

316.637

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

A
MAGYAR TANSZÉK
FOLYÓIRATA

MÍTOSZ ÉS IRODALOM



4.
2006

ETO: 821.511.141+811.511.141

YU ISSN 0350 2430

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

A MAGYAR TANSZÉK FOLYÓIRATA

2006. XXXVII. évf. 4. sz. ÚJ FOLYAM XII. évf. 4. sz.

2006.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA
PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES

Az Újvidéki Egyetem
Bölcsészettudományi Kara
Magyar Tanszékének folyóirata

Megjelenik évente négy szám.

Kiadja a Magyar Tanszék
a Szerb Köztársaság Tudományügyi
és Technológiai Minisztériuma, valamint
az Illyés Közalapítvány támogatásával.



Felelős szerkesztő: Bányai János
Főszerkesztő: Harkai Vass Éva
Szerkesztőbizottság: Deréky Pál (Bécs), Fazekas Tiborc (Hamburg),
Jankovics József (Budapest), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä), Láncz
Iréen, Papp György, Gerold László és Utasi Csilla.

Szerkesztőségi titkár: Kovács Rác Eleonóra

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

Szerkesztőség: BTK, Magyar Tanszék
21000 Újvidék/Novi Sad, Dr. Zoran Đindić u. 2.
Tel.: (021) 458-673, e-mail: hungar@unsff.ns.ac.yu
Műszaki előkészítés: Csernik Előd, tel.: 064/14 10 272
VERZAL Nyomda, Újvidék, tel.: (021) 505-103
Készült 2007-ben 200 példányban

TARTALOM

MÍTOSZ ÉS IRODALOM

POMOGÁTS Béla: Déry Tibor mítoszregénye	7
DÉRCZY Péter: A „nagy zabálás” mitológiája <i>Krúdy gasztronómiai tárgyú műveiről</i>	15
TVERDOTA György: Egy antik faliképre <i>Mitologikus témák Nádas Péter műveiben</i>	24
FARAGÓ Kornélia: A mitikus logika és a perszonális mítoszteremtés <i>Mítoszjelenségek az „én” felmutatásában</i>	31
GEROLD László: Mítoszok és drámák a vajdasági magyar irodalomban	39
KAPPANYOS András: Az irodalomtörténet mítoszai	48
KISS Gábor Zoltán: Frivolitás és irodalomtörténet <i>Fogalmi és biografikus mítoszok párhuzamairól</i>	55
VIRÁG Gábor: A mítosz felrombolása <i>Spiró György: Fogság</i>	63
TOLDI Éva: A rúkmadár fényessége <i>Láng Zsolt: Bestiárium Transylvaniae. Az ég madarai</i>	70
BIRCSÁK Anikó: A mítosz mítosza és a regény regénye <i>Kerényi, Szentkuthy, Lévi-Strauss</i>	78
ANGYALOSI Gergely: A mítosz mint a líra alapanyaga <i>Tózsér Árpád lírájáról</i>	88
BÁNYAI János: Mítosz- és hagyományvesztés New Hontban <i>Grendel Lajos újabb regényei</i>	96
HARKAI VASS Éva: Elvágódás- és szülőföldmítosz Fenyvesi Ottó költészetében	107
BENCE Erika: Új mítoszok és legendák <i>Lovas Ildikó: Kijárat az Adriára</i>	116

SADRŽAJ

MIT I KNJIŽEVNOST

Bela POMOGAČ: Mitološki roman Tibora Derija	7
Peter DERCI: Mitologija „velikog žderanja“ <i>O delima sa „gastronomskom“ tematikom Đule Krudi</i>	15
Đerđ TVERDOTA: O jednoj antičkoj zidnoj slici <i>Mitološke teme u delima Petera Nadaša</i>	24
Kornelija FARAGO: Mitska logika i stvaranje personalnog mita <i>Mitske pojave u iskazivanju „Ja“</i>	31
Laslo GEROLD: Mitovi i drame u vojvodanskoj mađarskoj književnosti	39
Andraš KAPANJOS: Mitovi istorije književnosti	48
Gabor Zoltan KIŠ: Frivolitet i istorija književnosti <i>Paralele pojmovnih i biografskih mitova</i>	55
Gabor VIRAG: Dekonstrukcija mita <i>Đerđ Špiro: Fogság (Zarobljeništvo)</i>	63
Eva TOLDI: Sjaj ptice roh <i>Žolt Lang: Bestiárium Transylvaniae. Az ég madarai (Ptice neba)</i> ..	70
Aniko BIRČAK: Mit o mitu, roman o romanu <i>Karolj Kerenji, Mikloš Sentkuti, Levi-Štros</i>	78
Gergelj ANĐALOŠI: Mit kao osnovno gradivo lirike <i>O lirici Arpada Težera</i>	88
Janoš BANJAI: Gubljenje mita i tradicije u Nju Hontu <i>Noviji romani Lajoša Grendela</i>	96
Eva HARKAI-VAS: Mit daljine i zavičaja u lirici Ota Fenjvešija	107
Erika BENCE: Novi mitovi i legende <i>Ildiko Lovas: Kijárat az Adriára (Izlazak na Jadran)</i>	116

CONTENTS

MYTH AND LITERATURE

POMOGÁTS, Béla: Tibor Déry's Mythic Novel	7
DÉRCZY, Péter: The Mythology of "Big Feasts" <i>On Krúdy's works on the topic of gastronomy</i>	15
TVERDOTA, György: On an Antique Wall-Painting <i>Mythological themes in Péter Nádas' works</i>	24
FARAGÓ, Kornélia: Mythical Logic and Personal Creation Myths <i>Mythical phenomena and the phenomenon of self-esteem</i>	31
GEROLD, László: Myths and Dramas in the Hungarian Literature of Vojvodina	39
KAPPANYOS, András: Myths of Literary History	48
KISS, Gábor Zoltán: Frivolity and Literary History <i>On the parallel features of notional and biographical myths</i>	55
VIRÁG, Gábor: Destruction of the Myth. <i>György Spiró, Fogság (Captivity)</i>	63
TOLDI, Éva: The Effulgence of the Rukh <i>Zsolt Láng: Bestiárum Transylvaniae. Az ég madarai (Birds of the Sky)</i>	70
BIRCSÁK, Anikó: The Myth of Myths and the Novel of Novels <i>Kerényi, Szentkuthy, Lévi-Strauss</i>	78
ANGYALOSI, Gergely: The Myth as the Primary Material of Lyric Poetry <i>On Árpád Tózsér's lyric poetry</i>	88
BÁNYAI, János: Loss of Myths and Tradition in New Hont <i>The latest novels by Lajos Grendel</i>	96
HARKAI VASS, Éva: Myths of Longing to Get Away and Myths of Homeland in Otto Fenyvesi's Poetry	107
BENCE, Erika: New Myths and Legends <i>Ildikó Lovas: Kijárat az Adriára (An Outlet to the Adriatic Sea)</i> . . .	116

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 Bányai János ; 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

POMOGÁTS BÉLA

DÉRY TIBOR MÍTOSZREGÉNYE

Tibor Déry's Mythic Novel

Déry Tibor 1957–1960-ban a börtönben írott regénye, a G. A. úr X.-ben Franz Kafka mitológiját idézi, illetve értelmezi át, az emberiség jelenének és további sorsának, lehetőségeinek filozófiai kérdéseivel viaskodik, egyszersmind az író személyes közérzetéről tesz vallomást. Története vagy inkább látomása egy fiktív emlékiratból bontakozik ki, amelyet, úgymond, G. A., az író fiatalkori barátja hagyományozott Déryre tanúságtétel gyanánt.

Kulcsszavak: antiutópia, a szabadság kérdése, történelmi allúziók, mítoszregény, történetbölcséleti mítosz

G. A. betűiben Grósz Andor neve rejlik, az egykori iskolatársé, aki Déry mellett valaha az „arbeiter elegantiarum” tisztét töltötte be, s titokzatos körülmények között halt meg, vélhetőleg öngyilkos lett. G. A., a regény hőse mégis más, mint az a Grósz Andor, akiről a memoár megemlékezik. Nem kis mértékben az író korábbi emlékezetes regényhőseinek, Parcen-Nagy Lőrincnek és Farkas Zenónak a rokona, hivatását, egyszersmind a történelem és a társadalom értelmét kereső gondolkodó. A bevezető fejezet külön „regénye” szerint két esztendőt töltött X.-ben, s ottani életéről, tapasztalatairól írta feljegyzéseit, amelyeket aztán visszautazása előtt bizott barátjának, az írónak gondjaira.

A titokzatos X. téren és geográfián kívüli város: utópia, azaz inkább modern antiutópia, lidérces és szorongató látomás. Kiábrándító és felzaklató: mozgató elve nem az élet és a küzdelem, hanem a lemondás és a pusztulás. G. A.-nak roncsmezőkön, rozsdatemetőkön keresztül kell a városba vergődnie, beomló házak, véletlenszerű közlekedés, kopott emberek fogadják, a szálloda az alagsorba, a szennyvízelvezető csövek közé szállásolja el leg-

* Számunk az MTA Irodalomtudományi Intézetének Modern Magyar Irodalmi Osztálya és az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Tanszéke rendezésében 2006. december 5-én és 6-án Újvidéken megtartott. Mítosz és irodalom elnevezésű tanácskozáson elhangzott dolgozatok szövegét tartalmazza.

kedvesebb vendégeit, a liftek rendetlenül cikáznak az emeletek között, a kereskedők árusítás helyett eltanácsolják a vevőt, az emberek véletlenek között tengődnek, a gyilkosság büntetlen és alkalmoszerű, a szerelem megalázó érzés, a munka értelmetlen foglalatосkodás, s a társadalom íratlan etikája így határozza meg az ember feladatait: „rendjén való, hogy valamit elvégzünk, mert azt hisszük, szükségünk van rá, de utána megsemmisítjük, mert úgy látjuk, hogy fölösleges.” Az értelmesen cselekvők börtönbe jutnak, a bíróság viszont gonosztevők gyülekezete, igaz viszont, hogy a börtön csupa komfort és evilági kényelem. A gazdagok „önfeláldozásból” használják ki a szegényeket, akik részvétellel veszik őket körül, s szánakoznak keserves sorsukon. X. népe minden évben karneváli külsőségek közepette kíséri a pusztulásba a meghalni vágyó szerencséseket, s általában mindenki szerfelett kellemesnek és szórakoztatónak tartja a kényelmetlenségeket és szenvedéseket. A célszerű cselekvés az erkölcsi lazaság jele, a boldogság eleve gyanús, minden hasznos, ami megrövidíti a hiábavaló léteezést és közelebb hozza a pusztulást. Az élet értelme a halál; mint X. egy polgára mondja: „Születésünk pillanatától kezdve kanyartalanul haladunk végső bukásunk felé, melynek itt (...) megváltás a neve (...) Megtaláltuk a tökéletes egyensúly titkát, mert súlytalanok lettünk.” Ez a súlytalanság jellemzi az emberi cselekedeteket és kapcsolatokat.

Ugyanakkor X. kísértetiesen hasonlít arra a „külföldre”, amelyből G. A. érkezett. E hasonlóság különösen akkor szembeötlő, ha azt a képet, amely G. A.-nak a „külföldi” viszonyokról tartott ironikus előadásából bontakozik ki, összevetjük X.-beli tapasztalataival. X.-ben „a perek az idők kezdetétől fogva mind összefüggnek egymással”, a „külföldön” pedig „mindenkit feloldoznak és mindenkit elmarasztalnak”. X.-ben a gazdagok lehetőséget adnak a szegényeknek, hogy szolgálhassanak, a „külföldön” pedig „a nép nem tud meglenni a mindenkori uralkodó osztály nélkül és fordítva”. X. polgárai „szükségleteiket a szabadságra cserélték be”, a „külföldön” pedig „mindenki oly szabadon érvényesülhet, hogy szabadságával, ha akarna, sem tudna visszaélni”. X. tehát nem pusztá fantasztikum és látomás, hanem az adott emberi világ „negatív” képe, amely természetesen ebben a „negatív” változatban a való világ, méghozzá a szovjet típusú társadalom hiteles másolata.

X. és az emberi társadalom sajátos megfelelése felkelti figyelmünket az ellenutópia jelképes értelme, történelemfilozófiai jelentése iránt. Déry maga a regényhez írt előszavában a rend és a szabadság arányának felbomlására, a szabadság korlátlan érvényesülésére utal, amely rend nélkül anarchiába züllesztzi az emberi életet, amely „kiönt, s eliszaposít maga körül birodalmakat, korszakokat”. Majd ezt is hozzáteszi: „Azt írtam meg, hogy a tőkés gazdasági rend szabadságeszméje mint tekeri ki a saját nyakát.” Kétségtelen, hogy X. világában jelen van a válságba került huszadik századi nyugati társadalom számos eleme. A nyugati társadalmak jövőjéről kialakított ellenutópisztikus

víziók (Huxleytől Orwellig) általában és hagyományosan a fegyelmezett és zárt hatalmi rend mindent végsőkéig szabályozó uralmát ábrázolták. Déry másfajta víziót teremt: az anarchiába fulladó szabadság, az elemi szükségletek kielégítésére redukált élet, a vegetáció színvonalára süllyedt emberi társadalom nem kevésbé nyomasztó képét rajzolja meg. És ez a kép a nyugati társadalmak olyan újabb keletű válságaira világít rá, mint a nagyvárosi élet csödjé, az ifjúság körében terjedő anarchista-amorális életformák, a természeti világ pusztulásának ökológiai következményei. Vagyis még az ötvenes évek végén előlegez egy olyan problematikát, amelynek szociális, erkölcsi és gazdasági súlyát valóban csak a hatvanas évek második felében mérte fel a szakirodalom és a közgondolkodás.

Ezek a megfélemlések azonban nem adnak egyértelmű és határozott magyarázatot. A regény több kritikusá kétkedett abban, hogy az előszóban kifejtett értelmezés egybehangzik az írói látomás valóságos sugallatával. Így Bori Imre arra hivatkozott, hogy az X.-ben érvényes szabadságfogalom valójában a szabadság klasszikus eszményének huszadik századi devalválásával azonos. A felidézett kép ezért a struktúrától függetlenül tükrözi a huszadik századi társadalmak némely jellegzetességeit, köztük a szovjet típusú politikai gyakorlatot. Ezt az álláspontot képviselte Egri Péter is, aki szerint X. társadalmának több vonása az úgynevezett szektarianizmus, vagyis a sztálinizmus új típusú elidegenedésére utal. Az X.-ben lefolytatott bírósági processzusok például a konstruált perekre emlékeztetnek, Ireneusz úr, a szegények nyakában lovagló gazdagok vezére a keleti diktatúrák képmutató etikáját fejt ki, midőn a vezetők kiváltságait áldozatnak tünteti fel, a tömegektől viszont aszketikus önfeláldozást követel, minthogy: „aki az életet szereti, nem lehet erkölcsös”. A szabadság és az igénytelenség elvének összekapcsolása, a valóság voluntarisztikus kezelése szintén a szovjet mintájú politika tulajdonságai.

A mitikus „ellenutópia” következképp úgy is olvasható, mint az úgynevezett „létező szocializmus” megsemmisítő kritikája, mint végső leszámolás a szovjet mintákat követő társadalommal és a lenini-sztálini ideológiával. A regény számtalan helyén található meg ennek a személyes leszámolásnak a jele, mint ahogy a bemutatott társadalom és emberi világ (a maga sivárságával, hazugságaival, önkényeskedésével) is számtalan módon azonosítható a szovjet típusú uralmi rendszerek természetével és működésével, nem egy alkalommal történelmi jellegzetességeivel. Így például a 12. fejezetben (talán nem véletlenül a regénytörténet tengelyében) elhelyezett leírás az X. városában átvonuló „halálmenetről” nyilvánvalóan az ötvenhatos magyar forradalom idején tapasztalt karhatalmi vérengzésre utal. Még az is, hogy a szinte teljesen romba döntött városon átvonuló menet szinte önfeledt lelkesültségben vonul a fegyverek tüze elé. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy a regénynek ez és még néhány jelenete valójában azt az apokaliptikus

víziót előlegezi, amelyről Konrád György, Márton László, Hajnóczy Péter és Grendel Lajos regényeinek elemzése során *Az apokalipszis víziója és a posztmodern magyar próza* című tanulmányában alig több mint egy évtizede Angyalosi Gergely adott igen tüzetes elemzést. Déry „mítoszregénye” nyilván nem véletlenül jut el az ötvenhatos magyar forradalom képeinek vizionárius felidézésétől az apokaliptikus látásmódig, és ezzel egy jellegzetesen posztmodern képzet igen korai kialakításáig.)

A megfelelések mindazonáltal részben félrevezetnek: a feltűnő analógiák ellenére sem lehet X. társadalmát egyértelműen a kommunista politikai berendezkedés metaforájának mondani. Egri Péter és Bori Imre egyaránt arra következtetnek, hogy az utalások rendszere többértelmű és inkohereus. „Déry – hangoztatja Bori Imre – az általánosnak és a konkrétnek, az érzékletes életszerűségnek és az eszmei sikok jelenvalóságának egy sajátos összhangját teremtette meg úgy, hogy a regény egésze sorra kinövi és minduntalan túlmutat azokon az egyes mozzanatokon, amelyeket külön-külön megragadhatunk és következtethetünk.” Vagyis X. jelentése tágabb körű és elvontabb annál, semhogy valamely jelenkori társadalmi berendezkedéssel azonosíthatnánk. A regény mondanivalója elsősorban nem a társadalomkritika, hanem a személyes vallomás és történelembölcselet körébe vág.

