a fent—lent ellentétpár „poétikai destabilizációja”, a tér koordinátáinak e „paradox elbi-

²¹ Bányai János: I. m., 19.

²² Uo.

²³ Uo.

zonytalanítása”²⁴, rögzültnek vélt relációinak átíródása, áthelyeződése, a lírai én „leválása a képről” s csupán az „írás” által való jelenléte a klasszikus modernség vershagyományának ellenében hat, visszavonja e hagyományt. Még kevésbé „illusztratívak” a természeti entitásokat felsorakoztató képek, a kép nem referencializálható, az én által uralhatatlan, nem képezhető le: kifordul fő koordinátáiból, s erős vizualitása ellenére is írássá redukálódik, azaz – újfent – csak írható lesz.²⁵ S a sarkaiból kifordított (s a fogyasztói társadalom eldobott kacatjai által szennyezett) természet sem „dicső” – minek is versenyezze vele a nyelv. Helyette a hagyománnyal folytat paradox játékot: „röpteti és kikacagja”. Még ha kissé szomorúra/elégikusra s egyben ironikusra sikeredik is ez a „kacagás” (hagyományátírás és -destruálás). Ám középpontba, központi funkcióba kerül, így hívja fel magára a figyelmet. Arra, hogy például a holdat a lírahagyományban hosszú időn át uraló transzcendens sugallatoktól megfosztó s hozzá a *rohad* ígét társító versbeszéd s a természet effajta (inverz) láttatása, reprezentációja csak a „fejben írt” dalban lehetséges, amely „mindent összehord” – azaz a nyelv terében.

“ETERNAL” NATURE – CHANGING (LYRIC) CODES

Natural code, figurations of nature – examples from contemporary Hungarian lyric poetry

The study discusses the question of what kind of poetic formations are suitable to catch nature in its act as an entity in the succession of changing lyric codes. It considers the ways the natural code functions in the poems that György Petri wrote in the nineteen seventies or eighties as well as in his late poetic output, and also in some poems that touch upon these questions by Lajos Parti Nagy; then it goes on to Krisztina Tóth’s poem to present it as an example of readoption and rewriting of an aesthetic tradition: landscape becoming non-referentializable and reduced to mere writing; she also points out that the readoption of tradition is manifested in a reckless game with tradition.

Keywords: natural code, contemporary Hungarian lyric poetry, readoption and rewriting of tradition, György Petri, Lajos Parti Nagy; Krisztina Tóth

²⁴ Lőrincz Csongor: I. m., 366., 368.

²⁵ Bányai János: I. m., 19.

KAPPANYOS ANDRÁS

AZ OBJEKTÍV LÍRÁJA

The Lyricism of the Objective

A dolgozat azt vizsgálja, hogyan hatott a film elterjedése, majd önálló művészeti formává válása a korai modern magyar lírára. Az itt tárgyalt történet kezdete a magyar filmgyártás intézményes megindulása a Nyugat folyóirattal egy időben, vége pedig a hangosfilm megszületése – és egyben a némafilm halála – a magyar avantgárd mozgalom lezárulásával egy időben. A film kezdetben nem volt több vásári látványosságnál, a költők – példánkban Heltai Jenő és Babits Mihály – így is kezelték, virtuóz, játékos futamokat írtak a tiszteletére, vagy inkább a csúfolására. Hamarosan kialakult azonban az az autonóm formanyelv (s Magyarországon minden bizonnyal a német expresszionista némafilmnek legerősebb a hatása), amelyet követve a magyar avantgárd líra olyan kiemelkedően eredeti alkotásai jöhettek létre, mint Barta Sándor Primitív szentháromság című, ma már klasszikusnak tekintett költeménye.

Kulcsszavak: magyar avantgárd költészet, némafilm, német expresszionizmus, poétika

Ez az írás arra keresi a választ, hogy hogyan változtatta meg a verbális művészetek – elsősorban a líra – valóságábrázoló konvencióit a modernség hajnalán felbukkanó új reprezentációs technológiákkal – elsősorban a filmmel – való találkozás. A fotó és később a film újfajta természet-reprezentációs sémákat vezetett be a kultúrába már akkoriban, amikor voltaképp még fel sem merült, hogy esélyük lehetne autonóm művészeti médiummá válni. Megjelenésekor a fényképezés alapvetően tudományos fejleménynek látszott: a keretbe foglalt valóságdarab részletes és közvetlen leképezése volt a lényege, így egyrészt alapértelmezés szerint *objektív* volt, vagyis látszólag kizárta a művészi szubjektivitást; másrészt (legalábbis kezdetben) nem tette lehetővé az utólagos manipulációt, így nem adott terepet a művészi fogások és eljárások alkalmazására. A fotó (ekkor még) nem képes rá, hogy egy adott természeti tárgyat – gondoljunk például egy személy portréjára – idealizált vagy groteszk színben tüntessen fel, sőt arra sem képes, hogy egy régen halott, esetleg sohasem élt személyről egyáltalán portrét készítsen. Az autonóm fotóművészethez elvezető manipuláció ezért a tárgy manipulálásával kezdődik: csendéletek és életképek színpadyszerű beállításával, azaz mesterséges valóság-keretek, „hazugság-konstellációk” előállításával, amelyeket azután

a hazudni képtelen masina minden részletükben rögzíthet. Az utólagos manipulációs technikák kezdetben voltaképpen az előző – éppen leváltani próbált – technológiai paradigma elemeit csempészték vissza: a lehetőségek nemigen terjedtek túl a fényképekbe való belerajzoláson, belefestésen.

A mozgókép karrierje ebből a szempontból másképp indult. A mozgás rögzítése eleve illúzióra épült, hiszen valódi, folyamatos mozgóképet voltaképpen ma sem vagyunk képesek előállítani: minden film és minden analóg vagy digitális videó is állóképek szaggatott sorozata, amelyet érzékelésünk tökéletlensége és elménk kreativitása rendez folyamatos mozgássá. A mozgókép rajzolt mozgásfázisok sorát bemutató vásári látványosságként kezdte a pályáját, még mielőtt a kémiai képrögzítés elvével kombinálva létrejött volna a tulajdonképpeni film. A manipulálhatóság, az illúziókeltés tehát a filmnek voltaképpen immanens tulajdonsága, és Georges Melies még a századforduló előtt feltalált szinte minden lehetséges trükköt, ami a digitális technológia térhódításáig egyáltalán lehetséges volt. Rájött, hogy a vágás lehetővé teszi, hogy tárgyak és személyek váratlanul eltűnjenek és megjelenjenek. Rájött, hogy a filmet többször is lehet exponálni, így a tárgyak és személyek megsokszorozhatók, szokatlan viszonylatokba állíthatók, egyebek mellett eltorzítható a léptékük. Rájött, hogy a látvány feketével kitakart része exponátlan, új filmfelület marad, ennek révén bármi vagy bárki köré idegen, furcsa, fantasztikus környezetet lehet varázsolni. A film kezdettől fogva érdekesebbnek tűnt az illúziókeltés eszközeként, mint a szenttelen dokumentálás eszközeként, ugyanakkor rendkívül hatékony is volt az illúziókeltésben; nyilván ennek köszönhető erőteljes tömeghatása.

Ez a tulajdonság – amelyet talán immanens frivolitásnak nevezhetnénk – állhat annak háttérében is, hogy Walter Benjamin elidegenedett és elidegenítő közegnek látja a filmet, noha addigra már – olyan művészek munkássága nyomán, mint Eisenstein, Chaplin vagy Fritz Lang – elég pontosan láthatóvá vált, hogy a film képes átütő erejű autonóm műalkotások létrehozására. Benjamin azonban nem lép túl a színészi játék, a személyiség-reprezentáció vizsgálatán, és így nem is veheti figyelembe a film – akkorra már kialakult – sajátos, autonóm eszközrendszerét.

Ha a magyarországi fejleményeket kívánjuk áttekinteni, két érdekes egybeesésre figyelhetünk fel. Az egyik, hogy a film mint kulturális tömegtermék épp azokban az években vált jelentőssé, amikor Magyarországon Ady érett fellépése, majd a *Nyugat* megindulása révén megkezdődött a modern áttörése, az erők egyesítése. A másik, hogy a film éppen azokban az években vált önálló művészeti ággá, akkor hozta létre korai klasszikusait, amikor a magyar avantgárd is nagykorú lett, nemzetközi porondra lépett, és az európai avantgárd körök egyenrangú tagjaként legjobb teljesítményeit nyújtotta. Tekintsük most ezt a két egybeesést hipotetikusán két történeti szakasz kezdetének, és vizsgáljuk őket ilyen módon.

Jelképesnek is tekinthetjük, hogy 1906-ban készült az első egész estés film, majd 1908-ban indult Ungerleider Mór filmvállalata, a Projectograph – és vele a rendszeres hazai filmgyártás. A kezdeti fogadtatást alighanem pontosan jellemzi Heltai Jenő kupléja a buta Bertáról, aki elment a moziba. Technológiai értelemben már évtizedek óta a modernség korát élték, egymást követték a meglepő találmányok, amelyekről nem lehetett tudni, hogy gyökeresen megváltoztatják-e az életet (mint a belső égésű motor, az elektronikus távközlés és a villanyvilágítás), vagy habókos fantáziálásnak bizonyulnak. Nem látszott különösebb ok, hogy a magas kultúra szempontjából a filmet fontosabbnak tekintsék, mint például a telefont. Babits korai verse, a *Mozgófénykép* pontosan ragadja meg ezt a felszínességet, és ironikusan mutatja be az általa kiváltott abszurd elvágyódást. Ugyanakkor a vers jellegzetes, szaggatott montázstechnikája, amely a szerzői szándék szerint nyilván a filmes vágásokat imitálja, akaratlanul is az avantgárd szövegmontázsokat előlegezi.

A kor jelentős írói nem különösebben ellenségesek vagy lenézők az új fejleménnyel szemben – Molnár Ferenc és Karinthy például filmszkeccsek is írnak –, de nagyjából a tízes évek közepéig nem is nagyon láthatnak mást, mint magát a mozit, az efemer szórakoztató intézményt. Amikor Heltai megírja *Mozi* című szonettjét, ő is elsősorban a szaggatottságra, a már-már követhetetlen tempóra és az ebből következő zagyva efemerségre fókuszál, s közben mintegy véletlenül tárja fel az autonóm művészeti lét felé lassan elinduló film egyik legsajátosabb lehetőségét: az egymás mellé helyezésben, asszociatív összekapcsolásban rejlő potenciált. A vers végére talán épp ezért kerül az a konklúzió, hogy a „háromezer méter butaság” mellett (ami egy egész estés film teljes hossza lehet) akad itt „egy centiméter igazi költészet” is. Heltai nyilván a kommersz filmben megjelenő autonóm tehetségre figyel fel, amely időnként átüt a vásári népszórakoztatás szándékán. Ennek legfontosabb képviselőjét, Chaplint, a „bölcs csavargót” meg is nevezi a versben. (Chaplin munkásságát egyébként a *Nyugat* is figyelemmel kísérte és nagyra becsülte.)

A filmben rejlő lehetőségeket Szabó Dezső már jóval ezelőtt, 1912 végén meglepő éleslátással megfogalmazza egy néhány soros *Figyelő*ben. Négy tényszerűt sorol fel: a mese újraélesztését; a szociális propaganda (még fel nem tárt) lehetőségét; a világ megmutatását, amely a világpolgár kialakításában játszik majd szerepet; végül pedig a film egyedülálló demokratizmusát (amin minden bizonnyal elérhetőségét érti az alacsonyabb néprétegek számára). (Moziban. *Nyugat*, 1912/24.) Az ezt követő években alakul ki, és nagyjából a tízes és húszas évek fordulójára válik éretté az, amit később filmművészetnek nevezünk.

Érdekes, hogy a tehetség, amely művészi teljesítménnyé emeli a filmet, a film világán kívülről érkezik. A bórleszk a vaudville-ből (Chaplin, Buster Keaton), a mára elavultabb néma filmdráma a színpadi melodrámból (Asta Nielsen, Mary Pickford) nőtt ki. Minket azonban elsősorban a

húszas évek európai rendezői filmjei érdekelnek, amelyek – a sztárkultusz elvárásrendszerével jórészt szakítva – autonóm művészetté tették a filmet. Mint látni fogjuk, ők sem elsősorban a film speciális narratív technikai lehetőségeit aknázták ki, hanem a létrehozható látványok izgatták őket, ami nem is csoda, hiszen a legjelentősebbek közül számosan (Eisenstein, Fritz Lang, Walter Ruttmann, Hans Richter, Fernand Léger, Man Ray stb.) képzőművészként kezdték a pályájukat. (Eközben, illetve néhány évvel korábban Amerikában Hollywood szellemi, technikai és gazdasági alapjait rakják le olyan nagyszerű művészek, mint D. W. Griffith.)

Az európai filmtörténet e korszak kezdetét a Robert Weine által rendezett 1920-as expresszionista horrorfilmhez, a *Dr. Caligari kabinetjéhez* köti, amelynek rendkívül eredeti látványvilágáért nem is a rendező, hanem a vele dolgozó három festő-látványtervező a felelős. A bemutatott környezet egy pillanatig sem kelti a realitás illúzióját: az elferdült térszerkezet, az abszurd perspektíva, a sík hátterek, a festett árnyékok, valamint az irreálisan eltúlzott arcfestés mindvégig jelzi, hogy nem a leképezett természetben, hanem egy megbomlott elme projekciói között járunk. Az alkotók eredetileg minden bizonnyal csak az efemer műfaj megújítására, hatásosabbá tételére törekedtek, a maradandó műalkotás és a kultúrtörténeti jelentőség ekkor még aligha tartozott a filmkészítők ambíciói közé.

Ez a mű egyrészt a német expresszionista film legnagyobb alakjai, Murnau és Lang előtt nyitotta meg a lehetőségeket, másrészt minden bizonnyal közrejátszott abban, hogy Ruttmann, Richter és Eggeling – elgondolásaikban már jócskán túllépve az expresszionizmuson – teljesen absztrakt rövidfilmekkel kezdtek kísérletezni. Az utóbbi kettő munkássága – nem annyira esztétikai jellegzetességei, mint inkább a művészek lakhelye és kapcsolatrendszere miatt – a dadaizmus mozgalmi áramlatába kapcsolódott, továbbadva az inspirációt Man Ray, Fernand Léger, sőt Marcel Duchamp filmes kísérleteihez.

Míg Németországban a háború kulturális utóhatása fellendülést hozott a filmgyártásban (amit sajátos módon támogatott a gazdasági utóhatás: az infláció), addig Magyarországon épp ellenkező előjelű volt a változás. A magyar avantgárd vezető személyiségeivel nagyjából egy időben és részben hasonló okok miatt elhagyta az országot a filmművészet három, később világhírré jutott elméleti és gyakorlati szakembere: Balázs Béla, Korda Sándor és Kertész Mihály. A magyar némafilm végül egyetlen nemzetközi színvonalú teljesítményt sem hozott létre, vélhetően jórészt azért, mert az emigráns filmesek – szemben az írókkal és a képzőművészek többségével – nemcsak a magyar állam területéről, hanem a magyar kultúrkörből is távoztak.

A *Nyugat* hűséggel és nagy szakértelemmel számolt be a filmművészet fejleményeiről, elsősorban Hevesy Iván elemzései révén. Megemlékezett a *Dr. Caligariról*, Murnau és Lang munkáiról, sőt még a *Patyomkin páncélos*-ról is, amelyet 1926-ban még csak hírből ismerhetett. Az orosz filmművészet

eredményeit (a következő lapszámában) Kassák ismertette, akinek Bécsben módja volt mások mellett Eisenstein alkotását is megtekinteni. Nemcsak az vált egyértelművé, hogy megvalósult Szabó Dezső másfél évtizedes jóslata a páratlan hatású szociális propagandáról, hanem néhány év alatt az is végképp evidenciává vált, hogy a filmet autonóm művészeti ágnek kell tekinteni. Amikor Hans Arp és El Liszickij 1925-ben kiadta a *Kunstismen* című albumot, az izmusok felsorolásában első helyen (vagyis a megfordított időrend szerint a legfrissebbként) szerepeltették a filmet, mintha önálló „filmizmus” volna. Példáikat Richtertől és Eggelingtől választották.

Az autonómia kivívásának folyamata természetesen több szálon fut, de ezek közül számunkra az a legfontosabb, amely a történetmondás kötelezettsége alól kívánja felmenteni a filmet. Ehhez a tendenciához tartoznak Richter, Eggeling, Ruttmann és Man Ray korai, lírainak nevezhető kísérletei, főként 1921 és 1924 között. A tendencia végső eredménye két klasszikus, történet nélküli „nagyfilm”: Ruttmann műve, a *Berlin, avagy egy nagyváros szimfóniája*, amelyet *Nyugat*-beli kritikájában Kassák „abszolút filmnek” nevez, és Dziga Vertov nagy szintézise, az *Ember a felvevőgéppel*.

Az autonómmá válást jelzi az ezekben a filmekben megjelenő erős önreferenciális készítés. Vertov filmjének ez a központi rendezőelve: látjuk a rendkívüli felvételeket a robogó vonat aljáról vagy a gyárkérmény tetejéről, majd a kép a nyaktörő helyzetben dolgozó operatőrre vált. Man Ray filmjében szó szerint belenézhetünk a kamera szemébe: az objektívben az operatőr szenttelen tekintete látszik. De Ruttmann filmjében is megjelenik a nagyvárosi élet nélkülözhetetlen kelléke, a mozivászon, rajta Chaplin össze-tevészhathetetlen cipőivel.

Az autonómmá váló filmművészetnek ezeket az alapeszközeit: az asszociatív vágást, a festmény-szerű beállítást és az önreferenciális gesztusokat a magyar film egyáltalán nem használta: a némafilm művészi korszaka a magyar filmtörténetből gyakorlatilag kimaradt. A német filmgyártás fellendülésével egyidejűleg a magyar lényegében összeomlott: a gazdasági és politikai közhangulat elkomorodása, a háború alatt nélkülözött amerikai kommersz betódulása és a tehetségek kiáramlása (akik közül sokakat épp a német fellendülés vonzott el) egyaránt az invenció ellen hatott, vagyis a filmművészeti invenciót hasonló körülmények sújtották, mint az emigrációba kényszerült avantgárdot.

A magyar avantgárd művészei természetesen nem voltak abban a helyzetben, hogy filmes kísérleteket folytathassanak, kivéve az 1923-tól a Bauhaus tanáraként működő Moholy-Nagyot. A tendenciákat azonban módjuk volt világosan érzékelni. Barta Sándor 1918-ban írt verse, a *Primitív szentháromság* határozottan az expresszionista filmek mintájára épül fel: erős, expresszív állóképeket montíroz egymás mellé (ég kék, fű zöld, mosónő tüdővész), olykor kitágítja, máskor beszűkíti a látómezőt („a teknők köré felnyargalnak

a falak / a vörös vasdromedár is odanyerít”), ráfókuszál egy-egy részletre (az ablakokból a rövidnadrágosokra kimumuskodnak a prostituáltak, / az egyik prostituált a mosónő lánya), vizuális áttűnéseket használ (az ő feje a mosónő feje, / a mosónő feje ráncos alma), gyakran különböző léptékű képeket monitíroz egymásra („kövér bácsiknak országutat csiklandoz a hátgerincükre”, „a hold felkrajcároskodik és a nap lesúlyoz”). Időnként határozottan az az érzésünk, mintha a kameramozgásokat, beállításokat és vágásokat előíró forgatókönyvet, szkriptet olvasnánk, különösen amikor a megfogalmazás kiemeli a megmutatásban rejlő absztraháló gesztust: „csak a két keze dominál, / a két keze dominál”. Mindebből a dinamikus feszültségből és mozgásból nem rajzolódik ki egy parafrázálható történet: az egymásra vágott és asszociatív kapcsolatokkal, keresztutalásokkal összekötött képek komplex rendszere a voltaképeni versélmény.

Mindez azért is különös, mert 1918-ban Barta még aligha láthatott expresszionista filmet. Amit itt látunk, az inkább a gondolkodás konvergenciájára lehet példa. Barta verse mögött (a világ általános állapotának érzékelésén túl) mindenképpen ott van az optikai értelemben vett nézőpont mechanikus megváltozásának tapasztalata, amely csakis a film révén sajátítható el. Barta versét éppúgy nem lehetett volna tíz évvel korábban megírni, mint ahogyan a *Dr. Caligari* sem lett volna leforgatható. Az elméműködésnek ezt a típusát a film mutatja meg először, de a lehetőség teljes kihasználása rögtön az elméműködés rendjének felbomlásával, a tébollyal kerül asszociatív kapcsolatba.

A film (s később a megvalósult avantgárd film) tapasztalatai a magyar avantgárd lírában később is megtalálhatók: *A ló meghal* soraiban a gyors, asszociatív vágások és a festményszerűen komponált látványok mellett megjelenik az önreflexió eleme is. Az elbeszélt történet szövetébe szeretlen, asszociatív, csak hangulati töltést vagy dinamikát hordozó elemek ékelődnek, amikor pedig a szöveg önnön megalkotottságára, sőt önnön szerzőjére mutat, az a kamera és az operatőr lefilmezésének gesztusával rokon.

E gondolatmenet termékenységét és kézenfekvőségét még egy történeti egybeesés igazolhatja. A magyar avantgárd utolsó nagy vállalkozása, szintéziskísérlete, a *Dokumentum* 1927-ben szűnt meg, ugyanabban az évben, amikor bemutatták a német expresszionista film utolsó nagy vállalkozását, a *Metropolist*. És ugyanabban az évben, amikor bemutatták az első hangosfilmet, *A jazzénekest*. A művészfilmmé nőtt némafilm körül a hangosfilm világában éppolyan gyorsan fogyott el a levegő, mint a „hazaköltöztetett” magyar avantgárd körül. Itt is, ott is lezárult egy korszak, amelynek eredményei évtizedekre háttérbe kerülnek, sok esetben végleg el is vesznek. De termékei nemcsak a történetünknek, hanem kulturális genetikánknek is részei: amikor egy-egy ilyen újrafelfedezésre rácsodálkozunk, saját látásmódunk, világérzékelésünk egy-egy összetevőjét ismerhetjük fel eredeti, vegytiszta formájában.

THE LYRICISM OF THE OBJECTIVE

The paper examines how the spreading of the film, and then, its resuming an artistic form influenced early modern Hungarian lyric poetry. The beginning of the story discussed here is the institutional beginning of Hungarian film production, which happened simultaneously to the publication of the literary journal *Nyugat*, and its end was the birth of the sound film – or the death of the silent film –, which was simultaneous to the end of the avant-garde movement. At its beginning the film was no more than a mere spectacle; the poets – in our examples Jenő Heltai and Mihály Babits – treated the film as if it were one, indeed: they wrote virtuosic tirades in its honour or rather mockery. However, it did not take long for this autonomous form of expression to develop (and for certain it was the German expressionist silent film that had the strongest influence in Hungary) and following in the film's footsteps such surpassingly original works of avant-garde lyric poetry were produced as Sándor Barta's by today classic poem, *Primitív szentháromság* (The Primitive Holy Trinity).

Keywords: Hungarian avant-garde poetry, silent film, German expressionism, poetics

GEROLD LÁSZLÓ

TERMÉSZET A DRÁMÁBAN ÉS A SZÍNPADON

Nature in Dramas and on Stage

A dolgozat első része a téma vázlatos áttekintése a görögöktől a középkori formákon s a romantikán át a XX. századig. Ezen belül elsősorban a fa színpadi megjelenítésének néhány példája említődik Az ember tragédiája, a Mózes, a Peer Gynt, illetve a Godot-ra várva kapcsán. A dolgozat második fel a pesti Városliget Molnár Ferenc- és Szép Ernő-drámákban (Liliom, illetve Lila ákác és Május) történő előfordulását idézve mutatja be a természetnek a drámában való felhasználását. Befejezésül pedig azt a példát idézi, amely egy XIX. századi mű (Szigligeti Ede: Liliomfi) mai átírata kapcsán demonstrálja, miként jelképezhet a természet politikai mondanót. A dolgozatban idézett példák a természet drámában és színházi előadásban való előfordulásának, felhasználásának mindkét alapformáját bizonyítják. Azt is, amikor a természet a színhely illúzióját kelti, miliőt teremt, s azt is, amikor jelképes szerepe van.

Kulcsszavak: természet, fa, dráma, előadás, miliő, jelkép

Elnézést kell kérni a jelenlevőktől (és a majdani olvasóktól, ha ez a dolgozat megjelenik, s valaki kézbe venné), mert a cím megengedhetetlenül általános, s mint ilyen, sokkal többet ígér, mint amennyit a dolgozat nyújtani fog. Másfelől azonban többet markolok, mint amennyit a konferencia koncepciója megenged: nem csak a huszadik és huszonegyedik század magyar irodalmával, hanem felvezetésként némi világirodalmi, illetve tizenkilencedik századi magyar irodalmi előzményekről és vonatkozásokról is szólok. Azzal a szándékkal, hogy történetileg kitágítsam a látószöveget, amely a természetnek a drámában és a színpadon való előfordulását, alkalmazását, felhasználását foglalja magába a huszadik és a huszonegyedik századi magyar művekben és előadásokban.

Ha a természetnek (amit legszószerintibben értek) a drámában és színpadon való jelenlétére gondolok, akkor elsöre egy ellentmondás jut eszembe. Nevezetesen, hogy az irodalomnak éppen abban a formájában jut talán legkisebb szerephez a természet, amely az élet sűrített teljességére esküszik: a drámában, illetve, amely a valóság illúzióját kívánja nyújtani: a színpadon. Hogy mi az oka ennek az érthetetlen öncsonkításnak, arra aligha

van egyértelmű magyarázat, mivel a dráma és a színjátszás történetének korszakai más-más választ kínálnak.

Az ókori arénatölcsepek mélyén levő színpadon egyetlen emelvény állt, ez előtt és ezen folyt a játék. A lelátószerűen emelkedő lépcsősorokról a nézők láthattak ugyan fákat, de ezek a játéktéren kívül voltak, s nem tartoztak az előadáshoz, „drámai szerepük” legfeljebb annyi volt, hogy hozzájuk volt köthető egy-egy már lejátszódott esemény, mint amikor Szophoklész tragédiájában a Hírnök közli Oidipusszal, hogy gyermekként „Kithaeron erdős völgyei közt” lelt rá.

A középkori dráma- és játékformák, a misztériumok, a mirákulumok és a moralitások számára, melyek erkölcsi okítás céljából elsődlegesen allegorikus szereplők és didaktikus-vallásos történetek által akartak hatni, következőképpen a szóra támaszkodtak, nem a szem, hanem a fül jelentette azt a kaput, amelyen át közelebb kerülhettek az emberi értelemhez.

Kívételt alkalmasint az ún. Ádám-játék jelentett, melyhez viszont nem nehéz hozzátársítani a Paradicsom képzetét, az Édent, ahonnan kiűztünk, de éppen ezért fölöttébb gyönyörködtető, kellemetes képét akarták láttatni. Lássék: mit veszítettünk, mit kell újra megszerezni, hová kell(ene) visszajutni. Ennek megfelelően szólt az utasítás: „Szerteszét helyezzenek el benne – a színpadra állított Édenkertbe – illatos virágokat és lombokat, legyenek benne gyümölcscsel terhes fák”, azok is, melyeken „tiltott gyümölcsök” láthatók. A csábítás ingerét és az Éden elvesztésének kínzó, azóta is kísértő felismerését kellett a színpadra varázsolt pompázó természetnek hangsúlyoznia? Azt. Mert, ha egy későbbi műre gondolunk, amely több vonatkozásban is utóda az egykori Ádám-játéknak, természetesen Madách Imre *Az ember tragédiájára*, akkor kétségtelen, hogy az Éden elvesztésének szépen kitalált meséje az emberiség gyógyíthatatlan, örök szívfájdalma, s eleve elválaszthatatlan a természetből, az ember második énjétől.

A *Tragédia* paradicsomi színpadképének s ezen belül a megkülönböztetetten fontos fáknak, mindenekelőtt a jó és a rossz tudás fájának színpadi kiképzése nem csupán egy művészettörténeti bedekker érdekességével bír, hanem kiválóan és pontosan dokumentálja a mű pillanatnyi értelmezését színreállítója részéről. A drámai költemény első rendezője, Paulay Ede a látvány segítségével kívánta elfogadtatni Madách előadhatatlannak tartott művét, ezért volt a Paradicsomkert vonzó, szemet kápráztató, mint egy meg-elevenedett Zichy-illusztráció: buja, de nem vad. Hevesi Sándor, ki negyven évvel később rendezte a művet, szakított az addig kötelező hagyomány-nal. Értelmezése szerint *Az ember tragédiája* „az ember örök küzdelme”, s ennek megfelelően hozzá legillőbbnek találtatott a szimbolikus ábrázolás, mely szerint a térben hangsúlyos, központi szerep jutott a bűnbeesést jelképező almafának. A harmincas évek európai közhangulatát közvetíteni kívánó Németh Antal az életről és a halálról szóló tanításként értelmezte Madách

művét, s ennek megfelelően helyezte előtérbe a paradicsomi szín öröklét fáját. Gellért Endre 1955-ös rendezésében a *Tragédiának* a remény realizálását kellett a nézőkben tudatosítania, s ezért a paradicsomi színt, előtérben az almafákkal, realista tájképként jelenítették meg. Ezzel szemben a modernre vett rendezések, a hatvanas évek közepétől, ismét a jelzésszerű megoldások mellett döntöttek: a két fa két gömb volt csupán, így illettek a csupaszított színpadképbe.

Haladhatnánk tovább Hevesi említett centenáriumi rendezésétől, színreviteltől színrevitelig a *Tragédia* scenikájának történeti áttekintésében, s ezen belül követhetnénk a paradicsomi kép változásait, de kivétel nélkül azt látnánk, hogy egy esetben sem a természet megjelenítésére, hanem az éppen divatos képzőművészeti stílusirányzat szerint a rendezői értelmezés vizuális leképzésére törekedtek. A színpad nyújtotta pillanat optikai igazságát saját műértelmezésük szolgálatába állították.

A természet színpadi megjelenítésének, ahogy a Madách-mű paradicsomi színének néhány variánsával erre utalni kívántam, lényegében két alapformája van: az, amelyik a színhelyet pontosítja, a cselekmény helyszínének illúzióját kelti, kell, hogy keltse, s az, amelyik jelképként működik, ahogy a látható közvetíti a láthatatlant.

Az előbbire az ún. ambientális színház, mindenekelőtt az orosz írók, a Csehov-, Gorkij- és Turgenyev-művek előadásai idézhetők. Legszélsőségesebb példaként a Peter Stein rendezte Gorkij *Nyarálókjá*, amelynek autentikus nyarálótelepi miliőjét a színpadra ültetett háromszáz fa segítségével kívánták megteremteni. Ez mindenképpen fokozhatja az előadás iránti érdeklődést, de nem valószínű, hogy művészi értékét is növeli, mivel ez (bár Stein előadása kiváló volt!) nem a valós természeti környezettől függ, amint egy norvég *Peer Gynt*-előadás is tanúsíthatja. Ebben Ibsen fenyőfák között játszódó egyik jelenete nem naturalis környezetben, bár ez sem lenne lehetetlen, hanem zöld lepellel körbezárt játéktéren kelt életre fölöttébb meggyőző hitelességgel. Ebben a címszereplő a zöld kráter mélyén levő barna ágy támláján ülve csodás történeteket mesél, pontosabban talál ki, melyek nyomán az ágy varázshintóvá változik, amelyen Peer anyja a nyomorúságos földi életből az örök álom mesés szép birodalmába utazik, eközben a nézők a zöld lepeltengert egyszerre képzelik hatalmas fenyvesnek és mesebeli erdőnek, holott nyoma sincs a valóságra emlékeztető természetnek.