Az X. társadalmában alakot öltő szorongató látomás a regény keletkezésének körülményeire utal. Déry elítéltetése után a pesti Gyűjtőfogházban kezdte írni művét 1958-ban, s 1960-ban a váci börtönben fejezte be, közvetlenül szabadulása előtt. A vízió képcsírája a láthatatlan és szagolhatatlan, lefelé növvő tulipánok ötlete volt, amelyre a gyűjtőfogház sivár udvarát szemlélve talált. Ez az írói „trouville” a börtönvilág egyik lényeges tulajdonságát, a természet hiányát, az életrend sivárságát jelképezi. A regény anyaga tehát a börtön élményeire épül, ezért van a börtönnek, a büntetőeljárásnak és az ítéletnek Déry műveiben központi szerepe. A Kerületi Börtön X. centrumában foglal helyet, a város legtekintélyesebb és legismertebb épülete. X. lakói a büntetőeljárás, a vád és az ítélet árnyékában töltik rövid és sivár életüket; a perek állandóak és folyamatosak, „az idők kezdetétől fogva mind összefüggenek egymással”. A bírák bárkit perbe foghatnak, a vádlott mindig bűnösnek számít, és a mentőtanú a vádlottal azonos elbírálásban részesül.

A per és az ítélet az egyetlen rendezett állapot és szilárd pont abban a kaotikus világban, amellyel G. A. találkozik. Ezért egy X.-beli polgárt nem érhet nagyobb és tartalmasabb élmény, mint a perbe való „befogadás”. Szorongva bár, de erre készül, mintha tünékeny és súlytalan létének a vád és az ítélet adna formát és értelmet. „Az ítélet – mondja ifj. Larra G. A.-nak – végleges és megfellebbezhetetlen. Nos, kell-e ennél magaszosabb állapot, kedves barátom? Az elítélt lelke az élettelen kő halmazállapotába merevedik, s bár le kell mondania a változás, a befejezetlenség és az illékonyosság örömeiről, de egyben megszabadul az átmenetek olykor elviselhetetlen szenvedéseitől

is. Ellentétei átolvadnak egymásba, megvakul, megsiketül, agytekervényei becsukódnak, érzékszervei csak anyagcseréjének közömbös zúgására figyelnek. Az örökös bizonytalanságnak vége. A lélek már élő korába oly nyugalmasan elpihenhet, mint majdan a sírban.”

A börtön és az ítélet központi szerepe az író közérzetére és lelkiállapotára utal. Ez a lelkiállapot határozza meg és szövi át a regényben életre keltett látomást. Déry egy történelmi és személyes válság mélyén érezte magát; olyan helyzetben, amely minden addigi ideológiai és politikai frontot összezavart, és amelyből, úgy hitte, nem nyílik szabadulás, amelyben el kell vesznie. Ez a közérzet kapott tárgyas formát X. fantasztikus és szorongató víziójában. Ez a szorongásos vízió az emberi társadalom és történelem tragikus céltalanságát, végső értelmetlenségét és szomorú abszurditását fejezi ki, a tagadás mítoszt teremt meg.

A regényben alakot öltő látomást és történelemfilozófiát a személyes és történelmi kétségbeesés magyarázza. Déry előszava a rend és szabadság emberi világát a természettel állítja szembe, „amelyben nincs sem rend, sem szabadság, csak egymást ellensúlyozó burjánzás és pusztulás”. X. víziója a természetes állapotot tükrözi; X. lakói a természeti erők dehumanizált világába zuhantak vissza, a biológiai létezés elemi körülményei közé. Déryt nem először foglalkoztatja az emberi társadalom naturalizációjának és visszafejlődésének víziója. Ennek a vízióknak lényegében két gondolati eleme van: a természetről kialakított kép és a társadalom regressziójáról rajzolt látomás. 1921-ben, a dadaizmusról írott tanulmányban jelentkezik az a gondolat, miszerint a természet (és általában a létezés) a szüntelen teremtés és pusztulás közönyös folyamata, amely nem ismeri a tervet, az értelmes és célszerű elrendezést. Az 1922-ben készült *Az éneklő szikla* című regény pedig olyan emberiségnek és társadalomnak a rémképét idézi fel, amely a növényi lét alacsony szintjére redukálódott, a természet kaotikus viszonyai közé süllyedt vissza. Lényegében ez a vízió tért vissza évtizedek múltán az X.-beli társadalom szorongató képeiben egy olyan válság idején, amely sokban ama régebbihez hasonlatos. A szeszélyes formákban épülő és pusztuló város, az értelmes cselekvés nélkül lézengő emberek és a rendetlen burjánzásba süppedő társadalom egy vegetatív szintre süllyedt emberi világot példáznak, amelyben a társadalom, a „második természet” visszahanyatlott az „első természet” anarchikus és értelmetlen formáiba.

Az emberi civilizáció és kultúra véget ért, a természet: a növény- és állatvilág már halott; X. társadalma a civilizáció tárgyi maradványai között él a természet vegetatív anarchiája szerint. A szabadság, ahová eljutott, valójában a lemeztelenedett, pusztuló létezés. Heidegger „Semmi”-jét idézi, csakhogy nem a választás és a vállalkozás etikája felel erre a bölcséleti kihívásra, mint az egzisztencialisták könyveiben, hanem a megadás, a leépülés és végül az önkéntes pusztulás. X. lakóinak szabadsága az élettől és a valóságtól való

elidegenedést fejezi ki: szabadságnak hiszik azt, ami valójában csupán kiszolgáltatottság a természet vak életritmusának, személytelen erőinek. E szomorú és sivár ország („wasteland”) valójában az ember dehumanizálódását ábrázolja, olyan mitikus víziót vetít elénk, amely egy „történelem utáni” emberiség vegetatív életét mutatja be a civilizáció és az emberi élet romjain. És csak annyiban hozható összefüggésbe a társadalom konkrét jelenségeivel, amennyiben ezek az elembertelenedés körébe vonhatók.

A regény történelmi távlatvesztése az írói pálya meghatározott szakaszával magyarázható; s ha az írói előszó, mint tudjuk, a regény megjelentethetőségének érdekében, vissza is von valamit a kétségbeesés mindent felforgató filozófiájából, ez a filozófia nem alakul át lényegesen az idők folyamán. Déry mindenképpen új utakra tért, új vonzásoknak engedett, másképp látja ezután a történelem menetét és lehetőségeit, mint korábban; sokkal több kéttellyel figyeli a világ változásait, s alapjában reménytelenül tekint az ember jövője elé.

E távlatvesztés és reménytelenség szabta meg a regény formai tulajdonságait. Déry, szakítva azzal a realista szemlélettel és módszerrel, amely a *Szemtől szembe* óta érvényesült műveiben, lázadó éveinek elvontabb fogalmazását és kísérletező szenvedélyét újította fel. Rossz közérzete, megingott bizalma folytán egyszerűen folytathatatlannak ítélte azt a realizmust, amelynek lélektani feltételét az ő számára is az eszmék és az írói helyzet biztonsága adta. „Tolla – írja később harmadik személyben önmagáról – a leghatározottabban vonakodott attól, hogy régi pályáján fusson tovább. Azt, aki akkor ott a börtönben volt, csak egy addig nem gyakorolt új formában fejezhetze ki. Fejét lebuktatva a sötét áramlatba, talpát az ég felé rúgva.” Ezt az új formát jelentette a karkai mítosz. A *G. A. úr X.-ben* kihívó módon használja a Karkára emlékeztető motívumokat, elsősorban *A per* elemeit. A hős és a város kezdőbetűkbe rejtett neve, a roncsmezőn küszködő G. A. vándorlásának nyomasztó képsora, a város berendezkedése és társadalma, Leone perének lefolyása és az ítélet szorongató mitológiája: megannyi Karkára utaló analógia. Ám az elemek hasonlóságán túl az ábrázolásban és a szemléletben is karkai hatás érvényesül. Egri Péter találóan jegyzi meg, hogy nem a motívumok hasonlósága a fontos, hanem az a rokonság, amely az írói képzelet működésének irányában és jellegében ölt alakot.

G. A. úr regényét átszövi a karkai mítosz, de nem uralkodik rajta: jelen van az ellenállás is, amely mindegyre megküzd ennek a mítosznak a sugallataival, s megtagadja magát a tagadást. Déry minden kétsége és reménytelensége ellenére erősebb ellenállást tanúsít az elidegenedéssel szemben, mint mestere. Hősének sorsa és magatartása nem nélkülözi a küzdelem ethoszát. Déry X. magányos és lázadó polgáraival érez együtt. Erzsébettel, aki szerelme által töri meg az igénytelenség és a közöny hagyományos normáit, Larra nagyapával, aki nem hajlandó beállni az öngyilkosjelöltek mámoros

menetébe, Elzával, aki meggyilkolt férjét gyászolva pusztul el, és Szilviával, aki szokatlan szavakkal tiltakozik a kollektív felelőtlenség morálja ellen: „Nem kívánok olyan világban élni (...) – mondja –, melyben az ember kitér bűnei elől. Jogot követelek arra, hogy magam választhassak boldogság és boldogtalanság között. (...) Nem nyugszom bele abba, hogy ellenállás nélkül feladjam szabadságomat, s meg fogok küzdeni azért, hogy beteljesíthessem asszonyi sorsomat.” Vagyis azok iránt érez rokonszenvet, akik még őrzik az emberi kapcsolatokat és érzelmeket, a munka örömét, azt a hitet, hogy küzdeni s embernek lenni mégis érdemes. Ők a regény igazi hősei; eleven emberek módjára válnak ki X. személytelen sokaságából, a pusztán kollektív tulajdonságokat hordozó figurák közül. A homályos színekkel, laza kontúrokkal festett, elvontabb alakokkal szemben öbennük ölt testet az életmű realista emberábrázolása, megjelenti ereje. X. lázadói méltán foglalhatnak helyet a Déry-hősök arcképcsarnokában, az emlékezetes figurák között.

A lázadó hősköz hasonlóan az ironikus hang és ábrázolás is az eszmei ellenállás eszköze. Kafkától eltérően, aki tökéletesen azonosult az általa teremtetett mítosszal, Déry iróniával távolítja el magát X. életelveitől és magatartásformáitól, mintha a kiábrándultsággal, a nihilizmussal szemben is szkepszist tanúsítana. G. A. ellenérzéssel figyel és kommentálja X. szokásait, viszonyait, s bár szerelme kedvéért visszatér a pusztulásnak abba a világába, ahonnan egyszer már elmenekült, tudja, hogy az önkéntes halál ellenkezik leginkább az emberi létezés elemi moráljával, az emberiség megmaradásának természetes erkölcsi elveivel. Mert az életet, legyen bár megalázó és szerencsétlen, többre tartja, mint a pusztulást. 1938-ban József Attila halála után jegyezte le a következő gondolatot: „Bárhogy kutatok is lelkiismeretemben, megnyugtatóbb lett volna számomra, hogy szenved, mint az, hogy vége van.”

A történelembölcseleti mítoszregényben is az életre szavazott, s bejárva képzeletben X. félelmetes bugyrait, lélekben talán megerősödött, elutasította X. embertelen világát, és ezzel elutasította saját látomását, bírálatot mondott szorongásairól. A regény előszava a „szocializmusban” jelölte meg a „történelem valóságos ellenállásának” lehetőségét, ezt ma úgy mondanánk, hogy a demokráciában és a szociális igazságosságban (egyszerűbb szavakkal: a francia forradalom hármasszavában). Az X. világgal szembe fordított eszmények teszik érthetővé az előszó szavait: „Hogy milyen lesz a jövőnk? Ez az ember sorsdöntő kérdése; én csak azt írtam meg, hogy milyen ne legyen.”

TIBOR DÉRY'S MYTHIC NOVEL

The novel *G. A. úr X.-ben* (*Mr G. A. in X.*) that Tibor Déry wrote in prison between 1957-1960 quotes or rather reinterprets the mythology of Franz Kafka; the novel grapples with philosophical questions of the present state and future fate and prospects of the human race, and at the same time the novel is a confession of the writer's personal spiritual mood. The story of the novel, or rather its vision, develops from a fictitious memoir that a friend of his youth had left to Déry as a testimony.

DÉRCZY PÉTER

A „NAGY ZABÁLÁS” MITOLÓGIÁJA

Krúdy gasztronómiai tárgyú műveiről

The Mythology of “Big Feasts”

On Krúdy's works on the topic of gastronomy

Krúdy életrajzát és életművét is legendák övezik, különösen az evéssel, a gasztronómiával összefüggő elemeit. Az evést és annak terét, a kocsmák világát hagyományosan a barátságos, kedélyes világ fogalmával kapcsolják össze interpretátorai, noha novelláiban, különösen a húszas évektől, egyre erőteljesebben érezni nem e világi, mitologikus, ráadásul baljóslatú, fenyegető jelentéseket. Ezt bizonyítják azon művei, melyekben az evés a másik bekebelezését, elfogyasztását jelenti. Krúdy műveinek értékvilága, a gasztronómiai tárgyú novellák is ezt erősítik, nemigen ismer pozitív tartalmakat, az egyedüli fenntartás nélküli értéknek a szerző az írást, az irodalmat – azaz a teremtést tekinti.

Kulcsszavak: gasztronómia, étel, evés, zabálás, írás, irodalom, teremtés

A Krúdy-életműről szóló irodalom köztudomásúlag könyvtárnyi, ezen belül is számottevő azoknak a munkáknak a száma, amelyek az életmű egy bizonyos szeletével, nevezetesen a gasztronómiai tárgyú művekkel foglalkoznak. Az is köztudomású, hogy mind az életművet általában, mind e sajátos tematikájú műveket konkrétan igen sok, olykor makacs legenda övezi. Az utóbbiakkal kapcsolatosan azt is megjegyezhetem, hogy e legendák képzéséhez alighanem maga Krúdy is hozzájárult, például *Az Élet Álom* című saját kiadású kötetével, melybe gyomornovelláinak egy kis, bár jelentős csoportját gyűjtötte össze, s ezzel a későbbiekben tulajdonképpen évtizedekre meghatározta azon kiadványok sorsát, melyek sokszor merkantil szempontok alapján válogattak belőlük olyan címeket, mint *A has ezeregyéjszakája*, *A jó étvágy titkai* – és sorolhatnám tovább. A legtöbb legenda persze Krúdy alakjához kötődik; ezek egy része írásaiból származik, amennyiben az elbeszélőt, a szerzőt és az elbeszéltek hitelességét, bizonyosságát ebből következően azonosítják, más részük az író életét, figuráját és életművét felelevenítő emlékezésekből, anekdotákból eredeztethető. Mindkettőt nagy óvatossággal kell kezelni, bár nem egyforma mértékben; a Harmos Ilona által felidézett (ő is csak hallotta

persze) állítólagosan egyszer, egy nap elfogyasztott 100 kisfröccs nyilván a Krúdy-legendáriumba utalandó. Hunyady Sándor arc- és életképe Krúdyról a *Családi album*ban viszont valószínűleg sokkal közelebb jár a valósághoz, még akkor is, ha fennáll annak a veszélye, hogy ennek megrajzolásában éppen Krúdy zónapörköltös, sóskiflis, sörös-boros művei is hatással lehettek rá, tehát valójában az irodalmat másolja. Valamint az is kétségtelen, hogy a Hunyady-féle történet Krúdyról akár egy Krúdy-novella is lehetne e tárgykörben, amiből arra is kilátás nyílik: vajon mennyi a szerepjáték az író valóságos figurája és a művek elbeszélőjének alakja között. Nem legendákat akarok most oszlatni (részben már úgysis megtették mások), mégis egy-két elemét e legendáknak érintenem kell ahhoz, hogy majd hitelesebben rajzolhassam meg Krúdy gasztronómiai műveinek mitikus terét, struktúráját.

Legtöbb értelmezője az evés motívumának felbukkanását az 1920-as, pontosabban a húszas évek második felére teszi, pedig dokumentálható, hogy lényegében már a '10-es évek közepétől tapasztalható ennek megerősödése, ám igazából a gasztronómia kezdettől fogva jelen van az életműben, igaz, más és más szereppel és nyomatékkal, s főleg jelentéssel. Korábbi korszakai műveiben az étkezés gesztusa, az étel szerepe a szövegek háttérében marad, azt is mondhatnám, a gesztus és a szerep funkcionális, és beépül a szöveg hierarchikus struktúrájába, ahol funkcionalitásában alárendelt, nem önálló jelentéssel bíró rész marad. Az első világháború idejétől számítható, hogy mind publicisztikai, mind novella-, mind regényírói minőségében az evés a szövegeken belül kezd önálló jelentésképzővé válni, kezdetben azonban még keveredik a funkcionális cselekmény- és történetvezetéssel. Az *Őszi versenyek* (1922) elcsapott zsokéjának szeme még valóban a több napos éhezéstől szikrázik, s a történet egy pontján bekövetkező grandiózus ebéd leírása és a zsoké irtatlan fogyasztása, ha tetszik, egy naturális történet lélektanilag akár indokolható része is lehetne. Már kevésbé látszik indokolhatónak a két évvel korábbi, *Velszi herceg* (1920) című regény egy részlete, annál is inkább nem, mert a műben az evés amúgy alig kap szerepet. „Róza néni”, az egyik főszereplő mondja Bimynek, a másik főszereplőnek, hogy: „[H]úst kell enni, behunyt szemmel, nem gondolva semmire, csak az evés gyönyörűségére. Falni kell – te kis velszi herceg. (...) Egy jó ebéd – és bőghet valahol az elhagyott szerető. Egy bőséges vacsora – és haldokolhat az is, akit legjobban szeretünk. Enni kell, étvágygal, falánkan, zabálva, mint a krokodilus.” Róza néni sajtósárga kifakadása a szövegben nincs előkészítve, s a későbbi fejlemények sem magyarázzák az egyébként az „evés gyönyörűségét” emlegető, jelentésében azonban erősen fenyegető, baljós tartalmakat hordozó tirádát. Minden valószínűség szerint a *Velszi hercegből* vett ezen idézet az első nagy esztétikai hatású szövegrész a Krúdy-életműben, amely azt foglalja magában, hogy a szövegek evés-ivásához lehetetlenség csak pozitív konnotációkat fűzni, mint azt értelmezői általában ajánlják. Sőt, az vehető észre, hogy műfajtól függetlenül az evés olykor, nem

is kevészer, nem az élvezet, a megnyugvás tevékenysége, hanem valamiféle emberfeletti bekebelezés, ami legtöbbször taszító, sötét jelentéslehetőségeket is hordoz. Például, *A jó étvágy titkaiban* (1932) a főszereplő „P. B. még mindig a kolbászt falatozta, legalábbis olyan eréllyel, mintha embert evett volna...” Ugyanitt az erős paprika fogyasztásáról az elbeszélő megjegyzi: „Parazsat is harapdálhatna az ember ennyi elszántsággal.” Az evés testi vonatkozásai másutt még inkább ambivalensek; a *Böske, vagy a szerkesztőség pesztonkájában* (1926) olvasható a forró leves kanalazásáról, hogy a vendég „szemét lehunyta a fájdalomtól vagy a gyönyörűségtől”. Az egyértelműség, az eldönthetőség hiánya e műveknek (de szerintem a Szindbád-novelláknak is) karakterisztikus tulajdonsága, ami nyitott, többféle értelmezhetőséget eredményez, bár a test működéséről alkotott elbeszélői képet illetően vannak egyirányú jelentéselemek is, főleg azok, amelyek a szövegek animális, helyenként e minőségében sokkoló, groteszk értelmén alapulnak. A másik ember sajátos bekebelezése nemcsak a híres *Utolsó szivar az Arabs Szürkében* (1928) című novella tárgya, különös változatát megtalálhatjuk a kevésbé ismert, *Előhang egy kispörkölt-höz* (1931) című, inkább tárcanovellának számító szövegben is, ahol a következőket olvashatjuk: „Ilondai (...) dolga végeztével egy józsefvárosi kiskocsmába járogatott, ahol azzal tetszelgett magának, hogy apránként megeszegette régi hölgyismerőseit, akik bizonyos okokból cserbenhagyták. – Ma Szekond Irmát esszük meg – mond a bámulatos vendéglősnek...” Szekond Irmát malacpörkölt formájában fogyasztja, tehát a szöveg elbeszélője kedélyes kétértelműséggel játszik el az azonosítás és a megkülönböztetés lehetőségeivel, s így az első pillantásra sokkoló megállapítás a későbbiekben látszólag beleolvad egy szokványos metaforikus jelentésmezőbe, hiszen viszonylag ritkán fogyasztunk embert, kisvendéglőben pedig szinte soha. Azért csak látszólag azonban, mert a szöveg egy ponton, a rendelés föladásakor mégiscsak visszakanyarodik a brutális azonosításhoz, imígyen: „Igen, igen, volt valami fűszere szegény Irmának, amely fűszert a malacpörköltben szokott érezni az ember. Kis csontjai voltak, de csak térdig volt karcsú a lába, mert azután már a zsírok és húsok következtek. Így derékban is karcsú volt, mert gyenge, hajlékony bordáit nagyon jól tudta idomítani, de vállán és mellén felduzzadtak a húsocskák, ez ellen nem lehetett mit sem kitalálni. Szeretném tehát, ha a csontosabb darabokat válogatná ki részemre a pörköltből, vendéglős úr.” Az *Utolsó szivar az Arabs Szürkében* című remekműben pszichológusok vizsgálták és bizonyították azt a lélektani magyarázatot, hogy az ezredes mintegy bekebelezi a hírlapírót azáltal, hogy az ő feltételezeten szokásos ételeit eszi, s így azonosul vele, ami aztán halálát okozza. Az előbb idézett novella azonban túlmegy e lehetőségen, amikor az egyik embert rajnai lazacként, a másikat malacpörköltként azonosítja, és az elbeszélő e formájukban megeszi őket. Az egyszerű étkezés rituális zabálássá változik, amely zabálás volna hivatott a világ és benne az emberi kapcsolatok bensővé tételére. Az evés rítusa bizonyos szövegekben

nemcsak mitologikus magasságokba emelődik, de egyrészt egyre animálisabb karakterisztikumot vesz fel, másrészt a bekebelezésen túl összekapcsolódik a mitikusan értelmezett ölés fogalmával, s a rítusban részt vevő szereplő, főhős szintén emberfeletti tulajdonságokkal mutatkozik meg. Az *Isten veletek, ti boldog Vendelinekben* (1926) a vendég az újhagymát nem egyszerűen megesszi, hanem gyakorlatilag kivégzi: „a hagymát, miután annak fejét a sótartóba beleütötte: metszőfogaival nyakon harapta” – s az idézetből az is kiderül, hogy e kivégzés az állati támadással és öléssel is erős metaforikus kapcsolatot tart. A *Böske, vagy a szerkesztőség pesztonkájában* (1926) az étkező vendég már inkább egy mitologikus óriásra, küklopszra emlékeztet, amikor is „a húst a villával a kés lapján balanszírozotva szájába vette, és állkapcsával csak egyetlen, de annál meglegedettebb mozdulatot tett, mintha malomkő mozdult volna a szájában...” Ahogy már említettem, mindezzel párhuzamosan erősödnek a szövegek animális, sokszor vulgáris jelentései, s nem mindig csak utalások, metaforikus formában. Az *Egy pohár borovicska és következményei* (1926) hősnője, Zsanet így próbál Kalkuttai szívébe férközni étkezés közben: „Ha nem ülne elég kényelmesen, változtasson a székén. Emelje fel az egyik lábát néha, mert a vérkeringésnek engedni kell, a gőzök, gázok, felpuffedések már sok embernek komoly bajt okoztak, amikor természetes ingereiktől visszatarították magukat.”

Az evés tehát zsigeri életfunkciókat is jelent Krúdy szövegeiben, melyek gyakran kapcsolódnak a testiség más funkcióihoz, a szerelemhez, a szexushoz, méghozzá e vonatkozásban a nőkhöz. A szerelem és a nő a '910-es évek végéig a Krúdy-próza kitüntetett motívuma, vonulata, attól kezdve viszont egyre inkább háttérbe szorul, és helyét, státusát a szövegekben az evés és animális vonatkozásai veszik részben át. Vagy pontosabban, az elbeszélő gyakran összekapcsolja a nő alakját és az animális létezés jelenségeit. A legendyebb fogalmazás, hogy az ételekről ugyanúgy naplót kellene írni, mint a szerelemről (*Emlékezés a lengyel levesről*, 1915); átmenetet képez ugyanebben a szövegben, hogy „[É]szrevétlenül eljön az idő, midőn az étékfogás fontosabb, mint egykor a nő magaviselete volt”, s ide tartozik a *Magyar hasakból* (1919) az is, hogy „[A]z étkezés kultusza nemegyszer felülmúlja a nő és a szerelem jelentőségét...”. A *pincér álmában* (1927) már viszont azzal az azonosító eljárással találkozhatunk, melyben a rendelés és étkezés során a kacsát mint nőt említi a szereplő, amennyiben a kacsza „a pocsolójában is gusztussal él”. A *Böske, vagy a szerkesztőség pesztonkája* című novella vendége megfordítja a húst, hogy alulról is megszemlélhesse, „mint ahogy egy nőszemélyt szokás megnézni tetőtől talpig”, A *fogadósné, vagy az elvarázsolts vendégek* (1926) című novellában a tiroli „nőhódító pillantásokkal mérte végig a káposztahalmot”. Ugyancsak *A pincér álmában* már az evés a szexuális érintkezéssel kapcsolódik össze, a vendég a levesrel csókolózik, s a szöveg nem hagy kétséget afelől, hogy a további fogások az érettebb (értsd: testesebb) szerelemmel, sze-

relmi tevékenységgel azonosíthatók. Arról, hogy e Krúdy-szövegek elbeszélői nagyjából mit is gondolnak a nőkről, milyen jelentéseket kötnek hozzájuk, a *Boldogult úrfikoromban* (1929) című regényből alkothatunk képet – részben más, nem gasztronómiai aspektusokból. A kocsmába belépő és ott házias otthonossággal viselkedő Vilma kisasszony kapcsán jegyzi meg az elbeszélő, hogy „[E]gy kézimunkázó nő majdnem olyan szükséges egy barátságos szobába, mint a magvakat ropogtató madár a kalitkában.” A mondatot nem feminista indulattal idézem, pusztán arra látom igen jó példának, hogy a Krúdy által körvonalazott mindenkori kocsmá terében lényegében folyamatosan az emberi attribútumoktól megfosztott létezés hol mitikus, hol animális, vulgáris jeleneteivel találkozhatunk. Ez azért is érdekes, mert a szövegek belső mozgása a pozitív és negatív konnotációk között korántsem egyértelmű.

A kocsmák, kisvendéglők atmoszféráját, auráját a legtöbb értelmező barátságosnak, vonzónak, bensőségesnek írja le, ami részben elfogadhatónak is látszik. Erősíteni látszik ezt az interpretációt az is, hogy a kocsmá meleg és otthonosnak tűnő zárt világába kívülről belépő látogatók, vendégek általában az öszből, s még gyakrabban a télből érkeznek ide. A havazás minden esetben a külső világ metaforája, a hozzá köthető jelentések azonban nem mindig a hidegséget idézik meg; a belülről, a zárt térből való kitekintés már átalakítja, s akár barátságossá is teheti. Ehhez azonban kizárólag a bentről, mintegy védett helyzetből való szemlélődés segítheti a szereplőket. A kocsmá tere az tehát, amely barátságosnak minősülhetne, ha benne tényleges védettséget élvezhetne a vendég, ám e térben – részben idéztem is már – fenyegető, baljóslatú események is megtörténnek, például a vendég egy kis ujjdarabkát talál a virslijében gábelfrüstöközés közben (*Villásreggeli*, 1929). De az animális és nem emberléptékű és -mértékű zabálások is valószínűleg, nem feltétlenül csak vonzó térként tüntetik fel a kocsmát. Krúdy elbeszélői gyakran szólnak arról, hogy a kocsmában „az ördöngösségek napja volt”, hogy a tér elvarázsolódott, hogy valaki „mintha varázslatot művelne”. De már a kocsmá terebe való belépés sem egyszerű, hétköznapi, ugyanis, mint a *Villásreggeli* elbeszélője állítja: „Ezeknek a kocsmáknak semmi nyomuk nem volt az utcán (...) mégis megtalálták az ajtót, amelyen át rejtelmesen a kocsmába lehetett jutni...” S a vendégek ténylegesen nem valószínű cselekvéseket végeznek, még az evés sem az gyakran, ha azt olvassuk, hogy valaki szinte az egész étlapot megrendeli. A Krúdy-szövegek kocsmáinak tere tehát inkább közelít egy neutrális térhez, már csak azért is, mert meg van fosztva legkarakteresebb jellemzőjétől, az időtől. Csak akkor tudunk hozzávetőleges idődimenziókat kötni hozzá, ha a kocsmából kifelé nézünk, ám ez is nagyon elmosódott, többnyire csak évszakhoz, viszont szinte mindig ugyanahhoz az évszakhoz társítható. A kocsmá tere így mitikus térré válik, amit nem időbelisége határoz meg, hanem más (részben narrációs) elemek jelölik meg kereteit. Ezekből most csak kettőt említek meg: az elbeszéltek cselekvéssorozatainak szertartás

jellegét, mintegy rituáléját, illetve ezzel szoros összefüggésben a cselekvések ismétlődő jellegét. Ez utóbbi narrációs és világgépi kérdés is persze, a repetitív szövegalkotás mindig az állandóságra és az időtlenségre utal.

A novellák kocsmaterében általában két szereplő lép az olvasó elé, a pincér és a vendég (regényeknél látszólag módosul a helyzet, az alapképlet azonban ezekben is föltalálható), akik az elbeszélők szerint ugyanannak a szertartásnak nem egyforma és nem egyenrangú résztvevői, de a rituális tér megképzésének nélkülözhetetlen elemei. Mózel pincér úgy lép Szortiment szerkesztő úr asztalához, „mintha egy életbe vágó szertartás elvégzéséhez készülődne”, s a vendég később azt tapasztalja, hogy Mózel „szinte imádkozó állásban” várakozik. A *Miért állt az óra a vendéglőben?* (1933) pincéréről az elbeszélő egyenesen azt állítja: „Így áll a sekrestyés az oltár oldalán...” A rituálé papja, a vendég a sőtartót, paprikatartót és a fogpiszkálótartót rendezgeti, „mint valamely kis bálványokat, amelyeknek megengedtetik részt venni a közlő ceremóniában. (...) minden kis bálványnak megvolt a maga helye, amelyre engedelmesen elvonult.” Az étlap tanulmányozása, a rendelés szertartása, majd magának az evésnek már-már nem evilági lebonyolítása lényegében mindegyik szövegben hasonlóan zajlik le, bár talán pontosabb azt mondani, azonos módon. Minden szertartás, ceremónia valójában attól az, ami, hogy elemei változatlanok; a szövegek ezt narrációs ismétlésekkel erősítik meg, amelyek azt a befogadói érzést keltik, hogy mintha mindig ugyanaz történe, ugyanabban a térben, ugyanazokkal a szereplőkkel, akik ugyanazokat a cselekvéssorokat végzik. „A falióra harminc év előtt is állott, mégpedig fél tizenegyet mutatva, amikor ebben a vendéglőben először voltam, és itt ugyancsak borsos tokányt ettem” – mondja a vendég az említett novellában. Az ismétlődések nagyobb elbeszéléselemekben, struktúrákban is létrejönnek; a visszatérő hősök történetei Krúdy e korszakában két nagy ciklusba, novellafüzérbe is rendeződnek (Ulrik-novellák, Szent Mihály-novellák), de gyakori az is, hogy az író párdarabokat képez meg a novellákból, mint *Az utolsó szivar...* és *A hírlapíró és a halál* közismert, vagy a kevésbé vizsgált *A pénteki vendég* és a *Levegőváltás öröme és szomorúsága* (mindkettő 1933) esetében. Feltűnnek az említetteknel kisebb epikus elemek szüntelen ismétlései: ezek részben tárgyi, részben nyelvi-stiláris elemek. Egyiknél sem zárnám ki, hogy nem Krúdy írói feledékenységből eredeztethető, hogy bizonyos kifejezések, történetelemek és tárgyak újra és újra előfordulnak mind a regényekben, mind a novellákban, például az 1929-es termésben több helyütt is találkozhat a befogadó az „emberi ujj a virsliben” történetelemmel, legfeljebb *A has ezeregyéjszakájában* a virsli szalámirúdra változik. Ha lehet így mondani, a szövegek tárgyi valóságában mindenhol központi szerepet tölt be a zsíros főtt marhahús (s persze elfogyasztása) vagy a „[V]alódi keményfából készült fogpiszkálók”, melyeket ugyanazzal a mozdulattal és szóbeli megjelenítésben döfnek a vendégek a foguk közé,

miközben ugyanazokkal a szófordulatokkal érdeklődnek afelől, hogy: „mit tud az a fácán”, legfeljebb a fácán egy másik szövegben „kacsára” módosul. A szereplők gesztusai is ismétlődnek, egyformán kevergetik a kanállal a forró levest, vagy ugyanazzal az alapossággal tanulmányozzák az étlapot. „Az »egész világon« ilyenkor csapolnak – mondta most Plac” a *Boldogult úrfikoromban* című regényben, de már ennek előtte az elbeszélő leszögezte, hogy mindez „a »Bécs városához« címezett vendégfogadóban ismétlődő régi színdarab”, *A pincér álmában* is „az óra áll”, s a pincér „mintha egyszerre hallaná mindazokat a rendeléseket, amelyeket valaha ebben a vendéglőben tettek.” S valóban, műfajtól függetlenül a szövegek kis és nagy struktúrái is arra utalnak, vagyis arra terelik a befogadói figyelmet, hogy ha a befogadó egyszer belépett egy ilyen struktúra terébe, akkor egyszersmind az összesbe is. Alighanem ez az alapvető szövegekészítési eljárás az oka annak is, hogy mintha egyetlen szövegből generálnánk a szövegek számtalan, egymásra emlékeztető változata. Azaz igen erős az így értett „szövegváltozatok” között az átjárási lehetőség.

A Krúdy-szövegek ezen típusának mindezek következtében van egy egészen furcsa, érdekes vonása, ami távolról a mítoszok, mitológiák megképződését, felépítését idézi. Az egyik az időtlenség, az, hogy bennük az időnek alig vagy semmi szerepe nincs és nem is volt, a másik, hogy állandó elemei vannak, függetlenül attól, hogy ezek istenek vagy kispörkölte, sóskiflik, s pláne velős csontok. Az írások szereplői valójában azért érzik magukat jól, barátságosan és otthonosan a kocsmában, mert kilépnek az időből, s átlépnek egy olyan világba, amelyben képesek tájékozódni, hiszen mindig minden ugyanott van, ahova helyeződött, és azt jelenti, amit egyszer jelentett. Sajátos módon e szövegekben részvevők váratlan események bekövetkeztekor nem kizökkennek az időből, hanem, némi képzavarral élve, visszazökkennek oda, s akkor a vak végzet képében-formájában azonnal színre lép a pusztulás, az elmúlás, végső soron a halál. „Plac (...) tisztán látta a helyzetet, hogy ő már innen csak egyenesen hazamehet, haza, abba a reménytelenségbe, ahol nem várakozik rá senki, legfeljebb a halál”, üzeni a *Boldogult úrfikoromban* tényleges zárása, azaz Placnak vissza kell lépnie az időbe.