Arra pedig, hogy a természetnek, történetesen egy fának jelképes szerepe van, ugyancsak Madách-példa hozható fel. A *Mózesből* az a „terebélyes fa a meredek kősziklán”, amelyre mutatva jövendőli meg a címszereplő saját halálát Józsúának, aki majd a mű végén, miközben a szerzői utasítás szerint a „meredek szirt tetején állott terebélyes fa nagy robajjal a mélybe zuhan”, közli a zsidókkal: „Mózes meghalt! – le térdre, nemzetem! / Prófétád sirba szállott, és vele / A kétes küzdés fájdalmas kora”. De említhetnénk a modern

dráma emblematikus beckett-i fáját a *Godot*-ból, amely előbb csupasz, mint egy ágas ruhafogas, a második részben pedig levelet hajt. Ez pontosan annyi, mint egy fénycsík, amely alig több a semminél, mégis a bizonytalanságból kivezető remény titkát jelenti.

Beckett említését követően a világirodalom után a természet drámai és a színpadi előfordulásait keresve áttérhetünk a huszadik századi magyar dráma és színház felségvizeire.

A drámában emberek vannak és helyzetek. Az emberek azáltal kerülnek helyzetbe, hogy köztük konfliktusos kapcsolat jön létre, akarat-ellenakarat viszonyba kerülnek egymással. Miközben ez kialakul, valahol vannak, lenniük kell a térben. Az esetek legtöbbször erre zárt helyen kerül sor. Szobában. Ennek alapján mondhatjuk: a dráma szobaműfaj. Legalábbis a polgári dráma térképze szerint, mert így jut(hat) legintenzívebben kifejezésre a privátszféra, amiről a huszadik századtól szólnak elsősorban a drámák. Míg a romantika, jellegéből adódóan, kedvelte a természetet, tágasságát saját szerves világának tartotta, érezte magához közel, addig a naturalizmus, bármennyire is különös, már elszakadt a primer természettől, inkább a zártságot preferálta, ami csak fokozódott a huszadik század ún. polgári drámáiban, melyekben a természet már alig vagy egyáltalán nem kap(ott) szerepet. Ha igen, akkor, amint erre már fentebb utaltam, vagy környezeti keretként, vagy szimbolikus szerepe volt.

Szövegismereteim szerint a huszadik századi magyar drámairodalomban sem abban, sem pedig ebben a vonatkozásban nem alakult egy határozott, évtizedeken és életműveken átívelő természet-felhasználó vonulat, amely alapján rendszert vagy tipológiát hozhatnánk létre. Ettől függetlenül vannak olyan természeti elemek, amelyek időnként fel-feltűnnek, s amelyek némi utánjárással és ügyeskedéssel akár még folyamatként is kezelhetők, még ha a folytonosság elve vitatható is.

Ilyen a Városliget motívuma.

Irodalom- és drámatörténeti közhely, hogy Vörösmarty Mihály műve, *A fátym titkai* az első magyar városi vígjáték. A „történethely” Pest, pontosabban részben, a darab elején és végén a Városerdőnek is mondott Liget. Vörösmarty helyszín-megjelölésében a „[V]árosligeti halom”, melyre azért eshetett az író választása, hogy a jellege szerint shakespeare-i és moretói (cím szerint a *Szentivánéji álom* és a *Közönyt közönnyel* említhető elsősorban) mintákat követő csínyvígjáték cselekménybonyolítása ott játszódjék, ahol a rejtőzködés, a titkok kihallgatása, a rászedés a leghihetőbb lehet. Persze önmagában a Városligetnek még nem kellene feltétlenül a várost jelképeznie, de a színhely pontosítása lehetővé teszi, hogy „elejtett megjegyzéseken, utalásokon keresztül mozaikká tördelve” felvillanjon a „korabeli pesti élet valósága: hallunk a lóversenyről, állatmutogatásról”, az egyik szereplő „az épülő Lánchídhöz készül leányszemlére”, továbbá „benyomásokat nyerünk

a korabeli ismerkedés és társalgás etikettjéről” (TÓTH). Részben a liget fái közt játszódó szerelmi kacérkodás során a kor társadalmi és társasági életére, ezen belül, ezek kapcsán a nyelvi sajátságokra is rálátás nyílik.

A Városliget-motívum drámákban élénk rajzolódó genezisének következő állomása a huszadik század első évtizedeinek két, talán legvárosiasabb írója, Molnár Ferenc és Szép Ernő drámairása. A Liget náluk is a városi létformára utal, de a századelőn írt *Liliom* (1909) és a világháború alatti létbizonytalanságot idéző *Május* (1918), illetve a háborút megelőző utolsó boldog év légrévét megcsillantó *Lila ákác* (1921) című „Szerelmes história” már egészen más társadalmi valóság életterét jelenti.

A Liliomként népszerű ligeti hintáslegénynek, úgy is, mint aki a vurstliban hajóhintát kezel és úgy is, mint fiatal, elsősorban cselédlányokat elcsábító szélhámosnak, munka- és vadászterülete az évtizedek során rossz hírűvé züllött Liget. A pesti apacsvilág rezervátuma. Egyszerre színhely, ahol a századelő szegényei, kisémberei, elsősorban cselédek és kimenős katonák meg a kor tisztílt szélhámosai szórakoznak, ki szerelmet, kalandot, ki pedig áldozatot keresve. A Molnár által „külvárosi legenda”-nak nevezett műben a Liget, ahogy Kosztolányi Dezső írta a darab ősbemutatója alkalmából, a „siheder”, nagyvárossá formálódó Budapest autentikus világa. Benne találkozik a modern kor készülő borzalma és a vágyott, félszeg szerelmi líra, általa „egy nagyváros lelke csörömpöl” (KOSZTOLÁNYI).

Szép Ernő két darabja a Liget két arcát mutatja. A később írt, de időben előbb, „a vízözön előtt” játszódó *Lila ákácban* a darabindító ligeti helyszín vezeti be a bankfiú Csacsinszky Pali és a magát nem kevés humorral varronesznek mondó, varrodában dolgozó Tóth Mancsi, kiből később konzumnő lesz, kapcsolatát/szerelmét, megteremtve így a világháborút megelőző Pest „kicsit léha-cinikus, kicsit bágyadt-elhanyagolt, kíváncsi-felajzott, érzelmes-bánatos érzéki-játékos magatartását” (RÉZ) kifejező társadalmi miliőt. A huszadik század első évtizedeinek kialakuló kisvilága jelenik meg, melynek a Liget éppen olyan jellegzetes helyszíne, mint a szomszéd Gerbaud pavillon vagy a kávéházak, a kaszinók, a szeparék.

A *Május* jelenetnyi terjedelemben a lecsúszott emberek galériáját villantja fel, jóllehet, ahogy a *Liliom* vagy a *Lila ákác*, úgy ez sem sorolható a kemény társadalmi drámák közé. A szín ezúttal is a Városliget, egy út a Ligetben, itt állnak élénk, mint egy középkori haláltánc-jelenetben vagy Madách *Tragédiájának* londoni színeiben az életük értelmetlenségét summázó, a társadalom peremén tengődő szociális esetek, A gyufaáruló fiú, A luftballonos, Az omnibuszkocsis, A cipősubickoló fiú, A rikkancs, A virágáros asszony, A messenger boynak mondott kerékpáros küldönc, A handlé, A csibész, A vak, A perces, A parkőr. A danse macabre szerepe, hogy bevezesse, előkészítse a jelenet második részét, amelyben előbb A fiú és A Leány csók körüli huzakodása zajlik egy padon. Majd előlép a pad melletti fa mögül Az öngyilkos,

akit a fiatalok zavartak meg abban, hogy sokadik kísérlete végre sikerüljön, s miután minden ligeti jelenet szereplője, A rendőr elhurcolja a katonaszökevény Fiút (1915-ben vagyunk!), következik, talán nem is éppen váratlanul Szép Ernő optimizmusa (ne feledjük, a jelenet címe: *Május!*): A leány meggyőzi Az öngyilkost, hogy mindenképpen élnie kell. És miközben A leány „[Á]tteszi a karját az öngyilkos derekára, a tenyerével gyengéden ütögeti, az öngyilkos vállához hajtja fejét, szép lassan elmennek”, ahogy az írói utasítás a történetet zárja, kivonulnak a Ligetből, elmennek arra, ahol zúg az élet, oda – hogy megint, óhatatlanul Madáchra is utaljak –, ahol „zúg az élet árja”.

Szép Ernő jelenete akár jelképes is lehetne, jelzi, azzal, hogy a Liget betöltötte azilum-szerepét, mintha a magyar drámaírásban is megszűnne az Élet színpada lenni. Bár évtizedek múlva színhelyként ismét feltűnik a magyar drámában, nevezetesen Görgey Gábor *Handabasa avagy a fátyol titkai* (1968) című művében, amely – amint a cím második tagja mutatja – Vörösmarty művére utal, s ezzel mintegy bezárul az a drámakör, amelynek természetképe a ligetmotívumhoz kötődik, bár a majd másfél évszázaddal későbbi változatban a Liget helyszínszerepe már közel sem azonos azzal, amit Vörösmarty tulajdonított az 1817-ben kezdődött fásítással létrehozott zöldterületnek, amely évtizedeken át nyújtott szórakozást a pestieknek és a Pestre látogatóknak.

A Vörösmarty-átdolgozás említése, annak ellenére, hogy ez Görgey jegyzete szerint sem tekinthető átírásnak, hanem, ahogy írja, „szuverén” munkának, átvezet bennünket a drámában használt természetkép másik változatához, ahhoz, amely a természetnek jelképes szerepet tulajdonít, s amelynek egyik kifejező példáját egy valódi átírásban, Szigligeti Ede *Liliomfi*-jának Spiró György által történt, *Fogadó a Nagy Kátyúhoz* című átírásában találjuk.

Hogy a *Liliomfi* a legfelhöltlenebb vígjátéki szórakoztatás darabjaként élte túl minden műfajtestvérét, arra elég bizonyíték lehet, hogy Szigligeti 1849. december 21-én a Nemzeti Színházban először színre vitt darabja ma is a színházak műsorán szerepel. Ügyes helyzetei, jó szerepei, gördülékeny bonyolítása lehet erre elsősorban a magyarázat. Közben senki sem gondolt arra, még a drámatörténet sem, hogy ennek a kedves kis vígjátéknak a bemutatója az aradi kivégzés után napra másfél hónappal volt. Spiró *Liliomfi*-átírása viszont ennek jegyében keletkezett. Miután felfedezte a vígjáték alakjai között az Uracsként jelölt szereplőt, akit az előadások kivétel nélkül mellőztek, Spirót érdekelni kezdte, mit keres a darab Két Svarc címet viselő második szakaszának ivószobájában ez a különösebb dramaturgiai funkcióval nem bíró alak. Mivel nem talált erre magyarázatot, mert nincs is azon kívül, hogy a fogadó ivóvendégeinek számát gyarapítsa, miután türelmetlenül kétszer is ital sürget („Bort, pincér, bort!”), Szigligeti is, ahogy Shakespeare is tette olykor szereplőivel, megfélekedzik róla, Spiró megpróbálta tevékeny szerephez juttatni. Ezt különös mód úgy látta megvalósíthatónak, hogy az Uracsként

apoztrofált szereplő nem csak állandóan jelen van az átírás egyetlen helyszíne, a Nagy Kátyúhoz címzett fogadó ivószobájában („egy asztalnál ül, és újságot olvas”), hanem jelenléte talányos, nem tudni, valójában kicsoda. Csak egy vendég, bujdosó vagy éppen besúgó? Lényegtelen, lévén hogy elsősorban többféleképpen érhető titokzatossága folytán kap szerepet, ismétlem, két hónap sem múlt el az aradi kivégzések óta, van tehát ok, jócskán, a félelemre. S ebben a vonatkozásban kap hozzá hasonló jelképes szerepet a természet. Aki kinéz az ablakon, látja, amit az alapszöveg nem tartalmaz, hogy „nagyon esik a hó, hajladoznak a faágak, erős szél fúj”, akik bejönnek, „leverik a fejükről a havat”, „teljesen behavazva” érkeznek, mint a két pandúr, mire „nagy csönd lesz”, az „Uracs felnéz, leteszi az újságot”, amikor az ajtó nyitva marad, „nagy szél fúj be, és hó zúdul a terembe”, majd miközben mindenki asztalhoz ül, az Uracs „észrevétlenül feláll és kitámolyog”. A fogadó zárt világába betört a tél. Elkezdődött a Bach-korszak.

Ahogy a költő, a már többször említett Vörösmarty Mihály írta volt: „Most tél van és csend és hó és halál”.

Irodalom

KOSZTOLÁNYI Dezső: *Liliom*, egy csirkefogó élete és halála. A Hét, 1909. dec. 12.

RÉZ Pál a *Lila ákáchoz* írt jegyzete Szép Ernő Színház című kötetében. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1975. 417–423.

TÓTH Dezső: Vörösmarty Mihály. Irodalomtörténeti könyvtár I. A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete, Budapest, 1957.

NATURE IN DRAMAS AND ON STAGE

The first part of the paper gives a brief summary of the topic beginning with the Greeks, through the Middle Ages and Romanticism right up to the twentieth century. Several examples of how the tree is displayed on the stage are mentioned within this account with reference to *The Tragedy of Man*, *Moses*, *Peer Gynt* and *Waiting for Godot*. The second part illustrates how nature is made use of in drama on the examples of the City Park in Pest (Városliget) in Ferenc Molnár's *Liliom* (Lily) and Ernő Szép's plays *Lila ákác* (Purple Acacia) and *Május* (May). To end the paper the author demonstrates through a modern adaptation of a nineteenth century play (Ede Szigligeti: *Liliomfi*) how nature can symbolize a political message, too. The examples in the paper demonstrate the two basic forms of using nature in dramas or theatrical performances: first, nature serves to give an illusion of the scene, that is, creates a milieu and second, it plays the role of a symbol.

Keywords: nature, tree, drama, performance, milieu, symbol

FÖLDES GYÖRGYI

A FESTMÉNYVÁSZON SZÁLAI

Szövegszerűség és képszerűség Czóbel Minka Pókhálók című novellájában

Threads of the Canvas

Text-likeness and picture-likeness in the short story Pókhálók (Cobwebs) by Minka Czóbel

A Pókhálók című novella (1906) sajátos és nagyon radikális kísérletnek mutatkozik a tizenkilencedik-huszedik századi próza megújításának terén. Az irodalmi szimbolizmus egy olyan válfajával kísérletezik, amely sajátos technikai révén (vagyis egyrészt a pókháló-motívum biztosította és valóban mindent behálózó metaforaszerkezet, másrészt a részeket összetartó retorikai alakzat, az epiloké, harmadrészt pedig pseudo-ekphrasisok, ál-festményleírások – többnyire ál-tájképleírások – segítségével egyszerre igyekszik a nyelv, illetve az intenzíven vizuálissá tett kép felől működtetni a szimbólumot. Még pontosabban: arra törekszik, hogy az egész novella mint egyfajta szövegtest váljék szimbólummá.

Kulcsszavak: novella, szimbólum, metaforaszerkezet, retorikai alakzat, epiloké, pseudo-ekphrasis, képiség, szövegtest

Ha nagy ritkán Czóbel Minka műveiről esik szó az irodalomtörténetben, akkor is többnyire a verseiről beszélnek, amelyeknek köszönhetően e különös, nagy műveltségű, Párizsban is otthonosan mozgó, de életének nagy részét teljesen elzárkózottan élő szerzőnőt voltaképpen a nyugatos modernség előfutárának tartják. Pedig vannak más figyelemre méltó alkotásai is, például a Mallarmé *Hérodias*ával némileg együtthangzó drámája, a *Donna Juanna*, vagy novellái közül a *Pókhálók*, amelyről most, ezen előadás keretei között beszélni szeretnék.

A novella címadó darabja annak az elbeszéléskötetnek, amely 1906-ban jelent meg, noha egyes szövegei már korábban is napvilágot láttak, részben az Új Idők hasábjain, vagy akár más változatban könyv formájában (mint a *Miter menyasszonya*, amelyet terjengősebb verzióban *Hafia* címen adtak ki már 1891-ben). Szemet szűrő ellentmondás, hogy míg Czóbel Minka maga ezt a kötetet tekintette életműve csúcsának, kritikusaiknak többsége alapvetően

elhibázottnak tartotta, felhívván a figyelmet arra, hogy szerzőjük nem prózaírói tehetség. Márton László a könyv ezredfordulós újrakiadásakor rendkívül lényegre törően fogalmazta meg e kettősség okát: „Kétségtelen, hogy a 19. századi magyar próza mércéit alkalmazva rá, sok mindent nem tud. Nem tud áradóan mesélni, mint Jókai; nem tud kevés szóval árnyaltan jellemezni, mint Mikszáth; és nem tud poentírozni, sem fordulatokat előkészíteni, mint a korabeli jobb novellisták. Viszont ma, 2000-ben, a magyar próza többszörös értékátrendeződése után azt is láthatjuk, hogy néhány dolgot nagyon jól tudott, jobban, mint kortársai közül bárki más. Például tudott komponálni és tudott vizionálni, és – legjobb pillanataiban – elbeszélői hatóerőként tudta működtetni a bölcséletet. Czóbel Minka elbeszélői világa töredezett és szűkös; ám kozmológiai magasságok nyílnak fölötte, és ellentétben a naturalista vagy anekdotázó kortárs magyar kisepikával, nála az elbeszélői közeg maga a nyelv.”¹

Ezen prózaírói erények sajátlagosan tartoznak egy olyan prózapoétikai felfogáshoz, amelyet – különösen, ha ismerjük Czóbel Minka érdeklődési horizontját, aki Magyarországon az elsők között tartotta Baudelaire-t és Verlaine-t mintaképének² – összegzően szimbolistának is nevezhetnénk, s amelynek jellegzetes megvalósulását a *Pókhálók* című kötetnyitó elbeszélésben figyelhetjük meg. Csak összehasonlításképpen jelezném, hogy Ignotus, aki *Ady A fekete zongorája* kapcsán mintegy védőbeszédként a szimbolista poétika hatásmechanizmusát fejtegeti majd – hangsúlyozom, még 1893-ban –, erősen kárhoztatta az általa amúgy kiemelkedően tehetségesnek tartott Czóbel Minka szellemi rokonságát a francia dekadensekkel és szimbolistákkal, s a költőné szimpatizálását a Peladan vezette schopenhauerista-szimbolista csoporttal.³

Az általunk elemzendő novella főhőse, a tizennyolc éves Annuska Oblomov és Anyegin rokona annyiban, hogy elképzelések nélkül sodródva, tehetetlenül tölti napjait. Éli az eladósorba került leányok mindennapi életét, s észre sem veszi, hogy szép lassan elúszik fejük fölül a birtok, mint ahogy arra is képtelen, hogy valamelyik udvarlója mellett elhatározza magát. Holott kettő is akadna, ráadásul mindkettő szimpatikus is a számára; ám a teljes összhang, az akadály nélküli megértés képtelenség ember és ember között, s a fiatalok mint párhuzamos síneken elhaladnak egymás mellett. Így aztán Annuska egyik férfival sem lép házasságra, s végül – nyugalmat, elnyugvást keresve – öngyilkos lesz nagyapja betegágya mellett.

Bonyolításának módja miatt a cselekmény – különösen, hogy viszonylag hosszú novelláról van szó – a némileg meglepően ható végkifejletig meglehetősen szegényesnek tűnik, mintha a fiatal lány élete eseménytelenül zajla-

¹ Márton László: *A csúnya tündér = Czóbel Minka: Pókhálók*. Jelenkor, Pécs, 2000. 137–142.

² Vö. Kis Margit: *Czóbel Minka*. Szabolcs-Szatmár Megyei Idegenforgalmi Hivatal, 1980. 9., 26.

³ Ignotus: *Czóbel Minka* (Maya, Budapest, Singer és Wolfner). *A Hét*, 1893. I., 15.

na. Holott egy év alatt gyökeres változások zajlanak le körülötte, csak éppen valahogyan reflektálatlanok maradnak, pedig valóban súlyos történések, az anya szerelmi próbálkozásai, a birtok veszése, a nagyapa halálos betegsége, a házasságok meghiúsulása, s Annuska meglehetősen távolról, mintegy félálomban reagál saját érzelmeire is. Gyermekkori pajtását, Eleket úgy utasítja el, hogy maga sem tudja, miért nem vállalja a döntést, ám talán az a legjellemzőbb, ahogy az őt igazán vonzó Aladárral viselkedik. Czöbel Minka – aki Schopenhauer nagy tisztelője volt – a szubjektum képzeteként létező jelenségvilág gondolatát ekképpen fordítja át lélektani ábrázolásba – és mint látni fogjuk, a novella alapmetaforájába is (mely pedig a *pók*, a *pókháló*, illetve ez utóbbi egy változata, a *fátyol*):

„Mint egy fátolkép tűnt föl Annuska előtt Aladár. Sokszor, hosszan ránézett, mintha meg akarná valósítani. Ilyenkor Aladár közeledni akart hozzá, de a leány tekintete, mozdulata egyszerre zárkózott és színtelen lett (...) mintha alakja százszor is ki-be változott volna a ruhából: közelebb jött, fölmelegedett, aztán ismét lehült, eltávolodott, szétfolyt, megsűrűsödött, fátolt vont magára, majd ismét tisztán látható lett (...)

Aladár nem volt távol tőle, hogy megkérje a kezét, de nem is volt elhárítva. Annuska gondolt erre az eshetőségre, nem utasította volna vissza, de nem is kívánta. Nem ment az események elébe, de nem is futott tőlük. Szívesen beszélgettek egymással, de minden szavuk megfogódott valamibe, mintha pókhálóba ütköznék. Nem értették egymást, nem értették magukat. Talán épp azért voltak ezek életük legkedvesebb napjai.”⁴

A reflektálatlanság azért is indokolt, mert Annuska nagyfokú érzékenysége ellenére is középszerű intellektus, aki nem igazán tudja fogalmi formába önteni megérzéseit. A tájékozott, filozófiailag és világirodalmi szempontból kiemelkedő műveltséggel rendelkező Czöbel Minka azért tekinthette mégis saját alteregójának a hősnőt, az egyszerű, „göndör kis báránykát”, mert a halálba hanyatló leány alakja a schopenhaueri pesszimizmus szimbóluma, aki intuitív módon mégis eljut az eszerint következetes magatartáshoz, a kettős élettágadáshoz: az érzékiség (ti. a fajfenntartás) és az egyéni élet teljes elvetéséhez.⁵ Schopenhauer ugyanis úgy fogalmaz halálról szóló munkájában, hogy az ember előbb-utóbb felteszi magának a kérdést, „le jeu vaut-il

⁴ Czöbel Minka: *Pókhálók*, 23.

⁵ Bár persze a szerző maga nem lett öngyilkos – tisztes kort. kilencvenkét évet ért meg –, s ma már nehéz eldönteni, vénkisasszonyi életformája valóban önkéntes döntés eredménye volt-e. Mindenesetre *Donna Juanna* című drámája, egy másik, ekkoriban írt elbeszélése, az Új Időkben megjelent *Viszontlátás*, illetve személyes naplójának egyes bejegyzései arra mutatnak, ő maga választotta a cölibátust. Minden bizonnyal kettős indíttatásból tette ezt, noha az már örökre kérdés marad, vajon az érzékiség zsigeri elutasítása vagy filozófiai meggyőződése volt-e elsődleges indítéka. Vö. Czöbel Minka: *Viszontlátás. Új Idők*, 1907. II., illetve Czöbel Minka naplója. Nchre, 1893. VII. 12., idézi Kis Margit, 55.

la chandelle?” [megéri-e a multság a fáradságot?], s határoz az életakarát igenlése vagy tagadása mellett⁶: márpedig Annuska – ha ösztönösen is - elutasítja magától a házasságot, és a nirvánába vágyik.

A novella lélektani szempontból nem analízist ad: a narrációban egy olyan szereplő (Annuska) nézőpontja dominál, aki képtelen diszkurzív módon megfogalmazni a vele történeteket, inkább csak megérzésekre hagyatkozik. A lélektani aspektus (és mellette a másik tartalmi aspektus, tudniillik a filozófiai) azáltal nyer megerősítést, hogy a nyelvbe fordítódik át, vagy még pontosabban, hogy textuális szinten egyrészt a mindent behálózó metaforaszerkezet, másrészt a részeket összetartó retorikai alakzat, az *epiploté*, végezetül pedig ál-festményleírások, *pszeudo-ekphrasis*ok segítségével nyeri el valódi létmódját.

A pók és a pókháló, illetve ez utóbbi alakvariációjaként a fátyol és a szövet motívuma újból és újból felbukkan a szövegben, egyfajta bonyolult metaforarendszert alkotva, melynek hálózata, akárha pókháló lenne, teljesen beszövi a szöveget – vagy másképp, maga adja a textus, a szöveg-szövet legfőbb szálait. A pókháló – mint azt már láttuk – olykor elválasztja egymástól az egymást kereső lelkeket; olykor viszont hosszú évek alatt baráti szálak szövődnek, melyeket Annuska elővigyázatlanul szakít szét. Olykor eltéphetetlen szürke pókháló fonódik az élet köré, megfojtva azt; olykor viszont éppen az a baj, hogy szétszakadnak a jó meleg, biztos élet szálai. A pókháló egyszer – a schopenhaueri időszemléletnek megfelelően – az empirikus idő egyes pillanatait köti egybe, máskor éppen a percek, az órák, a napok szállnak el pókhálófónálként a főszereplő feje felett. Ez utóbbi képpel cseng egybe az is, amikor az elfeledett szerelmes arcképét fonja be a pók, vagy amikor az enyészet hálója csüng az életéért küzdő nagyapa ágya mellett, vagy éppen akkor, amikor az anya, az öregedő szépasszony feje fölött fonnyadó virág hullik a szálak közé. A bálon egymásra találó fiatalok mellett fenyegetőleg fonja hálóját a pók a szintén rossz előjélként hangzó „semmi babám, semmi, úgy kell annak lenni” szövegű nóta dallamára; ám egyes kinti jelenetek esetében az önfeledtséghez és a boldogsághoz is kapcsolódik a motívum. Annuska az anya szerint pókhálós eszű, akárcsak apai ágon a felmenői. A pók és a pókháló hol a fiktív valóság részeként (mégis abból valamilyen módon „kiugratva”, hangsúlyozva) tűnik fel, hol már a szöveg világán belül is metaforaként, hol pedig valahol a kettő között, a szereplők halvány megérzései alapján létesülve, s ezzel mintegy tematizálva és felerősítve a metaforát Ricoeur szerint megalapozó „minthá”-t, a „sztereoszkopikus látás”-t. Az elsőre példa, amikor Annuska arcára mogyorószedés közben pókhálószálak ragadnak, a másodikra, amikor az anya apósát, apját és lányát ugyan-

⁶ Arthur Schopenhauer: A halálról. Ford. Bánóczi József. Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, Bp., 2001. 150.

csak „pókhálós eszűnek” nevezi, a harmadikra pedig a már említett jelenet Annuska és Aladár között. Riffaterre fogalmaiból kiindulva azt mondhatnánk, e novellát illetően a fenntartott metaforának (illetve a külön narratív egységben, a szubtextusban megjelenő metaforának) egy speciális esetéről beszélhetünk: a szöveget nagyon feltűnően behálózza, teljesen rátelepszik egy metaforarendszer, amely ráadásul egyfolytában rezgésben van, itt-ott elszakad, máshol újra szövődik. Ez egy olyan rendszer, amely közel sem válik másodlagossá a fő narrációs vonal mellett (holott Riffaterre szerint általában a narratívában megjelenő szimbolikus rendszer sajátosságát így határozhatjuk meg), s amelynek elemei egyfelől kiegészítik, másfelől olykor el is bizonytalanítják egymást. Egy olyan, igen intenzív rajzolatú mintát hoz létre, amely alapján határozottabban megjelölhetők Annuska halálának okai, mint ha egyszerűen csak egyes konkrét problémákat vennénk figyelembe. Annál is inkább, mert mint ahogyan a pókhálónak, a metaforarendszernek is van centruma: létezik egy olyan kulcsfontosságú szegmentum (amúgy közvetlenül a főszereplő öngyilkossági jelenete előtt található), amely, ha áttételesen is, de kimondja az indítékot. Az nem más, mint a pesszimista világnézet esszenciája, amely viszont individuális szinten pszichológiai problémaként – az élet realitásában és értékében való elbizonytalanodásként, majd az ebből következő teljes elmagányosodásként – is jelentkezhet. Tehát: Elek távozik, bár úgy érzi, elhamarkodta a lánykérést és az utána való elbúcsúzást is: „Mi is jutott eszébe, hogy mindent egyszerre széttépett, elrontott, mit hosszú évek szőttek? Várhatott volna még, míg Annuska magától hajlik hozzá [... itt még pár mondat szerepel, majd:] Annuska úgy érezte, hogy szétszakad utolsó szála is a jó meleg, biztos életnek. *Pókhálósál volt ez is, mint mind a többi...* [F. Gy. kiemelése]

Hogy szakadnak szét egymásután, mások pedig fonódnak-fonódnak az élet körül, míg szürke sötétségükkel egészen befonják, míg szétbonthatatlanok, eltéphetetlenek lesznek.

Fonódnak sűrűbben, erősebben, összehúzódnak, s csendesesen, alattomosan megfojtják az örömet, az erőt, az életet...”⁷

Mintegy zárójelben még két dolgot jegyeznek meg ehhez a kulcsmetaforát tartalmazó részhez. Az egyik: nem kétséges, hogy a pókháló-motívumnak volt egyfajta alapmeghatározottsága Czóbel Minka számára. Nyilván tisztában volt a baudelaire-i *spleen* egyik legismertebb vonásával is, amely szerint nyomott kedélyünk és ezzel együtt egzisztenciális rosszulletünk oka és/vagy képi áttétele az lenne, hogy agyunkban csapatnyi pók szövögeti a hálóját (*Spleen IV.*; ez persze Annuska esetében kapcsolatba hozható a „pókhálós eszű” metaforával is); ráadásul – mivel Schopenhauer tisztelete okán rendszeresen tanulmányozta a buddhizmust – a szerző azt is tudta, hogy az indiai

⁷ Czóbel Minka: Pókhálók. 40.

kozmológiai elképzelések szerint Brahma pókként önmagából szövi a világ érthetetlen törvényszerűségeinek hálóját.

A második pedig: azt is érdekes tudatosítani a magunk számára, hogy itt megint csak *egymásba fonódó* képekről van szó: az egyik pókháló-metaforából bomlik ki a másik, a centrális metafora, amely azonban mintegy utal az összes többire is. Mindehhez járul majd a már említett *epiploké* alakzata, amely a novella rövidebb-hosszabb (olykor oldalakat megtöltő, olykor csak egy-egy kisebb bekezdésnyi) részeit – mintegy az egész elbeszélésen végighúzó pókhálószálként – fűzi össze oly módon, hogy az egyes részek utolsó mondata mindig megismétlődik a következő egység első mondataként.⁸ Ezen eljárások persze még intenzívebbé teszik a metafora vizuális aspektusának összekapcsolódását a nyelvvel, azt a jelenséget, ahogy – mint arról már szó esett – az egyes szubtextusban megjelenő metaforák egyfajta ténylegesen vizualizálható pókhálóban fonódnak bele a textus, a szöveg-szövet szálai közé, vagy akár mintegy részét is képezik. Ráadásul, visszakapcsolva a tartalmi kérdésekhez, nevezetesen a filozófiai aspektushoz, megállapíthatjuk, az *epiploké* akár a schopenhaueri időszemlélet narratív leképződésének is tekinthető, hiszen két empirikus értelemben vett pillanatot egymásra másolva kimerevíti a jelent. Ezen időfogalom természetszerűleg *A világ mint akarat és képzetben* is megjelenik, de most idézzük inkább a már hivatkozott, *A halálról* című munkát: „ami objektíve végtelen idősort alkot, szubjektíve egy pont, egy oszthatatlan, mindig jelenlévő jelen – de ki foghatja fel?”⁹ Erre egyébként – Freud álomszimbolikájára tett allúziók mellett – tematikus utalás is történik az elbeszélés szövegében, mégpedig a főszereplő álmának leírásakor, amikor „az örökké álló, nem létező idő lebeg Annuska kis fehér ágya felett”.¹⁰

A novella pókjai – hacsak nem a szereplők által is metaforizált pókok – többnyire kint, a szabadban szövögetik hálójukat, vagy ott szerepelnek pókhálók már a fikcionális valósághoz képest is metaforikusan (például amikor az ökörnyalászálak szövevényéből lesz pókháló). Ám ha ez esetenként nem így történik, a pókok tevékenysége akkor sem igen függetlenedik a természettől: valamely, a házba kívülről bekerült tárgyon, például a báli díszletként használt faágakon munkálkodnak, vagy a kinti fényviszonyoknak megfelelően kap benti munkájuk szint és jelentést. Ezzel pedig mintegy el is érkeztünk a szerző harmadik nyelvi-szimbolizációs megoldásához, a *pszeudekphrasishoz*, a festménydeskripciónak ható környezetbemutatóhoz. (Azt már csak kiegészítésképpen említeném meg, hogy Czóbel Minka valóban írt képző- és iparművészeti ismertetéseket is, a *Művészet* című folyóiratba

⁸ Erre a sajátosságra már Márton László is utalt, azonban ő anadiplóziról beszélt, amely valójában egyfajta nagyobb halmazként tartalmazza az epiplokét. Márton László: I. m.