Ha egy idő nélküli térben mozognak Krúdy elbeszélői és szereplői, akkor ennek a helyzetnek a sajátosságai érvényesek rájuk: az időtlen állandóságban vagy az állandó ismétlődésben nincsenek folyamatok, legkevesébé teleologikus eseménysorozatok, s ha teleológia sincs, akkor minden emberi tevékenység cél nélküli, önmagára vonatkoztatott, s az evés, a zabálás is csak annyiban célelvű, amennyiben az élet fenntartásához elengedhetetlen, de ezen túl nincs semmiféle jelentése. A gasztronómiai körbe tartozó Krúdy-művekben az élet és az étel azonosítása éppen ezért nem magyarázható bármiféle emberi érték felől, s nagyon erős az interpretációs kísértés arra, hogy, mint a mitológiákban, a szereplőket közönyös, az emberi világ etikai mércéivel

nem körülírható figuráknak lássuk. Vagy másképpen és még esszéisztikusabban fogalmazva: közönyösen tekintenek ránk, nem ítélik meg, s ők maguk sem ítélik meg. Ha a mítoszteremtés világértelmezésként, világmagyarázatként interpretálható, márpedig alighanem annak kell tekintenünk, akkor Krúdy gasztronómiai érdekű műveiben nem kevesebbet állít, mint azt, hogy az így felfogott világban semmiféle érték nem játszik szerepet, még a legáltalánosabban szemlélhető részvét sem. Ez talán a magyarázata azoknak a jelenségeknek, amelyeket a novellákban, regényekben animálisnak neveztem korábban, bár el kell ismernem, az animális is valami viszonyítási alapot feltételez, e művekben pedig, ha mitikus, zárt terükben maradunk, ilyet a legkevésbé sem fedezhetünk föl. A Krúdy-szövegek így nem viszonylagosítják az értékeket, mint például Kosztolányi szövegei, hanem nem ismernek el létező és működő értékeket, elbeszélőik talán csak egy kivételt tesznek: az írás, az irodalom mintha kivételen ezen érték nélküli körből, bár lehetséges e mozzanat parodisztikus, ironikus felfogása is. Az étlap olvasása sok szövegben mint regényolvasás tűnik föl. Az *Isten veletek, ti boldog Vendelinekben* a vendég „olvasgatni kezdte előlről az étlapot, mint valamely érdekessé vált regényt, amelyben eleinte szórakozottan lapozgattunk”, majd a megfelelő szemüveg feltevése kapcsán az elbeszélő még azt is megjegyzi: „amelyen át valaha a bibliát olvasták.” Később a vendég „az étlapot félretette, mint egy kiolvasott könyvet”. Az étlap regényként való „beállítása” – túl az ironikus elemen – arra figyelmeztetheti a befogadót, hogy a szöveg mindkettőt – regényt és étlapot – vagy a kettő azonosításából kielemezhető „irodalmat” végeredményben a teremtés pozitív gesztusával hozza összefüggésbe. Az írás, az irodalom mint valaminek a megteremtése, létrehozása talán az egyetlen olyan eleme a Krúdy-műveknek (s nem csak a gasztronómiai tárgyúaknak), melyet a mindenkori elbeszélő, úgy tűnik, csak az érték fogalmával köt össze. (Bár biográfiai tény, s nyilván túlzott szimbolikus jelentőséget nem kell neki tulajdonítanunk, azért mégis nyomatékkan jegyzendő meg, hogy – ha lehet ezt így kifejezni – Krúdy egyetlen dologhoz és tevékenységhez volt hű tizenhat éves korától haláláig: az íráshoz, megteremtve, létrehozva bármilyen körülmények között is a magyar próza Jókaihoz fogható vagy azt meghaladó terjedelmű életművét.) Érdekes, de itt most csak épp megemlítem, hogy a gasztronómia, csakúgy, mint az irodalom, kételemű: elbeszélő és befogadó az irodalom, az írás részéről, az étel megalkotója, a főzés végrehajtója és a végeredmény elfogyasztója a gasztronómia részéről. Nyilvánvaló, s csak a rend kedvéért érintem, hogy az író egyfelől és a szakács másfelől ugyanúgy, ugyanannak a kreativitásnak a „foglyai”, hisz a maguk művészetében mindketten műalkotásokat hoznak létre. Innen tekintve az étlap regényként való emlegetése akár komolyan vehető is volna, csakúgy, mint maga a tényleges regény, az irodalom. Elgondolkodtató viszont, hogy a Krúdy-művekben az írás-irodalom teremtő párosának nincs meg a gasztro-

nómiai párosa, pontosabban csak egy csonka mása van. Krúdy novelláiban, regényeiben ugyanis alig lehető fel a gasztronómiai teremtésnek, a főzésnek, azaz a létrehozásnak a momentumja, s ha nagy ritkán mégis, az soha nem olyan erős az ábrázolásban, mint az elfogyasztásnak, a bekebelezésnek, tehát a nem kreatív, nem létrehozó animális tevékenységnek a rajza. E ponton talán nem túl kockázatos *egy kicsit* összekeverni a Krúdy-életrajz bizonyos elemeit magával az életmű üzenetével, amivel egyúttal egy apró legendát is korrigálnánk. Krúdy-levelekből tudjuk, hogy szerzőjük kedvelt enni, például a prózai műveiben oly gyakran emlegetett töltött káposzta (apró, egy harapásnyi töltelékkel) szívéhez közelálló volt. Azt azonban egy percig nem állíthatjuk – ellentétben a legendákkal – hogy különleges gourmet lett volna, mert gasztronómiai horizontja azért nagyjából a húslevesssel, főtt marhával és az említett töltött káposztával le is zárult. (Más kérdés, hogy az úgynevezett „einspinner” pörkölt szaftban leírása képes ezt a „kütelki” ételt szinte már nem e világi magasságokba emelni.) Az életrajzi tény alapján, miszerint Krúdy ugyan kedvelt enni (már persze addig, ameddig egyáltalán tudott, hiszen életének utolsó harmadában már alig-alig, s ezt is érdemes volna egyszer összevetni a mitologikus zabálások ábrázolásával), de egyáltalán nem volt különösebben igényes e téren, valamint hogy műveiben (függetlenül attól, hogy azok publicisztikai írások vagy kifejezetten szépprózai jellegűek) a gasztronómiai oldalnak csak a „fogyasztói” része van megjelenítve (tehát az „ételmű” megteremtése szinte soha, ellentétben az „életmű” létrehozásának igényével), az mondható el igen egyszerűen és röviden, hogy valójában egyetlen érték létezett számára: az írás és annak teremtő ereje.

THE MYTHOLOGY OF “BIG FEASTS”

On Krúdy's works on the topic of gastronomy

Krúdy's life and oeuvre – especially the elements related to eating or gastronomy – are surrounded by legends. Krúdy's interpreters traditionally connect eating and its environment, the world of *kocsma* (pubs), with the concept of friendly, atmospheric and convivial world in spite of the fact that when reading his novels, especially those starting with the twenties, one becomes conscious of increasingly more otherworldly, menacing mythological connotations of evil omen. This fact can be proved by the works where eating means ingesting and devouring the other one. The world of Krúdy's works recognizes hardly any positive content on the scale of values – his stories with themes on gastronomy are also a proof of this; the one and only value that he recognizes without reservation is writing or literature, that is, the act of creation.

TVERDOTA GYÖRGY

EGY ANTIK FALIKÉPRE*Mitologikus témák Nádas Péter műveiben*

On an Antique Wall-Painting

Mythological themes in Péter Nádas' works

Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című regénye három fiktív emlékirat ötvözete. Ezek egyike a főhős emlékirat-formájú készülő regénye, amelynek narrátora egy Thomas Thoenissen nevű, század eleji német író. Ez a Thoenissen a maga emlékiratában beszámol arról, hogy egy elbeszélés írására készülődik, ehhez gyűjt anyagot. Az elbeszélés nyersanyagához tartozik, annak egyik eleme egy antik falikép, illetve annak kicsinyített reprodukciója vagy másolata. Az *Egy antik faliképre* című fejezet Thoenissennek ezzel a római kori falfestménnyel való bíbelődését meséli el. Nádas könyvében tehát több mint harminc oldalon tanulmányozhatjuk az élő antikvitás egy jól fejlett példányát.

Kulcsszavak: mitologikusság, Thomas Mann, mélylélektan, művészettörténeti utalások, mítoszi jelenet, antikvitás

Van valami első látásra meglepő abban, hogy ennek a jelentékeny kortárs műnek az olvasója egy olyan mitológiai jelenettel szembesül, amihez hasonlót Pompejiben vagy a nápolyi múzeumban láthatott megfestve. A váratlanság oka az, hogy Nádas tudomásunk szerint nem kapcsolható semmiféle antikizáló irodalmi vagy szellemi tendenciához, ilyen talán nincs is a mai magyar szellemi életben, mint ahogy a harmincas-negyvenes években nagyon is elevenen jelen voltak ilyen törekvések Kerényi Károly környezetében. Németh László, Szerb Antal, Hajnal Anna, Devecseri Gábor, Radnóti Miklós műveiben ezt a visszahajlást a görög–római kultúrához természetesnek érezzük. De ezt az orientációt, időben visszafelé meghosszabbítva a vonalat, Babitsnál, Kosztolányinál, Juhász Gyulánál is magától értetődőnek tekintjük.

Mivel világunkban mindenre lehet, sőt kötelező ésszerű magyarázatot találni, ami egyszer megtörtént, Nádasnak ezt a kései kapcsolódását valamikori mozgalmakhoz, nyilvánvalóan szintén kellőképpen meg lehet okolni. Én itt csak két jól ismert összefüggésre utalok. Az egyik Nádas bevallott, de bevallatlanul is szembetűnő vonzódása Thomas Mann művészetéhez. Thoenis-

senben, anélkül, hogy ennek különösebben utána jártam volna, kicsit mindig is a fiatal Thomas Mann alakmását érzékeltem. S a falikép Hermész-közpon-túságában is ennek a Thomas Mann-i vonatkozásnak a bizonyítékát látom. A másik összefüggés egy sokkal kevésbé jelentős, ám eszmetörténeti okokból eminens szerepet kapó századfordulós íróra, Jenssenre irányítja a figyelmünket. *Gradiva* című elbeszélésének cselekménye, amely Freudot elbűvölte és a pszichoanalízis irodalmi elemzésekben történő alkalmazására készítette, mint címe is mutatja, egy Pompejiben kiásott női dombormű, az ún. „lépő” figurája körül forog. Ez a tematikai párhuzam a mélylélektan irányába tágitja Nádas világát: az antikvitással kapcsolatos fantazmagóriák a személyiség mélyén rejlő érzelmi komplikációk artikulációjára adnak alkalmat.

Célom azonban nem az, hogy Nádas személyes motivációjának utánajárjak. Csak arra szerettem volna rámutatni, hogy az ő antikvitáshoz való viszonya nem mozgalmi elköteleződés, hanem szabad kapcsolat. Az *Emlékiratok könyve* szerzőjét az antikvitás felélesztésének az önkéntesei közé sorolom. Azt gondolom, hogy neveltetésünk során, minden ellenkező látszat ellenére, belénkivódott a görög–római műveltség, s ez az alvó tudás alkalomadtán fölbreszthető és mozgósítható. És itt nem is Nádas személyes műveltsége a legérdekesebb, hanem az írónak az a feltételezése, hogy olvasója, nem is különösebben körülményes mitológiai magyarázkodás után, eligazodik a görög istenek és nimfák univerzumában, hogy tehát egy antik falikép még a XX. század végén is szerves részét képezi író és közönség közös kulturális diszpozíciójának.

De vajon Nádas hőse melyik római kori falfestmény fölött töpreng? Az eredetit Thoenissen itáliai útja során látta, a nyomatot vagy másolatot alighanem onnan hozta magával. Az írói eljárás, hogy egy regényben vagy költeményben fontos szerepet játszik valamely képzőművészeti alkotás leírása, értelmezése, egyáltalán nem megy ritkaságszámba. Ahogy könyvében Ballassa Péter, ki-ki tudna erre számos példát hozni. Csak néhányra emlékeztek abból a korból, s abból az ideges vagy dekadensen túlérzékeny vagy egzaltáltan spiritualista közezből, amelyben Thoenissen otthonos volt. Zola *Mouret abbé vétkében* egy falfestmény vesz részt tevékenyen a szerelmesek emóciójának felszításában; Dosztojevszkij *Félkegyelműjében* Holbein halott Krisztusa szól bele az események alakulásába. Huysmans *A különcében*, ha nem is antik eredetű, de antik tárgyú képek, Gustave Moreau Salome-vászna-i játszanak, egyebek között, fontos szerepet. Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényének bonyodalma a címben szereplő portré körül forog. A kor magyar irodalmából Babits *Hegeso sirja* című versét, s *A golyakalifa* velencei fejezetét említem csupán.

Végül szólni kell olyan nevezetes esszékről is, amelyek képelemzései túlmennek a közvetlen művészettörténeti kereteken, mint Freud például *Leonardo-tanulmányának* a *Szent Anna harmadmagával* című képről írott fejte-

getése vagy Foucault híres leírása egy Velázquez-képről *A szavak és dolgok* című könyvének nyitófejezetében. Annál inkább ki kell erre térnünk, mivel Nádas szép esszéje a melankóliáról Gaspar-Friedrich David egyik festményének elemzésén alapul, sok tekintetben az *Egy antik faliképre* fejezetre emlékeztető módon.

Csakhogy a mi faliképünk státusa alighanem lényegesen különbözik mind a regényekben, mind a versekben szereplő ismert festményekétől, mind a tanulmányokban elemzett művekétől. Előbb Szerb Antal nevét, majd egy Leonardo-képet hoztam szóba. Szerb az *Utas és holdvilág* című regényében egy olyan, Folignóban őrzött Leonardo-vászonról tesz említést, amely egy tehenet, egy libát és egy macskát ábrázol. Együtt mulatunk a szerzővel Milicent, a gazdag amerikai művészettörténet-hallgatólány rovására, aki elhiszi, hogy ez a kép létezik. Nádas talán ugyanígy nevet ki bennünket, naiv olvasóit, akik abban a hiszemben olvassuk az antik falikép elemzését, hogy egy valóságos római kori festmény leírását kapjuk, holott az ismeretlen remekmű talán csupán szóbeli hamisítvány, az írói képzelet koholmánya.

Lássuk tehát: mit ábrázol Nádas ecsetje? Gyengéden szép árkádiai tájat, egy antik reggelt látunk. A kép mértani középpontjában, egy tisztáson szép, fiatal, barna bőrű, meztelen férfi pihen. A tisztáson még három, más-más irányba pillantó nőalak, három nimfa tartózkodik. Az olajzöld öltözetű erdei lény ölében lant, ujjai a húrokon pihennek, vagy talán meg is pendítik a hangszert. A másik nimfa kezében, akinek arcáról lepergett a festék, dob és dobverők láthatók. A harmadik, türkiz palástú, szomorú arcú, vágyakozó tekintetű nimfa az egyetlen, aki a szép ifjú iránt érdeklődést mutat. A szép ifjú azonban nem viszonzozza ezt az érdeklődést, az ő arckifejezése is szomorú, s kifelé tekint a képből, talán olyan valaki után, aki a tisztást körülvevő erdőben rejtőzködik.

Mielőtt annak a lényegi problémának a megoldására tennénk javaslatot, hogy miért éppen ezt az árkádiai jelenetet festette le az író, előbb azt a kérdést kell fölvetnünk, miért veszi egyáltalában igénybe Nádas a festészet kerülő útját a mitológiai jelenet ábrázolásához. A teljes válasz több lépésben kerekedik ki, de annyit már most is beláthatunk, hogy a festmény a tiszta láthatóság közegében homogenizálja a tárgyat. A kora reggeli árkádiai tisztás látványa alakokkal közvetlen kontaktust teremt a néző és a mítoszi jelenet között. Esztétikai élményt nyújt, megmagyarázhatatlan varázserővel hat ránk, mielőtt értelmünk, mitológiai tudásunk birtokba venné jelentését, sőt, még akkor is, ha ez a találgatás nem jár sikerrel.

A képen ábrázolt világ, a férfi és női főalak vágyakozó szomorúsága, a két szép ember- (illetve isten-) példány találkozásának várható megghiúsulása ellenére idilli természetű: a szépség és a rend birodalma. Erato érzékisége, és nem az amor sanctus sóvárgó spiritualizmusa uralja. A könyv János Evangéliumból vett mottóját: „Ő pedig az ő testének templomáról szól vala”

csak ironikusan, vagy legalábbis az eredetitől eltérített értelemben tudom a regényre alkalmazni. Az *Emlékiratok könyve* a testiségnek, az emberek közötti érzéki érintkezésnek, még a legvaskosabb elemeiben is áhítattal átitott enciklopédiája. A könyvben a test templomának teljes szertartásrendje kibontakozik, beleértve a testiség gyászszertartásait is. Ehhez a programhoz nem az önvád, büntudat, lelkiismeret-vizsgálat, önmegtartóztatás mitológémai illeszkednek, hanem sokkal inkább a görög–római hitvilág történetei. De azon belül nem a nőket hajkurászó Zeusz, nem a szigorú, tiszta szépségű Apolló, nem a féktelen Dionüszosz, hanem Hermész köre áll előtérben. Ebben a körben megterem a testvérszerelem (Hermész és Aphrodité között), s ennek következménye, a kétneműség (Hermaphroditosz). Megterem a hoeroerotika, de az ellenkező neműek közötti mindenféle zavar is fellép.

Egy jól megszerkesztett antik falikép tehát olyan közeget kínál, amelyben a szexuális tabuk kiiktatódnak vagy legalább megszelídülnek, a bonyolult és az író által hallatlanul finoman és árnyalatosan kidolgozott személyközi viszonyok megbeszélhetővé válnak. Ezért esett tehát Thoenissen, illetve végső soron Nádas választása a leírt árkádiai jelenet ábrázolására, ezért adta fejét képhamisításra. Ez a bizonyos antik falikép voltaképpen projekciós tárgy. Ahogy Jenssen *Gradivá*jában a ténylegesen is létező, a közel 1900 éves, lépő nőalakot ábrázoló dombormű sem más, mint egy valóságos, hús-vér, jelenbeli fiatal lány fantazmagórikus, mitológiai alakot öltött képe, úgy az árkádiai melankolikus idill Thoenissen legszemélyesebb életproblémáinak kivételése. A dekadens század eleji író pedig az *Emlékiratok könyve* szomorú véget ért főhősének a hasonmása, minden komplexusával egyetemben. Így többszörös áttétellel eljutunk Nádas Péterhez, s megállapíthatjuk, hogy az antik falikép nagyon is szervesen beleilleszkedik az *Emlékiratok könyvének* programjába, szerepeltetése korántsem írói szeszély kérdése.

Nézzük meg, mire szolgál és hogyan tölti be funkcióját a regényben életre keltett antikvitas? Ha a falfestmény, mint állítottam, a Thoenissent foglalkoztató érzelmi és egzisztenciális dilemmák testet öltése, akkor az írónak nem kell mást tennie, mint a képi ábrázolást visszaváltoztatni emberi gondokká. S itt újra bebizonyosodik, milyen szerencsés választás volt Nádas részéről a képzőművészeti kerülő út beiktatása. Az antik falikép ugyanis merőben más természetű, mint – mondjuk – Holbein halott Krisztusa a *Félkegyelműben* vagy a *Salome tánca* Huysmans regényében. A jelenet megragadó szépsége és izgató rejtélyessége ellenére is idegen marad Thoenissen számára. Nem tudja azonosítani a szereplőket, s nem utolsó sorban ennek következtében, nem képes feltárni egymáshoz való viszonyukat sem. Első megközelítésben ezért a fejezet nem más, mint rejtvényfejtési kísérletek sorozata. Az író rápróbálja mitológiai ismereteit a tisztást benépesítő alakokra, de mindannyiszor ellentmondásba ütközik, újabb történettel kell megpróbálkoznia. „Zavaros volt az egész história – állapítja meg töprengéseinek egyik fordulatanál

Thoenissen – s bizonyára nem foglalkozom annyit vele, ha éppen e zavar tisztázása nem tartozik oly szorosan tervezett elbeszélésem előmunkálataihoz, töprengtem, kutattam, játszottam a lehetőségeimmel, kísérleteztem”.

Ez a kutatás, kísérletezés nagyon is jól bejárt ösvényeken halad. Thoenissen nagyítóval vizsgálja át a kép legkisebb részleteit, s főképpen rengeteg szakirodalmat olvas, hogy tisztázza a rejtélyt. Egy számunkra idegen hagyomány megszólaltatásának, tőlünk eltávolodott világ közelhozásának ez a bevett módja. Ez, a képre irányuló tüzetes figyelem egyúttal a műelemzés kritériumait is kielégíti. Nádas előbb elhiteti velünk, hogy ismeretlen remekművel állunk szemben, majd pedig annak rendje-módja szerint racionalizálja az élményt. Zárójelben megjegyzem, hogy – noha római kori festményről van szó – a mitikus alakok következetesen a görög nevükön említettek: nem Merkúr, hanem Hermész, nem Venus, hanem Aphrodité, s aztán Pán, Hermaphroditosz, Driopé és mások: csupa görög isten és nimfa, csupa görög mítoszi történet vagy történettöredék sorakozik ezen a császárkori Itáliából származó faliképen.

Csakhogy, a történetek és történettöredékek elmesélése, egyeztetése következtében a megmerevedett látvány megmozdul, s ha egyszer mozgásba lendült, többé meg sem áll. Az *Emlékiratok* könyvének olvasója ennél a fejezetnél különös tapasztalatra tesz szert. Nádas regénye olyan, mint egy lassított filmfelvétel. Hosszan elidőz egy apró eseménynél, például két váll érintkezésénél egy színházi lépcsőn, elannyira, hogy a történetelmeselés leírásba vált át a mű nem egy pontján. Az antik falikép esetében ellenben fordított folyamat játszódik le. Egy színes mozgófilm kockái elevenednek meg előttünk, amelynek kiindulópontja és végpontja mindannyiszor az arkádiai tisztás mozdulatlan jelenete. Miután több ilyen kört leírtunk, találgatva, hogy Pán, Hermész vagy Hermaphroditosz látszik-e a képen, az a meggyőződés alakul ki az olvasóban, hogy Thoenissen, aztán a róla szóló regény írója, végül pedig maga Nádas, minden szerénységük ellenére nagyon is jól tájékozottak a mitológiai tudományokban, s ismerik a festői ábrázolás csínját-bínját is.

Az antik falikép visszaváltoztatása emberi problémává, a harmonikus kompozíció visszabontása megoldásra váró zavaros lelki helyzetű, szükségképpen túlmegy a megfejtés, az idegen közelhozása programján éppúgy, mint a műelemzés, az esztétikai élmény racionalizálásának feladatán. Thoenissen újabb irányokban mozdítja meg az arkádiai élőképet. Ezek az újabb körök a jámbor rejtvényfejtés körei közé ékelődnek, eleinte csak halvány kíséretet adnak a dekadens író szakmai gondjának, a tervezett elbeszélés megírásának a témájához, majd egyre hangsúlyosabbakká válnak, s egy idő után lekörözik az amatőr mitológizálás sterilen kulturális köreit.

Ami először feltűnik, az a mitológiáról való szakszerű vagy kenetteljes beszéd kerülése, s az eleinte még erőteljesen érvényesülő emelkedettség

megettörése. Már a fejezet kezdetén is belekeveredik az árkádiai idill rajzába a reggeli vizelés profán képe, később pedig az író ilyen keresetlenül meséli el a gyermek Pán garázdálkodását a természetben: „tréfás kedvének éhét csillapítva lehugyozott egy lepkét, fostosat szart egy kígyó fejére, pompásan működött hát benne az egész teremtés.” Ezek a nyelvi jelzések arra utalnak, hogy kiléptünk az iskolai és az iskolás antikizálás köréből, a vitális és a profán irányában, ahogy Babits tette a szent történettel *Golgotai csárda* című versében.

Kiderül, hogy a kép fölötti töprengésnek nem esztétikai, nem ókortudományi, hanem eminensen önismereti tétje van. A hős fölismeri, hogy a képben róla magáról s személyes kapcsolatairól van szó, ez magyarázza a számára is rejtélyes vonzódást az antik falfestményhez. Az egyik nimfa, Salmakis egyszer csak saját menyasszonyára, Helenre emlékezteti, akihez való viszonyulása igencsak kacifántos: „Salmakis tekintetében durván és közvetlenül preciozsködő művészkedésem minden áttétele nélkül föl kellett ismer-nem jegyesem, Helen tekintetét, amint vágyakozón, szomorún, megértőn, minden mozdulatomat és gondolatomat igyekszik magába inni, kisajátítani, miközben én, az átkozott és az elátkozott, a szeretetre képtelen, szeressem őt bármennyire, hasonlóan az ifjúhoz, még ha szépségben sajnos nem is tekedhetem vele, nem őt nézem, e szerelemért nem hogy hálás nem vagyok neki, hanem kifejezetten idegesít és taszít és undorít, valaki mást nézek hát, persze, valaki mást!”

Szakítsuk itt félbe Nádas tengerikígyó-mondatát, hiszen csak arra akartam rávilágítani ezzel az idézettel, hogy az antikvitas kerülőútja a XX. század eleji és a XX. század végi modern ember személyiségválságának kellős közepébe vezet. Mintegy esztétizálja, s ami ennél is több, mitikus szintre emeli a privát életgondokat és emocionális hullámmozgásokat, „saját életének... balga kérdéseit... antik faliképek mögé rejtve nemesíti meg”. Amint azonban Thoenissenben tudatosodik ez az összefüggés, felhagy az esztétizálással, kikapcsolja a mitológiai dimenziót, lefokozza a faliképet pusztá művelődési játékká, s a maga dilemmái felé fordul: „ám ezen érzelmi zűrzavart figyelve önmagamban, egy másik, legalább ily durván és közvetlenül a saját életemből fölmerült történetre is gondolhattam akár, a fenébe már az antik történetekkel!”, majd kissé később: „teljesen mindegy nekem, mit ábrázol e kép, nem is történetük érdekel”, végül: „nincsen tovább, akkor beszéljünk róla, álca nélkül, beszéljünk arról, ami a sajátunk, a saját testünkről és a saját tekintetünkről.”

De ide, tudattalanjának dzsungelébe ne kövessük már a hőst. Annál kevésbé, mert a festményt ezzel a gesztussal Thoenissen nem tette nem-létezővé, a mitológiai lények történeteit nem érvénytelenítette, sőt, mi több, önértelmezése lépcsőfokaivá interiorizálta. A modernségben feltámasztotta az antikvitást, és a palackból kiszabadult szellemem többé nem lehetett úrrá.

ON AN ANTIQUE WALL-PAINTING

Mythological themes in Péter Nádas' works

Péter Nádas' novel, *Emlékiratok könyve (A Book of Memoirs)*, is a blend of three fictional stories. One of the stories is the main character writing a novel in the form of a memoir whose narrator is Thomas Thoenissen, a German writer from the beginning of the century. This Thoenissen says in his own memoirs that he is about to write a short story for which he is collecting material. The raw material of the story includes, or one of its elements is, an antique wall painting, that is, a smaller reproduction of the painting. The chapter under the title *On an Antique Wall-painting* tells about Thoenissen's taking much trouble with and working on this Roman-time wall painting. Therefore, in Nádas' book we are able to study a well-developed specimen of living antiquity.

FARAGÓ KORNÉLIA

A MITIKUS LOGIKA ÉS A PERSZONÁLIS MÍTOSZTEREMTÉS

Mitoszjelenségek az „én” felmutatásában

Mythical Logic and Personal Creation of Myths

Mythical phenomena and the phenomenon of self-esteem

Az én mitológiája a kivételesen sűrű történelem mítoszához kapcsolódva az „én és a történelem” közös mitikus szerkezetét hozza létre a legújabb vajdasági irodalomban. Az én és a történelem által közösen létrehozott mitikus szerkezet szinte teljes egészében a múlt részeként mondja ki az én-t. A mai geokulturális mintázatú regény ebben a vonatkozásban egészen közel kerül a Monarchia felbomlását tematizáló osztrák–magyar emlékirat-irodalom tapasztalatahoz, amelyben „a jellegzetes mitológémák, általában véve a narráció szimbolikus síkjainak jellemzői” hasonló módon határozzák meg az elbeszélést.

Kulcsszavak: felbomlásmítosz, mitológia, monarchikus olvasás, perszonális mítosz, rituális koherencia, textuális koherencia

(A mitológia hiánya és szüksége) Első lépésben, minden valószerűség szerint, azt kellene feltérképeznünk, hogy a mitológia hiányáról, a „nincsen mitológiánk” gondolköréről, és ezzel nagyon szoros összefüggésben az „egy új mitológiára van szükségünk” (schellingi vagy herderi) képzetrendjéről milyen formában és milyen kérdéskörnyezetben esett szó az utóbbi évtizedekben. És, hányan ismételték s milyen értelmezési keretben, mely módosításokkal a schlegeli gondolatot: „közel járunk ahhoz, hogy legyen, pontosabban itt az ideje, hogy komolyan hozzálassunk és teremtsünk magunknak.”¹ S hogy kik, mikor s mely korokban érezhették úgy, hogy valóban eljött az idő, és hogy meg is nyílt az út egy új mitológia felé, hogy reális lehetőségként merül fel egy új mitológia megteremtése. Ami bizonyosnak látszik, az az, hogy egyetlen hasonló áttekintés sem kerülhetné meg annak

¹ Friedrich Schlegel : Beszélgetés a költészetről. A mitológiáról = A. W. Schlegel és F. Schlegel: Válogatott esztétikai írások. Gondolat, Budapest, 1980, 357–358. l.

felvetését, hogy – amint Weiss János fogalmaz *A mítosz mint ethosz* című tanulmányában – „az új mitológia programja – a 20. század végéről tekintve – némileg kényes vállalkozásnak tűnik.”²

Kérdésként fogalmazódhat meg a továbbiakban az is, hogy ha a mitológia hiánya a *középpont* hiányaként merül fel, mi az, ami középpontként szóba jöhetne, és mi lehetne egy történetesen „új” mitológia forrása. És milyen tematikai-poétikai feltételek beteljesítésével válhat a mai elbeszélés a „mítosz megközelítésévé” – olyan értelemben, ahogyan erről Hermann Broch beszél. Mert számunkra nem mellékes az sem, hol van az irodalom, még inkább a mai irodalom helye ezekben a viszonylatokban, s milyen feltételekkel válhat/válhatna/válhatott egy újnak tűnő mitológia terepévé? Vagy éppen ellenkezőleg: milyen perspektívából tekinthetünk úgy a mitikus történetformára, mint az irodalom megismerési eszközére, elengedhetetlenül fontos értelmezési alakzatára?

Ha szorosan követnénk a mítoszfelfogások változásait, az is kirajzolódna, milyen elképzelések mentén vázolható úgy a kultúra alakulásrendje, hogy az egy „emberközponitú mítosz” létesítése felé mutasson. És ebből a szögből már valószínűleg az is feltárulna, miként jutott el a gondolkodás addig a pontig, hogy kimondja, az újonnan konstituálódó mitológiának „az *én* mitológiájává kell válnia”.

Amikor a mítosz átkötésként nyer értelmet az *én* és a nem-*én* között, s az *én*-világot megjelenítve-felerősítve kapcsolódik a közösségihez, a valamikori odatartozás, a beágyazottság, az összetartozás hiányának helyén a személyes mítosz jelenik meg. Vannak elgondolások, amelyek a klasszikus mitológiai tapasztalatoktól való elmozdulást szem előtt tartva nevezik „az intimitás és a szenzibilitás új retorikai tapasztalatát” *szélyes mítosznak*. Úgy is felfoghatjuk, hogy a mítosz azt mondja el, hogyan jött létre a világ, a személyes mítosz pedig azt, hogy hogyan jött létre, hogyan nyert elbeszélhető dimenziót az *én*-világ lényegisége.

(*Mítoszjelenlések az én felmutatásában*) Az *én* mitológiája a kivételesen sűrű történelem – elbeszélői megfogalmazásban „a patkányfogóhoz hasonlatos történelem” – mítoszához kapcsolódva az „*én és a történelem*” közös mitikus szerkezetét hozza létre a legújabb vajdasági irodalomban, szinte lebontva az elképzelést, miszerint a mítosz immunis a történeti interpretációt illetően, lévén olyan történelem, amelyet nem historizálunk. Az *én és a történelem* által közösen létrehozott mitikus szerkezet szinte teljes egészében a múlt részeként mondja ki az *én*-t. Kiváló példa lehet az ilyen irányú vizsgálódásra a következő narratíva: az elbeszélés alanya napi sétájából hazavisz egy szemetes kukára kihelyezett, tehát igencsak szimbolikus helyzetű atlaszt,

² Weiss János: *A mítosz mint ethosz* = W. J.: *Mi a romantika? Filozófiai tanulmányok*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2000, 103. l.

„Jugoszlávia szép, keményfedelű atlaszát”, és a következőket mondja: „És átlapoztam, úgy is mondhatnám, áttekintettem Jugoszláviát. Mint olyant. Életemet. Hiszen az ún. Nagy-Jugoszlávia azonos volt az életemmel. Egybeestek. Így hozta a történelem.” (Tolnai Ottó: *Költő disznósírból*. Kalligram, Pozsony, 2004, 181.). Ebben az azonosságban, egybeesésben azután, mert nem történhet másként, az országvesztés mítosza elkerülhetetlenül összefonódik a volt-élet én-jének elvesztésével. (Egyáltalán, a veszteségtörténetek mitizálásával, integrálásával az új mítoszstruktúrába: erre vonatkozóan a röptéri, hivatali országkeresések elbeszélésének különböző változatait kellene értelmezni.) Olvasási tapasztalatunk ebben a vonatkozásban, bármilyen különös is, egészen közel kerül a Monarchia felbomlását tematizáló osztrák–magyar emlékirat-irodalom olvasójának tapasztalatához, amelyben „a jellegzetes mitológémák, általában véve a narráció szimbolikus síkjainak jellemzői”³ hasonló módon határozzák meg az elbeszélést. A jelenkori geokulturális jellegű elbeszélések több vonatkozásban is a felbomlásmítoszok és birodalmi identitások klasszikus mintázatú, monarchikus emlékezeti modelljét rajzolják ki, amelyekben a beszélő „saját magát egyértelműen a múlt részeként kezeli, identitásának minden eleme ahhoz köti”⁴.

Álljon itt egy további példa is az „uralkodói mítosz” hordozójának nevével: „Egyik első könyvem (II. c osztályos tanuló), amit az iskolában vettem (mindenki megvette): France Bevk: *Tito*. És úgy örülök, hogy beleírtam a nevem: a fakuló tintának, a szépen formált, makrancosan kunkorodó betűknek, a gyerekkoromnak. Anyám karamellt készít, annak örülök. (...) Az életemnek.” (Lovas Ildikó: *Kijárat az Adriára*. Kalligram, Pozsony, 41.) Vagy másutt: „Egyszerre vagyok én, és mindaz, ami megtörtént körülöttem...” (Lovas: i. m., 99.). A múltnak abban az alakjában, amelyre az emlékezet épül, az elvesztett ország nem csupán egy életforma kerete és helyszíne, hanem magáé az Életé. Következétesen végiggondolva: az Élet metaforája elveszett.