⁹ Schopenhauer: *A halálról*, 41–42.

¹⁰ Czóbel Minka: *Pókhálók*, 26.

Helen Büttner állatképeiről és Lalique üvegtárgyairól,¹¹ az Új Időkben publikált, *Miszticizmus az utcán* című tárcasorozatában pedig párizsi tárlatokról.) A *Pókháló*kban első pillantásra mintha tájképeket írna le a szerző, illetve olyan, a nyitott teraszon vagy – ritkábban – bent a szobában, az ablak előtt zajló kisebb jeleneteket, ahol teljességgel a fényviszonyok uralják a színeket és az atmoszférát, s amelyeknek ráadásul majd mindegyikén ott szerepel a fonogató pók vagy valamilyen pókháló képe is. Például a mező képe, amely metaforában tematizálja a festmény hordozó anyagát, a vásznat, a szövetet is: „Itt hullámszik a napsugár, a fény, egy nagy darab kék ég, s egy nagy darab vörösbarna tarlóföld között. A tarlóból millió kis fűszál emelkedik. Levágott szalmaszál, kis borzas magú perjeszál, elszáradt füvek, friss zöld fűszálak hamvas zöldre és bíboros violaszínre hangolják a barnás-szürke talajt. Minden egyes felálló perje vagy szalmavégre vékony szál van kötve, őszi ökörnyál vékony, fehér szála. Sűrűn egymás mellett, *mint egy alig összefüggő szövet* [F. Gy. kiem.], ezüstösen lepi el a tarlót egész a láthatárig.

Megfogódnak benne a napsugár, szivárványosan törnek meg rajta. Hullámszik a pókhálófátyol, mintha gyöngyházfényből, vízcillanásból lenne szöve a színes tarló fölött, mindent láttatva, mindent eltakarva. Könnyű szellő itt-ott fölszakít egy-egy szálat, az egyik végét összegomolyítja habos fehérre, s vízi magával, röpíti a napsugaras kék levegőben. Mintha folytatása lenne, összegomolyított felhőfoszlányok vannak az égen. Könnyű szellő hajtja, röpíti a fehér ökörnyálfoszlányokat a fehér felhőfoszlányok felé”¹² stb. Vagy: „Hullámszó holdfény mindenütt, selymes hullámszó holdfény, csak távol fák pókhálószerű megjelenése itt-ott. A fák szürke pókhálója felett a holdsugarak halvány arany pókhálója. Halad a kocsi az arany pókháló között a szürke pókháló felé.”

Ezek a képek mintha Czóbel Minka sógorának, a barbizoni iskola módszerét részben az impresszionizmus hatása alatt megújító Mednyánszky Lászlónak az ecsetje alól kerültek volna ki, elég csupán – természetesen csak a hatás, és nem a konkrét téma tekintetében – a képzőművész *Domboldal tavasszal* és *Virágzó fák*, illetve *Zúzmarás fák* és *Hóolvadás* című képeire gondolni. S valóban, a szerző életrajzírójának úgy nyilatkozott, e rokonától tanulta meg a színek harmóniáit, a festői látásmódot.¹³ Más képek – például a kertben Elekkel sétálgató Annuska alakja, ruháján és arcán a falevelek árnyékával, vagy a teraszon a napsugarak által beragyogott abroszé, terítéké és uzsonnáié, esetleg a szobában a havas-alkonyi derengésben beszélgető barna- és szürkeruhás fiatal lányoké (itt előtte a hőesést mutatta be a szerző) – inkább egy-egy Renoir-vagy késői Manet-vászonról készített deskripciónak felelnének meg.

¹¹ Czóbel Minka: Egy festőnőről. *Művészet*, 1902. 6., 369–373., illetve uő: Lalique. *Művészet*, 1908. 4., 246–248.

¹² Uo., 17–18.

¹³ Kis Margit: Czóbel Minka, 142.

Az atmoszféra, a fényviszonyok, a színkezelés, a hangulatiság tekintetében, illetve egyes nyelvi jellegzetességeket (nominális stílus, jelenidejűség a többnyire múlt idejű narrációba ékelve) illetően az impresszionista művészettel rokonítják a művet ezek a leírások, de a metaforarendszerbe való erős illeszkedés miatt ez a kapcsolat korántsem egyértelmű. A novelláskötettel nagyjából egy időben (egészen pontosan két évvel előbb, 1904-ben) megjelent verseskönyvben, az *Opálokban* amúgy tényleg találni olyan, ugyancsak *pszeudo-ekphrasis*-nak nevezhető költeményeket, amelyek teljességgel kimeríteni látszanak az irodalmi impresszionizmus fogalmát, ám ezek a realiztikusabb, többnyire tájleíró alkotások a kötetben együtt szerepelnek és ezzel mintegy kölcsönhatásba kerülnek a metafizikus megalapozottságú, sejtelmesebb, szimbólumokkal és mesei elemekkel átszőtt lírai darabokkal – amelyek közül nem egy szintén működhethetne valamely tájkép prezentálásaként. Az előbbi szövegcsoporthoz tartozóként olvashatjuk például az *Alkony* és az *Utolsó hang* című verseket, utóbbihoz illeszkedőként pedig az *Éjjelt* vagy éppen a *Ködváratat*. A *Pókhálók* című novella esetében viszont Czóbel Minka kétféle írásmódja¹⁴ mintegy egybeolvad.

E szöveg kettőssége több síkon is jelentkezik. Mint azt már láttuk, a természetleírások jelenidejűsége lehet éppenséggel a schopenhaueri szemlélet sajátja is, főként akkor, ha az ember fogalmi gondolkodása alól kivont jelenségekről esik szó. Ez a filozófiai irány – noha általában a posztimpresszionista művészet megalapozásaként emlegetik – annyiban köthető az impresszionisztikus jelenségeíráshoz is, hogy a szubjektív nézőpont eredményezhet valamiféle relativizáló látásmódot is a Mája tarka fátyla alá be nem tekintő egyén számára. Mint ahogy Pór Péter is megjegyezte az *Opálok* című kötetéről: „A dolgok viszonylagosságából ugyanis másfelől tekintve, a jelenségvilág egyedeinek végtelen variativitása, esetlegessége, autonómiája is következik, az, hogy a köztük fennálló kanonizált kapcsolatok nem feltétlenül érvényesek”.¹⁵ A fentebb bemutatott bonyolult metaforarendszer (vagy másképp fogalmazva: a pók és a pókháló szimbolikája, amely a „festményleírásokon” is többnyire megjelenik) azonban bizonyos dolgok között egyúttal erős összefonódásokat is teremt, a befogadó által előszörre távolinak gondolt dolgok között ugyancsak kötelékeket hozva létre – mely viszonyok azonban általában túlmutatnak az egyes deskriptív egységeken (deskriptív jellegű szubtextusok) hatókörén.

¹⁴ E kétféle írásmódról Czóbel Minka költészete kapcsán Weöres Sándor is beszél a *Három veréb hat szemmel* című antológia vonatkozó jegyzetében: „... költészetének egyik ága metafizikus, az élet felett lebegő; Schopenhauer europaizált hinduizmusa hatott rá, mint Revczykyre és Komjáthyra, akikkel sok hasonlóság fűzi össze. Másik ága realiztikus, telve a falu életének képeivel; gyakran festőien impresszionista – sógora báró Mednyánszky László a legnagyobb festők egyike tanította képi látásra”. Vö. Weöres Sándor: Czóbel Minkáról szóló jegyzete = *Három veréb hat szemmel*. Szépirodalmi, Bp., 1977. 471–473.

¹⁵ Pór Péter: *Utószó* = Czóbel Minka: *Boszorkánydalok*. Szépirodalmi, Bp., 1974. 257.

Ehhez a kettősséghez járul végezetül a Mednyánszkytól ellesett színfel-fogás is. Ez annál is inkább fontosnak tűnik számunkra, mert Czóbel Minka szövegeiben csak úgy burjánzanak a színek: mint egy korabeli kritikusa ver-seivel kapcsolatban megjegyezte, a költőnk inkább ecsettel ír, semmint tollal, s talán „színek nélkül nem is tudna beszélni”.¹⁶ Az őt ezen a téren eligazító Mednyánszky, mint mondtuk, nem egyértelműen besorolható festő, főként az 1889-től 1895-ig tartó időszakban számítják impresszionistának, az ezt megelőző és követő korszakában sötétebb tónusú, ködös, szürkületi vagy havas tájakat vitt vászonra, márpedig ilyenek ugyancsak megtalálhatóak a novellában, hozzájárulva a beláthatatlan sorsszerűség szimbolizmusához. Érdemes tudnunk, hogy bár a színeket természet után és mintegy „első pil-lantásra” regisztrálta még „impresszionista” korszakában is, Mednyánszky a színek lélektanát ugyancsak kutatta, és meglehetősen valószínű, hogy tapasztalatait továbbadta érdeklődő sógornőjének is. E színlelektan legfőbb elvei kiolvashatók naplójából. A természeti hangulatokról például a következőket mondja: nem függetleníthetők a percepció tárgyilagosságától, sőt egyfajta metafizikától sem; nem mások, mint a melankólia (átételelesen: a pesszimista világnézet) egyfajta lenyomatai, s a különböző színek ennek csak variáci-óinak számítanak; továbbá eszközei az allegória költőivé (szimbólummá) nemesítésének is. Az itt elmondottak illusztrálására csak egyetlen, bár kicsit hosszabb bejegyzés-részlet ebből az igen tanulságos dokumentumból: „Mi az voltaképp, amit *hangulatnak* nevez az ember? *A melankólia, mindenféle színezetben.*

Zöld, józanul szürke hűvösséggel (egészséges szín, bizonyos, testileg frissítő elem).

Fekete, kapcsolatban a félelemetessel.

Savanyú édes, barátságos környezettel (kék-rózsaszín-zöld).

Keserű édes, metszőbb diszsonanciákkal, ahol nem hiányzik a lila és a kék sem. (...)

A hangulat a mulandóság tudatos vagy tudatlan érzése. Ez a meghitt érzés a finomult szervezetek előjoga. Önkéntelenül arra indít, hogy az *örökkévaló-ságra* gondoljunk. Mert ha naponta látjuk a falat, amely a szemünknek útját állja és ha ezt a falat szorosán közelünkben érezzük, akkor múlhatatlanul azt kell, hogy kérdezzük magunktól, hogy vajon mi lehet mögötte?

¹⁶ Tábori Róbert kritikája. Új Idők, 1904. 2., idézi még: Kis Margit, 143.

Ignotus már említett kritikájában, az általa legsikerültebbnek ítélt Czóbel Minka-kötettel (*Újabb költemények*, 1892) kapcsolatban pedig így fogalmaz: „A költészetnek bizonyára nem célja versenyre kelni a képírással, ám módjával a leírás is lehet hatásos költői eszköz – és a festésnek Czóbel Minka igazán virtuóz mestere. Mint a festő a képén hangulatot igyekszik előtenni, Czóbel Minka ért ahhoz, hogy hangulatának háttéréül művészi képeket fessen, és ez által azok hatását erősítse és emelje.” Vö.: Ignotus: I. m.

Innen van az a különösnek tetsző jelenség, hogy a tegnapi anyagelvűségből olyan nemzedék támadhatott, amely ismét buzgón foglalkozik a túlvilággal.”¹⁷

A novella fényhatásainak elemzése és egyáltalán a Czóbel Minka-művekben szinte mindenhol megjelenő holdsugár-motívum szempontjából szintén meggondolandó, hogy Mednyánszky szerint a dolgokat megvilágító holdfény és napfény átszellemíti az anyagot. Ez egyébként a fentebb szereplő kocsikázós jeleneten kívül eklatánsan az elbeszélés utolsó bekezdéseiben ütközik ki, tudniillik Annuska öngyilkosságát követően: itt – noha a leírás ismét festményszerű – már nyoma sincs az impresszionisztikus hatásnak, inkább Gabriel Dante Rosetti *Beata Beatrix*ának fényglóriába vont nőalakja vagy – csakis a fényhatások, s nem a téma tekintetében – Gustave Moreau *A jelenés (Salomé)* című képe juthat a befogadó eszébe, egyfajta szinesztéziával sűrítve.

„Délre fordul a nap, mindjobban ömlenek be a sugarak az ablakon. Mindjobban tódul be a déli napban leszűrődött virágillat. Annuska alakja világít a betóduló fényben, mint egy régi szentkép, elfelejtett régi templom homályában.

Délre fordul a nap, sugarai beömlenek a szobába. Egy-egy sugár eltéved egész az ágyig, melyen a haldokló öreg ember fekszik. Aranykévüket ont, körülángolja a karosszéket, amelyen a halott leány ül”¹⁸ stb.

Végezetül még egy megjegyzés: Czóbel Minka „vizuális mestere” személyesen ismerte Odilon Redont, és sokat tanult is tőle – igaz, legfőképpen a festészeti technikák terén. A francia festő híres póksorozatáról ezért talán tudhatott Czóbel Minka is, még ha valódi átvételről esetében nem is beszélhetünk: hiszen míg ezek a képek meglehetősen groteszkek vagy szatirikusak, a szerző ebben az elbeszélésben szereplő pókjait még véletlenül sem szánta ilyeneknek.

Mint az előadásomból remélhetőleg kiderült, a *Pókhálók* című novella sajátos és nagyon radikális kísérletnek mutatkozik a tizenkilencedik-huszonegyedik századi próza megújításának terén. Az irodalmi szimbolizmus egy olyan válfajával kísérletezik, amely egyszerre igyekszik – akárcsak Mallarmé, bár teljesen más formában – a nyelv, illetve a kép (sőt: az intenzíven vizuális-sá tett kép) felől működtetni a szimbólumot, vagy még pontosabban: arra törekszik, hogy az egész novella mint egyfajta szövegtest váljék szimbólummá. Szövegtest: szöveg és festmény egyszerre, mintha egyszerre néznénk a festményt, és érintenénk a keresztszálakból összeálló vásznat. Korántsem tökéletesnek mondható alkotásról van itt szó, de azt mindenképpen el kell ismernünk, hibái legfőképpen abból erednek, hogy a próba e radikalizmus okán olykor gyakorlatilag saját paródiájába fordul át.

¹⁷ Budapest, 1898. január = Mednyánszky László naplója. Szemelvények. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp., 1960. 54.

¹⁸ Czóbel Minka: *Pókhálók*, 42.

THREADS OF THE CANVAS

*Text-likeness and picture-likeness in the short story Pókhálók
(Cobwebs) by Minka Czóbel*

The short story *Pókhálók* (Cobwebs, 1906) by Minka Czóbel appears to be a very specific and radical endeavour to revive nineteenth/twentieth century prose. It is a trial with a type of literary symbolism which, through its specific techniques (partly the structure of the cobweb motif metaphor, partly the rhetorical figure, epiploke, and partly the pseudo-ekphrases, that is, pseudo-paintings, in most cases descriptions of pseudo-landscapes), tries to make the symbol simultaneously work both from the side of language and from the intensively visualized picture. To be more precise: it endeavours to make the whole story into a symbol as a kind of a textual body.

Keywords: short story, symbol, metaphor structure, rhetorical figure, epiploke, pseudo-ekphrasis, imagery, textual body, imagery

BENCE ERIKA

UTAZÁS A „CSELEKVŐ” TERMÉSZETBEN

Mészöly Miklós: Sutting ezredes tündöklése és a XIX. századi történelmi elbeszéléshagyomány

A Journey in “Active” Nature

Miklós Mészöly: Sutting ezredes tündöklése (The Glory of Colonel Sutting) and the 19th century tradition of historical short story

Mészöly Miklós nyolcvanas években keletkezett prózája a XX. század végi – a történelmi tapasztalat forrásait a szövegköziségben kereső – történelmi elbeszéléssel képez alakulásrendet, ugyanakkor a XIX. századi történelmi elbeszéléshagyományra, mindenekelőtt Jókai Mór regényírására is erőteljesen reflektál. A dolgozat Mészöly *Sutting ezredes tündöklése* című elbeszélését Jókai Mór azonos tematikájú és konstrukciós elveket érvényesítő regényének, *A köszívű ember fainak tükrében* vizsgálja.

Kulcsszavak: történelmi elbeszélés-konstrukció, transzcendens világkép, eposzi hős, utazás, cselekvő természet

Az új, azaz a XX. század végi magyar történelmi regény konstituálódásának első fontos mozzanatai Mészöly Miklós „időskori” prózájában ismerhetők fel. A következőket, miszerint a *Megbocsátás* című kisregény és az utána következő elbeszélések (*Merre a csillag jár*, *Sutting ezredes tündöklése*) fordulatot jelentenek prózánk alakulásában, s hogy ezek az alkotói korszak csúcspontjai is egyben, nemcsak az idézett Grendel Lajos¹ vonja le. A nyolcvanas években keletkezett Mészöly-próza Balassa Péter², Thomka Beáta³ és Kulcsár Szabó Emő⁴ gondolkodásában is „vívóasztal”-ként identifikálódik. Toldi Éva⁵ e konzekvenciákat a XX. század végi (XXI. század eleji) történelmi regény

¹ GRENDEL Lajos: A tények mágiája. Mészöly Miklós időskori prózája. Pozsony, 2002.

² BALASSA Péter: A látvány és a szavak. Bp., 1987.

³ THOMKA Beáta: Mészöly Miklós. Pozsony, 1995.

⁴ KULCSÁR SZABÓ Emő: A magyar irodalom története 1945–1991. Argumentum, Bp., 1992.

⁵ TOLDI Éva: Történeti és poétikai reflexiók metszéspontján. Hungarológiai Közlemények, Újvidék, 2008. 1. 95–107.

hagyományára és előtörténetére vetítve állapítja meg: „Mészöly történeti érzékenysége, amely a víziót a sűrű atmoszférateremtéssel és a történelmi korok időbeni együtt láttatásával elegyítette, ihletője lehetett az általunk tárgyalt regényeknek.”⁶ (Utal itt elsősorban a Darvasi- és a Márton-prózára).

Mészöly nyolcvanas években keletkezett prózája, majd az ezekből építkező és a kilencvenes évek elején létrejött kötetkompozíciói (pl. *Volt egyszer egy Közép-Európa*) sem csak a legújabb kori történelmi regénynek, hanem a XIX. századi történelmi elbeszélésnek is igen hatásos szövegeközi vonzatait képezik. „Különösen telített, gazdag, archaikusan patinás, rétegezett nyelvű és szemantikájú”⁷ elbeszélésének vállalt hagyományaként Thomka Beáta a századforduló metaforikus-szimbolikus prózáját és a Jókai-regény „mérhetetlen tapasztalati anyag”⁸-ra épülő feljegyzésrétegeit jelöli meg. Grendel⁹ a Márquez-hatás mellett ugyancsak a Krúdy-próza és Jókai-regény hatásrendszerét említi. Ezekkel a kötődésekkel Mészöly vizsgált elbeszélései, köztük az általunk vizsgált *Sutting ezredes tündöklése* nemcsak a célelvű történetírásnak, illetve a történelmi elbeszélés kronológiai és kauzális rendjének hátat fordító új történelmi elbeszélésekkel képez alakulásrendet, de a hitelesség és hihetőség történelmi forrásait is a szövegeköziségben, a szövegtapasztalatban kereső eljárásokkal is szervesül. Grendel a történeti tér kiképzésének analógiáiban (Pannónia tere éppúgy elvont és konkrét, mint Macondóé) azonosítja a Márquez-hatást, míg a Jókai alkotta történelmi regény szövegtapasztalatát a „történelmi Magyarország hihetetlenül gazdag és színes embertenyészeté”-nek¹⁰ utánképzésében ismeri fel.

A XX. század végi történelmi elbeszélés vizsgálatai során szövegeköziségnek nemcsak az írott szövegek közötti viszonyt értelmeztük, hanem a mitikus tudásra és a közösségi emlékezetre épülő narratívákat is. Szilasi László¹¹ a Northrop Frye¹²-elméletre hivatkozva fejti ki, miszerint egyes Jókai-szövegek regényként nem, vagy csak nehezen szólíthatók meg, ezért jelentéseik feltárása érdekében célszerűbb a „mindig másra utaló olvasási lehetőség kihasználása”, azaz a *románc* (epikus románc, románcos történet) és a *novel* (regény) műfaji sajátosságait szembeállítva; regényes, illetve románcos szálát különválasztva értelmezni a szöveget. A románcot Nagy Miklós¹³ a mítosz, az eposz, a legenda és a mese világképével rokonítja, mivel „közel hozza egymáshoz az égi (eszmenyi) meg a tapasztalati világot”, „lélektani östípusok

⁶ I. m., 99.

⁷ THOMKA 1995. 74.

⁸ Uo.

⁹ GRENDEL: I. m.

¹⁰ I. m., 25.

¹¹ SZILASI László: A selyemgubó és a „bonczolókés”. Szeged, 2000. 120.

¹² Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1973 (FRYE, Northrop: A kritika anatómiája. Bp., 1987.)

¹³ NAGY Miklós: Jókai Mór. Bp., 1999.

felé mutat”, „allegorikus jellemábrázolásával”¹⁴ eltér a műfaj konvencióitól, annak stílusirányzatok és korszakfogalmak determinálta sajátosságaitól.

Imre László az epikai műfajok XIX. századi létformáját vizsgálva állapítja meg, miszerint a történelmi regényt „az eposzt pótolhatónak mutató (...) műfaj”-ként¹⁵ is szemügyre kell vennünk, vagyis az ilyen típusú művek értelmezésekor – még ha a műfaj funkcióit a történelmi regény csak bizonyos szegmenseiben viszi is tovább – szükségszerű az eposzra mutató olvasási stratégia. *A kőszívű ember fiaira* mint az így érthető művek egyik mintájára mutat rá a Jókai-opusban és a XIX. századi regényírásban. *Hősepekai elemét, mitológiai utalásrendszerét és transzcendens világképét* jelöli meg mint legfőbb eposzi vonásokat.

Ez az epikus hagyomány mindenekelőtt az *út*, az *utazás*, az *úton levés* és a *kóborlás* jelentéseit mozgósító Mészöly-prózában (*Fakó foszlányok nagy esők évadján*, 1983; *Merre a csillag jár*, 1984; *Sutting ezredes tündöklése*, 1986; *Pontos történetek útközben*, 1989 etc.) épül tovább, olyan tájélményt (térbeli érzékelést) örökítve át, melynek leírása a „létfelfogás pontos képrendszerét bontja ki”¹⁶. A „cselekvő természet”¹⁷-ben történő *utazás* jelentésalakító elvén túl a *Sutting ezredes tündöklése* című Mészöly-elbeszélés (kisregény?) és Jókai *A kőszívű ember fiai* című regénye közötti referenciális vonatkozás, az 1848-as szabadságharc is összekapcsoló elem. A jelzett archetipikus és referenciális motívumok vizsgálata elsősorban a hagyomány Mészöly-prózában történő transzformációira, újjászervezésének és átírásának módozataira mutat rá. A két regény, *A kőszívű ember fiai* és a *Sutting ezredes tündöklése* létfelfogást kibontó képrendszerének azonos motívumait, az *útképzeteket* követve vizsgáljuk az eposzi ihletettségű (történelmi) regény XIX., illetve XX. századi transzmutációit: az analóg tartalmakról szóló „százados” eltéréseket mutató beszédmódokat

A Jókai-regény hősepekai vonatkozásai közül Nagy Miklós többek között az olyan „nagy tömegeket hömpölygető tablók sorá”-t emeli ki, mint amilyen a „százhetvenöt [?] huszár útja a Kárpátokon át”¹⁸. A szöveget alakító útleírások közül ez a (történelmi tényekkel, pl. a Lenkey-század hazatérésével is összefüggésbe hozható) „hannibáli”¹⁹ csak egy a szereplők által meg-

¹⁴ I. m., 116–117.

¹⁵ IMRE 1996. 148.

¹⁶ I. m., 75.

¹⁷ SZILASI 2000. 120.

¹⁸ NAGY 1999. 73. A kérdőjel [?] a huszárok létszámára vonatkozik. Jókainál ugyanis kétszázhusz: „Nem nézek hátra, nem számolom meg, hányan jönnek velem abból a kétszázhuszból, akiből a század állt még tegnap este.” (244) „Az őrmesterek számba veszik a legénységet. »Kétszázhusz!«” (245)

¹⁹ Még a kritika használta jelzők is az eposziség, a legendákra való reflektáltság tényét nyomatékosítják. A „hannibáli” jelző egyébként egy Nagy Miklós-idézetben fordul elő Imre László jelölt korszakmonográfiájának vonatkozó részletében (IMRE 1996. 148.) Imre Nagy

tett valóságos és szimbolikus utak közül; szerkezeti szempontból a regény egyetlen fejezetét képezi. Kompozíciós értelemben azonban központi helyet foglal el: egyrészt a *sziget-hazába*²⁰ való megtérés útját jelöli, másrészt a fő (vagyis a forradalmi) események láncolata veszi vele kezdetét.

Baradlay Richárd útja nemcsak a száz évvel később, más szövegben formált *Iovas*, Sutting ezredes utazásától tér el szemantikai értelemben, de Baradlay Ödön orosz sztyeppéken át vezető, nem kevésbé kalandos útja is egészen más jelentésekre mutat – nem beszélve Jenő hazatéréséről, amiről (hiszen esetében nem a valóságos, hanem a lélektanilag bejárt út a fontosabb) csak annyit tudunk meg, hogy „a Duna folyama” (JÓKAI 1980. 243) volt országútja.

Ödön és barátja, a segítő-kísérő, később titokzatos szerepű Leonin, számos, ám reális veszély (a tél viszontagságai, a farkascorda támadása stb.) közepette érkezik haza. Alakjának „eszményisége” annyira különbözik Richárdétól, mint amennyire a *népmese* világképe az *eposzétól*. Ödön utazástörténetét ugyanis népmesei, Richárdét pedig eposzi ihletettségűnek érezzük. Az anya szavára hallgató „tékozló”²¹ fiú szerepe, a bátorságát és találékonyágát sorozatosan célzó próbatételek, a személyi segítők és a különböző tárgyi rekvizitumok olyan motívumok a regényben, amelyek a népmese világából származnak. A Richárd alakította hős-ideál (magatartásmintáival és utalásrendszerével) ennél archaikusabb világértésre mutat: a hadba tartó, a bátorság és életáldozat készségével („vak bátorsággal és végelszánással”[246.]) felvértezett, lélektani értelemben teljes (egynemű célok és eszmények vezérelte) hősiesség megtestesítője. Épp ezen előképeknek (a heroikus hős mintájának) megfelelően: magatartása kevésbé egyedi, alakja²² egysíkúbb Ödön és főleg Jenő személyénél.

Az eposzi nagyjelenetre, vagyis a két hérosz, Baradlay Richárd és Palvicz Ottó *Iliász*-csatáképeket idéző összecsapására az isaszegi erdőben kerül sor. Párviadaluk inkább méreteiben, hősiességében hasonlít a trójai háború hősoszainak (pl. Patroklosz és Hektór, Hektór és Akhilleusz) összecsapásaira, mintsem kegyetlenségében vagy elrettentően véres mivoltában. Jókai török tárgyú történelmi regényének, az *Erdély aranykorának* csatajeleneteit viszont inkább ez utóbbi vonás, részletezően elborzasztó öldöklés-jelenetei ro-

Miklós Virrasztók című 1987-es kötetének, *Jókai*-fejezetéből idéz. Ugyanazon szövegrész Nagy 1999-es *Jókai-monográfiájában* jelző nélkül szerepel. (NAGY 1999. 73)

²⁰ Az Otthon és a Haza fogalmi rokonaként, szinonimájaként funkcionáló Sziget-motívum *Jókai* regényírásában Nagy Miklós jelölt monográfiájában is értelmezésre kerül. (NAGY 1996. 86)

²¹ Az anya levele Ödönt egy titkos szórakozóhelyen éri utol; „a tékozló” az eszményi szerelem és hűség értékrendjétől eltávolodóra és ezen értékekhez való visszatérőre utal a tanulmány szövegében.

²² „Richárd nem tudatos fő, léhaságait, könnyelműsködését egymás után leveti szerelme és hazafias érzése hatására. Mintha ő lenne a narrátor kedvence...” (NAGY 1999. 75)

konitják az *Iliász* analóg tartalmaival. (A kontextusos olvasás itt új történelmi, illetve áltörténelmi regényeket von be az értelmezés vonzatkörébe, így a Jókai-újraírásaként elemzett *Dzsigerdilent*, Háy János művét vagy Darvasi László változatos halálnemekben bővelkedő regényét, *A könnyemutatványosok legendáját*.²³)

A homéroszi eposzok világára reflektál az a módszer is, ahogy az ellenkező oldalon álló, de hősiességük mértékében egyenértékű harcosok-héroszok folytonos és eleve elrendeltetett²⁴ szembenállását jeleníti meg a Jókai-regény. A nemzet sorsát megpecsételő nagy harcban, követve-keresve egymást vívják személyes, kis harcukat, amely a fölénk emelkedő nagy eszmék (császárhűség kontra hazaszeretet) jelentőségéből következően allegorikus értelművé fokozódik: a haladás és a maradiság mérkőzik egymással általuk.

A *transzcendens világtkép* és a *lélektani őstípusok*at megjelenítő jellembrázolás mellett Baradlay Richárd útjának számos más hősepikai vonatkozása is van: pl. ahogy az *elemek* (tűz-víz) vagy ahogy az *isteni gondviselés* és az *ördögi erő* avatkozik sorsukba. De ezeknél rejtettebb, *utalásszerű mozzanatok* is mitikus jelentőségűvé avatják az utazást: az előttük álló zordon Kárpátok Atlasz legyőzhetetlen isten-képre mutat, a „széles, sötét folyamtkör” (a Duna) a rajta átkelő lovasokkal „egy ezüst szegélyű óriáskígyó” (245) képét idézi fel, a nap „tűzveres hegyként” (246) kel fel, a tájra ereszkedő köd pedig a *világtenger* ösképét jeleníti meg. „Amerre a szem ellát, egy hullámozó óceánt lát, a földön fekvő köd óceánját, mely hófehéren, tornyos habokkal a tengert utánozza.” (259) A felhő „országoló” ködalakként („Mit kerestek az én országomban?”[263]) fogadja a menekülőket stb. A Phlegetón és a Sztüksz folyók szerepeltetése egy hasonlatban nemcsak a hasonlított, az útjukba eső mocsár, de a küzdelem pokoli mivoltára is vonatkozik, mint ahogy tűz elől a hegycsúcsra kapaszkodó katonák erőfeszítése is „titáni égostromlás”-ként (265) reflektál a mítoszok világára. A Kárpátokon keresztül vezető út történései végig a *világosság* és a *sötétség* paralellei között bontakoznak ki: „Sötét van; aki másra gondolta magát, elmaradhat, visszatérhet. Hanem ha egyszer a nap feljön, akkor azután, aki odáig velem jött, az készen legyen rá, hogy a csatatér törvénye alatt áll...” (244); Virradatkor teszik le esküjüket a huszárok, „sápadt reggelfény és tűzvillanások mellett” (246), később „korán beálló őszi éjborongás” (247) rejti el őket üldözőik elől.

A kollektív értékek (bajtársiasság—csapatszellel—nemzethűség) vezérelte (a szó eredeti értelmében elképzelt) *hős*, Baradlay Richárd „*belovagol*” a forradalomba. Mozgásának dinamikáját a *vágta* jelöli. A nemzeti hadsereget

²³ HÁY János: *Dzsigerdilen*. Bp., 1996; DARVASI László: *A könnyemutatványosok legendája*. Bp., 1998.