Amennyiben most merülne fel a kérdés a mítosz hiányáról és esetleges szükségéről, a fentiek alapján óhatatlanul arra a következtetésre jutnánk, hogy a rituális színrevitel időterének megszűnésével a mitikus megszólaltatás az egyetlen módja a korábbi identításkonstrukció léteztetésének, azaz, az Élet metaforikus-mitikus fenntartásának, szabályos meghosszabbításának az átfogó emlékezeti létrenden belül. Most már csak a mítoszi elbeszélések *tehetik szavá*, foglalhatják össze a legáltalánosabb érvennyel, amit a Northrop Frye-féle „preverbális” rítusok a maguk idejében megteremtettek. A múltra való erőteljes, olykor szinte kizárólagos összpontosításnak a rituális-

³ Romsics Gergely: Mítosz és emlékezet. A Habsburg Birodalom felbomlása az osztrák és a magyar politikai elit emlékirat-irodalmában. L Harmattan, Budapest, 2004.

⁴ I. m., 29. l.

ból a textuálisba való átmenet (J. Assmann) megteremtése a kifejezett célja. Amikor textuális koherenciát építő szövegekről van szó, teljesen természetes és szinte elengedhetetlen a mítosz működtetése, hiszen a mítosz létfontosságú szerepet játszott a rituális koherencia egykori megteremtésében, a világosnak és logikusnak tűnő gondolatrendszerek működtetésében – az „egyszer-volt-ország” történetében. Tehát a koherencia textuális újrafelépítésének folyamatában, az „így éltünk”-típusú összegző-áttekintő jellegű narratív megnyilatkozások keretében hatványozott szerepe van mindannak, ami ezt a koherenciát rituális formájában egyáltalán létrehozta és működtette. Ebből következően a geokulturális narratológiának a „mitizálás” új poétikai jelenségének megragadásában is éreztetnie kell termékenységét.

Miután egyre valószínűbbnek látszik, hogy az új mítosz legerőteljesebb funkcionális vonása a konnektivitás narratív újjászervezése, az „országazonos én” halálának megakadályozása, idézem Hermann Broch idevonatkozó elképzelését: „Az új mítosz, ha létezne, akkor a hit és az értékek újraegyesülésének, egy új kulturális egységnek a jele, a halált legyőző feladatát ismét betöltő kultúra kezdete lenne.”⁵

Azt mindenképpen látnunk kell, hogy az egységesítő, egységbevonó mitológia poszthelyzetből kivitelezett elbeszélőmintái a geokulturális karakterű irodalom kohéziós perspektíváit erősítik, a térségi magyar, szerb, horvát stb. emlékelbeszélések összeolvashatóságát segítik. Ennek megértéséhez Claude Lévi-Strauss azon gondolataihoz kell nyúlnunk, amelyek a mítosz eredetiségéről szólnak minden más nyelvi/nyelvészeti tényhez viszonyítva: „meghatározhatnánk a mítoszt úgy is – írja –, mint olyan beszéd-fajtát, amelyben a *fordítás/ferdítés* formula gyakorlatilag a zérushoz közelít. (...) Bármilyen keveset tudunk is annak a népnek a nyelvéről és kultúrájáról, amelynél a mítoszt gyűjtötték, a mítoszt minden olvasója a világon mindenütt mítosznak fogja fel.”⁶ Ez azt jelenti, hogy az országvesztés nyomán beálló hiánytápasztalat rokonságot létesít az egykor „közös lakott történetek” elbeszélését, geokulturális identitását biztosító formatív szövegek között. A mítoszok lényegi struktúrája, élményközösségi ereje és az „országazonos én” önelképezése művek sorában fedi egymást.

A felbomlásmítosz mint alapvető sémastrukturáló egyaránt úgy működik a térségi irodalmakban, hogy a területiséghez, az országalakulathoz kötődő mitikus szerkezetek összekapcsolódnak az emlékezetben „nagy korként”, helyenként akár „aranykorként” megjelenő időkkal, a jugó-mitológia tárgyi, érzésszerkezeti és cselekvéselemeivel, meg azzal a sajátos „*kartografikus identitással*”, amelyet már bemutattam. A mítosz szubsztanciája az „én és a

⁵ Broch mítoszelméletéről: Paul Michael Lützeleer: Hermann Broch és a modern kultúrája. Pro Philosophia Füzetek, 1996/4–5., 44. l.

⁶ Claude Lévi-Strauss: A mítoszok strukturális elemzése = Strukturálisizmus. I. köt., szerk.: Hankiss Elemér, Európa Könyvkiadó, Budapest. é. n., 134–148. l.

történelem” közös történetében van. A mitikus diskurzus által felállított vagy strukturált geokulturális narratívákban a téridő még véletlenül sem csak keret vagy passzív háttér, amelyben a cselekmény lejátsszódik, hanem erőteljes relációhordozó kategória. Szélsőségesen egzisztenciális helyzetekben még talán a mitopoétikus hagyomány kozmológiai sémáiban tapasztalható terektől is aktívabb tényező.

S hol érhető leginkább tetten a mitikus, ha nem a lezárás és újramezdés határain? Legerősebben mindig az eredetet tematizálja, de voltaképpen az átmenetből származik. Amikor történelem előtti és történelem utáni időben gondolkodik vagy egyáltalán előttiségben és utániségben, a területhatárok élessége és határozottsága változó intenzitású. Mindenesetre a mítosztörténet olyan múlttal szembesít, amely elválasztódik a jelentől. A jelenlegi identitás a korábbi halálából származik – s a mítosz az átmenet, az átfordulás, illetve a határ jelenségeként nyer értelmezést. Az előttiség tapasztalatainak az utániség nyelvébe való asszimilálása annak a viszonynak a tipikus megnyilvánulása, amely a mitikus idő és jelenkor között fennáll. Legintenzívebben a viszony jellegű alkotóegységek, a mítémák és a viszonylatnyalábok kötik le érdeklődésünket. A kérdés csupán az, hogy vajon Jugoszlávia mitikus képzete nem semmisül-e meg abban a pillanatban, amikor az én fenntartásának megkönnyítése érdekében textuálisan újralétesül. Az ugyanis, hogy az egyszerű-volt-ország egyáltalán újralétesítésre szorul, már eleve demitologizálja, a demitologizálás, az elkerülhetetlenül fanyar-kegyetlen, ironikus átvilágítás viszont bizonyos vonatkozásokban valószínűleg a kitörléssel egyenlő.

Hajlok annak a vélekedésnek az elfogadására, hogy a mítosz sokszor nagyon különböző értelmezései csak bizonyos pontokon mutatnak némi egybehangzást, olyan pontokon, amelyek az alapvetően tematikus érdeklődésű megközelítések mellett vagy még inkább helyett, a modellszerű működésrendet, a modellszerű értelmezést hangsúlyozzák. Valószínűleg akkor kerülénk igazán a téma közelébe, ha abból indulnánk ki, hogy a mítosz egészen egyszerűen fikciót jelent az európai kultúrákban, igaz, olyan fikciót, amely szokatlan módon tágitja ki a jelentést, és az átlagosnál nagyobb érzelmi erővel ruhazza fel. Alois Woldan *A mítosz mint modell* című tanulmányában – miközben a bizonytalanul formulázott mítoszfogalmakról, mítoszmeghatározásokról beszél – emlékeztet Claudio Magrisnak arra a kijelentésére, hogy ha még egyszer meg kellene írnia a Habsburg-mítoszról szóló könyvét, akkor a mítosz helyett valószínűleg modellről beszélne. A két fogalom funkcionális közelségére való utalásban, a modellképzet játékba állításában lényeges, hogy mítosz és irodalom viszonyát tárgyalva nem az archaikus vagy a bibliai mitológémák motivikus utánzására gondol, inkább olyan narratív sémára, amely leképezi a létszféra megkülönböztethető mozzanatai közötti viszonyokat és feszültségeket, a bizonytalanságok, beláthatatlanságok és kétségbevonhatóságok egész hálózatát. Az egyszerű-volt-országot irodalommal

alakító mítoszi modell valószínűleg azért alkalmas minderre, mert „a logika olyan formáját használja fel, amelyet a filozófusok ellentmondásmentes logikájával szemben a kétes értelmű, a kétértelmű, a polaritás logikájának nevezhetnénk.”⁷ Ebből kiindulva már az is világos, hogy az az élménystruktúra, amely alapvetően meghatározza a geokulturális narráció helyét egy hanyatló korszak végén, pontosabban egy korszakhatáron, miért éppen a mítikus felől nézve válik láthatóvá. Lehet, hogy az sem elhanyagolható, hogy alapjában véve az „ok-okozati viszonyokat megsemmisítő szüzsé”⁸ kerestetett, márpedig a mítikus szüzsé éppen ilyen.

Az emlékezés mitomotorikájáról, a mítikus hajtóerőről beszélve Jan Assmann egy olyan mítoszkonstrukciót ismertet, amely kontrasztot vet a jelennek. „A jelen hiányosságainak tapasztalatából kiindulva egy olyan múlt emlékét idézi vissza, amely többnyire a hőskor vonásait ölti. Ezek az elbeszélések egészen más fényben láttatják a jelent: a hiányzót, az eltüntet, a kiveszettet, a peremre szorultat hangsúlyozzák, tudatosítják a szakadékot »egykor« és »most« között. A jelen itt nem megalapozódik, hanem éppen ellenkezőleg kifordul a sarkaiból, de legalábbis viszonylagossá válik egy nagyobb szabású, szebb múltéhoz képest.”⁹

Az elbeszélésnek a múlthoz való ilyen viszonyában a mítosz egy olyan teret képez, amelyben legfeljebb a lehetőség, a várhatóság szintjén van jelen a hiány, a bukás, a szakadás, a felbomlás. A *különbség tudása* a mai és a között a világ között, amelyet a kulturális emlékezet tart egyben, a kezdet, a vég, a világvég archaikus-mítikus alakzatait működteti: széthullás, megszűnés, „pótolhatatlan veszteség, totális vég, a historia perennis apokaliptikus felbomlása, amely után alig képzelhető el újrakezdés.”¹⁰ Az alapvető mitológémák vonatkozásában össze kellene vetnünk mindezt a monarchikus olvasás tapasztalatával.

A „vég által hangsúlyossá lett” jelenkori szövegekben is a mítikus gondolkodással analóg jelenségek kerülnek szövegstrukturáló szerepbe. A sajátos térjelentésségek, az eltávozás és a visszatérés drámája, a „talaj”, a föld, a szülőföld mítosza, mintegy emlékeztetőül a tér szemantikai telítettségére az archaikus mítoszokban. A szabadulásmítosz változatai, a negatív Másik mítoszával, a sokféleképpen elbeszélte kivonuláselemmel s annak érzékel-

⁷ Jean-Pierre Vermant gondolata Jacques Derrida idézetében. L. J. Derrida: *Esszé a névről*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993, 111. l.

⁸ Olga Frejdenberg: *Motívumok*. Helikon, 1999. 1–2., 58. l.

⁹ Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1999, 79. l.

¹⁰ Alois Woldan: *A mítosz mint modell (A dunai Monarchia a jelenkori lengyel irodalomban) = (B)irodalmi Álmodok – (B)irodalmi Valóság (A Monarchia irodalmairól, művészetéről)*. JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke – Tiszatáj-alapítvány, Szeged, 1998, 96. l.

tetésével, hogy a nomádnak viszont nincs történelme, neki geográfiája van. Sokszor az út egyazon modellje alapján érthető meg az elbeszélések, az azonos modellformák képzete vezet a mítosz alapvető természetéből eredő jelentésekhez. Azokban az elbeszélésekben, amelyeknek a mítosz kölcsönöz struktúrát, traumatikus választóvonalak alakulnak ki a téries jelentések létrehozásában, a kívül és a belül fogalompár működtetésében, mert a határnarratívák már szinte toposzszerűen határozzák meg a beszédrendet.

Függelék

(A „negatív Másik” mítosza) Mint az „áttelepült irodalom” képviselői szinte valamennyien, Apró István is hasznosítja azt a privilégiumát, hogy beszélni tud arról a szerb *nemzetnévvel* külön hangsúlyozott „másik világról”, amely iránt általános érdeklődés mutatkozik az új irodalmi szövegekörnyezetben. Azt, hogy az autentikus, a belső tapasztalat közvetítőjeként jelenhet meg egy olyan közegben, amelynek nem volt közvetlen élménye a „témával” kapcsolatban. Arról a tíz évről van szó, amikor a szerbséget úgy fogták fel, mint „metaforáját minden bajnak, ami ebben a században Európa talaján megessett, minden rossznak, ami a volt Jugoszlávia népei között történt.”¹¹ Történt mindez azokban az időkben, amikor a nemzeti azonosság vált alapvető meghatározóvá, és „a térségi emberek teljes egzisztenciája és teljes identitása azon az úton haladt, hogy kizárólagosan etnikáivá váljon.”

A szerb ember (*Bevezetés a földönfutásba, kezdőknek és haladóknak*) című Apró-szöveg egy vegyes családhoz, egy krajjinai szerb férfihez és horvát feleségéhez köti a többszörösen sikertelen határátlépés történetét. Ebbe szövődik bele a menedékes elbeszélő saját határtapasztalata, ideiglenességélménye és a visszatérésre („a bőröndök sem voltak egészen kicsomagolva”) való örök készenléte. Az elbeszélés beilleszthető azoknak a geokulturális aspektusból is megragadható szövegeknek a sorába, amelyek arra törekszenek, hogy valamilyen formában kiaknázzák a traumatikus határnarratívák megjelenítő erejét. Az „odaáti” irodalomban megformálódó szerzői identitás dimenziójaként tekinthetünk a még „ide” kötődő, mára delokalizált tudásanyagra. A többiek által nagy lelkesedéssel fogadott novellát azonban a kognitív perspektívák beszűkítése jellemzi, nem mentesül a közhelyes rezonálástól, az elvárásoknak való megfeleléstől, szinte elkerülhetetlenül alkalmazkodik a sztereotípiákhoz.

Elgondolkodtató – írja Jurij Lotman –, hogy az egymástól független civilizációk mennyire hasonló kifejezésekkel jellemzik a határaikon túli világot. Egyik mitikus-sztereotipikus példájában az odaátiak „vadállatok módjára élnek, szokásaik az oktan állatokéihoz hasonlóak...”¹² Ezekhez a gondo-

¹¹ Milorad Pupovac: Szerbnek lenni: egyes szám első személy. Híd, 2001. 6., 664. l.

¹² Jurij Lotman: A határ fogalma = Kultúra és intellektus. Ford. és szerk.: Szitár Katalin. Argumentum–ELTE, Budapest, 2002, 97. l.

latokhoz kötődően kell megemlítenünk, hogy *A szerb ember* című novella áttelepült elbeszélője farkasokat tud a szerb oldalon, és így nem építhet mást, mint egy, a negatív Másik mítoszával átítatott diskurzust.

MYTHICAL LOGIC AND PERSONAL CREATION OF MYTHS

Mythical phenomena and the phenomenon of self-esteem

Connecting to the myth of extraordinary thick history, the mythology of the self creates a common mythical structure “*of the self and of history*” in the contemporary literature of Vojvodina. The mythical structure that is produced by the self and by history almost completely declares the self as a part of the past. The contemporary novel which has a geocultural pattern in this regard comes close to the experience of the Austro-Hungarian memoir which thematizes the collapse of the Monarchy. In this memoirs “the typical mythologemes, generally, the characteristics of the symbolical horizon of the narration” determine the narration in the same way.

GEROLD LÁSZLÓ

MÍTOSZOK ÉS DRÁMÁK A VAJDASÁGI MAGYAR IRODALOMBAN

Myths and Dramas in the Hungarian Literature of Vojvodina

A mítosz olyan elbeszélte történet, amelynek két ideje van, egyszerre él a múltban és az időtlenben, tehát a jelenben is, illetve jelent egy, többnyire ismert alaptörténetet, amely később, bármikor, ma is időszerű lehet, amelyet, bár a múltban játszódik, magunkra is vonatkoztatunk. S ebben a sajátos, többszintű kétlakóságban nagyon hasonlít a drámához, amely attól függetlenül, mikor, mely korban játszódik, az előadás során jelen idejű lesz – így éli át a közönség. Nem véletlen tehát, hogy a drámaírók kedvelik a mítoszokat. A vajdasági magyar drámairodalom, minden más drámairodalomhoz hasonlóan, él(t) a mítosz kínálta lehetőségekkel. A dolgozatban azokkal a drámákkal foglalkozom, melyekben az antik és keresztény kultúrkör mítoszai elevenednek meg, a Bibliából ismert Jób, Nátán próféta, Dávid király, Judit, illetve a barbár királynő, Médeia története.

Kulcsszavak: mítosz, dráma, vajdasági magyar drámaírók

„A mítosz a kétlábon járó majomember álma”
(Orbán Ottó: *Dal a teremtett világról*)

Legáltalánosabban talán azt mondhatnánk, hogy a mítosz az emberiség emlékezetete, amelynek – attól függetlenül, hogy egyesek éppen olyan egyetemes jelrendszernek tekintik, mint a költészetet, a zenét vagy a vizuális művészeteket (VOIGT 1982), mások pedig, mint Roland Barthes, aki esszéiben a hétköznapok néhány modern mítoszáat vizsgálja (BARTHES 1983), a nyelvvel azonosítják – alapvető ismérve, hogy olyan közkinccsé vált elbeszélte történet, mely koronként befolyásolja és meghatározza az emberi tudatot. Függetlenül attól, hogy mely kultúrkörbe tartoznak, mikor jöttek létre, hogy jellegük szerint netán az antik, a keresztény vagy más kultúrkörben születtek, s ezeket idézik-e vagy populáris mítoszok-e, mint azok, melyek a huszadik század demokratizálási igyekezetete nyomán emberméretűek, mondhatnánk hétköznapiak lettek, alapjában (ahogy Szegedy-Maszák Mihály fogalmaz) két alkotóelemre oszthatók: „történetre és értelmezésre” (SZEGEDY-MA-

SZÁK 1980). E két alkotóelem alapján beszélhetünk a mítoszok példázatszerűségéről. Ahhoz viszont, hogy a példázat működőképes legyen, hogy számkra a mítosz a „világkép modellszerű megnyilvánulása” legyen, ahogy Northrop Frye állítja, szükség van egy történetre, amit elbeszélnek, előadnak és a történet vonatkozó értelmezésére. Ahogy a strukturalista Claude Lévi-Strauss írja: „A mítosz szubsztanciája (...) abban a történetben van, amelyet elbeszél” (LÉVI-STRAUSS 1955), de amely, tegyük hozzá, mindig az adott kor függvényében formálódik. Úgy, ahogy a kor kívánja, ahogy értelmezi, pontosabban: átértelmezi. Albert Camus írja az egzisztencialista szemlélet alapművének tekinthető, *Sziszüphosz mítosza* című esszéjében: „A mítoszok arra valók, hogy megmozgassák a képzeletet” (CAMUS 1990). Csakhogy a mítosz a maga statikusságában erre önmagában alkalmatlan, ezt oldja fel az irodalom azzal, hogy az elbeszélte mítoszt hivatkozássá teszi. És teheti, lévén, hogy a „mítoszban minden megtörténhet” (LÉVI-STRAUSS 1955), ahogy az életben és az irodalomban is. Ezért kedveli a mítoszokat az irodalom, s ebből adódóan a mítoszoknak számtalan értelmezése, mondhatjuk, variációja lehetséges, hiszen a mítoszok között mindenki saját életérzése, gondolatvilága szerint válogathat, attól függően, hogy számára s a kor számára a mítosz, illetve a mítoszban szereplő alak kapcsán miféle életminőség kerül előtérbe, mutatkozik időszerűnek, mint például az igazság, a kiszolgáltatottság, a szabadság, a hűség, a hűtlenség, a becsület vagy bármi más ehhez hasonló. Miközben az adott mítosz állandósága nem változik, csak – mivel a mítoszok csupán szavakban, szavak által léteznek – variációi jönnek létre, fogalmazódnak meg.

Talán szükségtelen külön hangsúlyozni, sajátos paradoxonról van szó, amely mindenekelőtt a klasszikus mítoszokat jellemzi, mint amilyenek az antik vagy a keresztény mitológiából ismert mítoszok. Mindezek állandó, mondhatni szilárd történetek, amelyek állandóságukat évezredekken át megőrizték, hiszen ha azt mondjuk Prométheusz vagy Antigoné, azt, hogy Jób vagy Júdás, mindenki pontosan tudja, milyen történetről, illetve miféle életminőségről van szó, ugyanakkor megengedik, elviselik, hogy (át)értelmezzék őket. Életben maradásuknak ugyanis épp az a feltétele, hogy minden kor önmagát lássa bennük, hogy a mítoszokat koronként másként dolgozzák fel, ami legkifejezöbben a művészet útján, művészek közreműködésével történhet.

Hogy az idők során, kivált pedig manapság, amikor szinte minden mítosszá avatható – hogy Barthes példáira hivatkozzam: Greta Garbo arca, Einstein agya éppen úgy, mint egy új kocsitípus vagy a műanyag –, a divatossá vált mítosz szó értelmezése, bármilyen elméleti irányzathoz vagy tudományterülethez tartozó szakembertől hangozzék is el, kivétel nélkül elbeszélésnek, mesének, történetnek neveztetik, valaminek, „amit elbeszélnek” (SZEPES 2006), vagy ahogy az irodalomtörténész fogalmaz: mítosznak „a legrégibbnek vehető történetmondásos műfajt, a szavakkal elmondott miti-

kus történetet” (SZEGEDY-MASZÁK 1980) nevezzük. Következésképpen számunkra, irodalmárok számára, a mítosz éppen úgy, mint bármelyik irodalmi mű – fikció. Vagyis: műalkotás, amely alapanyagul szolgál(hat) egy másik műalkotáshoz, például regényhez, drámához, melynek írója azért választja művének sztorijául a mítoszt, hogy választ keressen valamire, amire számára nincs elfogadható felelet, amire nem tud válaszolni. Ebben segít a mítosz, pontosabban a példázatul felhasználandó mítoszba foglalt helyzet. A mítosz ugyanis kétlaki képződmény, amelynek, ahogy a teatralógus Jan Kott írja *Hamlet és Oresztész* című esszéjében: „két ideje van: történelmi és metahistóriai, a keletkezés ideje és időntúli érvényessége” (KOTT 1997), amin természetesen a jelen is érthető. Ennek köszönhetően a mítosz „[J]ól fordítható egyik nyelvről a másikra, egy civilizációból a másik civilizációba, egyfajta vallási rendszerből egy másfajta vallási rendszerbe” (KOTT 1997).

Ez a viszony mítosz és irodalom között, amely Frye szerint „már elválaszthatatlan a *Gilgames*-ben (...), valamint a homéroszi eposzokban” (FRYE 1996), kölcsönös. A mítosz történetet, helyzetet és szereplőket ad az irodalomnak, amely a mítoszt újabb és újabb jelentéssel ruházza fel. Hogy ez lehetséges, annak érdekében hivatkozhatunk Karen Armstrong vallástörténészre, aki szerint a mítoszok összessége, a mitológia, de nyugodtan használhatunk többes számot is, tehát a mitológiák „az emberi létről szól”-nak, következőképpen szerepük abban nyilvánul meg, hogy „egy másik, a mi világunkon kívül létező szintről” segítenek „megtalálnunk helyünket és igazi szerepünket a világban” (ARMSTRONG 2006). Erre a már Kott említette kétlakiság által nyílhat lehetőség. Nevezetesen azáltal, hogy a mítosz jelent egy alaptörténetet, és jelentheti azt, ahogy az alaptörténet később, bármikor, ma is magunkra vonatkoztatható. A mítosz tehát azonosulási lehetőséget kínál: azonosulni másokkal, miközben önmagunkat keressük.

S ez éppen az a pont, ahol a mítosz, illetve a mítosz felhasználásával készült irodalmi mű kapcsolódik a színházhoz, mert pontosan azt jelenti, amit a drámát színpadra fogalmazó előadás, a színház jelent nézőjének.

Ha elfogadjuk az eddigiekből azt, hogy a mítosz példázatszerű elbeszelt történet, amely egyszerre él a múltban és az időtlenben, tehát a jelenben is, akkor közel járunk ahhoz a felismeréshez, miért alkalmas a mítosz drámában való felhasználásra, miért kedvelték és kedvelik a drámaírók a mítoszt. Mert természeténél fogva a színház is él ezzel az időbeli kettősséggel: játszódjék bármikor, bármelyik korban a történet, az előadás során jelen idejűvé lesz – így éli át a közönség. A néző, ahogy Almási Miklós írja, a mítoszban is és a színházban is „saját dublőrjeit” (ALMÁSI 1992) látja. Ennek végtelenül egyszerű a magyarázata: az embert sok minden érdekli, de kivált önmaga, ezért „szereti a színházat, a színdarabokat, ahol kedvére válogathat a sorsok közül”, olvasható a színjátékról gondolkodó Camus egyik esszéjében (CAMUS 1990). S ebből indult ki Sartre is, amikor *Mítoszteremtők* című, szín-

háziról szóló írásában így fogalmaz: „azt akarjuk, hogy a miénk a mítoszok színháza legyen (...) célunk mítoszok teremtése, s az, hogy a közönségnek bemutassuk saját szenvedései felnagyított képét” (SARTRE 1970).

A vajdasági magyar drámairodalom, minden más drámairodalomhoz hasonlóan, él a mítosz felhasználásának lehetőségeivel. Talán kevésbé, ritkábban, mint más irodalmak, de merít mind a valódi, mind pedig a populáris vagy „kvázi-mítoszok” (ALMÁSI 1992) köréből. Ezúttal azokkal a drámákkal kívánok foglalkozni, melyekben az antik és a keresztény kultúrkör mítoszai elevenednek meg, értelmeződnek át vajdasági magyar írók által. Nevezetesen Tóth Ferenc *Jób* (1970), Varga Zoltán *A tanítvány* (1970) és Végel László *Judit* (1987), illetve *Médeia tükre* (1989) című művével, megtoldva a sort a drámairodalomban a XVII. századtól figuráló szerelmes kalandor mítoszának sajátos felhasználásával, ahogy Kopeczky László tette *Don Juan utolsó kalandja* (1971) című verses komédiájában.

Három szövegben a szerzők a keresztény kultúrkörbe tartozó bibliai történetekből választották a drámák főszereplőit, Jóbot, Nátán prófétát, Dávid királyt és Simont, a tanítványt, illetve az *Ótestamentumból* ismert Juditot, míg Médeia történetét az antik irodalom hagyományozta ránk. Közülük Jób, Simon, részben Nátán és – bármennyire meglepő is egy gyermekgyilkos anyáról így vélekedni – a barbár királynő, Médeia, legalábbis Végel koncepciójában, szintén olyan szereplő, akinek fontos megkülönböztető jegye, „etikai értéke” az, aminek alapján a „hős *minőségileg* a befogadó fölött áll” (FRYE 1996), s ami elengedhetetlen feltétel ahhoz, hogy a mítosz példabeszédként funkcionáljon, hogy a figurák szimbolizálódnak (ALMÁSI 1992). Hogy erre hogyan kerül sor, az természetesen az írótól függ, attól, hogy saját szemléletéhez, gondolat- vagy érzelmvilágához, sőt lelkialkatához, nemkülönben megszólalási módjához miképpen igazítja a mítoszt, az általa indukált helyzetet és a benne szereplő hőst.

Végel mind a Judit-, mind pedig a Médeia-téma esetében – politizál, tézisek szolgálatába állítja a választott mitikus történetet és hőst. Médeia esetében az idegenség és a kisebbségi helyzet hangjait erősíti fel, Judit esetében pedig az emberi értékek, a hit, a barátság relativizálódásáról, sőt a művészet devalválódásáról, a hatalom elkurvulásáról, illetve az emberi gyarlóság leleplezéséről szóló politikai pamfletté alakul a történet. Varga Zoltán moralizál, amikor Nátán próféta és Dávid király, illetve Nátán és tanítványa, Simon erkölcsi konfliktusának metszetében vizsgálja a különböző magatartásformákat. Tóth Ferenc Jób különös története kapcsán kételyeinek ad hangot, amikor az emberi kiszolgáltatottság és tűrőképesség viszonylatában idézi meg a szenvedésről szóló bibliai tanmesét.

Végel László szerint, aki Brecht, illetve a Brechtet követő Eörsi István nyomán a színpadot politikai szószéknek tekinti, Médeia „a mindenkori kisebbség drámája”. A hősnő „azért válik bosszúállóvá, mert idegen és laszón

megköveteli tőle, hogy sajátítsa el új környezete nyelvét és vallását, ő viszont nem tanulja meg felesége nyelvét és vallását. Ebben a feszültségben válik Médeia bosszúállóvá”, nyilatkozta a szerző, aki azzal, hogy a görög mitológiában talált és már sokszor drámává formált egzisztenciális sorshelyzetet a számára fontos aktuális politikai kérdés szolgálatába állítja, egyik modellből másikba vált, irányítja át a történetet. Egy pluszmotívummal toldja meg az alaptörténetet, amikor úgy dönt, hogy drámája főszereplőjét férje nem egy másik nő miatt, illetve az új kapcsolattal járó hatalmi pozíció miatt, érdekből hagyja el, mint a téma eddig talán legerőteljesebben drámai feldolgozását nyújtó Euripidésznél történik, hanem azért, mert idegenként kisebbségi egy adott közösségben. Nem kizárt, hogy a görög tragédiáiról művében is megbújik ez a Végel által felerősített motívum, de talán azt mondhatnánk, hogy inkább az aktualizáló szándék látja így, fedezi fel a maga számára, hogy aktuális politikai célzatú példabeszéddé módosíthassa a hűtlenség és a bosszú véres szálaiból szőtt tragédiát. S hogy saját Médeia-változata valóban példabeszéd lehessen, Végel erre alkalmas helyzetet teremt azzal, hogy Médeiája önmagát tükörben szemlélő színésznőként, a dráma első részében monológban panasolja el történetét őt hallgató néma lányának.

A Judit-témát a drámairodalom a zsidó legendából vette. Judit, hogy megmentse az ostromlott várost, Betuliát, magát felékesítve felkeresi az ellenség vezérét, Holofernészt, és megöli. Ezt az ótestamentumi epizódot árnyalták a drámaírók azzal, hogy bátor tette ellenére Judit, bár a zsidók hősként ünneplik, mégsem érzi magát hősnek, mert tettét nem mint zsidó, hanem mint nő hajtotta végre az őt megalázó férfin, akibe beleszeretett, ahogy a téma eddig talán legismertebb feldolgozásában, Hebbel 1840-ben írt drámájában áll. Vagyis a romantika a maga szemlélete, világképe szerint módosította a bibliai témát. De, kérdezhetjük joggal, miért választja és hogyan dolgozza fel ma ezt a témát egy vajdasági magyar drámaíró? A választ annak alapján adhatjuk meg, ha tudjuk, milyen magatartást tanúsítanak, milyen eszméket képviselnek a szereplők. Judit Végel drámájában is önmagát fanatikusan feláldozó nő, Holofernész pedig elszánt hadvezér, aki nem ostrom nélkül akarja elfoglalni a várost, ahogy felajánlják neki, de a szerző módosítja az alaptörténetet: „alkalomnak tekinti arra, hogy általa társadalmi, emberi viszonyokról” (GEROLD 2004) szóljon, s ezzel Judit szerepe némileg háttérbe szorul. Előtérbe kerül viszont a város vezetőinek erkölcsi romlottsága és tömeget manipuláló aljassága. Inkább róluk szól a dráma, mint Juditról és Holofernészséről. Az így módosult történetet két újabb motívummal egészíti ki a drámaíró. Eszter, Judit bizalmasának hitszegő árulásával, illetve a művészet erkölcstelenségével. Mindkét részlet teljes mértékben beleillik a társadalom romlottságáról festett képbe, ezenközben pedig a magánemberi tragédiából közösségi kórkép lesz.

Varga Zoltán apokrif legendának nevezett műve, *A tanítvány* szereplői Nátán, az ószövetségi próféta, aki Isten üzenetét közvetítette Dávid király-

nak, Dávid, Izrael második királya, Betsabé, Urias Dávid által elcsábított felesége és Simon, Nátán tanítványa, akinek csak a neve ismerős a *Bibliából*, nem azonos a Szentírás egyetlen Simonjával sem.

Nátán az abszolút igazság megszállott hirdetője, aki szónoklataival hozzájárult a zsarnok Saul hatalmának megdöntéséhez és Dávid trónra segítéséhez, aki azonban a hatalom birtokosaként már nem az, kit a próféta harcostársaként és barátjaként ismertünk meg. Úgy véli, már elegendő jót tett ahhoz, hogy néhány aprócska bünt megengedhessen magának. Ez vezet kettejük konfliktusához. Az elvhű próféta példabeszédben ítéli el a királyt, mert bűnös Betsabé megszerzésében és a férj haláláért. A *Biblia* szerint, ahogy *Sámuel második könyvéből* tudjuk, az Úr megbünteti Dávidot, meghal Betsabé Dávidtól fogant gyermeke. Ezzel szemben a drámabeli történet másként alakul. Nátánt „bekéretik” a palotába, s amikor nem hajlandó Dávidnak megbocsátani, „vendégként” ott fogják, majd belátja, nincs más választása, mint kompromisszumot kötni a hatalommal. S „megokosulásában” az sem menti, hogy az Úr szavát közvetítő Angyal „rábeszélésére” dönt így, hiszen az Úr, ahogy Varga utal rá, csak bennünk létezik, mi teremtjük meg. Itt azonban még nem fejeződik be a történet. Az elvtelen kompromisszumot kötött Nátánnak is bűnhődnie kell. Ekkor kap szerepet Simon, a tanítvány, aki fanatikus igazsághívő, eminens prófétainasként képtelen igazolni Nátán „megokosulását”. Hiába érvel Nátán: „Gyermezem, az igazság érdekében gyakran szükség van a hazugságra is... És az igazságnak többnyire ára van...”, Simon csalódása mérhetetlen, Nátánnak még az érintését sem tudja elviselni, sőt arra is képes lenne, hogy megölje mesterét. De amikor a vita hevében Nátán meggondolatlanul így fakad ki: „Inkább halva lássalak, mint hogy áruló légy!”, Simon önmagába szúrja a tört. Nátánnak nem marad más vigasza, mint hogy keserűen megállapítsa: „Szegény gyermekem... Micsoda próféta lehetett volna! Annyira szeretted az igazságot, hogy képtelen voltál elviselni... Vagy csak... túl gyenge voltál hozzá?”

A mítoszra és a színházi előadásra egyaránt jellemző, fentebb említett azonosulási igény tekintetében aligha van megfelelőbb példa a bibliai Jónnál, akinek történetét a költő Tóth Ferenc fogalmazta újra verses drámájában.

Jób, kinek történetével a *Bibliában* negyvenkét „fejezetből” álló könyv foglalkozik, a köztudatban az ártatlanul szenvedő ember prototípusa. Sorsa – az Istenhez való hűség próbatétele az Úr jóváhagyásával végbemenő sátáni kísértés által – éppen úgy magatartásmodell, mint a törvénszegő Káiné vagy a törvényalkotó Mózesé, akikhez hasonlóan Jób is gyakran válik irodalmi művek, mindenekelőtt a teljes kiszolgáltatottságról szóló alkotások, nem ritkán éppen drámák főszereplőjévé. Olyan örök és örökké időszerű létkérdésre nyújt választási alkalmat, mint amilyen a mi végre születik az ember.