²⁴ Palviz Ottó folyamatosan keresi, üldözi és felszólítja Baradlay Richárdot a sorsdöntő viadalra, mint ahogy a trójai háború hősei, Akhilleusz és Patroklosz előtt is ismeretes saját végzetük, és közreműködnek beteljesülésében.

reprezentáló *csapat* élén, a *hős* szerepét formálva tart a nemzeti eszményektől *idegen* városból haza, az *otthonosság* térjelei közé.

„A múlt század egyik forradalmi változásokkal teljes nyárutóján érkezett Sutting ezredes Szegzárdra” (MÉSZÖLY 1989. 35) – hangzik a *Sutting ezredes tündöklése* első mondata, hogy a záró szövegegység utalásai („...hajnalban már Szegzárdon kell lennie.”, „Ez volt az első hűvösebb nyári éjszaka, mióta az Ondava völgyén leereszkedett, és hazai földre lépett.”[58]) nyomatékosítsák – miként az első és az utolsó mondat közti szövegtérből kifejlik – folytonos utazásának, kóborlásának, „csendes poroszkálásának” (56) ideiglenes érkezését, a *pillanatnyi megérkezés* jelentését. Az ezredes a *lélektani őstípus* és az *allegorikus jellem* attribútumait egyesítve magában a hőserítés mitologikus fogalomkörén belül is újírja a Jókai-hős képét. Amennyiben *A köszívű ember fiai az Iliász* hérosz-fogalmát mozgósítja, Sutting ezredes útja inkább *odüsszeuszi*, annak világváltozásait is követi: a konkrét meghódításának vágya helyett ismeretlen/kiismerhetetlen végcél, bizonytalan kimenetel és lezáratlanság jellemzi. Ahogy *Odüsszeusz* ismét útra kel, úgy Sutting ezredes bármilyen térkoordináták közötti (Lemberg környékén Crescence-nál, Bogyiszlón, Töttös Ádám lómészáros sátrában Szekszárd határában) időzése is átmeneti. Az ezredes *magányos* lovasként végiglovagol Európán, *poroszkálva* teszi meg az utat, miközben „sorsdöntő vérengzések mellett lovagol el” (36). A történelem folyamába avatkozó nagyformátumú hős helyett a *titokzatos tanú* jelentését hordozza magában személye: „Európa kevés ütközetet, csetepatét ismert, ahol az ezredes fel ne bukkant volna valamilyen minőségben. Küldetés, megbízatás, titkos futárposta – a suttogó képzelet szerét ejti, hogy a valóságot szegényebbé tegye.”(36) Thomka Beáta értelmezése szerint: „Forrongások és lázongások vonulnak végig a kontinensen, Sutting ezredes pedig eseményeiken, mint valami szótlan, titokzatos, a tényleges és késésben levő forradalomra várakozó tanú és stratégia, a *szent kötelesség* tudója, inkognitóban időző veterán forradalmár, vagy résztvevő idegen és *örökös utazgató*, kóbor katona.”²⁵ A Mészöly-opusban leginkább a magát *kémlelőnek* képzelő Bartinai Bartinával (*Fakó foszlányok nagy esők évadján*) rokon szerzet; időtlenségbe vesző, kihűlt szenvedélyű szabadságharcos léte, eleve elrendeltetett tanú-mivolta és a *végtelen poroszkálás* mint létforma egyaránt közelíti alakjukat. Előképük az *eltévedt lovas*, a végek mentén kóborló kuruc, a bujdosó katona: a „kóbor létezők”(51).

A *táj(kép)* mint jelentésalakító tényező a Mészöly-szövegnek is sajátos-sága, de más természetű, mint a Jókai-regényben. Míg a XIX. századi történelmi regény térbeli motívumai, elsősorban a Kárpátok nyújtotta táj-jelenségek *szimbolikus* tartalmakat közvetítenek, nagy és közösségi jelképekre utalnak, Sutting ezredes vonulása Galíciától a Dél-Dunántúlig az út során

²⁵ THOMKA 1995. 73.

létrejövő térbeli élmény, a létről szóló *metaforikus* beszéd alapja: „Végre is a pusztulás egyetemes és folytonos. De mégis van benne szelídség, ez katonásan belátható. Azok a rejtett lapulevelek például, melyek alatt egy egész világegyetem képes megélni, emlékek rétjei, kamrákba gyűjtött télirevaló. A gond csak az, hogy a forradalom késik. Csak rejtjelesen mondom ezt, drága Crescence. Ma esti távozásom legyen a megérkezésem kezdete. Számolja végig az éveket visszafelé, és varázslat rabja lesz. A mulasztottakban meg fogja találni a jelen időt. Az erdő nyiladékan kilép a szarvas, a havas tájban megpillantja az egyetlen érte virrasztó ablakot, és elindul feléje. Ezeknek a magányosan világító ablakoknak nincs befejezhető regénye. A forradalom lappangva érik, drága Crescence. A szarvas körbejárja a házat, de még nem találja alkalmasnak a percet, hogy agancsával megkoccintsa az ablaküveget, a hátsó kertben csinál magának kotorékot, és ott éjszakázik. A behavazott fákon átüt a zöld levél, a mókusszem részében gerezdjére törik az őszi dió. (...) Távol gordonka szól, erről ne feledkezzen meg. A réteken meghasadnak a tavaszi jégvárak, és ennek zenéje van. Gondoljon a megismételhetetlen virágokra, melyek képesek rá, hogy szirmukat ne hajlítsák szét addig, amíg az erdő nyiladékában vadászó rak tüzet...” (38–39.) Vagy: „Ha az a tavasz elkövetkezik, a madár lugasos fészkebe költethet, s többé a tél sem lesz más, mint nagylelkűen engedélyezett alkalmi ruhaváltás. A győzelem kerek, mint az égbolt. A Kamarilla rókái, kihizlalt gorillái mentik az irhájukat, a véres kürtöket gordonkára cserélik ki...” (43)

Sutting ezredes *útja* kettős értelmű: a készülődő, „lelkileg érzékelt” forradalom irányába tart, másrészt az ismerős, újfent megelevenedő táj a gyermekkorba való képzeleti visszatérés lehetőségét is jelöli. Mindkét „útvonalt” elsősorban képzeleti tartalmak, lelki történések sorozatával azonos: az új típusú hős életéből természetszerűleg maradnak ki a látványos csatajelenetek, a gigászi küzdelem erőviszonyai. Höchstadtnál kilótt lovának halálos, léten túli vágója a jelképek, csodák és jóslatok irányába tereli létről való gondolkodásának menetét, mintsem a hőroszizág tartalmait keresné és találna meg e csatajelenetben. Az általa – gyerekek szórakoztatására – fatörzshöz forrasztott fazék képe pedig a hősiesség-férfiasság tartalmainak degradálódását, magatartásmintáinak kimerülését jelzik.

Jókai a Kárpátokon át vezető út leírását a „megtalált tanú” feljegyzéseire való hivatkozásokkal hitelesíti. Az eseményeken belüli nézőpont a résztvevő, a történéseket átél elbeszélő elragadtatott hangjával analóg. Nyelve az ódai műfajok kelléktárából építkezik: magasztos, komoran ünnepélyes. Sutting ezredest, a sorsdöntő ütközetek, vérengzések és leszámolások mellett „ellovagoló” hőst természetszerűleg csak egy kívülálló, szemlélődő mesélő kísérheti. A világra vetülő tekintet szélesebb látóköre azonban új megismerésekkel gazdagítja világértését. Monológjai olyan jelenségekről tesznek említést, amelyek csak egy, az eseményekbe *betekintő*, a történések logikáját vizsgáló

és megérteni igyekvő ember észrevételei lehetnek. Baradlay Richárd az ott-honosan ismerős világ lezárható történéseinek (forradalmainak) hőse, míg az idegenségből idegenségbe poroszkáló Sutting tapasztalatai a pusztulás egyetemességéről és folytonosságáról szólnak: hangja borongós, *elégikus*. A Sutting-féle világlátást közvetítő elbeszélés magán viseli ennek az új típusú világértésnek a jeleit: „az egykori csodálatosságok” semmivé válásáról, „újmódi jelképek”-ről szól; pl. évszakjelképei a ciklikus ismétlődés újkori felfogására (is) utalnak.

A – Mészöly-mű narrációjának aktuális idejében – „múlt századi” forradalom nemcsak a társadalmi-politikai konvenciók területén, de az emberi magatartásminták szintjén is korszakváltást eredményezett. Ezért a Jókai-regény és a Mészöly-elbeszélés nemcsak keletkezésük időpontja, a több mint egy évszázados keletkezéstörténeti eltérés, a rálátás távlata és a megváltozott irodalmi beszédmódok, kifejezőeszközök okán szól *másként* analóg tartalmakról, de hősválasztásuk különbözősége miatt is. Amíg *Jókai* a hősiesség-hazafiasság régebbi ideálját formázza meg Baradlay Richárdban, addig a *Sutting ezredes tündöklése* a '48 teremtette új típusú forradalmár világértését közvetíti számunkra.

Kiadások

JÓKAI Mór: A kőszívű ember fiai I-II. Bp., 1963.

MÉSZÖLY Miklós: *Sutting ezredes tündöklése* = M. M.: Volt egyszer egy Közép-Európa. Válogatás a szép reménytelenségre. Bp., 1989. 35–59.

A JOURNEY IN “ACTIVE” NATURE

Miklós Mészöly: Sutting ezredes tündöklése (The Glory of Colonel Sutting) and the 19th century tradition of historical short story

Miklós Mészöly's prose works written in the nineteen eighties line in with the end of the twentieth century historical short stories by trying to find the source of historical experience in intertextuality, yet, at the same time, they lay a claim to the nineteenth century tradition of short stories, first of all, to the novels by Mór Jókai. The paper studies Mészöly's short story *Sutting ezredes tündöklése* (The Glory of Colonel Sutting) in light of Mór Jókai's novel *A kőszívű ember fiai* (The Heartless Man's Sons) written on the same theme and same constructive principles.

Keywords: historical short-story construction, transcendent conception of the universe, epic hero, journey, active nature

FARAGÓ KORNÉLIA

A TERMÉSZETÍRÁS GEOKULTURÁLIS MEGHATÁROZOTTSÁGA

Táj és identitáskultúra

Geocultural Definement of Nature Writing

Landscape culture and identity culture

A tanulmány alapkérdése az, hogy milyen mintázatokban ölt testet a természeti tájhoz köthető identitáskultúra megjelenítése a vajdasági magyar esszéprózában.

Ha Tolnai Ottó és Végel László gondolkodását a történeti idő vertikumának középszintjén helyeznénk el, Tolnai mindegyre kifelé, elfelé orientálná, így keresné a történeti-kulturális metaforákat, Végel ugyanonnan minden bizonnyal befelé, a kulturális-historikus idők mélyébe, a szimbolizáló természetiség vonalán.

Kulcsszavak: én-tapasztalat, félelem, identitáskultúra, kontempláció, romantikus modalitás, tájpoétika, természetérzet, testtapasztalat

Alapkérdéseim: milyen mintázatokban ölt testet a geokulturális kötődés reprezentálása, egy természeti tájhoz köthető identitáskultúra megjelenítése a vajdasági magyar esszéprózában? Hogyan narrativizálható a geokulturalitás mint jellegzetes tájtényező? Egyáltalán, miért kellene az efféle irányultságú irodalmat megnyitni a természeti olvasás számára?

Mely irányokba vezethet a gondolkodás, amely abból indul ki, hogy Tolnai Ottó gyermekkor-konstrukciójának és költészetértelmezésének szerves részeként a természeti genézis („Ha egészen a születésemig visszamennék, akkor a Tiszát említeném mint első bölcsőt”¹), a természethez való szoros odatartozás mítoszát építi? A közvetlen természetérzet referencialitása, a testi érintkezés kifejezőkészlete egybeesik a metaforikus jelentésszándék megnyilvánulásával. A természet megjelenítésének problémátlansága látványosan mindenféle erősebb társadalmi szimbolizáció elkerülésével jön létre. És a természetből vétetett *én* mindemellett még fontosnak tartja a természeti struktúrában való folytonos benne-lét, a soha el-nem-válás jelzését is: „én

¹ Tolnai Ottó: *Költő disznósírból. Egy rádióinterjú regénye*. Kalligram, Pozsony, 2004. 28.

tulajdonképpen sosem szakadtam el a természettől, sosem léptem ki belőle”.² Múltértelmezésébe topikus erővel kapcsolódik be a szabadságnak az a „hihetetlen” érzése, amellyel a gyermekkor „a Tisza mellett, a természet sátra alatt”³ ismertette meg a beszélőt. A test tapasztalatát egy öltözék-metaphora segítségével is összeköti a megélt természeti vonatkozásokkal. A testi szenzibilitás és geokulturális azonosság együttműködése erőteljesen érvénysül az elbeszélésben: „Rám szállt, ellepett, felöltöztetett volt, nyúzott kisgyereket a miriád tiszavirág”⁴ [...]; „az ő vacogásuk, didergésük, rezgésük az az alap, az a ritmus, ami *engem meghatározott*”.⁵ A beburkoltság, a körülöleltség természeti jelentésviszonylatában a testi én egészen egyszerűen az *odatartozás rendje*. Az én-tapasztalat konstitúciójában lényeges szerepet játszó természeti kap itt hangsúlyt a gondolkodásban, az *én* mint természeti-érintkezési kapcsolatokba ágyazott, természetiségtől áthatott szubjektív öntapasztalás nyer jelentést. A legközelebbi közelség megjelenítésében a testtapasztalat egyenesen egybeesik a természeti tapasztalattal, a tiszavirág-testektől való elborított-ságban, mozgásritmusuk felvételében érzékeli önmagát az emlékező, a testi szituáltság a természet érintésének önkéntelen fogadásában teljesedik ki.

A főbb értelmezési vonalak mentén végül a természeti mozzanat „környezetkulturális” hatásának determinatív szövegvonatkozásaihoz jutunk: „Mennyire meghatározott az ember világa, az óceánt a Tiszához hasonlítottam.”⁶ Az önazonosítás térformáinak megjelölésére szolgáló földrajz a Tisza-tudat elhagyhatatlanságát erősíti. A Tisza-élmény elsősége és elementaritása rávetül a fényesség és tisztaság óceánparti ismétlés-tapasztalatára is. Ez az erőteljes geokulturális kitöltöttség eredményezi majd azt, hogy a helyváltoztatást, az eltávolodást idéző beszédnek sem kell a hiányról szólnia: „Istenem, átúszni a Tiszát! Én azt úszom, az Adriát, az óceánokat úszva is.”⁷ Az idegen élmény viszonyítási, hasonlítási és azonosítási mozzanataiban mindig ott van a kitörölhetetlen, a minden idegenségen átsugárzó *domborzati identitás*. Tolnai elbeszélője többszörösen is utal arra, hogy a háttérben egy együttes jellegű világ működik, a benne-lét közös értelmezése a jelentésség része. A közös világ (Mitwelt) a toposzok rögzültségének, a toposzhasználat univerzalitásának a helye is. A természetértés további kulturális dimenzióinak hangsúlyozása közben szinte észrevétlenül válik meghatározó térbeliséggé, területté, alakzattá a természeti határ, a határzóna, és

² I. m., 33.

³ I. m., 32.

⁴ I. m., 28.

⁵ I. m., 30.

⁶ I. m., 76.

⁷ I. m., 29.

kerül kapcsolatba a vasfüggönnyel („vasfüggöny, Tisza, minden oldalról behatárolva”⁸) mint történeti-kulturális konstrukcióval:

Amikor Tolnai Ottó meghirdeti a „*Nézni a Tiszát – mint radikális program*” formációjú elgondolását, az *aktív kontempláció* cselekvési tervét fogalmazza meg, amely azt foglalja magában, hogyan kell, hogyan lehet a tekintet kultúráját a folyó nézésével kitölteni. Hogyan kell a „belső érintés” egy olyan szituációját megalkotni, amelyben a nézés alanya, továbbá a „látható és láthatatlan között nincs metafora”.⁹ Elgondolása ebben a koncepcióban vizuális hatást hordoz, erőteljesen konnotálja a látványiség fogalmát. De mégsem a közvetett látványként előállított Tisza, a vizuális dominanciáját biztosítja az elképzelés, hanem a nézés *akciójellegét*. A nézés alapelve pedig a radikalitás. Az a tendencia, amely megkísérli teljesen kiiktatni a fogalmiság, az intellektualitás problémáját, a manipulatív közelítés bármely formáját, arra utal, hogy a nézés aktív ereje a radikális cselekvés kielégítő érzését adja. Ez a Tolnai-program egészen egyszerűen a természethez való passzív-kontemplatív viszonyt érti aktív-afficiatív közeledésként, „amely nem leigazza a megismerni vágyott fenomént, hanem folytonosan, mintegy a megismerő énnel együtt tételezve, a saját körébe vonja a természetet”.¹⁰ Novalisnál a „nyugodt szemlélődés művészete”, „a világ alkotó szemlélése” jelenti ennek az elgondolásnak az előképét. Azt kell mondanom, hogy a Tolnai-féle program radikalitása a jelenkori értelmezésben egyértelműen a kora romantikus diskurzushoz való visszatérés radikalitását jelenti. Novalist idézve: „A gondolkodó ember visszatér létének eredeti feladatához, az *alkotó szemlélődéshez*, ahhoz a ponthoz, hol létrehozás és tudás a legcsodálatosabb kölcsönhatásban állnak egymással: a tulajdonképpeni gyönyör, a benső önfoganás teremtő pillanatához.”¹¹

Amikor Tolnai Ottó elbeszélője különös, megint csak kora romantikus hatású interpretációs viszonylatokban köti gondolkodásának alapjait, testéreteit, költői mivoltát, költészetét („Én a Tiszával magyarázom a költészetem”¹²) a folyó számtalan változatban metaforizált tájeleméhez, és a beszélőt meghatározó létritmust a természeti mozgásokból bontja ki, mondván, ”ha valaki valamit ki akar hallani verseimből, ne iskolás sémákat kutasson, a tiszavirágot tanulmányozza, mérje inkább”¹³, óhatatlanul felidézi bennünk a már citált novalisi szöveg egy másik helyét is: „Midőn igazi költeményeket

⁸ I. m., 33.

⁹ Maurice Merleau-Ponty: A látható és a láthatatlan. L' harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófiai Tanszék, Budapest, 2007. 247.

¹⁰ Valastyán Tamás: Az approximatív rend. A totalitás igénye és illúziója a német kora romantikus diskurzusban. Vulgo, 2002. I., 189–190.

¹¹ Novalis: *A szaiszi tanítványok*. Vulgo, 2002. I., 228.

¹² Tolnai Ottó: I. m., 28.

¹³ I. m., 30.

hallunk vagy olvasunk, érezzük, mint mozdul meg bennünk a természet belső megértése, s ott lebegünk a természet mennyei teste gyanánt a természetben, s egyben a természet felett.”¹⁴ A szöveg egyik lényegi pontján a Tolnai-féle Tisza-nézés e radikális programjának romantikus vonatkozásrendjét mintegy szétveti a dekonstrukciós töltékként behelyezett ökokritikai gondolat: „Nézni a Tiszát (nézni, amíg van, amíg virágzó csoda, amíg nem naftával teli Styx): ez ma a lehetséges legkorszerűbb művészet, legradikálisabb program.”¹⁵

Végel László gondolkodásában átrajzolódik minden, netalán hasonló ihletésűnek minősíthető modalitás, (s ez ugyanúgy témája az önreflexiónak, mint Tolnainál a romantizáló szemléletiség). Végel a „történelmi zajlások”, a „tragikus történelem” hatására nem az „ártatlan természetet” látja, hanem azt, amely „szélviharoknak néz elébe”. „Az ég távolibb, a történelmi múlt mind közelebb. Majdnem behalózza tested.”¹⁶

Talán itt, ezen a ponton mutatható meg a legpregnánsabban az eltérés az előző felfogáshoz képest: a tiszta természetiségben való megmártózás helyett a történelmiség, az „igencsak sodró áramlások” érintik, vonják hálójukba a testet. „Ezért hiányzott belőled a falu, a természet romantikus, szentimentális megidézése, az arkádiai együttérzés a »szülőhellyel.« [...] Ezért voltál érzékenyebb az ember ártatlansága, mint a természet ártatlansága iránt.”¹⁷ – áll Végel a *Szlovén ösvény* című esszéjében.

Minthogy az ember „második természete a kultúra”, leginkább mégis a kettős nyelvi beágyazottság kérdésköre kapcsán bizonyosodhatunk meg arról, hogy a természeti viszonylat megszólításával hogyan tágítható a geokulturális léthelyzet értelmezése. Hogy a natúra jelentésvilága nem élhető meg a kulturális-geokulturális vonatkozásoktól függetlenül, hogy a beszélőnek a kultúrák és nyelvek közötti mozgása, kétfelé tartozása kételyt ébreszt a dolgok és a szavak kapcsolatát illetően: „Miért hunyod be a szemed, hogy jobban érzékeljed a csörgedező patakot, a repülő madarat? Talán azért, mert érzékeidben mindennek több neve van, minden másképpen is mondható, tehát másképpen alakítható. [...] A *bujadika* sehogysem lehet olyan méltóságos, mint az *alpesi hölgypáfrány*, a *zimomorod* pedig csak szótárilag azonos a *körömvirággal*. Neked más: az egyik magas hegyről leömlő hideg patak partján dacoló, a másik hűvös lombok alatt kacéran rejtőzködő virág. A *josje* kicsiny és világos, az *égerfaliget* titokzatos és távoli. Küzdesz a szavakkal, jelentéstartományukat nyomozod, miközben meghatároznak téged.”¹⁸

¹⁴ Novalis: I. m., 217.

¹⁵ Tolnai Ottó: *Feljegyzések a vég tónusához*. Esszék. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2007. 72.

¹⁶ Végel László: *Az érett kor virrasztása = V. L.: Hontalan esszék*. (1981–2001). Jelenkor, Pécs, 2003. 105.

¹⁷ Végel László: *Szlovén ösvény = V. L.: I. m.* 60–61.

¹⁸ Végel László: *Kisebbségi elégia = V. L.: I. m.*, 36.

(*A táj rendje és a szubjektív elsajátítás*) Egy, a félelem labirintikus szimbolizációját felerősítő jelenet a szülőföld-jelekhez fűződő különös kapcsolatról szól Végel László *Vita a szülőfölddel* című esszéjében: „Gyermekkorodban eltévedtél a kukoricásban [...] és segélykérően pillantottál az égre; [...] Ha labirintusban tévedtél volna el, jobban reménykedtél volna, mert a bonyolult világ a váratlan szabadulás lehetőségét sugallja, *de ha a tiszta kék ég szegez a földhöz*, akkor nem tudod, merre menekülj. Csak a mozdulatlan-ságban ismered meg a félelem igazi természetét.”¹⁹ Később aztán felmerül a fedezékszerű táj képzete, de a végkövetkeztetés mégis az, hogy „nincs biztonság a tájban.”²⁰ A részletek meggyőző ereje azon alapul, hogy kiiktatják (s ezt Tolnainál is tapasztaljuk) a „kellemes hely”, a locus amoenus topikus képzetrendjét a gyermekkori terekből, és a félelem érzésének kultúrtörténetét gazdagítják.

Itt mintha már az az emlékezeti tájértelem érvényesülne, amely majd évekkal később, a legújabb háború idején, amikor a személyes tapasztalatok folyton „szétzúzták a mondatokat”, visszatérő módon jellemzi az *Exterritórium* érzésszerkezetét is: „Egyébként is mindig félelem ébredt fel benned, ha a sötétség kapott el a mezőn, a földeken. [...] Semmitől sem féltél jobban, mint a végtelen alkonyi síkságtól, a táj szépségét sohasem élvezted. Most egyenesen félelmetes volt.”²¹ Eszerint a táj esztétikai aspektusai egyáltalán nem is jutnak jelentéshez, mert teljességgel elfedi őket a félelem kultúrája.

Az, hogy a történelem valamiképpen a természeti világhoz tartozik, itt nem a kanti megfogalmazás parafrázisa, hanem a geokulturális tapasztalati-ság alap gondolata.

Az én-stabilizáció különös módja, a földhözszögezetség élménye Tolnainál is, Végelnél is a félelemben rajzolódik ki: „Igen *odaszögeztetem, nagy aranyszögekkel a szik közepére*. [...] Az egyik pillanatban úgy tűnt, a pacsirták asszisztálásával az *égboltra szögeztek* azokkal a nagy aranyszögekkel, a másikkban meg már úgy, hogy fejjel lefelé lógok a semmiben.”²² Az itt szerepet játszó élmények annak az „abszolút félelemnek” a belső tereit építik, amelynek megjelölésében igencsak emlékezetes Tolnai interjúregényéből a szitakötő seggénak vagy az „ordas gyűrűbe fogott kis tál kocsonyának a rezgésére”.²³ „Történelmed a félelmek története” – olvassuk Végel *Vita a szülőfölddel*²⁴ című esszéjében.

¹⁹ Végel László: *Vita a szülőfölddel* = V. L.: I. m., 7.

²⁰ I. m., 7.

²¹ Végel László: *Exterritórium*. Ezredvégi jelenetek. Jelenkor, Pécs, 2000. 180.

²² Tolnai Ottó: *Költő disznózsírból. Egy rádióinterjú regénye*. Kalligram, Pozsony, 2004. 66.

²³ I. m., 66.

²⁴ Végel László: *Vita a szülőfölddel* = V. L.: *Hontalan esszék*. (1981–2001). Jelenkor, Pécs, 2003. 8.

A földhöz, az „égő szikhez”, a bácskai táj felett feszülő tiszta, kék égbolthoz való odaszögezetség különös egybeesése a két szerző szövegeiben elsődlegesen arra a felismerésre, mondhatnám, poétikai-tematikai felismerésre vezethető vissza, hogy a létérzet jelenének, de az emlékezeti gondolkodásnak is alkotó összetevője a geokulturális odatartozás, amely minden más tér élményét is befolyásolja, a komparatív szemléleti meghatározottságokban, a felettebb különös belevetítésekben, a különböző átvitelekben és a végtelen gazdagságú azonossági viszonylatok létrehozásában.

Végel László egyébként bizonyos kulturális beidegződésekkel ellentétesen mozogva építi retorikáját a bácskai elkötelezettség természeti jelképeit illetően: „Ingerülten válaszolsz, amikor valamiféle egzotikus lényt keresnek benned, például a nemzetiségi sors szakemberét, aki az egész életét erre az egy kalandra tette fel, a búzamezők és az akácfa misztikusát...”²⁵

Ha Tolnai Ottó és Végel László gondolkodását a természeti téma mentén közelítenénk egymáshoz, akkor egyikük a nem természeti reprezentációban is természetiséget, a másik a természeti reprezentációban is valami mást látna inkább. Amennyiben kettejüket a történeti idő vertikumának középszintjén helyeznénk el, Tolnai mindegyre kifelé, elfelé orientálna, így keresné a történeti-kulturális metaforákat, Végel ugyanonnan minden bizonnyal befelé, a historikus idő mélyébe, a szimbolizáló természetiség vonalán.

Eddigi olvasmányaink alapján nyilvánvaló, hogy Tolnai Ottó és Végel László végtére is jól elkülöníthető természeti gondolkodása a sivatag, a puszta föld, a „sütős, kiégett, szikes terület” tematizált tapasztalatának jobbára „vegetációhiányos” szemantikai köreiben találkozik, és innen nagyon különböző irányokba fut szét. A „sivatagban születik meg az új individualizmus. [...] Mert vannak idők, amikor a sivatag az igazi oázis.”²⁶ – írta Végel 1988 júniusában.

Az összevetésben megnyíló jelentéstávlatok mindig a teresítés fogalmkörében bontakoznak ki. A természeti térszerűség szubjektív tapasztalatként való narrativizálását a végeli gondolkodás mintha marginális pozícióba kényszerítené, és ebben a logikában az, hogy hol mozog egy-egy témanyaláb, igen nagy jelentőséggel bír. A tradicionális természetleíró irodalomnak a magyar irodalmi hagyományban ismert tájképzetei szinte teljességgel hiányoznak. A táj esetleg a geokulturális gondolkodás fogalmi konstrukciójaként léphet be az esszébe.

Amint a szövegek sejteni engedik, e tapasztalatoknak azért van háttér szerepük, mert a természeti a hermeneutikai közömbösség, a reflexió üresség, a viszonyosság-hiány tereként nyer értelmezést. S lehet, hogy itt a látszatok ellenére mégiscsak egy kora romantikus mozzanatra bukkanunk, a termé-

²⁵ Végel László: *A marginalitás dicsérete* = V. L.: I. m., 67.

²⁶ Végel László: *Levél szerb barátomhoz* = V. L.: I. m., 125.

szet számára való idegenségünk mozzanatára: „Benne élünk, de idegenek vagyunk a számára.”²⁷ A Végel által kevésbé tematizált bácskai táj mint természeti tapasztalati tartomány olyan vonatkozásrend, amely nem tudja az embert kibontakoztatni őseredeti rejtettségéből, úgymond inkognitójából. Mintha nem lennének dialogikus képességei. Éppen ezért a *természeti Másikkal* való találkozás a küzdelem formáját ölti, a „distancia szelídítéséért”, a viszonyossági szerkezetek megnyitására, a monologikus helyzet dialógusba fordításáért. „Itt a természet nem büntet, de nem is kegyelmez, *inkognitóba taszít*... Ennek következtében végtelen monológba kezdesz, vallomásod küzdelem a mozdulatlan természettel, kitörés az inkognitóból.”²⁸

GEOCULTURAL DEFINEMENT OF NATURE WRITING

Landscape culture and identity culture

The fundamental issue is to find the patterns that identity culture attached to natural landscape takes in Hungarian prose in Vojvodina.

If we compare the way Ottó Tolnai and László Végel think about the topic of nature then we can say that Tolnai would rather wish to see Naturality even in non-nature representations whereas Végel would rather see something else even in nature representations. If we were to place the two of them on the middle level of the verticum of historical time, Tolnai would orient himself outward, awayward, and thus look for historical and cultural metaphors; in all probability, Végel would, from the same position, orient himself, inward, into the depth of cultural-historical time alongside symbolizing Naturality.

Keywords: self-experience, fear, identity culture, contemplation, romantic modality, landscape poetry, sense of nature, bodily experience

²⁷ Valastyán Tamás idézetében *A természet* című szövegből (amelyet Goethének tulajdonítanak ugyan, de szerzősége kérdéses).

²⁸ Végel László: *Vita a szülőfölddel* = V. L.: I. m., 8.

TOLDI ÉVA

„HA ÖSSZEOMLIK, GYOM VIRÍT ALÓLA”

Természetszemlélet Juhász Erzsébet prózájában

“If it collapses, weed blooms underneath”

Nature perception in Erzsébet Juhász' prose

A tanulmány Juhász Erzsébet természetszemléletének vizsgálata során az Úttalan utaim című kötetből indul ki, amelynek alcíme útleírásokat ígér, azonban erről szó sincs. A szerző időutazást végez, emlékei között kutat, lelki utazások sorát hajtja végre. Tájéleírásra a legritkább esetben vállalkozik. A tanulmány szerzője kimutatja, hogy Juhász Erzsébet már legelső kötetének legelső novellájában kijelenti, hogy a táj nem érdekli, és kifejezetten kerüli a természeti környezet leírását. Az önazonosság hiányát érzékelő narrátor és környezete között nincs közvetlen, dialogikus kapcsolat. A természet helyén leginkább festményt, verset vagy novellát lát, azt írja le, s ez egyrészt egy másik narratív síkot, másrészt egy másfajta világlátási síkot, másfajta percepciót is feltételez. A természet ilyenfajta látása és leírása a szerző szenzibilitásából adódik, ugyanakkor nem függetleníthető az Új Symposium nemzedékének világlátásától és irodalomfelfogásától sem.

Kulcsszavak: út, utazás, útleírás, tájbrázolás, ökokritika, idegenség, intertextualitás, intermedialitás

Az út, az utazás a vajdasági magyar prózairodalom egyik leggyakoribb toposza. Juhász Erzsébet Úttalan utaim című kötete is ennek a paradigmának a részét alkotja. A paratextuális értelmezés a szöveghez a még járatlan út, a ki nem taposott ösvény, a vadon képzezeit társítja – ilyenek az úttalan utak. Ha a címhez az alcímet is odaértjük, máris újabb jelentésrétegeket rendelhetünk hozzá, az alcím ugyanis így hangzik: Útleírások a Vajdaságból.

Azt gondolhatnánk, hogy az utazás, az útleírás kézenfekvő alkalmat teremt a természet megfigyelésére és leírására, hiszen az embernek eredendő vágya és törekvése, hogy természet közvetítette élményben részesüljön. Juhász Erzsébet kötetében azonban nemhogy természetábrázolással nem találkozunk, de még hasonlatban, metaforában is ritkán fordul elő természeti kép. „Nyilvánvaló, hogy egyes szövegek környezeti szempontból jobban megszólíthatóak, és így erőteljesebb a környezeti jellegük, mint másokénak”

– állítja Robert Kern. S ha igaz az az állítása, miszerint „az ökokritika éppen akkor a legérdekesebb és leghasznosabb, amikor olyan művek környezeti karakterének vagy irányultságának feltárására törekszik, amelyek tudatos vagy előtérbe helyezett hangsúlyai ettől eltérnek”¹, Juhász Erzsébet prózája igazi kihívást jelent, teljes mértékben megvalósítható a javasolt olvasási mód, a „szállirány ellenében való olvasás”².

Szó sincs ugyanis ebben a kötetben útirajzról, útleírásról. Azt távoli tájakról, idegen kultúrákról szokás írni. E szerint a gondolatmenet szerint a vajdasági útleírás paradoxont jelöl, hiszen nem sosem látott vidékeket hódít meg az utazó, az írások többségében el sem utazik, hanem valódi életének színterén, helyben marad. A paradoxon azonban akkor nyeri el igazi értelmét, amikor a cím fosztóképzős szerkezetének elsődleges jelentését ismerjük fel, miszerint az út maga úttalan, vagyis nem létezik. „Ezeken az úttalan utakon vagy utakkal teli úttalanságokon közlekedünk szüntelenül.”³

Az útirajzhoz utazás is kellene, az útleírás narrátora viszont egy helyben topog, nem is tud elindulni, keresi az alkalmat, hogy ne indulhasson útnak. A mozdulatlanságban a kívülállás, az idegenségérzés erősödik fel: „anélkül, hogy elmozdulnánk, idegenné válunk”. Az utazás az elindulás és a hazaérkezés közötti időben, térváltoztatással jön létre, és új élményekkel való gazdagodást jelent, kiszakadást a hétköznapi élet monotonijából, a megszokottól eltérő viselkedésformákat és magatartást feltételez. Az utazás kétirányú: a távolodást és a közeledést egyaránt feltételezi, a hazatérés bizonyosságát is előrevetíti. Ezzel szemben itt a teljes reménytelenség alakzatai jelennek meg, a között-lét színterein játszódnak a történetek: például a vasútállomáson, ahol a saját arc mint a „szomorú semmi” kifejeződése képződik meg.

Az ökokritika német teoretikusai szerint a környezet fogalmát nem kizárólag természeti, hanem kulturális és társadalmi vonatkozásban kell fel-fogni. Az ember szempontjából környezet mindaz, ami a saját testén kívül létezik: a levegő, amelyet belélegzünk, a folyók, a tavak, a tengerek vize, a hegyek, völgyek, sivatagok, erdők és mezők, mindegyik a maga különleges növény- és állatvilágával – egyszóval, mindaz, amit általában természetnek mondunk. Másrészt a városok és a falvak is a környezet részét alkotják, mindazzal együtt, amit az emberek állítottak elő: az áru és a média, a házak és a gépek, a művészet és az irodalom, a technológia és az információk, a társadalmi közösségek és a politikai struktúrák – tehát mindaz, ami a legtágabb értelemben kultúrának nevezhető. Az ökológiának csak egyik értelmezése az ideológiai alapú környezetvédő mozgalom, a fogalom másik jelentése a biológiában használatos, s az élő szervezeteknek és környezetüknek a kap-

¹ Robert Kern: Ökokritika – mire való voltaképpen? *Helikon*, 2007. 3., 364.

² I. m., 379.

³ Juhász Erzsébet: *Úttalan utaim*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1998. 136.

csolatát vizsgálja. Az utóbbi jelentés az irodalom és a kultúra folyamatainak tanulmányozásában is hasznosítható.⁴

A kultúra–natúra elkülönülődéssére épülő kulturális-topográfiai diskurzusban a táj jelöli a természetet és a tájban található épületeket és épület-együtteseket, nagyobb földrajzi objektumokat, falvakat és városokat, amelyek elhelyezhetők egy földrajzi térképen. A narrátor például egyik utazását szülőhelyére teszi, szülővárosában azonban nem tud tájékozódni, eltéved a sötétben, az időközben leszálló, átláthatatlan ködbe borult éjszakában. Az utca és a kisváros labirintus alakjában jelenik meg, amelyben eluralkodik egyfajta elementáris bizonytalanság. A terek ebben a szövegvilágban többszörösen hangsúlyozottan fiktívek, nem a referencializálható terek mimetikus ábrázolatai, még akkor sem, ha olyan helyekről van szó, amelyek a valóságban is léteznek, hiszen az elbeszélői eszközök arra irányulnak, hogy a létezőt a szövegben relokalizálják, újraértelmezzék, imagináriussá tegyék.

„Fél napot vesz igénybe, amíg az ember Szabadkáról eljut Zomborba, Becskerekéről Ószivádra, nem beszélve a jóval göröngyösebb, akár csillagtávolságnyinak is mondható útról, amelyen lélektől lélekig”⁵ – olvashatjuk a *Mükedvelők* című regényben, amelyben megjelenik ugyan konkrét helyszín, a térbeli utazás topográfiai diskurzusa helyett azonban sokkal nagyobb hangsúlyt kap a benső, spirituális utazás, az emlékezés. Az úttalan út a tudat léthelye. A tényleges utazás helyett a mentális hely jelenti az utazás tapasztalatának meghódítását, amely nem más, mint „tulajdon életünk, sorsunk birtokbavételének egyetlen tényleges esélye”.

A narrátor egymásra vetíti életének különböző időszakaszait, állandó időutazást hajt végre. Az úton létet a gyermek narrátor hiányként éli meg: „Apát ritkán láttam. Úton volt. Hol van úton? Milyen lehet úton lenni? Áll a kociút szélén valahol messze tőlünk? Az a dolga? Azért kap pénzt? Hogy neki mindig ott kelljen lennie azon az úton? Ahogy Jézus Krisztusnak a keresztfán?”⁶ A tényleges út jézusi út, út a keresztfához, a szenvedés helyszínére. A gyermek számára az apa hiánya jelenti a szenvedést. A felnőtt elbeszélő számára pedig az emlékezés szöveghelei a nosztalgiát erősítik: a narrátor „honvágyat érez, mielőtt kitétte volna a lábát otthonról”, és ugyanabban a gondolkörben marad, amikor kifejti: a hely siralomvölgye, úgyhogy „a majdani teljes megszűnés biztos tudata a túlvilági élet leghalványabb reménysége nélkül is valóságos vigasztalás”.⁷

A mentális-emlékező időutazás célja és értelme az identitás keresése. A narrátor saját Másság-tudata, önazonosság-hiánya a szorongásig, a félelemig

⁴ Catrin Gersdorf: *Ökologie als Paradigma der Literatur- und Kulturwissenschaft*. <http://www.uni-saarland.de> (Michael Giesecke, Hubert Zapf)

⁵ Juhász Erzsébet: *Gyöngyhalászok*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1984. 33.

⁶ Juhász Erzsébet: *Gyöngyhalászok*. I. m., 7.

⁷ Juhász Erzsébet: *Úttalan utaim*. I. m., 29.

fokozódik, s a világhoz való viszonyulására is hatással van. Az identitáskeresés az önazonosság elviselhetetlenségének érzésében ölt testet. A topográfiai utazással kapcsolatban eldönthetetlen kételyek merülnek fel: „Úgy gondolta, hogy nincs nagyobb ajándék, mint elutazhatni mindennapjaink lepusztult színhelyéről. Úgy gondolta, hogy egyetlen röpke utazás erejéig is kimozdulni innen életveszélyes vállalkozás.”⁸ A mentális utazás viszont valójában távolodástörténet, hiszen a gondolat, az emlék tudathelyei nem szilárdítják meg a narrátori identitást. A szöveg egészen abban a szellemben működik, ahogyan a posztmodern narrátori identitás Zygmunt Bauman szerint alakul: „A nehézség nem abban áll, hogy identitást találjunk, fedezzünk fel, konstruáljunk, állítsunk össze (vagy vegyünk), hanem hogy elkerüljük, hogy túl szűkre szabott legyen és ráragadjon testünkre. A jól kialakított és tartós identitás aktív voltából hamar kötöttséggé válhat. A posztmodern életstratégia sarkalatos pontja nem az önazonosság kialakítása, hanem bármilyen rögzítettség elkerülése.”⁹ Az önazonosság hiánya a narrátor mint az individuum és a környezete közötti dialogikus kapcsolat hiányaként jelenik meg, tehát ökológiai szempontból is értékelhető. A hely poétikája a környezetidegenség alakzataiban mutatkozik meg

Vajon mi ennek a magyarázata? – tehetjük fel a kérdést. Az egyik lehetséges válasz abban kereshető, miszerint „a klasszikus modernizmus, amely magát a romantikából gyökereztetni, úgy szemléli – önmagában – a természetet, mint a gyönyörködés önálló tárgyát, tiszta esztétikai forrást is. Mai korunk – istenét eltaszítva – lemond a természetábrázolásról.”¹⁰ A helyzet azonban ennél valamivel környezetspecifikusabb.

Az Új Symposion nemzedéke már indulásakor hadat üzent az érzelgőségnek, amelynek pedig a tájköltészet a természetes terepe volt. Utasi Csabát idézem: „A vers témája – tájköltészetünk nem kis hányadának tanúságaként – buktatók egész sorával fenyeget. A legveszélyesebb közöttük nyilván az, hogy a táj igen könnyen a belső vonatkozások póre díszletévé válik, amikor is szinte törvényszerűen megtörik a látomás, és legyengül az alkotói transzformáció. Epikus fragmentumok vagy színes szósablonok tarkítják ilyenkor a verset, a párhuzamok kiemelése érdekében hasonlatok burjánzanak el benne, a legmélyebb ponton pedig megszólal az olvasó érzékeny pillanataira számító »szeráfi« hang is.”¹¹

Juhász Erzsébet, a második nemzedék tagja is a provinciális regionalizmus réme ellen hadakozik, ezekhez az irodalomszemléleti elvekhez tartja magát,

⁸ I. m., 65.

⁹ Zygmunt Bauman: A zárandokok és leszármazottai: sétálók, csavargók és turisták = *Az Idegen*. Variációk Simmeltől Derridáig. Biczó Gábor szerk. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2004. 198.

¹⁰ Vasas László: A természeti környezet ábrázolásának toposzai a Don Quijotében. *Filológiai Közlemény*, 2006. 3–4., 220.

¹¹ Utasi Csaba: *Ötven vers, ötven kommentár*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2000. 86.

s nyilván messze el akarja kerülni a „tóparti optimizmus” vádját. Másrészt kétségtelen, hogy akárcsak nemzedékének többi tagja, ő is „egy új szenzibilitás jegyében”¹² szólal meg. Természethez való viszonya első, Fényben fénybe, sötétben sötétbe című kötetének legelső szövegében már megjelenik. A novella én-elbeszélője autóbuzskalauz, aki unja a munkáját, unja az életét. Kollégája azt tanácsolja neki, figyelje az embereket, meglátja, milyen érdekes időtöltés. A narrátor azonban nem tarja annak, ezért fölháborodva válaszolja: „Még jó, hogy azt nem ajánlotta, nézegessem a tájat! (Akkor sem érdekelne, ha először látnám életemben!)”

És első kötetében már fölteszi azokat a kérdéseket is, amelyekre alkotói pályájának során mindvégig keresi a választ: „Mi is az, hogy hazamenni? Mi az, hogy otthon lenni? Mi is az, hogy otthon?”¹³ Az otthonosság–idegenség dimenzióit kutatja akkor is, amikor Műkedvelők című regényében az irodalomteremtő Szenteleky Kornélról írt kulcsregényt, a helyszínt pedig így jelölte meg: Ákácok alatt. A vajdasági magyar irodalom kezdeteit egy sor természeti – a táj jellegéből adódó termény jellegű – önmetafora jellemzi. A két világháború között legrangosabb folyóirat címe Kalangya, majd a Kéve című versantológia, a Bazsalikom című műfordításkötet jelenik meg, de még később is a mezőgazdasági munka és a természeti kép dominál az antológiák címében: A diófa árnyékában, Téglák, barázdák, Vajdasági ég alatt, Föld és mag, Ugart kell törnünk, Kalászok, Gyökér és szárny...

Az akác, vagy ahogyan Szenteleky Kornél nevezte, az akác, az Alföld legelterjedtebb fafajtája, egyúttal szabadkőműves jelkép is: a szívósság szimbóluma. Az egyébként úgyszintén szabadkőműves Szenteleky értelmi-ségi habitusának megfelelően a helyi színek elméletét az írói gyakorlattal igazolni kívánó novellaantológiájával tette meg ezt a nagyvilág, a nemzetköziség utalását hordozó jelképet egyúttal a bácskai kisvilág szimbólumává is.

Juhász Erzsébet is tájjellegű metaforát alkalmaz Műkedvelők című regényében, csakhogy ő nem a jelentésben rejlő szívósságot emeli ki, hanem éppen ellenkezőleg: a hiábavalóságot, a tűnékenységet. Úgy látja, irodalmunk „futóhomokba ásott futóárok”.¹⁴

Juhász Erzsébet minden könyvében a couleur locale jellegét kutatja, atmoszféráját idézi meg. A helyi színek meghatároznak bennünket. Az otthon és a nagyvilág ellentéte az egyetlen szöveghelye a regénynek, amelyben szerepet kap a természetleírás. A nagyvilág tele van fénnel és színnel, mintha egyetlen hatalmas festmény lenne a természeti környezet egzotikumának valószínűségével. Közvetítő segítségével, a vizuális kultúra kódjaival ábrázolja a természetet, harsány kontúrok tűnnek elő: „A Niluson vakító fehér

¹² I. m., 6.

¹³ Juhász Erzsébet: *Fényben fénybe, sötétben sötétbe*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1975. 29.

¹⁴ Juhász Erzsébet: *Műkedvelők*. I. m., 89.

vitorlákat duzzaszt a szél, a túlsó parton nyerges szamarak, térdelő tevék és vizet hordó fekete asszonyok kőkorsóval a fejükön, mint bibliai figurák. Noha kora reggel van még, szikrázó napfény csillan a szemünkbe a zsaluk résein át. Ünnepi fényárban úszik minden odakünn, a pálmák, szikomorfák, tamariszkusok, mimózák dús zöldje megannyi pirossal és sárgával elvegyülve az élet harsány elevenségét idézi máris. Minden szinte lüktet, annyira él. A napisten most indult mennyei útjára bárkáján... Kitárva az ablak zsaluit, okkersárga utak tűnnek szemünkbe, bódító rózsaszín folyondárok, buja zöld pázsit lenn, s fenn az ég végtelen azúrja.”¹⁵ Ezzel szemben az otthoni táj szimbolikus tájképe másmilyen hangulatot áraszt: „szürke, lapos és lompos, ott csak a por száll körülöttünk, s a porfelhőn keresztül szemárkórok tűnnek a szemünkbe, ott csak a szemárkóro bírja szusszal, mert ami igazán eleven, s nem ily porhatag cafrang, mely csak szürni tud alattomban, az előbb-utóbb elhull.”¹⁶

A végesség tudata az Úttalan utaimban a nosztalgia szöveghelyein is kíméletlenül működik, azonnal szertefoszlatta az éppen hogy megidézett idillt, amely csak a gyermekkorban megengedett. Ilyenkor az minden kétséget kizáróan az éden színhelye. Egyén és környezet interakciója kifogástalan, csend, nyugalom uralkodik. A tekintet elmosódott valőröket regisztrál, a szín- és fényviszonyok ragyogóak, a nőiséget jelző és a kislánylétben nagy szerepet játszó rekvizitumok is megjelennek, suhogó szoknyafodrok, kalapok, kesztyűk sorakoznak; ilyenkor túlcsoordulhatnak az érzelmek, megszólítható ember és természet öröktől fogva egylényegű harmóniája: „A vasárnap délutánokat képzeletben mindig ott tölti. Üldögél a folyosó lépcsőjén, abba-abbahagyva a játékot. A felnőttek lepihennek. Csak elvétve megy el valaki a ház előtt. Komótos lépések zaja, beszédfoszlányok, majd újra csönd. Ökörnyál csillan a napfényben, látni, hogyan kötik össze a kis fényes szálak a bukszust a szőlőlugas hatalmas, sárguló leveleivel. Méhek zsongják körül a nagy, kisebzett szőlőszemeket. A kert sűrű levélhullásban, sárgán és rozsdavörösen. Most, hogy mindenki elszenderült, egyszeriben megnövekszik a világ. Ez a kései, búcsúzkodó napsütés így vasárnap délután, ősszel mindig azt idézi benne szavak nélkül, ösztönösen, hogy lesz idő, amikor nem fog ezen a folyosólépcsőn üldögélni, kezdetét veszi valami, aminek okán sohasem üldögélhet többé ugyanígy, ugyanígy.”¹⁷

Természetleírásra szinte az egész életműben sincs több példa, a vidék narratív bemutatása során a fikció realizmusának illúziója törik szét. „Valamiféle közvetettség, műviség nélkül nemigen tudok befogadóként igazán aktivizálódni”¹⁸ – állítja. Az intertextualitás számos alakzatát aktivizálja.

¹⁵ I. m., 25.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Juhász Erzsébet: *Úttalan utaim*. I. m., 33.

¹⁸ I. m., 132.

Után-utazás Esti Kornél fiumei gyorsán című novellájában adriai utazását írja le. A novella számos idézőjel nélküli idézetet és torzított Kosztolányi-szövegbetétet tartalmaz a Csók című elbeszélésből. Utánírás valójában a novella, eljárása hasonló a posztmodern költészetben ismeretes palimpszesztéhez, csakhogy a palimpszeszt ironikus és humoros. Itt viszont az eltérés a tragikum felé hajlítja a szöveget: a tébolyult lány csókja helyett a narrátor a történelem fojtogatását érzi. A tenger látványa pedig nem a Kosztolányinál fölharsanó, ösztönös és életigenlő örömóda, hanem éppen ellentéte: a rezignáció mozdulatlanságba merevedő, holt állóképe: „A tenger pedig, a nem-változó, örök-egy egész (akár egy döbbenettől megüvegesedett kék szem), mintha végérvényesen behátrált volna mindazon képzetek tartományába, ahová egyetlen vonat sem indul soha már.”¹⁹

A narrátor pozíciója olyannyira elbizonytalanodik, hogy helyénvaló megállapítása: „Vallanunk magunkról sohasem adatott meg másként, mint behátrálva a műbe.”²⁰ Ez játszódik le a Kobalthajú levele Mestróhoz című novellájában, amely egyetlen monológ. A falon függő festmény nőalakja, Kobalthajú vallomása az elbeszélés, s ebben a festményalak tekintetével nézzük a festő házát, műtermét, s lesz rálátásunk egész életére is. Az intermedialitás jellegzetes példajaként pedig Kobalthajú Kosztolányi Dezső Hajnali részegségéből idéz a már régen halott festőnek: „ha összeomlik, gyom virít alóla, / s nem sejtí senki róla / otthonunk volt-e vagy állat óla”.

Az ökokritikai megközelítés szerint „minden szöveg potenciálisan környezeti vonatkozású”. Ilyen a Vajdasági rapszódia intertextuális szövegre is, amely Petőfi Itt van az ősz, itt van újra című versét emeli be a novella kontextusába: „Azt hittük, a reménytelenségtudat elegendő ár arra, hogy legvégül kiülhessünk a dombtetőre, onnan nézhessünk szerteszt, s hallgathassuk a fák lehulló levelének lágy nesztét.” Németh G. Béla interpretációja szerint a vers a hétköznapi megfigyelések szintjéről eljut a legmagasabb fokú általánosítás szintjére, az emberi élet egyetemességének hirdetéséig. Olyan kivételes társadalmi szituációban keletkezett, amikor a világban biztonság volt, az értékek szigorú önazonossága uralta: a barátság barátság volt, a szerelem szerelem. Az eleváció retorikai alakzatának segítségével a dal modalitása mind följebb és följebb emelkedik, s eljut az ódai magasságok közelébe, a tájleíró vers az élni szép, az élni érdemes élet egzisztenciális létversévé alakul, minden csúcok fölötti magasságokba emeli a széttekintőt.²¹ Juhász Erzsébetnél a novella a következőképpen folytatódik: „Ültünk épp a dombtetőn, s hallgattuk a fák lehulló levelének lágy nesztét, amikor fekete füstfelhő bodrozta be az ég messzi kékjét. Egyszeriben mintha leszakadt volna az este.

¹⁹ I. m., 64.

²⁰ Juhász Erzsébet: *Műkedvelők*. I. m., 10.

²¹ Németh G. Béla: Az ódához emelt dal = Uő: 11 + 7 vers. Tankönyvkiadó, Budapest, 1984. 116–137.

A gépfegyverropogás pedig egyre közelebről s közelebről. Átlótt tudattal lapítunk a sötétben.” Nem történt más, mint hogy a létezés hihetetlen magasról egyszerűen hihetetlen mélységbe zuhantunk. Átlótt tudattal lapítani majdnem azonos, ha nem rosszabb, mint átlótt koponyával. A novella pedig még egy József Attilát idéző, egy üres sorral leválasztott záradékot is közöl, mintegy Mellékdalt, egy másik Óda elcsendesedett üzenetét: „Vaksötét van. Csattog, ver a szív. Csattognak, örölnék a kerekék.” A novellaszerkesztés bravúrjaként immár megnyugodva, nem a modalitás csúcán, hanem a saját helyünkön, a mélyben tekintünk szerteszt.

Végezetül feltehetjük a kérdést: milyen Juhász Erzsébet prózájának természetsszemlélete?

Az elbeszélő nem valódi, természeti tájat lát, legfeljebb annak a hiányát érzékeli: „A Pataki strandfürdő megkorhadt léckerítése mellett vitt el az utam ma délután, amikor a dús sövénynek s a fünek a hiányára váratlanul fölneszelve, egy kutya hallásának és szaglásának élességével éreztem meg, hogy újra tavaszodni készül az idő.”²² A természet helyén azonban leginkább festményt, verset vagy novellát lát, ami nemcsak egy másik narratív síkot, hanem egy másfajta világlátási síkot, másfajta percepciót is feltételez. Az érzékekről és az érzékiségről azonban nem tud lemondani, és nem is viszonyul hozzá ironikusan. A természetet a szó szoros értelmében olvassa, s az intertextualitás és az intermedialitás a megismerés lehetőségeinek új minőségeivel ismertet meg bennünket.

Irodalom

- Zygmunt Bauman: A zarándokok és leszármazottai: sétálók, csavargók és turisták = Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig. Biczó Gábor szerk. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2004. 192–206.
- Catrin Gersdorf: Ökologie als Paradigma der Literatur- und Kulturwissenschaft. <http://www.uni-saarland.de> (Michael Giesecke, Hubert Zapf)
- Robert Kern: Ökokritika – mire való voltaképpen? *Helikon*, 2007. 3., 362–387.
- Németh G. Béla: Az ódához emelt dal = *Uő.*: 11 + 7 vers. Tankönyvkiadó, Budapest, 1984. 116–137.
- Utasi Csaba: *Ötven vers, ötven kommentár*. Forum Könyvkiadó, Ujvidék, 2000.
- Vasas László: A természeti környezet ábrázolásának toposzai a Don Quijotében. *Filológiai Közlöny*, 2006. 3–4.

²² Juhász Erzsébet: *Gyöngyhalászkok*. I. m., 37.

“IF IT COLLAPSES, WEED BLOOMS UNDERNEATH”

Nature perception in Erzsébet Juhász' prose

The study on Erzsébet Juhász' perception of nature starts out from her volume *Úttalan utaim* (My untródden Paths) whose subtitle suggests accounts of journeys, yet, there is nothing of the kind in it. The writer goes on a journey in time, in search of remembrances of things past; these are spiritual journeys of hers; she very rarely makes an attempt at describing scenery. The author of the study points out that Erzsébet Juhász said in the very first short story of her first book that she was not interested in landscape and she distinctly avoided depicting scenery. There is no direct, dialogical bond between the narrator who feels that she is lacking self-identity and her surroundings. Instead of the scenery she rather sees a painting, a poem or a short story, and this is what she describes; this postulates partly in a different narrative field, and partly a different field of perception of the universe, a different perception altogether. This kind of perception and depiction of nature follows from the writer's sensitivity and, at the same time, cannot be set apart from the way that the Új Symposion generation viewed the world and approached literature.

Keywords: journey, account of a journey, landscape description, ecocriticism, foreignness, intertextuality, intermediality

DECZKY SAROLTA

TÉRKÉPRŐL LEMARADT TÁJAK

Regions Left Out from the Map

Írásom a Tar Sándor novellisztikájában felbukkanó természetmotívum feltárására tesz kísérletet. Meglátásom szerint ugyanis novelláinak egyik központi problémája a természet fogalma: mit tudunk vele kezdeni; tudjuk-e kezelni, s milyen határok húzódnak a természet és a kultúra vagy törvény között. Azt a miliőt ugyanis, amit Tar ábrázol, szigorú elkülönítések strukturalják, az ő világa a perem, a túlhan, ám egyúttal arra is rámutat, hogy ezek a határok nem egzotikus, távoli vidékeket különítenek el tőlünk, hanem adott esetben akár csak a szomszéd utcát. Sohasem tökéletesen egyértelmű azon határoknak a hol- és mibenléte, melyek világának térképét körberajzolják. Olyan vidéken járunk, ahol a leírás mintegy negatívként mutatja fel azt a területet, ahol civilizált normák és előírások érvényesek.

Kulcsszavak: Tar Sándor, természet, kívülség, térkép, törvény, állat

Nem tudunk addig mit kezdeni a természet fogalmával, míg nem tudjuk, hogy mitől határoljuk el. A kultúr- és filozófiatörténet során számos megoldás született, melyek a természetet egy oppozíciós pár egyik tagjaként próbálták meg értelmezni. Levi Strauss szerint e fogalmi dilemma „a *physis/nomos*, *physis/techné* oppozícióktól kezdve egy egész történelmi láncolaton át jutott el hozzánk, mely a »természetet« a törvénnyel, az intézménnyel, a művészettel, a technikával, sőt még a szabadsággal, a zsarnoksággal, a történelemmel, a társadalommal, a tudattal stb. állította szembe”¹. Ebből pedig az derül ki számunkra, hogy maga a természet mint olyan nem is rendelkezik teljesen önálló szubsztancialitással, hanem valójában viszonyfogalom: mindig csak valamihez képest van értelme a róla szóló beszédnek. Vagy Levi-Strausst követve magának az oppozíciónak a léte válik kétségessé az incesztus univerzális érvényű tabuja miatt, mely egyaránt ellentmondást nem tűrő parancsa a természetnek és a kultúrának is. Ekkor azonban máris egy kettős csapdába keveredtünk, hiszen bármi is az, amit a természet fogalmával szembeállítunk, akkor az is csupán hozzá képest nyer meghatározást. Egyfajta definíci-

¹ Jacques Derrida: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*. Helikon, 1994. 1–2., 21.

ós körkörösségbe keveredünk így, melynek során történeti ismereteink, vagy éppen mindennapos gyakorlataink szolgáltatnak támpontokat.

Talán egy állandó karaktere van a számos töprengésnek, mely e probléma köré szövődött, az nevezetesen, hogy bármilyen tétje is legyen a diskurzusnak, fusson ki dilemma akár ismeretelméleti, metafizikai, ontológiai, esztétikai vagy etikai kérdésekre – mindezek nagyon markáns *normatív* tendenciát hordoznak magukon. Ha a természetről a deskripció szintjén akarunk megszólalni, akkor folyton apóriákba bonyolódunk, hiszen csakis a kétségessé vált opposzió logikáját követve tudunk vele elszámolni, ez a logika pedig normatív előírásokat érvényesít a vizsgált korpuszon, így a leírás tárgyát és mikéntjét előíró mozzanatok szervezik. Az előírás pedig elkülönítést és kizárást is jelent. A természet így értve többnyire akként mutatkozik meg a filozófiai diskurzusban, ami vad, nyers, erőszakos, barbár, zabolátlan, ösztönös, másrészt eredendőbb, mint a törvény, a kultúra vagy a civilizáció. A természet jelenségein nem érvényesül semmifajta kontroll, és éppen ez teszi olykor vonzóvá, olykor pedig ellenkezőleg, taszítóvá. Ezzel szemben a „természetes” jelző az olyan jelenségeket illeti, melyek valamilyen törvény megmunkálása alá esnek, míg a természeti kívül esik a normák területén, s szélső esetben akár természetellenesként is megjelenhet. A törvényt tehát az jellemzi, hogy korlátok közé szorítja, vagy éppenséggel el is fojtja a természetit. Az erőszakra erőszakkal válaszol, csakhogy eszközei sokkal kifinomultabbak, valamint legitimáló erőként a társadalmi konszenzus is mellette áll. Az erőszak akár az idealizálás álcáját is öltheti, s ekkor a természet a rousseau-i szentimentális színezetben jelenik meg: „mintha a „természet” szabadság, jóság, ártatlanság, méltányosság, igazságosság, *idill* volna...”² Csakhogy Nietzsche azt állítja, hogy a természet korántsem ez, sőt, semmi köze semmiféle romantikus vagy idilli maskarához: a természet vad, kegyetlen és pusztító. S ha nem regulázzák meg, akkor az emberek közötti kapcsolatokat is az határozza meg, amit a felvilágosodás korának szerződés-elméletei természeti állapotnak neveztek. Ennek pedig alapformája a nevezetes hobbesi tétel, mely szerint ember embernek farkasa.

Rendelkezünk tehát támpontokkal afelől, hogy milyen szempontok szerint különíthető el a két terület egymástól, csakhogy Derrida és Levi-Strauss megfontolásait követve azzal is tisztában kell lennünk, hogy amikor ezt a felosztást végrehajtjuk, s nekifognánk a leírásnak, máris normatív elveket érvényesítünk. A paradoxon az, hogy legyenek ezek a fogalmak bármilyen kétségessé és viszonylagosak, nem rendelkezünk olyan nézőponttal és fogalmisággal, mely kívül tudna kerülni ezen az opposzición, csupán azt a mozgást tudjuk felmutatni, ahogyan a két terület egymáshoz képest folyton meghatározódik. Derrida a struktúra strukturalitásának nevezi azt a játékot, mely-

² F. Nietzsche: *Morál* = F. N.: *Az értékek átértékelése*. Holnap Kiadó, Bp., 1998. 59.

nek során vezérlő középpont nélkül folyik a behelyettesítések szabad játéka. Nem arról van szó, hogy megszűnnek az elkülönülések, hanem a határ fogalma lesz önreflexív: akkor, amikor létrejön, egyúttal saját ideiglenességére is rámutat, s fennmarad annak lehetősége, hogy az erők játékának aktuális állása szerint rajzolódjék újra.

Nem céлом alaposabban belemerülni ebbe a diskurzusba, csupán pár fogalmat akartam hozzávetőlegesen vázolni, valamint azokat az értelmezési tendenciákat, melyek segítségemre lesznek Tar Sándor néhány írásának elemzése során. Meglátásom szerint ugyanis novelláinak egyik központi problémája a természet fogalma: mit tudunk vele kezdeni; tudjuk-e kezelni, s milyen határok húzódnak a természet és a kultúra vagy törvény között. Azt a miliőt ugyanis, amit Tar ábrázol, szigorú elkülönítések strukturálják, az ő világa a perem, a túlnan, ám egyúttal arra is rámutat, hogy ezek a határok nem egzotikus, távoli vidékeket különítenek el tőlünk, hanem adott esetben akár csak a szomszéd utcát. Sohasem tökéletesen egyértelmű azon határoknak a hol- és mibenléte, melyek világának térképét körberajzolják. Előljáróban csupán annyit, hogy az a módozat, ahogyan a természet Tarnál megjelenik, „természetesen” semmiképpen sem a természetnek valamilyen idilli-romantikus képe, hanem sokkal inkább a nyersként és barbárként értett természeti vagy éppen séggel a természetellenes. Ahol mégis idillre utaló jelentésárnyalatok merülnek föl, ezeket mihamar semlegesíti a brutális erővel fellépő realitáselv.

Tar szövegvilágát a Móriczéval szokták összevetni³, s ebben az összehasonlításban a realiztikus elemek játsszák a kulcsszerepet. Ferdinandy György egyenesen a magyar realizmus Móricz utáni legnagyobb alakjának tartja⁴, s e tekintetben a recepció többé-kevésbé egységes véleményen van. Mint ahogyan abban is, hogy az írásnak a Tar által művelt módja egy olyan elbeszélői hagyomány sajátja, mely manapság a „szövegcentrikus prózaeszményhez”⁵ képest már anakronisztikusnak tűnik, s mely visszautalja őt a huszadik század elejének poétikájához. Írásaiban a realiztikus látásmód mellett megjelenik a naturalista leírás, a szociográfiai szemlélet, melyeket az úgynevezett szövegelvű hagyomány maga mögött hagyott, vagy másként dolgoz fel. Semmiképpen nem akarok vitába szállni ezzel a megítéléssel, ám érdemes azon eltöprengenünk, mit is értünk a realizmus fogalmán. Ahogyan például Radics Viktória kommentálja: „egészen hihetetlen, hogy nála a realizmus, a valószerű irreális, valószínűtlen, szürreális, abszurd, groteszk”, valamint „megcsap bennünket a pusztá [...] van rettenete”⁶. Minél köze-

³ L. Valastyán Tamás: *A szenvedés narrációja*. Alföld, 2005. 9., valamint Szilágyi Zsófia: *Nem ugyanannyi*. Ex-Symposion, 2006. 57. sz.

⁴ Ferdinandy György: *Isten veled, Lancelot!* Ex-Symposion, 2006. 57. sz.

⁵ Szilágyi Márton: *Túl a reményen*. Ex-Symposion, 2006. 57. sz.

⁶ Radics Viktória: *Tar munkássága, avagy a kimondhatatlan szociológiája*. Ex-Symposion, 2006. 57. sz., 21.

lebb hajlunk az úgynevezett valóságához, annál inkább elveszíti magától éretetődő természetességét, és csúszik át egy másfajta, dermesztő és csaknem horrorisztikus modalitásba. S e szempontból számunkra külön jelentősége van a természetesség eltűnésének is, hiszen Tar prózájában lépten-nyomon azzal találkozunk, hogy a realista ábrázolás egyenlő egy olyan világ víziójával, melyet éppen az tesz hitelessé, hogy általa felszámolódnak azok az elvárások, konvenciók és normák, melyek a természetesnek tűnő mindennapos életpraxist szervezik és kontrollálják. A realizmus tehát Tar esetében éppen azt jelenti, hogy az emberi tapasztalatnak azt a regiszterét tárja fel, mely kívül esik mindazon, amit természetesnek tartunk, s értelmezéséhez a természeti vagy éppen a természetellenes fogalmait kell segítségül hívunk. Ebben a világban nem érvényesek a megszokott mértékek és értékek – míg az ábrázolás mindvégig hátborzongatóan realista marad.

Mind földrajzilag, mind pedig szociológiailag elég jól behatárolható az a világ, mely Tar számára nyersanyagot szolgáltat. Hősei munkások, parasztok, elmebetegek, alkoholisták, vagy ahogyan a recepcióban recitálják: a „megalázottak és megszorítottak”. A társadalom peremére, vagy éppen alá szorult emberek. Megtört, kisiklott és tönkrement életek, akiknek sohasem volt esélyük kikapaszkodni abból a közegből, mely nem kínált alternatívát az emberi mivolt elvesztéséhez képest. Tarból azonban hiányzik mindenfajta érzegősség vagy idealizálás, realizmusa éppen ennek a világnak a borzadályig pontos ábrázolására vállalkozik. Legjobb novelláiban nem hatásvadász, és nélkülöz minden pátoszt vagy részvétet – elbeszélői hangja (ahogyan Valastyán Tamás írja) „konstans módon szenvtelen”⁷. Leírja azt, ami van, amit lát, amit tapasztal – akár egyes szám harmadik, akár első személyű narrátorról van szó –, s ami van, amit lát, és amit tapasztal, az éppen azt mutatja fel, hogy olyan vidéken járunk, ahol a leírás mintegy negatívként mutatja fel azt a területet, ahol civilizált normák és előírások érvényesek.

Irodalmi eljárása mintha hasonló lenne Foucault archeológiai és genealógiai vállalkozásaihoz. A francia gondolkodót a határok hol- és mibenléte izgatta, egy rendszer aktuális és történeti konstitúciós szabályainak a felmutatása. A határ azonban „egyedül a határsértés eredményeképpen mutatkozhat meg valódi mivoltában”⁸. Ez pedig azért lehetséges, ha aprólékosan lajstromba vesszük és minél tüzetesebben leírjuk mindazon jelenségeket, melyek kívül esnek a rend és a normativitás világán. A józan ész működése és álmai felől az örületnél kell tudakozódnunk. A társadalmilag tolerált viselkedés és életmód felől a fegyelmező intézményekbe toloncolt emberek nyújtanak felvilágosítást. A test egészségéért a kórház a felelős. Határ választja

⁷ Valastyán Tamás: *A szenvedés narrációja*. Alföld, 2005. 9., 50.

⁸ Sutyák Tibor: *Michel Foucault gondolkodása*. Attraktor Kiadó, Máriabesnyő-Gödöllő, 2007. 22.

el egymástól az elmebeteg és a normálist, a bűnözőt és a törvénytisztelő állampolgárt, a szexuálisan aberrálnak minősítettet, valamint a tisztaság-életet élőt. A határok akkor rajzolódnak ki, ha a túlnan felől közelítünk, s minél nagyobb lendülettel, annál nagyobb próbának van kitéve teherbíró képességük: mennyire képesek fenntartani az elkülönülések rendszerét.

Ez a rendszer pedig nem pusztán metafora, hiszen a társadalom mindenkori aktuális normalitásra vonatkozó kódjai szigorú következetességgel jelennek meg a normalitás topográfijában. A rendszer kizárások rendszere, melyben a határsértők számára nincs hely, számukra a fegyelmezés különböző intézményei vannak fenntartva. Egy igen fontos megszorítással hasonló társadalmon kívüli világ feltárására vállalkozik Tar realizmusa is. Ez a megszorítás pedig arra vonatkozik, hogy hősei ugyan a társadalom peremén tengődnek, ám életük nem feltétlenül fegyelmező intézmény – noha több novellája is játszódik pszichiátrián. Tar novelláiban nagyon fontos szerepe van a térnek, melyre leginkább az jellemző, hogy bárhol is van, a peremen vagy éppen kívül van. Ahogyan Márton László fogalmaz: „a gyár, a nagyváros pereme, a tanyavilág, az elvonó vagy gyógykezelő intézet a helyszínei, ezeken kívül nem érzi magát otthon. Ezt a talpalatnyi földet kérte és kapta az Úristentől, és ezzel gazdálkodik.”⁹ Debrecen környéki Sinistra körzetnek is nevezi azt a jellegzetes hajdúsági tájat, ahol Tar novelláinak többsége játszódik, s amit Kemény István „lidérces keleti sávként”¹⁰ jellemez. Ahogyan egy kötetének címadó novellája¹¹ is jelzi: ez a világ mintegy a térkép szélén húzódik meg; ez a pontosan kodifikálható viselkedésmintázatok visszája. Itt, a fonák vidékén a nyelviségnek csak korlátozott kódjai érvényesek, mint ahogyan minden életmegnyilvánulás is egy sajátos redukción megy keresztül, melynek eredményeképpen az emberi életforma egy olyan módozatát kapjuk, melyet a kivülség létmódjának nevezhetünk. Ha lemegyünk a térképről, azaz magunk mögött hagyjuk a biztonságos, kiszámítható és civilizált világot, akkor olyan létmódokkal találkozunk, melyeket inkább természetinek vagy természetellenesnek nevezhetünk, mintsem természetesnek.

A térképről való leszorulást folyamatában mutatja be *A ház a térkép szélén* című novella. A történet az utazás motívumával kezdődik, s már rögvest sejtethető, hogy túl sok jóra nem számíthatunk. A rozzant busz és a rajta helyet foglaló igen kétes utazóközönség nyitó képe jelzésértékű a tekintetben, hogy a város elhagyása egyben belépő a törvény nélküli dzsungelbe. A főhős, Mikos ráadásul frissen szabadult a börtönből, így számára egy röpke intermezzo volt mindösszesen az a pár nap, amit viszonylag civilizált környezetben töltött. A busz azonban egy olyan vidékre szállítja, amit senki földjeként

⁹ Tökéletesen átlátszatlan – Szilágyi Zsófia beszélgetése Márton Lászlóval. Ex-Symposion, 2006. 57. sz., 10.

¹⁰ Kemény István: *A vegetálás szépsége*. Alföld, 1996. 5., 83.

¹¹ Tar Sándor: *Ház a térkép szélén* = T. S.: *A térkép szélén*. Magvető, Bp., 2003.

lehet jellemezni. A tanya, ahol emberünk munkát kapott, valahol a kopár Hortobágy egy zugában található. Érdemes arra is utalni, hogy a Hortobágy más novellában is felbukkan mint a társadalomból kiszorult emberek élette-re¹², s így a tanya, ahová Mikos kerül, a kivülség létmódjának metaforájává válik. A kietlen vidéken természet és ember meglehetősen szoros szimbiózisba kerültek, mintegy hű tükörképei egymásnak. A tanyán élő kutya egy korcs dög, magát a környezetet pedig sivárság jellemzi: „kihalt térség”, ahol csak némi „száradó giz-gaz, bokor”¹³ található. Az egyik ott élő férfi – nyilván viccnek szánva megjegyzését – így fogadja Mikost: „szerencséd van, sötét hely ez”¹⁴. A környezet az ember ellensége: „alattomos gödrök, kővé keményedett vakondtúrások” teszik változatossá, s hősünk hamar konstatálja is: „alattomos táj ez”¹⁵. Az alattomos tájban pedig az ember is alattomossá válik, vagyis mihamar kétségessé válik a filogenetikus fa általános érvénye is. Mint ahogyan Bodor Ádám *Sinistra körzetében* Cornelia Illation alakjában feloldódik a határ a természeti és az emberi között, s az egykor kívánatos nő egy állat alakját ölti¹⁶, Tar alakjai is hasonló metamorfózison mennek keresztül.

Mikos csakhamar rájön, hogy új lakhelyén nem érvényes semmiféle emberi norma, vagyis csupán egy: életben maradni. A tanyán ugyanis a természeti állapot uralkodik: az emberi viszonyokat az erőszak strukturálja. Ez legkielezettebben a szexuális szokások területén mutatkozik meg, ahol csakis az erőfölény érvényesül. Mikosnak nagyon is résen kell lennie, hogy akarata ellenére ne kényszerítsék homoszexuális viszonyra, ő azonban természetesennek tartja, hogy megerőszakoljon egy nőt. A tanya egy libatelep, s az állatok intenzív jelenléte az emberi magatartásra, létmódra is rányomja a bélyegét. Mint ahogyan a paraszti életformában is „első a jöszág”, így itt is hasonul egymáshoz ember és állat – Mikos szeretőjét az egyik szereplő „telitollas, izzadságszagú, mosdatlan”¹⁷ nőként jellemzi. A szereplők nem ritkán minősítik állatnak egymást. S végül maga a hős is az állati létmódba érkezik meg külső-belső utazása végcéljaként: mivel el akar szökni a tanyáról, kikötözik láncra verve a kutyák mellé, és azok vizét issza, azokkal veszekszik a koncon, sőt még az állítólag az emberre ártalmatlan kutyabolhák is ellepik. Metamorfózisa egyben egyfajta beavatás, melynek eredménye, hogy maga is alkalmazkodik környezetéhez.

¹² Tar Sándor: *Ennyi volt* = T. S.: *Ennyi volt*. Cégér, Bp., 1995; *Mindenki tudja = A térkép szélén*. Magvető, Bp., 2003.

¹³ Tar Sándor: *Ház a térkép szélén*, 10.

¹⁴ I. m., 12.

¹⁵ I. m., 13.

¹⁶ Vö. Radvánszky Anikó: *Az ember természete és a természet embere* = Szegedy-Maszácz Mihály és Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története III*. Gondolat Kiadó, Bp., 2007.

¹⁷ Tar Sándor: I. m., 31.

A határon kívülre szorulás tehát az emberi lét mint olyan megkérdőjelezését is maga után vonja. Ez legszemléletesebben talán a *Csóka* című novellában jelenik meg. A főhőst szinte sohasem szólítják rendes nevén, hanem kedvenc madara után keresztelték újra el, s mindenki ezt a nevet használja – az új név felvétele tehát egy újfajta létmódba való átlépést is jelent. Az immár Csókának hívott főhősnek minden élőlény közül a madárral való viszonya a legbensőségesebb, és ez még akkor is így marad, mikor szerelemfélét kezd el érezni az általa megerőszkolt nő iránt. A madárral s az állati léttel való azonosulás transzgressziót jelent, és a szubhumán létmódba történő átlépés egyszersmind emberfölötti képességekkel is felruhazza a főhőst. Mintegy totemisztikusan azonosul a madárral: egyszerre állat és egyfajta sámán vagy varázsló, csak éppen az emberi világban nincs helye. Csóka fel is teszi magának is a kérdést: „ember vagyok én egyáltalán?”¹⁸ Az emberi és állati lét közti határok elmosódására utal egy kocsmabeli jelenet is: Csóka több társával van jelen, s egy mutatványra veszik rá a madarat: úgy ugrál a fiú fején, mintha dekázna. A nézők közül valaki felkiált: „az anyja istenit [...], ezek értenek az állatok nyelvén!”, s valaki válaszol: „hogyne [...] ők is azok!”¹⁹ A fiú halála pedig eldönti a kérdést: a madárral önfeledten játszadozva lerepül egy toronyház tetejéről, s ezzel végképp maga mögött hagyja emberi mivoltát.

A természeti környezetnek a libatelepéhez hasonló bemutatására számos egyéb példát is hozhatunk Tar novelláiból. A *Madár* című novella a következő képsorokkal indul: „lehangoló volt a környék. Az épületek előtt kövek, papírok, linóleumdarabok [...], mindenfelé szemét, foltokban burjánzó gaz, máshol mély barázdák a teherautók kerekei nyomán”²⁰, ezen a kietlen tájon pedig beesett horpaszú, kóbor kutyák bolyonganak. A *Mésztelep* című novella pedig szintén egy határátlépéssel kezdődik: amint a busz elhagyja a város bizonyos kerületeit, egy más vidéken találjuk magunkat. Ahogy a narrátor írja: „itt a telepen kint vagyunk, de ez is a város még...”²¹. Az életkörülményeket pontosan megvilágítja a következő megjegyzés: „poros itt minden, nem is lehetne itt lakni senkinek”.

Ez a környezet pedig reménytelenül fogva tartja az embert, akkor is, ha megpróbál szabadulni innen – melyre viszonylag kevés példa van. Visszavisszatérő motívum például Tarnál a nyolcvanas évek egy szörnyen giccses emblémája: az otthonokat díszítő és a kispolgári elvágyódás célpontjaként megjelenő, pálmafás tengerpartot ábrázoló poszter. Itt a természet úgy jelenik meg, mint az emberhez méltó élet színtere, utalásként egy olyan létmódra, mely kitörne a szűkösségből és kívülségből. Csakhogy pontosan azért feszül a poszter annyi lakás falán, hogy éppen ezen álom elérhetetlenségét

¹⁸ Tar Sándor: *Csóka*, 98.

¹⁹ I. m., 99.

²⁰ Tar Sándor: *Madár* = T. S.: *A 6714-es személy*. Magvető, Bp., 1981. 5.

²¹ *Mésztelep*, 112.

mutassa fel: Tar hősei sohasem jutnak el a tengerhez, sohasem szabadulnak ki saját falaik közül, vagy ha mégis, még akkor sem. Egy novellája (*A tengert látni*) éppen ezt a lehetetlenséget ábrázolja. Egy férfi bepakolja a családját az autóba, és elindulnak a tenger felé. El akar rugaszkodni „ettől a balkáni életmódtól, ebből a lakásból, ebből az országból, messzire! Levegőt venni!”²² Családjá azonban értetlenül áll a hirtelen jött szabadság előtt. A családfő biztatja őket: csak könnyedén, csak lazán! – ám pontosan erre képtelenek, s nem tudnak mit kezdeni azzal a tengerrel, ami a maga valójában clóttük hullámszik, s nem pedig pusztá másolat a lakás falán. Magukban hordozzák azokat a falakat, s vele együtt azt a börtönt, mely a kívülség polgáraivá teszi őket.

Tar világát úgy is szokták jellemezni, hogy mintegy tudattalanja a normális társadalomnak. Ezzel azonban máris visszatértünk a topográfiai szemlélethez, méghozzá a freudizmushoz. Mert mint ahogyan Freud is azt mutatta fel, hogy bizony léteznek az ének olyan területei, melyekről nem szívesen vettek előtte tudomást, éppígy Tar prózája is egy elfojtás alá eső régiót, a térképről lemaradt tájakat és azok lakóit állítja reflektorfénybe. Ezt a világot nem kontrollálja egy szigorú felettes én, itt más szabályok érvényesülnek. Itt akár az ödipális vágy is zöld utat kaphat, mint *Az utca vége* című novellában. A helyszín ismét csak a már említett topográfiai sajátosságokat mutatja: a civilizált világ végén vagyunk. Valami ártatlan, majdhogynem paradicsomi együgyűség vezeti a kicsit ostoba fiút az anyjánál található boldogság felé, akinek szintén nincsenek fenntartásai az aktussal kapcsolatban. A fiú és anyjának násza nélkülözi Ödipusz történetének a tragikumát vagy a byroni romantikus pátoszt – az esemény szinte véletlenül történik meg, ám magától értetődő természetességgel. Banális és jelentéktelen, ám éppen ezért sokkoló. Anya és fia úgy sértik meg egyik legalapvetőbb tabunkat, hogy mindeközben fogalmuk sincs tettük súlyáról. Arról sem, hogy nem csupán az egyik legnagyobb kulturális parancsot vették semmibe, de ezzel egyidejűleg a természet törvényeit is ignorálták. Ennek a tilalomnak a megsértése tehát egyszerre jelent kiiratkozást a természetből és a kultúrából, egy olyan abszolút kívülségnek a létmódját, mely már nem határozódik meg semmivel szemben, és minden határnak a megsértését jelenti.

Tar vidékein, helyszínein, tereiben általában nem lehetne élni, és mégis élnek. Ennek az „és mégis”-nek a képtelenségét pedig az oldja fel, hogy az életnek ezen módja a természeti állapotba csúszik át. Aki ezeken a tájakon él, annak magának is alkalmazkodnia kell a természethez, a határ átlépése mimikrre kényszeríti az utazót. Márpedig Tar novelláinak az a hátborzongató sajátja, hogy szereplői olykor maguk sem tudják pontosan, hol is vannak, vagy mikor kerülnek át a túlra. Mikor bocsátják el őket, mikor hagyja el őket a feleségük, mikor engedik ki őket a pszichiátriáról, ahonnan nincs hova

²² Tar Sándor: *A tengert látni* = T. S.: *Te következel*. Magvető, Bp., 2008. 106.

menniük, vagy hol kapnak hajlékot, ha munkába állnak. Egyszer csak történik velük valami, és már semmi sem úgy működik, mint annak előtte. Tar hősei közül sokan önhibájukon kívül kerülnek kívülre, mint például a *Dáliák* című novella hősnője, akit fiatalkorában katonák erőszakoltak meg.

Amivel Tarnál szembesülünk, azt jó érzésű kartográfus hagyja a térképről, annak nem lenne szabad léteznie. Tar realizmusa, az általa művelt leírás tökéletesen ellentmond az előírásnak, a törvénynek, s ezzel egyazon gesztussal mutat rá a határok hol- és mibenlétére, valamint azok viszonylagosságára is. Az tehát, amit a törvény képvisel, pontosan ebből az ellenállásból meríti erejét. A túlnan, a fonák felől olvasva rajzolódnak ki a térkép körvonalai is. Tar a túlnan, a kívülség földjét ábrázolja – ám arra is rámutat, mennyire viszonylagosak azok a határok, melyek e régiókat tagolják.

REGIONS LEFT OUT FROM THE MAP

My paper attempts to reveal nature motifs in Sándor Tar's novelistic works since in my opinion one of the central questions of his novellas is the concept of nature: what we can do with it; whether we manage it and what kind of boundaries there are between nature and culture or law. The milieu that Tar depicts has a structure of strict segregations; his world is the outskirts, the beyond. Nevertheless, he points out that these boundaries do not separate us from some exotic, far away regions, but in some circumstances it can even be simply the neighbouring street. The whatabouts and the whereabouts of the borders that confine Tar's world on the map are never perfectly unanimous. We can find ourselves in lands where the depiction shows the region where civilized norms and rules are prevalent in an almost negative light.

Keywords: Sándor Tar, nature, outsiders, map, law, animal Sándor Tar's novelistic works

VIRÁG GÁBOR

KÉT TEST KÖZÖTT

*A test természetes és/vagy kulturális értelmezése (Lovas Ildikó:
Spanyol menyasszony)*

Between Two Bodies

Natural and/or cultural interpretation of the body

(Ildikó Lovas: Spanyol menyasszony / The Spanish Bride)

Dolgozatom elsősorban az alcímében egymásnak feszülő és/vagy kötőszavak, illetve a címében jelen levő közöttiség fogalmának körüljárásával igyekszik ellehetetleníteni a válaszadás lehetőségét saját kérdésfelvetéseire, illetve a teljesség igénye nélkül próbál rámutatni elsősorban a női test természetes és/vagy kulturális értelmezésének példáira a *Spanyol menyasszony* szövegében.

Kulcsszavak: a test poétikája, a női test ábrázolásai, identitás, természetes és társadalmi metaforák

A filozófia és a tudományok története bizonyos szempontból az emberi lényeg, az emberi természet meghatározásának történeteként is olvasható. A test ebben a történetben a természet és a kultúra közötti határpontként, az önmeghatározás korlátaként és/vagy lehetőségeként jelenik meg. A test (a maga határaival, állandó funkcióival, szaporodási képességével, környezethez való alkalmazkodásával és organikus meghatározottságával) a társadalmi metaforák „természetes” forrásának bizonyult. A test a leginkább és mindenütt jelenvaló, a legtermészetesebb és a leginkább kéznél levő forrása lehetett többek között a rend és a rendtelenség allegóriáinak. Hogy csak egy példát említsünk: a bal és a jobb kéz – bár a szervi aszimmetria az emberek közös vonása – egyfajta fontos klasszifikációs elvvé fejlődött: a balkezesség a nők, a gyöngesség és a gonosz jele lett.¹

¹ Vö. Bryan S. Turner: *A test elméletének újabb fejlődése* = Mike Featherstone–Mike Hepworth–Bryan S. Turner: *A test*. József Műhely Kiadó, Budapest, 1997. 12.

Edgar Morin *Az ember belső megkettőződöttsége* című tanulmányában arra hívja fel a figyelmünket, hogy „gondolkodásunkból és kultúránkból lényege szerint hiányzik az a paradigma, amely az egységet és a különbözőséget egyetlen koncepcióban, mintegy *unitas multiplex*ként kapcsolná össze. Ezért az egység és az egység nélküli sokféleség egymást kizáró módon állnak szemben egymással. Amíg azonban az ember egységének gondolata az ember alkatától és természetétől elválasztottan jelenik meg, mindig az fog kiderülni – írja Morin –, hogy a diszjunkcióparadigma keretei között a biológiai *antroposz* koncepciója kizárja a kulturális *antroposz* koncepcióját és fordítva.”²

Egyrészt kétségtelen, hogy az emberi test fogalma biológiai: számos tulajdonság a főemlősök és az emlősök magatartásából eredeztethető, s e magatartásformák maradtak fenn és fejlődtek tovább az embernél. Nincs egyetlen emberi vonás sem, amelynek ne lenne biológiai eredete: nem csupán a territorialitás és az agresszió tekintetében hordozzuk magunkban állati múltunk örökségét, hanem *játékainkban, élvezeteinkben, a szerelemben, kutató érdeklődésünkben is.*

Ugyanakkor kétségtelen az is, hogy az emberi test fogalma kultúrafüggő fogalom, amely nyelvi kifejezést követel. Elegendő csupán arra utalni, hogy minden „természeti” cselekvés egészében kulturális meghatározottságú: például az evés és az ivás, a sírás és a nevetés.³

Amikor a japán származású, de évek óta Németországban élő Yoko Tawada az Európa mint objektum és a saját szubjektuma közötti nyelvet kutatta, nem a hétköznapi értelemben vett kommunikációval, nem a közvetítés jel-nyelvével, sokkal inkább a kulturálisan meghatározott materiával, a megmutatkozó Másik nyelvével találta szembe magát. A tömegközlekedésben folytatott megfigyelései szerint az európai testnek, arcnak, ujjnak állandóan újraéled a pillantás utáni vágya, mintha félne, hogy amit nem lát, az eltűnik örökre.⁴

E félelem, a test pillantás utáni vágya jelenik meg az általam vizsgálni kívánt regény szövegének legelején is. A *Spanyol menyasszony* a női test felmutatásával, az eladó lány szemrevételezésének képével indul:

„Azért álltam ott, a szekrény előtt, hogy megbámuljanak. Jöjjenek az emberek és nézzenek. A karcsú derekam. Makacs szám. Gyönyörű frizurám. Párizsi ruhám.” (10)

² Edgar Morin: *Az ember belső megkettőződöttsége* = Dietmar Kamper–Christoph Wulf (szerk.): *Antropológia az ember halála után*. József Műhely Kiadó, Budapest, 1998. 25.

³ Uo.

⁴ Vö. M. Sándorfi Edina: *Jegyzetek a kultúratudomány(ok) mai helyzetéhez német nyelvterületen*. Helikon 2005. 1–2, 133.

Az első személyű elbeszélő itt abba a sokoldalú viszonyrendszerbe helyeződik, amelyben egyrészt korábbi „én”-jét szemléli, másrészt pedig mások szemével (és részben annak a perspektívának az önmagává tételével) szemléli egykori „én”-jét. Ebben a viszonyrendszerben az elbeszélő számára fontos – talán a legfontosabb – lesz a társadalmi elvárásoknak való megfelelés. Ez mind ruházata, mind szexualitása tekintetében is megmutatkozik.

A testet elrejtő ruha szerepe többször is hangsúlyosan jelenik meg a szövegben, sőt időnként a test magával a ruhával azonosul:

„Pulóverünk átvizesedve szorította a testünket. Szó sem volt olyasmiről, hogy külön éreztük volna a tizennégy éves lánytestet. A mellbimbót, az ágyékunkat vagy bármit. Semmi ilyesmi. Nem éreztük.” (14)

Egy másik helyen megint csak az öltözködés határozza meg az identitást:

„Akkoriban Sarah Kay volt a divat, minden lány Sarah Kay-ruhát varratott magának és olyan borítékot vásárolt, amelyen a kedves leányfigura volt látható hosszú ruhájában és bájos kalapjában, ám meglehetősen nagy, barna cipőben. Mell alatt szabott, bővülő, a boka fölött keskeny fodorban végződő, apró virágmintás ruhákban jártak a magukat kései hippinek tekintő szvetozáros lányok.” (13)

Amikor a fátylak, leplek és mindenféle női cicomák képéhez nyúl vissza, Derrida az elérhetetlen transzcendentális jelölt (az Igazság) trópusaként szerepelteti a filozófusokat – esetünkben olvasókat – csábító, de előlük a végső pillanatban mindig elsikló, tőlük távolságot tartó, lepleibe és fátylaiba burkolózó nőt. Mit üzenhet számunkra a test és annak elrejtése? Mit közvetít a ruha, az öltözék, a testtartás, a mozdulatok? Milyen szándékok olvashatók ki a test, az öltözék, a gesztusok mögött? Az individuum és a társadalom egyik igen fontos, jelentéssel bíró találkozási pontja a társadalom színpadán játszódó (pl. öltözködési) rítus. Míg az őslakos társadalmakban ezek a beavatási vagy átmeneti rítusok mindenki számára egyértelműek voltak, a mindennapi élet részét képezték, a modern társadalmakban látszólag egyre kevesebb az ilyen rutinszerűen végrehajtott és átélt ön- és társadalomértelmező cselekvés. A *Spanyol menyasszony* szövegét egyértelműen uralják a megfejtésre váró önértelmezések, a test rituális megjelenései a társadalom színpadán, melyek a divathoz, a női magazinokhoz kapcsolódnak, amelyekben a test mindig fedve van, a ruházat pedig hangsúlyosan jelentésszerű.

Séllei Nóra Sylvia Plath *Az üvegbúra* című regényéről írt, *A fügefű és a fekete lakkcipő* című tanulmányában hosszasan elemzi a magazinokban megjelenő emberi test funkcióját. Szerinte az „nem a valóságot megjelenítő jelként funkcionál, hanem maga válik valósággá, vagy még tovább menve

– Baudrillard kifejezésével – »a valós sivatagává«, szimulakrummá... Ez az a világ, amely »hiperreális«, azaz »egy eredet és realitás nélküli valósna« a modelleken keresztül történő generálása».⁵

Az *üvegburához* hasonlóan a *Spanyol menyasszony* szövegében is éppen az ilyen, szimulákrumszerű „test”-képek, sokszoros kulturális meghatározottságú, „fedett” testek jelennek meg, melyeknek nem az a lényege és funkciója, hogy fizikai valójában maga előtt lássa az olvasó az adott szereplőt, hanem sokkal inkább az, hogy a ruházat mint jelrendszer alapján a szereplő képpé váljon.⁶

Egy kor szépségideáljai, azon tulajdonságok, melyek alapján szépnek nevezünk egy testet, csupán szimbolómái a nők kívánatos viselkedésmo­delljeinek. A szépség mítosza nem magát a megjelenést írja elő, sokkal inkább a megfelelő viselkedésformákat. A szépségipar, kihasználva az ösztönös szorongásokat, valamint a megfelelni akarást, a plasztikai sebészet, a kozmetika és a pornográfia ipari méreteivel képes befolyást gyakorolni a tömegkultúrára, s ezáltal a jelenlegi kultúra a valódi emberek arcát, testét cenzurázza. A test mérete és alakja mára szimbolizálja a személyes belső rendet is. A vékony, izmos test jelzi, hogy az illető ügyel arra, miként jelenik meg mások előtt, kontrollálja gyermeki impulzusait, öszöneit, tehát akaraterővel, energiával rendelkezik. A test kiemelkedései, domborulatai elleni harc azt jelzi, hogy „semmi nem türemkedhet ki”, minden kontrollált, szabályozott. A *Spanyol menyasszony* egyik énelbeszélője, a névtelen szabadkai lány is a szépségipar áldozata, egyérelmű számára, hogyan kell kinéznie a kívánatos női testnek:

„A korcsolyapályán keringtek a lányok körül, akiket a medence mellől már ismertek, hirtelen fékezéssel jeget spricceltek rájuk, aztán teázni hívták őket. Azt gondoltam, mindez azért van így, mert azok a lányok szépek, okosak, kedvesek. Én pedig nem. Jól áll a hajuk. Ismertek egy olyan nyelvet, amit értettem, de nem volt a birtokomban. A dürrögő gyöngykakas célja is világos. Arra gondoltam, az én fenekem jelentéktelen, óriási, túl kicsi, a mellem túl nagy, túl gömbölyű, túl lapos, a combom pedig túl vastag.” (35)

A szöveg kamaszlányát egyúttal el is bűvöli a tökéletes test látványa:

„nem tudtam levenni a szemem arról a sportolóról, aki mindenféle örült mozdulatot csinált a lovon, fehér nadrágjában olyan hihetetlen feszességgel nyúltak, lendültek, köröztek a lábai, hogy nem kaptam levegőt.” (23)

⁵ Séllei Nóra: *A fügefű és a fekete lakkcipő* = Ráczy István – Bókay Antal (szerk.): *Modern sorsok és késő modern poétikák*. Janus/Gondolat, Budapest, 2002. 126.

⁶ Vö.: uo.

Miközben a narrátor hangsúlyozza mind Olga, mind a szabadkai lány esetében saját testük határainak kontrollját, ezek a határok így vagy úgy, de folyamatosan változnak, átalakulnak, sérülnek, s ezáltal folyamatosan a testéret-vesztés lehetőségét lebegtetik. A kamaszlány nem mossa le magáról a sminket, így keresve védelmet magának; amikor Olga megvágja az ujját, a nyaka is bevérződik; a karikagyűrű szintén megsérti a testhatárokat:

„Mindig egyedül mentem, a hideg vörösre csípte a kezem, a karikagyűrű aranya, mintha beleégették volna az ujjamba, úgy ragyogott” (257).

A már fentiekben idézet Séllei Nóra a skizofréniát a női létmód tökéletes irodalmi metaforájának nevezi. „A skizofrénia tünetei... a passzivitás, a deperszonalizáció, a testéret-vesztés (»disembodiment«) és a fragmentálódás érzete”⁷ – melyek hol nyíltan, hol rejtve, de egytől-egyig mind megjelennek a *Spanyol menyaszony* szövegében:

„Közben körülnéztem, láttam a vendégeket, a bennünket ünneplő sok embert, ismerőst és ismeretlent, és ismét azt éreztem, amit a szobában állva néhány órával korábban: vége az életemnek. Mindig erre a pillanatra vágytam, annak bizonyítékára, hogy rendes lány vagyok és rendes életem lesz, de most úgy tűnik, vége mindennek: már nevem sincs.” (211–212)

A női test évezredek óta a művészetek izgalmas témája. Ábrázolásának módja az adott társadalmi struktúrákhoz alkalmazkodva ugyan eltérő, misztikus megjelenítése mégis gyakori. A 21. század fogyasztói társadalmára jellemző női test fogalma mintha elvesztette volna titokzatosságát. Korábban a közbeszéd, a köznyelv, a népnyelv került a nő anatómiájához, biológiai működéséhez köthető témákat, vagy éppen nem volt képes kifejezni a szervezet diszfunkciójára utaló betegségeket. A nembeszéd körülír, eltakar, és ezzel máris kórképet ad egy közösségről, egy társadalomról:

„A nagymamám egyeduralgó volt, és tízéves koromtól, amikor anyám dolgozni kezdett, s én náluk töltöttem az időmet, mivel képten voltam egyedül maradni az üres házukban, minden nap elmondta, milyen egy rendes lány és mit akarnak a fiúk. Azt.” (36)

Illetve egy másik helyen:

„Amikor tehát a mostanra hegedűművésszé lett és leginkább Japánban élő osztálytársam hátulról lefogott és a lábam közé nyúlt ordítva, hogy »mi ez a két kis gerezd fokhagyma«, akkor tudtam, miről van szó.” (49)

⁷ I. m., 118.

Áldozatul esve a puszta fizikai szemléletnek, a női test személyiségétől megfosztott, elidegenített (test)tárggyá válik/válhat. A *Spanyol menyasszony* két női „fejlődéstörténetet” vetít egybe: Jónás Olgának, Csáth Géza feleségének a házassági drámáját és egy Szabadkán nevelődő, névtelen kamaszlány serdülőkorát és első házasságát. A két egymásba játszó-rímelő vallomást ok-okozatnak is felfoghatjuk. A szabadkai lány névtelen marad, Olga nevének kezdőbetűje, az O., ahogyan Csáth naplójában megjelenik, a nullával, a semmivel, ugyanakkor a női nemi szerv jelképével azonosul. Jelenheti-e mindez a szövegben a női identitás alapvető megkérdőjelezését, de egyúttal a szembeszegülést a férfi, maszkulin beszédmódnak?

Kicsit talán merésznek tűnik – de talán nem erőltetettnek –, ha megkockázatom annak az értelmezési lehetőségnek a felvetését, mely szerint a névtelen szabadkai lány Csáth Géza és Jónás Olga kései (szellemi) leszármazottja. A motívumok, a párhuzamos monológok, a zöld selyemkendő időn átívelő összekötő köldökzsinórrá válva összeköti a három (fő)szereplő sorsát. A történetek közötti összefüggést egy-egy motívum újra és újra összeköti. A két különböző korszak női testképének formái újra és újra egymásra találnak. A regényben Csáth alakja értelmezésem szerint így a teremtető (isteni) Apaként, Olga a „szűz”anyaként („Én, azt hiszem, lényegileg még szűz vagyok” – visszhangzik többször is a kezdőmondat) és a (leány)Gyermek hármasként olvasható.

A Nő nem létezik, hangzik Lacan – a feministák számára – botrányos kijelentése, melyre Kristeva úgy válaszol, hogy a nő valóban nem létezik, legalábbis nagy N-nel, mint egy mitkus egység birtokosa semmiképpen nem. Létezik-e azonban a női test? – kérdezhetünk tovább, válaszunk pedig csak az lehet: az ember teste nemcsak a sajátja. A nő teste pedig még kevésbé az. S mindez ahhoz a – még véletlenül sem – végső konklúzióhoz vezet, hogy miközben az ember egy „természeti” testbe van zárva, azt sajátjaként kell, hogy értelmezze, miközben az őt körülvevő kultúra azt szintén értelmezi. Amilyen mértékben a testiségre vonatkozó tudásunk és a testiséggel összefüggő tapasztalataink a kultúra által redukálódnak, akként tekinthető a test- és természetértelmezésünk is a kultúra révén létrehozottnak. A természet, mint a kultúra által megalkotott fogalom, mindig mást és mást jelent, s eközben persze a test, a testiség természetes és/vagy kulturális értelmezése is szünet nélkül alakul, változik, folytatódik, írja felül önmagát.

BETWEEN TWO BODIES

Natural and/or cultural interpretation of the body

(Ildikó Lovas: Spanyol menyasszony / The Spanish Bride)

My paper tries to make impossible the possibility of giving an answer to its own queries by going round the connectives 'and/or' pushing tightly against each other in the sub-title, or the notion of inbetweenness in the title, or again it tries, without aiming at completeness, to draw attention to the examples of the natural or/and cultural interpretation of the feminine body in the text of the novel *Spanyol menyasszony* (*The Spanish Bride*).

Keywords: poetics of the body, depictions of the feminine body, identity, natural and social metaphors

SZABÓ SZILVIA

SZALMA LAJOS KERTJE MINT LEHETSÉGES ÉDEN-VÍZIÓ

Természetvonatkozások GreCsó Krisztián Tánciskola című regényében

Lajos Szalma's Garden as a Feasible Vision of Eden
*References to nature in the novel Tánciskola (Dance School) by
Krisztián GreCsó*

A dolgozat GreCsó Krisztián *Tánciskola* című regényének természetorientációját olvassa az ökokritika fogalomkészletét alkalmazva. Az értelmezés centrumában a hovatarozási struktúrák természetvonatkozásai, valamint a szubjektum és környezete közötti interakció textuális nyomai állnak. A Szalma Lajos-i kert sajátosságos mikrovilága olyan tér, amelyben a szubjektum természet- és emberek feletti hatalommal bír, ahol megvalósíthatónak tünnek az én teremtő, emberformáló elképzelései – s ezek a mozzanatok kínálják fel az Éden-vízió interpretációs lehetőségét. Az „Éden” megtapasztalása Voith József esetében magában hordozza az alteritással való találkozás alternatíváját, amely aktivizálja a szubjektum identitásformáló tevékenységét: önmegismerési folyamatait nagymértékben befolyásolja a környezettel kibontakozó kapcsolata, öntapasztalásai természetközeli élmények.

Kulcsszavak: ökokritika, táj, természet, kert, belső táj, természetlátomás, alteritás, érvésztés, önidégenség, öntapasztalás, szelleml önvédelem

Robert Kern szerint az ökokritikai megközelítés akkor a legizgalmasabb és leghasznosabb, amikor olyan szövegek természet-orientációját vizsgálja, melyek elsődleges problémafelvetése nem a természettel kapcsolatos.¹ Én egy olyan regényt, GreCsó Krisztián *Tánciskoláját*² vettem alá az ökokritikai olvashatóság próbájának, melynek első, primárisan nem a természeti kódokra koncentráló olvasása során csak a túlírt, olykor kedves, de inkább terhes tájspecifikumok sorjázása tűnt fel; a magyar táj(ak) közhelyek-

¹ Robert Kern: Ökokritika – Mire való voltaképpen? Helikon, 2007. 3., 364.

² GreCsó Krisztián: *Tánciskola*. Magvető, Budapest, 2008.

ben gazdag, ironizálni próbáló képi megjelenítési kísérletei, melyek mélyebb jelentéstartam hiányában legfeljebb egyfajta muzealizálási próbálkozásként értelmezhetők, de anélkül, hogy a kultúrtáj-jelleg kidomborod(hat)na.

Az elsődleges interpretáció során az otthonlét-fogalom átértelmeződésének problematikáját helyeztem centrális pozícióba, s mivel az otthon kategóriája az ökológiában is kulcsfontosságú, így az újraolvasás során a hovatartozási struktúrák természetvontkozásaira, a szubjektum és környezete közötti interakció textuális nyomaira összpontosítottam.

Szalma Lajos, biológia–testnevelés szakos tanár és unokaöccse közös történetét egy egy évvel korábbi nyári esemény felidézésével indítja a narráció. Az elsónél lényegesen jobb második passzus mintegy rezümészerűen felsorakoztatja a regény legfőbb cselekményformáló elemeit. Egyértelművé válik, hogy a közhelyes bölcselkedő szólások a nagybácsi gondolatvilágát jellemzik, és nem vonatkoznak egyben az elbeszélői nézőpontra is. Kiderül, hogy Szalma Lajos Jocóért folytatott „csatája” megnyertnek tekinthető, a fiú Tótvárosban fog állást vállalni. Tematizálódnak a családon belüli „hierarchikus viszonyok”, és kiemelt szerepet kap a természet is: „Lengedezett a feketevárosi szellő azon az első, igazán problémás feketevárosi délutánon, de csak ráérősen, mint akinek minden mindegy, mint aki szereti, ha zengnek az ártéri erdők, de úgy is jó, ha csönd van, mint aki megsimogatja az Aranysziget illedelmes búzatábláit, de hajlongást már nem vár érte.” (6) A ráérősen lengedező feketevárosi szél Jocó sodródó, cselekvésképtelen magatartásának jellemzéseként is értelmezhető. Ellentéte a cselekvő Szalma Lajos, ki lenyomja a kézipermetezőn a kart – ki méregkeverékével beavatkozik a szilvafákon mulatságot tartó lepkekabócák életébe, ahogyan majd később növényi keverékeivel próbál befolyást szerezni Jocó élete felett is.

Ez a nyitó visszaemlékezés-történet beszéli el Szalma Lajos vízióját a zenegéppé változó permetezőről, melyben a valcerdallam hatására lelassul a természet: „Csak akkor zeng a mézes, füstös valcer, mikor ő pumpálja a permetezőt. Benézett a házba, a teraszra, ahol a tuják mögött Jocó és édesanyja hűsöltek, átpillantott a szomszédba is, hallja-e valaki, hogy zenegép lett az ő sárga hátizsákjából, de sziesztázott az egész utca, szuszogtak a kertek, a nyári ágyak, de még az aszfalton vibráló futóvíz is megszunnyadt, úgyhogy hiába beszélgetett néhány méterre tőle szeretett unokaöccse, egyetlen tanúja sem volt a verklivé lett permetezőnek.” (7) A különös zenei élmény Szalma Lajos kiváltsága, s ezzel a regény elején nyilvánvalóvá válik különállása, elkülönülő szerepe.

A jól ismertnek, otthoninak hitt feketevárosi környezet újraismerésével kezdődik Jocó életének új szakasza. Szalma Lajos megismerteti vele a be nem lakott környezetet, természetközeli élmények jellemzik közös kiruccanásaikat, melyek során nem csupán Jocó énje formálódik és természethez fűződő viszonya alakul, de egyfajta párhuzam is megfigyelhető a természeti képek és Jocó

életének fejlődési folyamatai között: a lomalagúttal övezett alacsony, letaposott töltés, mely „a Holt-Tiszához érve híddá, ahogy errefelé nevezik, bõrhíddá változik, továbbra is éppen olyan gát, mint a többi, azzal a különbséggel, hogy bevisz az élő és a holt folyó által körbezárt Aranyszigetre. A bõrhíd partján a folyó zárványa csak náddal erősen benőtt, lápos posvány, a helyiek jól tudják, mindössze keskeny folyosók csónakázhatók rajta, akárha hódok rágtak volna ki maguknak korridorokat az elárasztott ártéri erdőben. A szükös csatornákon kockázatos közlekedni, könnyen megfeneklik a ladik alja, és az iszap ledörzöli a kátrányt.” (16–17) Jocó élethelyzetének metaforikus képeként is értelmezhető a fenti természetleírás: két választási lehetősége van eljutni az élő és holt folyó által körbezárt Aranyszigetre: vagy a Szalma Lajos által kínált, letaposott/kitaposott lomalagút által védett bõrhídon át vagy a náddal benőtt lápos posványt választva, ahol neki magának kell ráatalálnia a keskeny, járható utakra, vállalva a megfeneklés veszélyét. A külső terek és a belső tájak egymásravezetése azonban csak utólagos olvasói észrevétel lehet, nem kerül sor a hős környezetérzékelésének és önszemléletének textualizálására.

Szalma Lajos a Tisza-gáthoz vezeteti unokaöccsét, hogy a bágyadt Tiszaparton megmutasson neki egy különleges jelenséget, az augusztusi vérengzést, a „békák Waterloo-ját”. Nem elhanyagolható mozzanat, hogy éppen a szimbolikus jelentés tekintetében fontos, a keletkező és mindig megújuló életet jelképező békák állnak a regény egyik kulcsjelenetének centrumában. „A legszebb, mikor az ártér nyárfái mögé még nem bújjak el egészen a nap, és a mézsárga fényben jól látható, hogy annyi varangy és levelibéka tajtékzik a városba vezető aszfalton, hogy úgy tűnik, élő szőnyeg, nem egy svájci nagyvállalat becses magánútja. Nyár derekára elszaporodtak Feketevárosban a békák, még a platánfákkal árnyékolt, széles főutcán is sok volt, ott brekegtek a Magyar király tekintélyes épülete előtt, a mustillatú borháznál, a Tulipán presszó teraszán az asztalok alatt (...)” (9–10) Tömeges, mindent elborító jelenlétük esetleg alludálhat a békák tömeges jelenlétéről szóló bibliai helyekre³, és azok negatív interpretációira.

A következő nem-diegetikus szövegrész olyan leírás, mely a táj természetességét és alakítottságát játssza egybe, előbb csak hasonlatok szintjén, majd az ember által alakított táj képét próbálja természetes állapotként bemutatni: „Különben minden sík, lapos az egész határ, sima a rét, mintha nyújtófán lapították volna el, akár egy mazsolás, lisztes tésztát, vagy valami pedáns gazda splatnival lapogatta volna készre. A feketevárosi gátör ólai mögött idei kacsák legeltek, egy törökkakas kapkodósan megbúbolt egy engedelmes tyúkot, a napégett, koponyányi fücsomókon ördögszekeret fújt át a szél. (...) A búzát learatták, gépi boglyák voltak mindenütt, akárha a Jóisten szétszórta volna

³ A Mózes második könyvében (7,26 skk.) leírt „egyiptomi csapás” a békák tömeges megjelenéséről; illetve a Jelenések könyve (16,13) is ezt a negatív értelmezést ismétli meg.

aranszínű gyűszűit.” (11) E kettősségből végül a társadalmi meghatározottság válik dominánssá, a nyárfák mögül feltűnik az első kamion és végighajt a békaszőnyegen: „A felfújódott példányok hangosan pukkantak ki, még a motor zaja sem nyomta el a gyors durranásokat. (...) A víz hozta az öldöklés zaját, a békaszőnyeg hullámzott, a kamion haladt előre benne.” (14–15)

A természet megerőszkolásának elborzasztó élményét/látványát Szalma Lajos egyfajta holisztikus világtértelemezés példázataként interpretálja, ezért tartja fontosnak, hogy Jocó is megtapasztalja azt: „a vér és a zsír, a bélbolyhok és az inak fönn maradtak a levegőben, úsztak szét a halál testrészei a tiszai ártér egén úgy, hogy a vér szépen lassan oldódott, és nem is vér volt már, és nem is voltak már inak, a békák teste eggyé lett a levegővel, és ettől látható lett a láthatatlan, ebben a különleges pillanatban valóban átélhető volt, hogy létezőnk, hogy térben vagyunk, és dörszölődnek, bújnak hozzánk Isten apró, teremtett dolgai, az oxigén rugdalozó molekulái, a por, a víz, a vér... mert Lajos bácsi szerint láthatóvá festette a békák vére az eget, és nem voltak többé árnyékok, mozdulatok, kontúrok, ahogy valóságban sincsenek, mert Isten szemében egy tömbben van a teremtés.” (18–19) Szalma Lajos egy tömbben lát(tat)ó természetfelfogása egy problematikus Isten-fogalommal operál: az egységben, egy tömbben látó szemlélet az ő perspektívájának feleltethető meg, és ily módon felmerül az önmagát isteni vonásokkal/hatalommal felruházó ember képének lehetősége.

Földényi F. László A kettéhasadt természet című tanulmányában a romantikus természetszemléletről gondolkodva a szabadságot a természettől, a mindenségtől, az istentől való függetlenség szinonimájaként határozza meg, s megállapítja: „Az újkori szekularizációs folyamat eredményeként egy nem isteni lény (az ember) istenként kezd viselkedni, korlátozott létében is mindenhatónak hiszi magát, s hogy ne kelljen szembesülnie azzal, hogy látszólagos teljhatalma igencsak törekeny (hiszen saját születése és halála örök rejtély marad számára, amely fölött sohasem lesz hatalma), ezért keres magának egy eszközt, amellyel törekenységét, esendőségét önmaga előtt is leplezheti.”⁴ Szalma Lajos a hétvégi házánál kialakított mikrovilágban próbálgatja érvényesíteni hatalmát, teszteli annak mértékét a természet és az emberek fölött egyaránt. Tótvárosi lakása csupán otthonimitáló díszlet, a városon kívüli titkos lakjának külön világa jelenti számára az otthonos környezetet, mint erre ő maga is utal, mikor először vezeti oda Jocót: „– Ez az én lugasom – közölte Lajos bácsi. – Benne van a világ.” (42)

Mesterségesen kialakított és gondosan ápolt természete semmiképp sem tekinthető hagyományos kis hobbikertnek, sajátos ökoszisztéma ez: „Szalma Lajos hétvégi háza védett, megváltó terület volt, szélárnyék, oázis. A sárgán,

⁴ Földényi F. László: A kettéhasadt természet = Szegedy-Maszák Mihály–Hajdu Péter, szerk.: Romantika: Világkép, művészet, irodalom. Osiris, Budapest, 2001. 25.

vörösen izzó kertnek, az elgyöngült őszi napnak, a zizegő nyárfaleveleknek semmi köze sem volt a feketevárosi határhoz, és az ott történetekhez.” (197)

Szalma Lajos kertprojektjét a természet feletti uralom vágya határozza meg: „A parvánokkal elkerített kert valódi iskolakertészetet takart, nem túl tetszetős virágok voltak a virágcserepekben, a kaspók fölött egy mohás hasú, szilikoncsőből készített öntözőrendszer futott, minden növény gyökeréhez gondosan bekötve a leágazás. Jocó botanikus kertben vagy biológiai laborban látott hasonlót, mikor gyógyszerész albérlőtársait elkísérte gyakorlatra. Mint egy kutatóintézetben, gondolta, ahogy belépett a kis házba.” (43) A természetnek ez a sikeresen megszabályozott darabja lesz a Szalma Lajos-i „tánciskola” színtere, a hely, ahol hatalmat gyakorolhat természet és ember felett, ahol valóra válhatnak teremtő, emberformáló elképzelései. S ebben a kontextusban a Szalma Lajos-i kert interpretálható Éden-vízióként. A Biblia szerint az ember lázadásának következménye a természet ellenségessé válása, Isten büntetése, amibe az ember nem tudott belenyugodni, s szakértelemmel, technikai eszközökkel próbál fölékerekedni. Horgas Judit ezt úgy fogalmazza meg, hogy „különféle fufangokkal igyekszik megakadályozni, hogy Istenhez hasonlóan csalódnia kelljen szolgájában.”⁵ Szalma Lajos kertje az embernek, pontosabban a férfi szubjektumának alávetett, hallgatásra ítélt környezet. Robert Kern így ír erről a viszonyról: „A férfi a maga művészetével kijavítja a hibáit, fejleszti őt, sőt, még amikor művészete követi is a természetet, a férfi segít neki beteljesíteni legjobb erényeit, amire a feltevés szerint egymaga nem képes.”⁶

Szalma Lajos természet szemlélete párhuzamba állítható a nőekkel kapcsolatos felfogásával, kik egyaránt alárendelt, a férfitől függő pozíciót töltenek be a mű szövegvilágában. A nagybácsi Jocót (ki)oktatva a következőképp beszél a női nemhez való viszonyáról: „segítettem nekik: nőnek, szépnek, boldognak érezzék magukat, és alázatosan szolgáltam őket. Nem csak a testüket, de a lelküket, az önbecsülésüket is. Szín voltam nekik az egész fonákján, mert érezték, hogy nekem meg ők azok. Soha olyat senkitől nem kaptam, mint tőlük. Mert én minden egyes asszonyi öltől ezt kapom. És nem felejttem el meghálálni!” (186) De a vallomás a maskulin díszkurzus perspektívájából szólal meg, és ezért éppen a tartalomnak ellentmondó jelentések erősödnék fel, a tudatosság, miszerint a nőt a természethez hasonlóan kell „gondozni”, teszi hangsúlyossá a férfi domináns pozícióját.

Minden ironikus felhang ellenére fallogocentrikus szemléletet tükröznek a természetet konkrétan feminizáló szöveghelyek, mint amilyen például Szalma Lajosnak a kultúrtáj-jelleggel operálni próbáló monológja, melyben

⁵ Horgas Judit: Hálóval a szelet. Ökokritikai tanulmány a reneszánszról. Liget, Budapest, 2005. 149.

⁶ Robert Kern: I. m., 372.

a magyar városokat földrajzi környezetük, természeti adottságaik alapján hasonlítja női testekhez, azonosítja sztereotip nőkép(zet)ekkel.

A biológia–testnevelés szakos tanár természetlátomásaiban is egybefonódnak a táj elemei a női princípiumokkal: a Tiszában fürdőző meztelen lány látványa Szalma Lajos emlékvilágában sejtelmes képpé változik, melyhez zenei aláfestés is társul – a természet elemei, a nyárfák finom zizegése, a tücskök ciripelése szólal meg nagy zenekarként, követve karmesterük vezénylését. Majd a transzcendens hangélmény és a vízből kiemelkedő női test látványa egymásba olvad, hasonlatok és szinesztézikus képzetek teszik szétválaszthatatlanná a zenei és a vizuális élmény kettősségét: „*Szalma Lajos szerint látni lehetett, ahogy kikel, kibújik természetes bábjából a szólam, a klarinét nádja megzörrent, és repült a mézes tónus, billegve, akár egy pille, mindez már akkor volt, mikor a lány felemelkedett a vízből, és óvatos rezesek recsegették, de mintha álmat őriznének, úgy, és elfolyt ez a muzsika, mint a felolvasztott kakaó, eleinte sűrűn csurgott (ekkor a békák zajos brekegése volt még), de alig egy pillanatra rá már meg is kötött a hülő forma, letompított trombiták dúsitották a szférák zenéjét, ami egyre pucérabb és kihívóbb volt, ahogy a lány forgott az alföldi hold ragyogásában, és ekkor végre megérkezett a legszebb hangszer, ami létezik a teremtés óta, az emberi hang, a Tisza csobogásából kezdett el párologni, mint valami illat (...)*” (70–71)

Szalma Lajos természet feletti hatalma nem csak a fizikai környezetbe való beavatkozásaiban, alakító tevékenységében mutatkozik meg, de természetlátomásai is ezt az uralmi pozíciót erősítik fel. Christopher Hitt *Az ökológiai fenségről* című tanulmányában Thomas Weiskel megjegyzését idézi, aki szerint a kanti fenséges „»magában foglalja a külső világ átalakítását az elme önmagával való viszonyának szimbólumává.« A természet Kant kifejezésével »puszta semmivé« válik, amely pusztán az Ént hagyja meg teljes pompájában.»⁷ Szalma Lajos látomásaiban a természet elveszíti autonómiáját, és azt saját szubjektumának kiterjesztéseként éli meg. A természet iránti alázatnak nyoma sincs magatartásában, az egyénnek a nem-emberi világ fölötti hatalmát hangsúlyozza Ildikónak mesélve is: „arról győzködte Ildikót, hogy a test képes azonosulni a világgal, minden lehet a mi kiterjesztésünk, csápunk, érzékelőnk, a világ a mi részünk, és nem fordítva, és érezze csak, hogy milyen mélyen van benne a világ (...)” (140)

Szalma Lajos természetlátomásai nem csak valóságtól elrugaszkodó, normákkal szembeszegülő létszemléletét sejtetik, de szellemi környezetének veszélyeztetettségére is utalnak. Amikor a Tisza-parton a derengő fényben a tavasz visszatértét, az első szeretőjének nevét kirajzoló, sárgán virágzó kikircseket vélte látni, Lajos bácsi a földre vetette magát „és betakarta a kikircsnevet a szívével, a hasával, a gyomrával és egy kicsit még a nyakával is.

⁷ Christopher Hitt: *Az ökológiai fenségről*. Helikon, 2007. 3., 399.

Eltiporta a szerelmese nevét. És csak feküdt a múlton, mint aki többé már nem is akar a jelenben lenni.” (24) Talán ez az első szöveghely a regényben, mely Szalma Lajos magabiztos énjének meghasonlottságára utal.

Robert Kern tanulmányában idézi Bonnie Costellónak azt a nézetét, miszerint „a természet közelsége, az antropocentrikus perspektívából való menekülés: fikció.”⁸ A Szalma Lajos által kialakított Éden-imitáció is értelmezhető az antropocentrikus perspektívától való menekülésként, s a különböző hallucinogén anyagok fogyasztása kapcsán az individuális autonómiáról való lemondás mozzanatai is felsejlenek.

Minden térnek, legyen az városi, vidéki vagy akár a vadon, „olyan magva van, amely az ott élőknek önazonosságot és folytonosságot nyújt”⁹ – olvasható Robert Kern tanulmányában. Szalma Lajos „tánciskolájá”-nak tere azonban épp az önazonosság elvesztésének lehetőségével fenyeget. Jocó első tótvárosi tapasztalatait a „tánciskola parkettjén” szerzi, s mindjárt az első táncóra után szembetalálja magát az érvessztés veszélyével: az első Szalma Lajos-féle szeánsz után megjelenik nála a Mephisto-imitátor, felkínálva a kétségek nélküli, a felséges és multságokkal teli idő, illetve a látás, a megértés, a Teremtő kulisszái mögé való betekintés lehetőségét.

A Szalma Lajos-i „Éden” megtapasztalása a más lét lehetőségével való szembesülést jelenti Jocó számára, s ez az alteritással való találkozás aktivizálja a szubjektum identitásformáló tevékenységét. Jocó önmegismerési folyamatait nagymértékben befolyásolja a környezettel kibontakozó kapcsolata, öntapasztalásai természetközeli élmények. Az identitásformálódás az önmagától való folyamatos elkülönözés eredménye, s ezeket a különbözőállapotokat természetlátomással érzékelteti a narráció: „*Kilépett az udvarra, és elindult a garzonja felé, de megállt, mert erős képek tolultak az agyába, és most jólesett, hogy jöttek, egy fullasztó akácerdőt látott maga előtt. Hogy mitől fullasztó, azt nem tudta, de érezte, hogy nincs levegő, áporodott szag van, mint egy hálószobában, egy mezítelen kislány rohant az erdőben, alul rothadó, nyirkos aljnövényzetben cuppogott a talpa, Árvácska, az állami gondozott, csupasz árva, bolyong, mert belekergették a tövisesbe, vagy otffelejtették, valami hang azzal riogatja, nem is jönnek vissza soha érte, és a folyondár fölfelé kapaszkodik a vékonyka, pipaszár lábán, és belé akar menni, a nyitott testbe kívánczik...*” (68)

Voith Jocó öntapasztalásának egyik meghatározó mozzanata a cigánylánnyal való, természetközeli élménye, melynek elbeszélése és a putri-sor leírása a kulturális alteritás aspektusaira is nagy hangsúlyt fektet: „*A főutca házai észrevétlenül, fokozatosan rongyolódnak le, és beljebb, a tavak mögött, a temetőn és a vasúton túl a cigánypárizs már igazi putri-sor, utcán szára-*

⁸ Robert Kern: I. m., 385.

⁹ Robert Kern: I. m., 386.

dó göncökkel, ablaktalan vályogviskókkal és árokparton legelésző gebékkel. A kunyhók be-beomló tetején nád vagy foghijas cserép, esetleg mindkettő, de az eső így is bever. Az út keményre taposott, lószaros sárgaföld. Mindez zártan és elszigetelten, mintha valahol a pucér rónaság közepén lenne, mindentől távol (...)” (74)

A cigánypárizs leírásának egyes szöveghelyei a vadon-képzettel operálnak: „A fű többnyire szemmagasságig ért. Olyan fáradtan hajtogatta szét a gazfüggönyt, mintha egy napi járás dzsungel lenne mögötte.” (77) Persze a tradicionális vadonolvasat nem működtethető a szövegben, sem a menekülés, sem a visszatérés vágya nem érvényesül a textusban. Breyan Strickler *Nem és város* című tanulmányában idézi Jane Addison Robertsnek azt a megállapítását, miszerint „a Vadon a férfi és nő csábító, ugyanakkor rémítő összecsapásának színhelye, mely igen fontos a férfi életében, mert ennek segítségével helyezi el a nőt saját kulturális kontextusában.”¹⁰ Jocó életében is meghatározó ez a másságtapasztalat, noha a posztkoloniális retorika hódítás-diszkurzusa itt fordított irányú: a lány képviseli a gyarmatosító erőt, ő irányítja és uralja a történeteket. A nő saját kontextusba helyezése azonban csak az együttlét idején valósul meg, utána éppen a kulturális kontextusok összeegyeztethetlensége hívja elő Jocó önidentifikációs törekvéseit.

Egy korábbi dolgozatomban azt írtam, hogy Grecsó Krisztián *Tánciskola* című regényének narratívájában csupán a térváltás iránti vágy fogalmazódik meg, de e vágyhoz nem társul az útrakelés aktusa, mely célirányos mozgást eredményezne. A mű főhősének, Voith Józsefnek a kimozdulása csupán kényszerű környezetváltoztatásként olvasható, melyet nem előz meg várakozás, mivel az út a vágyottnál szűkebb tereket érint. Azonban ha Horgas Judittal egyetértve a környezet fogalma alatt nem csupán a fizikai, hanem a szellemi környezetet is értjük,¹¹ akkor talán az utazás sem feltétlenül csak célirányos, térbeli helyváltoztatásként értelmezhető, s a Grecsó-szöveg mégis olvasható „út-jellegű értésforma”¹²-ként, egy olyan idegenségalakzatokkal teli metaforikus útként, mely eljuttatja az ént önmagához. Voith Jocó Feketevárosból Tótvárosba való kényszerű kimozdulása interpretálható megértéshez/önértéshez vezető szellemi útként, melyen nagybátyja, Szalma Lajos kíván kalauza lenni.

S talán nem véletlen, hogy Jocó öntudatra ébredése éppen útközben (a Feketeváros és Tótváros közötti úton) textualizálódik: „Lajos bácsi befejezte a szövegelést, és mintha megérezte volna, hogy a helyükre kerültek a dolgok. Jocó letekerte az ablakot, hagyta, hogy a jeges szél lehűtse a homlokát, kellett a nyirkos, metsző fagy, a lassítás a túl gyorsan múló pillanatok között. Nem akart ilyen gyorsan átélni mindent: a teljes elszakadást, a tökéletes

¹⁰ Breyan Strickler: *Nem és város*. Liget, 2006. 10. www.liget.org

¹¹ Horgas Judit: *Ki áll a kör közepén?* Liget, 2007. 7. www.liget.org

¹² Faragó Kornélia: *Kultúrák és narratívák. Az idegenség alakzatai*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2005. 12.

leszámolást Szalma Lajos álmvilágával, melyre eddig a pillanatig – most már tudja – legbelül még mindig vágyott.” (284)

Nem erkölcsi ellenállásból adódott döntése, ösztönös szellemi önvédelemnek tudható be a mester és tanítvány koncepció kitelejesítéséről való lemondás: „Erről az átalakulásról ő maga tehetett a legkevésbé, hiszen eddig csak sodródott, ám most előjött a zsigerek mélységéből valami igaz.” (284) Lemondása azonban nem tekinthető veszteségnek: „A lemondás nem vesz el. A lemondás az egyszerű kimeríthetetlen erejét adja” – írja Heidegger *A földút* című szövegében.

Mint Heidegger földút melletti tölgyfája, amely „[a]mi az út körül a létezéséhez tartozik, azt begyűjti, és felkínálja a Sajátját annak, aki rajta halad”¹³, úgy Voith Jócó is az „útonlét” állapotában begyűjtötte a közötlenség élményeit. Meg tudott nyílni az út biztatásának, így az őt érő környezeti ingerek, természettapasztalatok előhívhatták a más szempontú énmegközelítést, fokozták a szubjektum önidentifikációs törekvéseit, melyek az irányvesztettség és önidegenség állapotain át végül a megértéshez vezették.

LAJOS SZALMA'S GARDEN AS A FEASIBLE VISION OF EDEN

References to nature in the novel Tánciskola (Dance School) by Krisztián Grecsó

The author of the study reads the orientation to nature in the novel *Tánciskola* (Dance School) by Krisztián Grecsó using the concepts of ecocriticism. The nature references of the structures of association as well as the textual traces of interaction between the subject and its surroundings are in the centre of his interpretation. The specific micro-world of Lajos Szalma's garden is a space where the subject has power over nature and men, and where his ego-creating and man-shaping visions seem feasible; and, it is these elements that present the potentiality for the interpretation of the vision of Eden. In the case of József Voith, the protagonist, the experiencing of Eden carries in itself the alternative of meeting alterity, which sparks off the subject's activity for shaping his identity: the processes of getting to know himself are greatly influenced by the relationship that develops between him and his surroundings; his self-experiencing are adventures lived close to nature.

Keywords: ecocriticism, landscape, nature, garden, inner landscape, nature vision, alterity, ego-loss, self-alienation, self-experiencing, spiritual self-defence

¹³ Martin Heidegger: *A földút* = Martin Heidegger: „... költőien lakozik az ember ...”. Válogatott írások. T-Twins Kiadó, Budapest–Szeged, 1994. 220.

HERÉDI KÁROLY

FÖLD, VÍZ, LEVEGŐ... SZAR

Természetten innen és túl (Háy János: Xanadu¹)

Earth, Water, Air...Shit

Within nature and beyond (János Há, Xanadu)

A dolgozat Há János *Xanadu* című regényével foglalkozik. Megvizsgálja a regény természeti vonatkozásait, foglalkozik a természetfölötti problémakörével és az erre rájátszó tropikus rendszerrel. Kitér Há sajátos viszonyulására a befogadóhoz, valamint az irodalmi és kulturális hagyományokra.

Kulcsszavak: Velence, természetfölötti, szar, angyal, szerelem, tenger, föld, víz, levegő, hajó

Háy János *Xanadu* című regényében egészen sajátos természetszemlélet bontakozik ki. Erre a különleges látásmódra kívánok dolgozatomban minél átfogóbban rávilágítani.

A könyv címének – Coleridge *Kubla Kán* című verse miatti – ismerős – idegensége olyan elvárásokat ébreszt az olvasóban, amelyek *Xanadut* egzotikus, titokzatos vidéknek/tájnak vizionálják². A teremtő erejű, termékeny elemeket felvonultató *Föld, víz, levegő* alcím tovább erősítheti bennünk ezen elvárásokat. Nem a címek transztextuális utalásai az egyetlenek, amelyek számunkra fontos és releváns információt hordoznak, mivel Há a transztextualitás minden Gérard Genette által megállapított kategóriáját alkalmazza.³ Vizsgálódásaink szempontjából elsősorban a paratextuális és a metatextuális mozzanatok kiemelendők, azzal a meghagyással, hogy a *Xanadu* intertextualitása egy másik dolgozat témája is lehetne. A genette-i patatextus-meghatározást figyelembe véve, a fentebb már tárgyalt címek és egyéb, a továbbiakban vizsgálódásaim homlokterébe kerülő kategóriák is

¹ Há János: *Xanadu*. Palatinus, Budapest, 1999. (A szövegben zárójelbe tett számok e kiadás lapszámait jelölik.)

² Ezekre az összefüggésekre mutat rá Keserü József tanulmánya is. Vö.: Keserü József: *A hiány poétikája*. <http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200111/32.html>

³ Gérard Genette: *Transztextualitás*. Helikon, 1996. 1–2., 82–90.

ebbe a tárgykörbe tartoznak, csakúgy, mint a borítón látható festmény, amely szintén az író alkotása, és a *Xanadu* című regény borítója nevet viseli. A tengert, hajót és egy települést ábrázoló festmény (teljes összhangban a 141. oldalon található illusztrációval) az utazás toposzával operál. Erre játszik rá a fülszöveg két idézete is: az egyik az 1997-es kiadású *Jugoszlávia útikönyvből*, a másik pedig József Attila *Indiában, hol éjjel a vadak...* kezdetű verséből származik. Az útikönyv már műfajánál fogva megjeleníti az utazás során (ténylegesen vagy csupán képzeletben) bejárt terület mesterséges és természeti környezetét, ezt a megjelenítési potenciált hordozza magában az Indiát megidéző József Attila-vers is. Ezen mozzanatok olyan elvárási horizontot teremtenek, mely jelentős természetleírásra vonatkozó szöveget feltételez, mindezt anélkül, hogy a regény szigorúan vett textusából akár egyetlen sort elolvastunk volna, és ekkor még meg sem említettem a metatextusként értelmezhető, a regényre reflektáló Háynyilatkozatot:

„Különbén közben azt is gondoltam, hogy majd a szlovénok lefordítják, én meg a jogdíjból elköltözöm Szlovéniába, az olyan szuper ország, nagy hegyek, gigantikus barlangok, tenger, nem az a sok lekopott röghegység, mint nálunk.”⁴

A háyi prózakorpusz ismerete mégis gyanakvóvá teszi/teheti a befogadót. Felvetődik a kérdés: valóban ilyen egyértelmű a helyzet? A kérdés felmerülésének pillanatában már tudjuk, hogy nem számíthatunk hatalmas tájak, végtelen tengerek leírására, sem mezők, erdők, ligetek és vadban gazdag rengetegek megjelenítésére. Háyny regénye szinte teljes mértékben kielégületlenül hagyja a hagyományos (a Jókai által is alkalmazott) természetleírás iránti vágyunkat.

A könyv egy viszontagságos szerelem krónikája: Marco, a 15. századi kereskedő minden tavasszal elhagyja Velencét és családját, hogy áruval megterakodott hajójával bejárja az egész Földközi-tengert, majd hazatérve kielégítse felesége és saját pénz iránti vágyát. Ez mindaddig meg is történik, míg bele nem szeret egy piránói lányba, akinek egy gyönyörű palotát épített. Háyny írói eljárásával ezt a történetet duzzasztja regény méretűvé, belekeverve saját, a profánt és a magasztost elegyítő mitológiáját/legendáriumát.

Általános természetkép

A natúra-problematika a számok tükrében szemlélve a következőképpen alakul: a kétszázkilencvennégy oldalas műben a tenger szó kilencvenöt alkalommal fordul elő, míg az állat, vadállat kifejezés összesen (hozzáadva a konkrétan megnevezett állatokat is) ötvenkét szöveghelyen jelenik meg,

⁴ Károlyi Csaba: *Non finito – irodalmi beszélgetések*. Palatinus, Budapest, 2003.

kétszer olvashatunk madárról, tizenötször növényről. Konkrét virágnévként egyetlen virág egyetlen helyen fordul elő metaforikus értelemben, és ez a tulipán. Egy gazdag kereskedő lánya nevezetik a „*mórok tulipánjának*”(178), akit egy tehetős török kíván nőül venni.

A regény egyedi világában munkálkodó sajátos, a továbbiakban feltárni kívánt anti-materialista erők miatt elmosódik a határ élő és élettelen, reális és mesés között.

Jellemző a regényben a négy elem gyakori feltünése, és bár a negyedik (a tűz) a címben nem jelenik meg, mi odailleszthetjük a másik három mellé, továbbá egy fiktív ötödikként a tizenhárom helyen felbukkanó szart is. Az ürülék jól illik föld, víz, levegő hármasához, elég, ha csak a trágya mezőgazdasági felhasználására gondolunk, láthatjuk, hogy a szar is magában hordozza a termékenységet, hasonlóan a címben megjelenő másik három elemhez. Az ürítés különféle formái sok helyen felbukkannak, és nem csak az emberek, hanem, ahogyan arra Lovász Andrea is rámutat⁵, az angyalok is részesei az anyagcsere-folyamatoknak. A világ teremtésének és a szó hatalmának állandóan visszatérő motívuma a regény egy pontján módosul, és a föld alapanyagát a szarban határozza meg:

„Ezerévekre előre be voltak osztva az angyalok, hogy az éggalota kertjében összetákolt budiban mindennap valamelyik ürítsen, az örökidőkből egy darab salakot leküldjön a földre. A gombóc átrepült a csillagok közötti hatalmas térségen, s a földlabda oldalára tapadt, perditett rajta egyet, aztán alulra érve leszakadt onnét, és eltűnt a másik oldalon a mindenségben. Így teltek a napok a mindenség elejétől. Egyre több szartól ázott a világ, de akik szarban tapicskoltak, mit sem éreztek ebből. A kanálisban hömpölygő levest tengernek látták, a felszínen lebegő sűrűjét földrészeknek, hegységeknek, amin városokat építettek, örök időkre: kőből.” (270–271)

A tűznek mint destruktív elemnek metaforikus megjelenési formái szinte mindig az emberhez köthetőek: „*A férfinek tüzek lobbantak a bőrén és a szemében.*”(48) A *Xanadu* átlag kocsmatöltelékének ugyanakkor a vaskos, kopár föld a jellemző közege, belső (szellemi és lelki) tulajdonságainak kivetüléseként. A levegő ezzel szemben az angyalokat és Istent alkotó matéria, amit, mint sok minden mást is, a kocsmagőzös okoskodás vulgarizál:

„– Levegőből? – álmélkodtak mindenféle a matrózok. – Levegőből – mondogatták, s hatalmas szájszájukkal nyeldesték az istent. (...) A gyomormély felbolydult, s a belek kancsója utánaömlött a kibőfögött istennek.” (157)

⁵ Lovász Andrea: *Mesebeli szomorúság*. <http://www.forrasfolyoirat.hu/0006/lovasz.html>

Arc-poétika

Az egyetlen helyen, ahol Háy klasszikus természetleírást alkalmaz, egy női arcon megelevenedő viharverte mikrokozmoszt tár elénk, amely a vad tájíságot idézi fel:

„Az asszony szörnyűeket nyögött, az arcába bele volt gyűrve a takaró, a napközben simára feszített bőr most inkább látszott rém nagy viharokat átélt hegységnek, ahol a tó körül felforgatták a sziklákat, a hegyek csúcsát lebillentették a völgyekbe, a fák mind elfeküdve, s ha nem is látszottak, de alatta vadak nyögtek fület szakítgató hangon. Nappal még virágot szöktető mező, de éjszaka rémséges szörnyetegek dúlták föl tájait, órákig tart, hogy elugrassa őket, hogy fertelmes barlangjaiba űzze őket. De meddig bírja ezt a küzdelmet, meddig ijednek meg tőle, s bújnak vackaikba, lehet, holnap, mikor kivergődik az álomból, s parancsra fogná őket, csak legyintenek: nincs nekünk kedvünk ide-oda rohángászni, hagyjon már békibe, s tehet bármit, ezek nem mozdulnak, ott gubbasztanak az arc minden kiugró meredélyén, ott heverésznek minden völgyben, és ha kedvük tartja, belefürdöznek a tavakba. És az asszony zokogva üzni kezdte az éjszaka rémséges állatait, nagyokat csattintott rájuk a verőbotokkal, hátha sikerül olyan messzire kergetnie, ahonnet nem találhatnak visszautat, hátha sötét dzsungelbe tévednek, ahol még náluknál is szörnyűségesebb vadak tépik halálra őket. Űzte, ütlegelte őket, s csak örülni tudott, amikor látta, hogy egy távoli szegletben végre eltűnnek. Hallani vélte, amint elropogtatják csontjaikat és felmarcangolják húsuikat a rettentő dzsungelek mélyén, és bátran vetette bele magát a napba, mint aki nem is emlékszik, miféle hadviselés folyt az arcon, mint aki nem tudja, eljövendő éjjelen a dzsungelek minden eddiginél vadabb szörnyeket okádnak a tájra.” (65–66)

A manierista festő Giuseppe Arcimboldo is élt a természeti elemek és az arc összekapcsolásának lehetőségével, az előbbi citált szöveg azt az elméletet is felidézi, miszerint „...az arc a filozófiában olyan narratívaként fogalmazódik meg, mely elbeszéli ez ember élettörténetét, mely kifelé irányultsága által ábrázolni képes a »belsőt«.”⁶ Az arc tulajdonosa a hűtlen velencei álmából ébredő felesége. Az asszony szépségéről és személyiségének néhány kevésbé vonzó jegyéről ezt megelőzően már értesültünk, de az arcon éjszaka történő vad erdei tivornya segítségével több is megtudható. Előkeelő és befolyásos velencei kereskedő feleségeként feladatköre valószínűleg a divatos ruhák kiválasztása, a társadalmi eseményeken való megjelenés és a palota életének megszervezésében ki is merül. Az öregedés egy ilyen nő szá-

⁶ Széplaky Gerda: *A szerelmes család: Autoerotizmus a karteziánus gondolkodásban*. Vulgo, 2003. 3., 77–90.

mára a legszörnyűbb csapás, és mivel pénze van, mindent el is követ, hogy mind jobban késleltesse. Az idő múlásának jeleit napról napra méregdrága kozmetikai szerekkel és egyéb praktikákkal igyekszik elfedni. Éjszaka azonban megjelenik arcán a kor rettegett réme, és minden éjjel fenyegetőbben tér vissza, ezzel nap mint nap több órányi szépségápolást tesz szükségessé. A nő az önmagával való foglalkozást mindenek fölé helyezi, nem vállalja korát, nem fogadja el az idő múlását és az öregedés természetes folyamatát. Nem szegülhet sokáig ellen nála hatalmasabb természeti erőknek, minden erejét a törekeny látszat fenntartására fordítja. Elhidegül ritkán látott férjétől, és csak az arany csillogása hozza lábba, belül csak üresség van, amely az ideiglenes szépség maszkján keresztül is feltűnik. Az arc kifelé irányultságot jelent, a lélek és belső kifejezésén túl a kommunikációban is jelentős szerepe van, és ahogyan Kocziszky Éva írja: nem mint tükör, hanem mint kifelé táruló „ablak” funkcionál.⁷ Az arc „egy fiktív történet részese”, mutathat, de el is fedhet, mások számára jelentést hordoz, de meg is csalhat. Bárki magára vehet egy olyan maszkot, amely elfed valami kínosat, az öregedést vagy a lélek szegénységét, de a maszkok is lehullnak előbb vagy utóbb, még drámaibbá téve a valósággal való szembesülést.

Tropikus változatok

A *Xanadut* számos olyan metafora szövi át, amelyekben az eredet elhomályosul. Ennek egyik legkifejezőbb példája így hangzik: „*Mintha aranypénzek pattognának a vízen*”(5), olyan volt a napsütötte tenger, majd néhány sorral odébb az azonosított tenger már nem is jelenik meg: „*Hajó csúszott az aranyak közé, a piránói kikötő irányába az orr jobbra és balra hányta a pénzeket.*”(6) Más szöveghelyeken is találkozhatunk ezzel a metaforával: „*A hajó sodorta tovább a tallérokat...*”(7), mely módosult alakban is felbukkan: itt a víztükör válik a kincs szinonimájává: „*Nézte a hatalmas kincsekkel meg- rakott vizet. A kék most nem is látszott, csak a víznyelveken ringatózó arany (...) szinte lökést érzett, hogy a kincsek közéjébe vesse magát...*”(129)

Hasonló írói eljárás eredményezi a nevek játékát és folyamatos transzformációját :

„*A könyvben a velencei dogét Agostino Barbaronak hívják, kivéve a 38. oldalt, ahol Alexandro Barbaronak neveztetik. Az Afrikát körülhajózó portugál utazót a regényben Bartolomeo helyett Bernardo Diaznak nevezik (266).*”⁸

⁷ Kocziszky Éva: *Az arc olvasása*. <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/kmfil/kutatas/Kocziszky/ARC6.htm>

⁸ Keserü József: *A hiány poétikája*. <http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200111/32.html>

A piránói lány neve Anna, de Annának hívják a Velencét meghódítani kívánó Károly feleségét is, az örült király szavaiból azonban nem tudni, melyik királynőt akarja éppen, feleségét vagy a tenger királynőjét, s szintén Annának nevezetik Miksa császár jegyese is. Tudjuk azt is, hogy az első számú Anna igazi neve Marion, de a történelem során számtalan néven szólították már, hiszen az ő osztályrésze is az, mint Vinciusnak: állandó körforgás, gyilkos ciklikusság. Ez a márquezi névkáosz megnehezíti az identifikálás folyamatát, így teljesítik a Háy által kapott megbízatásukat a Máriók, Károlyok, Lajosok, öngyilkos Valeriók.

Mint már említettem, egy minden ízében élő világról van szó, még ha flórája és faunája szegényes is. A *Xanaduban* számos jelenség megszemélyesítésen megy keresztül, ami valamennyire kitölti a környezet kopársága miatt keletkezett űrt, mint például a következő esetben: „*A májusi reggel felpofozgatta a matrózokat az ivóban*”(14) A szél is, akárcsak a teremtő erejű szó, reflektál önmagára: „– *Úristen, szél van! – mondta a szél*”(80). A tenger folytonos hullámzó mozgásának kitett kövek csak azért nem zúgolódnak a rossz bánásmód miatt, mert ha kinyitnák a szájukat, a víz a torkukba szaladna, így a végső „*Követ szüntess!*”(23) parancsig vagy még azután is köhögniük kellene. A kavicsokkal ellentétben az aranytallérok mindegyike saját élet-történettel rendelkezik, amit el is mesélnek társaiknak. A kincseszsákokból előkerülve ezek az apró anekdotázó pénzek azonban domborzati formákká válnak és elveszítik emberi tulajdonságaikat. „*Ha újdun szerzett zsákjait összeömleszti a többivel, már nemcsak foltok lesznek a kék takarón, hanem hatalmas kupacok, mintha hegységek emelkednének a tengerek mélyéről elő, mintha földrészek keletkeznének, szigetek hatalmas meredélyekkel...*”(25)

A huszonkilencedik oldalon található történet bálnához hasonlítja a Földközi-tengert, melynek szíve nem más, mint Velence, annak csatornáit a szív erei, melyek a vért szállítják. Az élettelen tenger bálnához történő hasonlítása egy természeti fogalmat egy másik, biológiai, ráadásul egyazon ökoszisztémába tartozó fogalommal jeleníti meg, elmosva a határt élő és élettelen között. Ez a metamorfózis ellentétes irányban is működik: „*Belepislantanak a gyertyák a szobasötétbe, látni engedik az asszonyt. Sárga a bőre, mint az arany, mintha tényleg aranyalma volna, ahogyan a török mondta. A férfi kóstolni akarja ezt a tündérszép gyümölcsöt, harapni belőle, édességét a nyelvére ereszteti, de kemény a héja, mint a tengeri kövek, és eltörik az egyik foga, aztán a másik, és sorban törnek kifelé...*”

Egy újfajta népszámlálási módszer miatt a 190.000 szájú szörny rémképezeten túl Velence megjelenik egy, az egész Földközi-tengeren terpeszkedő oroszlánként is. A számtalan perszonifikáció mellett a város antropomorfizálásának több formája is jelentkezik. Legdominánsabb változata Velencét a tenger királynőjeként emlegeti. Az egész szövegen végigfutó metafora elképesztő módon teljesedik ki. „*Velence, a tenger királynője, minden vilá-*

gok tündöklő köve, felemeli álmos tekintetét” (66) Nemsokára hírt kapunk az eljegyzésről (70), de a szerelem nem teljesül be, a királynő mindössze „[L]ábait mosogatta a tengerben” (77). Vágyakozva nézheti a tengert, de magához nem ölelheti. Néha csókkal próbálkozik (79), olyankor leomlik egy palota a tengerbe, de a teljes egyesülés lehetetlen. Hiába kérleli a tengert: „És könyörgésbe fogott, hogy kapuin rontson be, s legyen az ő testének teste, az ő vérének vére, s legyen benne, és lehessenek gyerek.”(79) De a tengert is visszatartják a felsőbb erők, akármennyire is szeretné, ő sem érhet fel Velencéhez és öntheti el házait. Mindhárom szóképben van azonban egy közös vonás, mégpedig Velence organikus egységként való leírása. Az organikus város gondolata mellé társul a természeti elemekkel való állandó áthatottság, Velence szörnyként, nőként, szívként manifesztálódik, de a természeti erők folyamatosan jelen vannak, kapcsolódnak hozzá: „A tenger királynőjének legszebb házai voltak az ő szemei. És ezek a szemek reggeltől estig bámultak bele a vízbe”(145). A nap benyúlkál sikátoraiiba (65), a szél ott fújdogál a csatornák felett. A várost ezek az antropomorfizációs kapcsok kötik össze a természettel.

A nap nőként határozódik meg, bizonyos isteni attribútumokkal felruházva, mivel megvan az a képessége, hogy saját testéből új életet adjon: egyik sugarából születik Marion, az angyallány, mégpedig azért, hogy Isten jókedvűen ébredjen. A szerelmes özvegyekből pedig fénye égeti ki a bánatot, melyet elvesztett férjük miatt éreznek.

A gorillák a mennybe jutnak, ugye?

A tenger (kanális) mélyén élő halak a vízbe fulladt emberek hulláinak eltakarítóiként jelennek meg (36., 84., 106., 174.), a földön élnek vadállatok (elefánt, kukacok, férgek, juh, macska stb.), ellenben a levegő szféráját szinte csak láthatatlan angyalok lakják be, mintha madár nem is létezne a *Xanadu* regényterében. A hangsúlyozottan transzcendens világ mozgatórugói az Urat szolgáló angyalok, akik lábukkal tapossák a sötétséget a földre (57), majd elcipelik magukkal az éjjelt (63), lehetük ködöt képez (20), és megannyi csodás vagy bugyuta cselekedetük hajtja előre a világot. A tenger szintjének drasztikus emelkedését például az egyik ősi angyal lehulló könyvei okozzák.

Isten beavatkozása a természeti világba szolgálai állandó megrendszabályozására és néhány balesetre redukálódik.

„Mondjuk tröttyentett egyet, és a szél elsodort néhány várost, meg kiöntöttek a folyók, pár ezer ember kipusztult. Ilyesmiket csinált, hogy jelezze, ő azért itt van, de nem volt ebben semmi tervezettség, átgondoltság. Lehet, hogy tényleg csak az otthonosság okán nem figyelt már, hogy visszatartsa. Végül is ő volt minden, saját magában lakott például.” (262)

A Teremtőnek leginkább zsörtölődő és szeszélyes oldalát láthatjuk, olykor viszont fény derül olyan apró mozzanatokra, amelyek egy pozitívabb istenkép felé mutatnak. Ilyen a gorillák esete is:

„Különbén tényleg majmok voltak a kapusok, mert kevesen tudják, de a gorillákat, akik jóra való életet élnek, angyali sorba emelte az Úr...”⁹(40)

A regény imaginárius világában olyan, nem csak a keresztény hagyományokon nyugvó mitológia bontakozik ki, ahol Isten saját magát káromolja, Mohamed a mennybe jut, bár elméletileg oda be sem tehetné a lábát, és a Károly nevű királyok csak azért üdvözülnek, mert a Teremtő gyűjti őket, és nem jó, ha hiányos a kollekció. Természetellenes módon jut hosszú, gyakorlatilag végtelen élethez az isteni szeszélyből folyton reinkarnálódó Vincius, a regény emblematikus figurája és másodnarrátora, aki sok mindent tud és mesél az állandóan kocsmabüzbén és okádékban fetregő matrózoknak. A gólem zsidó (Darvasi László *A könnyemutatványosok legendája* című könyvében is szereplő) népmondájának (11–12) megjelenése a természetelleneségek sorát bővíti csakúgy, mint az önmagába beleszerető Narkisszosz története, amely a természetellenes szerelem egyik ókori archetípusa. Szerelmének lehetetlensége éppen az, hogy érzelmeinek tárgya az önmagát reprezentáló képmás. „Nárcisz léte a puszta virtualitásában és magányban kifejeződő, abszurd létezés”⁹– írja róla Széplaky Gerda. Az anyagtalan, hamis eszmény homoszexuális mozzanatának reménytelensége szükségessé teszi Nárcisz halálát. Nem létezhet, hiszen a saját magából fakadó Másik-Én iránti olthatatlan vonzalom a természet és a Háy-regény kontextusában Isten ellen való, s mint olyan, halálra ítélt.

A *Xanadu* hétköznapi emberei, akik viszont semmit sem vesznek észre a világ különleges jelenségeiből, nem gondolkodnak arról, hogy vajon miért is esnek el a kocsmából kilépve, magától értetődőnek tartják (ha egyáltalán emlékeznek rá másnap) az eseményt. A vihart csodás módon átvészelő hajó legénysége pedig saját rátermettséggel magyarázza a megmenekülést, amire pedig nincs magyarázatuk, azt egyszerűen a véletlennek tulajdonítják. Az olvasó viszont tisztában van vele, hogy angyalok gáncsolják el a részeg embereket, és ugyancsak angyalok mentik meg a hajót is. „Egy természetfölötti világban azonban nincs véletlen”¹⁰ – mondja Tzvetan Todorov. E jelenségek a „mindenre kiterjedő okság”¹¹ kategóriájával magyarázhatóak. Ha a véletlenek létét tagadjuk, akkor minden eseménynek valamilyen okságát kell feltételeznünk, csak épp nem valamely univerzális oksági láncon belül

⁹ Széplaky Gerda: I. m., Vulgo, 2003. 3., 77–90.

¹⁰ Tzvetan Todorov: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Napvilág Kiadó, Bp., 2002. 96.

¹¹ I. m., 97.

nyer magyarázatot az esemény, hanem egyedi okság lép fel. Ily módon egy angyal, ahogy Todorov is mondja „*voltaképpen egy képzelt okság megtévesztése*”¹², legyen a neve jó- vagy balszerencse. A regény számtalan helyen felkínálja nekünk a mindenre kiterjedő okság alkalmazásának lehetőségét, ehhez csak el kell fogadnunk a természetfölötti létét, de nekünk mint olvasóknak ez jelent komoly nehézséget; más kérdés viszont a mindenre kiterjedő okság valós életben való alkalmazása.

Az ember színeváltozása

Anna első felbukkanásakor csak egy szempárra leszünk figyelmesek, ez a mozzanat lesz a lány animális transzformációjának első lépcsőfoka, itt indul meg a macskaként való identifikálás. Akkori gazdája, hogy elterelje róla a szót, odaveti: „*Talán a macska.*” (22). A piránói nép, erről mit sem tudva, mégis ezzel párhuzamosan nevezi a lányt a Velencei cicájának, Marcót pedig kandúrnak. Az elnevezések mögött a bujaság és szexualitás kifejezésének szándéka áll. Az Annáról szóló beszélgetések, melyekben Anna állatként jelenik meg, magukkal hozzák a megtévesztés indirekt aktusát is: a pásztorból lett angyal sajátos felfogásban értelmezi a kódolt beszédet, nem társul anyagi létehez egy felsőbb intelligencia, nincs birtokában a kulcs, ezért azonosítási problémái vannak.

„– *Gondolkodj, pan Mihály! Palotát építek neki, kincsekben fog járni, semmiben sem lesz hiánya...*

– *Macskának palotát – röhögött Bertoló, a néma szolga védőszentje – , ekkora marhát: ha-ha-ha...*”(113)

A Velencei álmában is előjön a macska-Anna iránt érzett szerelem miatti büntudat, a bestiális szerelem sötét perverziójának formájában:

„– *Kegyelmezz, gazdag vendég, ments ki karmaid közül, nem árulom el senkinek, hogy állatokat szeretsz! Tele a piránói utcák macskákkal, fogd be őket, vidd magaddal az ágyadba, tőlem senki nem tudja meg...*” (90)

Más szereplők is rendelkeznek állatias jegyekkel, például az Annát eladó öreg uzsorás: „*olyan volt, mint egy apró állat, mint egy csapdába beleszáradt nyest*”.(112)

¹² I. m., 96.

Végezetül

Xanadu egy idegen világ, nem különíthető el benne a természetes és természetfeletti, természetben inneni és túli. A föld kopár, a tenger üres, kivéve rá az emberek sekélyessége, butasága. Alig várjuk, hogy megpillantsunk valamit, de csak a pénz csörgését halljuk. Mindenhol ott a teremtés, de annál sokkalta kifejezöbben a pusztulás. Velencében virágzó fára csupán akkor lelünk, mikor valakiben végre őszinte, magasztos érzés, a szerelem kap szárnyra. A sivár világban egyetlen vigasz a fény folytonos, kiapadhatatlan sugárzása, amely igyekszik felmelegíteni a köveket, a tengert. Örök csata ez: lehülés, majd felmelegedés. A fásult emberek szíve valamely kósza érzelm hatására egy időre felmelegszik, de nemsokára a fagy veszi át a forróság helyét. A lehülés és felmelegedés nem csak elvontan, hanem konkrétan is jelen van: az Északi-sarkon szolgáló angyalok fűtik és hűtik a jég birodalmát, miközben szívükben csupán melegséget éreznek. A tél és a tavasz szó szerint jön-megy, hozza és viszi magával „fegyvereit”, így hozva ciklikusságot a velencei kereskedők életébe.

Háy János többretegű, rendkívül kidolgozott, motívumokban gazdag regényt alkotott, dolgozatomban csupán egy szeletét volt módomban feltárni e gazdagságnak. Tanulmányom egy olyan idézettel szeretném zárni, mely jól mutatja *Xanadu* természeti világának sajátosságát:

„Nem voltak ott emberek meg állatok meg mindenféle növények, csak mindenféle fények voltak, sok nyalábbal, meg egy-egy sugár is...” (288)

EARTH, WATER, AIR...SHIT

Within nature and beyond (János Háý, Xanadu)

The paper deals with the novel *Xanadu* by János Háý. It looks into the novel's references to nature and deals with the issues of supernatural and the tropical system that even adds to them. It also touches upon Háý's characteristic individual relationship to the recipient as well as on literary and cultural traditions.

Keywords: Venice, supernatural, shit, angel, love, sea, earth, water, air, ship

Műszaki előkészítés: Csernik Előd, tel.: 064/14 10 272
VERZAL Nyomda, Újvidék, tel.: (021) 505-103
Készült 2009-ben 200 példányban.

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása
A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

821.511.141+811.511.141

HUNGAROLÓGIAI Közlemények = Hungarološka saopštenja = Papers of Hungarian Studies : az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kara Magyar Tanszékének folyóirata / felelős szerkesztő Lánosz Irén ; főszerkesztő Harkai Vass Éva. – 8. évf., 26/27. sz. (1976)–. – Újvidék : Magyar Tanszék, 1976–. – 24 cm

Háromhavonta. – A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei folytatása

ISSN 0350-2430

COBISS.SR-ID 17698



ISSN 0350-2430



9 770350 243006