Tóth Ferenc drámája akkor íródott, amikor a vajdasági magyar irodalomban feltűntek a létezés értelmével szorosan összefüggő magatartást ábrázoló

művek (Varga említett műve mellett például Deák Ferenc drámái, az *Áfonyák* és a *Légszomj*). Jób viselkedés példa lehet a legnagyobb fokú türésre, ami már-már a gyávasággal azonos, továbbá a hatalommal szembeni tiltakozásra, de a kompromisszumkötésre vagy az elvtelen behódolásra is. Attól függően, ki hogyan értelmezi az *Ótestamentum* egyik legtalányosabb, egyesek szerint egyenesen botrányosnak nevezhető epizódját. Kinagyítható a történetből Jób és feleségének konfliktusa, ami kiindulópont lehet Jób teljes magára maradásának ábrázolásához. De hangsúlyozható Jób és barátainak több menetben zajló vitája, melyből Elifáz, Bildád és Cofár érdektől csöpögő demagógiája, képmutató szócsavarása derülhet ki. Hasonlóan hangsúlyossá tehető a fiatal barát, Elihu isten hatalmát, bölcsességét, irgalmasságát, mindenhatóságát pártosza csomagolt érvelése és Jób erre történő reagálása. De legfőképpen kiemelt értelmezési pont lehet Jób és az Úr viszonya, aminek során Jób ráébred saját teljes kiszolgáltatottságára, illetve felismeri, hogy „itt mindenről szó van, csak az ő jogáról – igazságáról nincsen”, ahogy a Jungot idéző Lévi-Straussnál olvasható (LÉVI-STRAUSS, 1955). Emellett sajátos nyomatékot kaphat a történet befejezése, ami lehet gyáva kompromisszum is, de ügyes alku is.

Mindezek a téma alapján készült lehetséges drámai példázatok. Hogy Tóth Ferenc pályázatra benyújtott színműve is parabola, arra a jellegként választott kérdő mondat utal: „Mi lesz Jób gyermekeivel?”. Következésképpen őt talán nem is Jób története érdekli, inkább az, hogy hányadiziglen s mindig ismétlődhet meg a kegyetlen próbatétel. Mert: létezik-e olyan ember, aki élete során ne került volna a jóbihoz hasonló helyzetbe, nem kényszerült-e szembehelyezkedni a magát sérthetetlennek hitt, igazságtanul ítélő hatalommal? Aligha. Ezért lesz/lehet közeli számunkra Jób története.

Tóth Ferenc is nyilván saját megélt élethelyzetére ismert a bibliai tanmesében, s bár az életrajzi vonatkozások nem meghatározóak az irodalmi művek értékét illetően, alkotás-lélektani szerepük olykor megkerülhetetlen, így kétségtelen, hogy *Jób*ját Tóth Ferenc élete egy nehéz, válságos pillanatának irodalmi termékeként szakította ki magából. A mű keletkezésének idejét tekintve nem kizárt, hogy a drámát kiváltó ok az volt, amikor a párttag magyartanárt igazságtanul nacionalizmussal vádolták és meghurcolták. A személyes indítékok azonban nem fedezhetők fel a műben. Tóth Ferenc jól tudta, bár saját keservét írta meg, akkor számíthat érdeklődésre, ha kellően általános marad. Így olvasói/nézői nem egy ember, az író magát Jóbbal azonosító sorsát látják, hanem mindenki a maga jób-i helyzetére ismer(het).

Így válik Tóth Ferenc *Jób*ja magunkra vonatkoztatható magatartásdrámává.

Amint az eddigiekből is látszik, a mítosz mindig adott személyhez kötődik, kell egy személy, aki egy helyzetet mítoszivá avat. Így lett mítosz Jób, Médeia, Judit vagy Nátán története, s így, személyhez kötődve lett Don Juan a szerelem mitikus alakja. Esetünkben azonban, amikor a mítosz és irodalom tárgykörében Kopeczky László Don Juan-szövegére hivatkozunk, a már

tárgyalt mítoszok irodalmi feldolgozásával szemben ez a szöveg lényeges különbséget mutat. Míg az eddigi szövegek kivétel nélkül a tragédia bizonyos változatait jelentik, Kopeczky műve komédia. Ebből következik, hogy a mítosz demitizálásával van dolgunk. Nem véletlen, lévén, hogy korunkban, nemcsak azért, mert a romantika Don Juan-képével ellentétben „érzelem nélküli” Don Juan lép színre, hanem mert a „nők egy részének XX. századi, de különösen a második világháború utáni új szexuális viselkedése elvette a »donjuanizmus« értelmét” (VAJDA GYÖRGY 1993), ahogy a téma vándorútját feldolgozó monográfus fogalmaz. Vagy ahogy a téma olasz kutatója, Giovanni Macchia látja: „...Don Juan nagy korszaka elmúlt... A körülmények, amelyek éltetnék és virágoztatnák, hiányoznak a mai társadalomból. Úgy tűnik, hogy egyetlen kortársi mitológia sem fordul a donjuanizmus felé. A mai ember nem a szerelmen keresztül fejezi ki – amint a XVII. században még Don Juan tette –, hogy fittyet hány a morálra, hogy az erőszak az ízlése, hogy a tisztességes érzelmeket profanizálja...” (VAJDA GYÖRGY 1993). Annnyiban azonban módosításra szorul az olasz szakértő véleménye, hogy a társadalmi kontextus változásával a Don Juan-mítosz nem szűnik meg, csak átalakul, Közép-Kelet-Európában például politikai felhangokat kap.

Kopeczky László Don Juan-komédiája másféle közelítést mutat: a műfajhoz híven demitizálja, hatástalanítja a mítoszt. Bizonyítja ezt az alapötlet, amelyre Kopeczky műve épül, miszerint a gátlástalan csábító – ahogyan a hagyományban Don Juan alakja él – anélkül marad, ami csábításainak eszköze. Mert valaki leharapta. Mi sem természetesebb, mint hogy a körülötte nyüzsgő nők valóságos hadjáratot indítanak az elveszett „tag” előkerítésére. De innentől már nem Don Juanról szól a történet, hanem azokról, akik a nyomozásban részt vesznek. Ebben az esetben a mítosz csupán kiindulópont a komikus jellembrázoláshoz, vagyis a fentebbi példákkal szemben műfajcsere folytán mítosztravesztiáról van szó, ami a mítoszok irodalomban való továbbélésének lehető formája, változata.

Kiadások

- KOPECZKY László: Don Juan utolsó kalandja. Üzenet, 1971. 3–4.
TÓTH Ferenc: Jób = Színművek. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1971.
VARGA Zoltán: A tanítvány = Színművek. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1971.
VÉGEL László: Judit. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1989.
VÉGEL László: Médeia tükre. Új Symposion, 1989. 11–12.

Irodalom

- ALMÁSI Miklós: Anti-esztétika. T-Twins Kiadó, Lukács Archívum, Budapest, 1992.
ARMSTRONG, Karen: A mítoszok rövid története. Palatinus Kiadó, Budapest, 2006.
BARTHES, Roland: Mitológiák. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983.

- CAMUS, Albert: A színjáték = A. C.: Sziszüphosz mítosza. Magvető Kiadó, Budapest, 1990.
- CAMUS, Albert: Sziszüphosz mítosza. Uo.
- FRYE, Northrop: Kettős tükör. A Biblia és az irodalom. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1996.
- GEROLD László: Végel László: Judit = G. L.: Léthuzatban. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2004.
- KOTT, Jan: Hamlet és Oresztész = J. K.: A lehetetlen színház vége. OSZMI, Budapest, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: A mítoszok struktúrája, 1955 = Strukturalizmus I. Európa Könyvkiadó, Budapest, é. n.
- SARTRE, Jean-Paul: Mítoszteremtők = A színház ma. Gondolat Kiadó, Budapest, 1970.
- SZEPES Erika: A költő és a mítosz. Napkút Kiadó, Budapest, 2006.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: A regény, amint írja önmagát. Tankönyvkiadó, Budapest, 1980.
- VAJDA György Mihály: Don Juan vándorútja. Argumentum – Gondolat Könyvkiadó. Budapest, 1993.
- VOIGT Vilmos: Mítosz = Világirodalmi Lexikon 8. Mari–My. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982.

MYTHS AND DRAMAS IN THE HUNGARIAN LITERATURE OF VOJVODINA

Myths are recounted stories which have two aspects of time: they live in the past and in timelessness at the same time; this timelessness includes the present time as well, that is, a myth tells a basic, familiar story that can be topical at any time later on, even today, and although the event happened in the past, it can also have references for us in the present, too. And in this peculiar kind of multilevel doubleness, myths resemble dramas; they too, regardless of the age that they happen in, become present while they are being performed on the stage – at least this is the feeling spectators experience watching them. It is not surprising, therefore, that dramatists have a liking for myths. Hungarian dramatic literature in Vojvodina, just like any other drama literature, uses and has used the opportunities that myths can offer. In this paper I focus on the dramas in which myths of antique and Christian culture come to life: Job, Nathan the Prophet, King David, and Judith from the Bible or Medeia, the barbaric queen.

KAPPANYOS ANDRÁS

AZ IRODALOMTÖRTÉNET MÍTOSZAI

Myths of Literary History

Az előadás az irodalomtörténeti gondolkodás saját, belső mítoszait igyekszik feltérképezni: azokat a gondolati alakzatokat, amelyeket maga az irodalomtörténeti hagyomány hordoz magában, s amelyek – ha nem kellő kritikával, reflexióval használjuk őket – alkalmasak arra, hogy eltorzítsák érvelésünket. A legsúlyosabb következményekkel járó mítosz minden bizonnyal a *fősodor* elgondolása, amely diktatórikus időszakban szakmainak hangzó érveket szolgáltathat az alternatív álláspontok elnyomására. A *küldetés* mítosza is összefügg ezzel, amennyiben transzcendens morális igazolást adhat némely szerzői életműnek. Éppily ideologikus és apologetikus, noha történetileg talán kevésbé ártalmas a *költőfejedelem* mítikus posztja, végül külön érdekesség a *pároscsillagok* ideája iránti jellegzetes vonzódás, amely – mivel csak irodalomtörténeti felületesség – a többihez képest szinte ártalmatlan.

Kulcsszavak: mítosz, (magyar) irodalomtörténet, irodalompolitika, művelődéstörténet

Ha az irodalomtörténet mítoszairól kívánunk beszélni, fogalomtisztázással kell kezdenünk. A mítosz fogalmához alapvetően nem tartozik negatív értékmozzanat: viszonylag összetett, narratív alakot öltő hiedelmet értünk rajta, amelyet mi magunk jellemzően nem osztunk (hiszen a „mítosz” megnevezéssel eleve kizárjuk az objektív, ellenőrizhető tények és tudományok köréből), de amelyet jelentős kultúrkincként tartunk számon. Gondoljunk Prométheusz, Don Juan vagy akár Drakula gróf mítoszára: ilyen megnevezésekkel az írott kodifikációt megelőzően is a közösségi tudatban élő, formátlan (illetve formáiban esetleges) narratív nyersanyagot illetjük. Ezek a „gondolati objektumok”, virtuális entitások az európai kultúra örökségét és közös hivatkozási pontjait képezik.

De a szónak van egy másik, éppilyen hétköznapi, negatív konnotációjú, olykor egyenesen pejoratív értelme is. Például amikor Litván György tanulmányának címét olvassuk – *Mítoszok és legendák 1956-ról*¹ –, egyáltalán nem arra gondolunk, hogy az írás szándéka a szóban forgó narratívák cizel-

¹ Litván György: *Mítoszok és legendák 1956-ról. Évkönyv VIII.*, 1956-os Intézet, Budapest, 2000, 205–218. l.

lált ismertetése vagy reklámozása, sokkal inkább, hogy tételes cáfolata lesz. Akármilyen narratívákról is beszél a szerző, azt fogja állítani róluk, hogy nem igazak, vagy legalábbis a történettudomány szempontjából nem nevezhetők igaznak, alighanem valószínűtlenek és bizonyíthatatlanok, kívül esnek az objektív tudományos érv- és bizonyítékrendszer hatáskörén.

Amikor a történettudomány hoz létre egy narratívát, akkor ebből igyekszik kiküszöbölni nemcsak a biztosan hiteltelen elemeket (azaz legendákat), hanem a bizonyíthatatlan, hipotetikus elemeket (azaz mítoszokat) is. E narratíva sarkpontjai rendszerint „kemény tények”, olyan események, amelyekhez független, egzakt bizonyítékok rendelhetők. A történettudományi narratíva lényegében kauzális sorokat állít fel e sarkpontok között, amelyekből igyekszik kiküszöbölni a bizonytalan hipotéziseket. Axiómái ugyan nem matematikai bizonyosságok, de analógiásan igencsak megalapozottak, és ritkán vezetnek tévútra: a nagy birodalmak rendszerint további expanzióra törekszenek, a társadalmi mozgások háttérében rendszerint gazdasági-hatalmi érdekek állnak stb.

Az irodalomtörténeti tudásnak más a struktúrája. Eleve sokkal kevesebb „kemény tényhez” jut hozzá: valódi tényei úgyszólván kizárólag maguk a rendelkezésre álló művek. Ezek az időben elszórt, monolitikus tények önmaguktól nem állnak össze történetté. Az irodalomtörténész hatásokat, szándékokat, okokat és indítékokat igyekszik a műhöz rendelni, keletkezés- és hatástörténeteket dolgoz ki, amelyek vektorai szerencsés esetben találkoznak a szomszédos művek vektoraival: így épül fel az irodalomtörténet narratívája. Ehhez természetesen számos irodalmon kívüli adat bevonása is szükséges, csak hogy ezek az adatok más természetűek, más módon dokumentáltak, mint a történettudós „kemény tényei”. Az Aranybulla évszámát, a hozzá vezető politikátörténeti hatásokat például senkinek sem jutna eszébe alapos (filológiai) ok nélkül kétségbe vonni, míg egy költemény indítékaihoz – legyen bár kortársunk a szerző – lényegében lehetetlen hozzáférni. A különbséghez természetesen az is hozzájárul, hogy a történelem menetét vezérlő személyekről, hatalmi központokról sokkal részletesebb dokumentáció marad ránk, mint a többnyire magányosan dolgozó művészeiről. Az irodalomtörténetből tehát nem lehet teljességgel kiiktatni a mítoszt, sőt az axiómaként használt alapfeltevésekben is jelen vannak a mítosz elemei. Az alábbiakban a magyar irodalomtörténet néhány axiomatikus alapmítoszáat kísérel meg bemutatni.

Rövid áttekintésünk első eleme a *fősodor*. Nyilvánvalóan erőteljes vizuális allegóriáról van szó: az irodalom története egy folyam, amely megállíthatatlanul halad a maga kijelölt medrében valamely cél, spirituális óceán felé. A szélén keletkeznek örvények, ellenáramlatok, néha kicsap a partra, lehetnek mellékágai, sőt lefűződött holtágai is, de a térékre a fősodor nyomvonalra kerül fel, és a világuorból is ez látható. Az allegória akkor billen meg, ha belegondolunk, hogy az irodalmat nem a világuorból nézzük, hanem benne

állunk ugyanabban a folyóban. Visszafelé ellátunk bizonyos távolságra, érzékelünk különféle áramlatokat, meg tudjuk állapítani, hogy egy adott (nem túl távoli) ponttól milyen áramlat vezet felénk. Azt például nem túl kockázatos kijelenteni, hogy a huszadik század első felében a *Nyugat* képviseli a „fősodort”, hiszen a század második felére és napjainkra abból a korszakból alighanem ez a kulturális konstelláció gyakorolja a legnagyobb hatást izlésben, ideológiában, nyelvhasználatban és számos egyéb tekintetben. De ennél messzebbre nemigen látunk, és kénytelenek vagyunk nyugtázni, hogy aki a folyamnak azon a távolabbi pontján áll, mintha egészen más folyamat látna maga mögé tekintve. Horváth János például éppen a *Nyugat*ban látja az általa áttekintett folyamat megtörését.² Előrefelé, a jövőbe tekintve pedig épenséggel nem látunk messzebb az orrunknál.

Ezért aztán sokkal pontosabban megérthetjük a fogalom konstrukcióját, ha nem a földrajzból, hanem az evolúciós genetikából vezetjük le az allegóriát. A *fősodor* ebben az értelemben inkább kulturális vérvonal, leszármazási rend, ahol a legerőteljesebb hagyomány képes a legtöbb, legelevenebb új művet inspirálni. Minden jelentős új mű és minden külső hatás dinamikusán változtatja az erőviszonyokat, a jövőről pedig semmit sem lehet tudni, noha természetesen minden szereplő igyekszik minél nagyobb számban átörökíteni a maga kulturális génjeit.

A *fősodor* kétségkívül teleologikus képzet, amely mintegy igényt formál a jövő meghatározására is – így érthető, ha manapság komoly ellenérzéseket kelt. Hajlamosak vagyunk a *fősodort* egy teleologikus irodalompolitika érvének, végső soron az elnyomás alig leplezett eszközének tekinteni. Ferencz Győző, az új Radnóti-monográfia szerzője egy minapi interjúban a Petőfi–Ady–József Attila fősodorra utal, amely nyilvánvalóan a Révai-féle kultúrpolitika terméke (sőt, mondhatni, centruma), és ezt egy Arany–Babits–József Attila–Pilinszky vonulattal állítja szembe, megemlítve a további (például az Illyés központi szerepét kiemelő) alternatív áramlatok lehetőségét.³ A Révai-féle *fősodor* elgondolása mögött természetesen ott áll egy igen leegyszerűsítő, módszerében analógiás, szándékában apologetikus történelemszemlélet, amelynek központi értéke a forradalmiság. Az egymással analógiásan összevethető (mintegy egymásra vetíthető) forradalmi megmozdulások – Dózsa, Rákóczi, Kossuth, Kun Béla – folyamatot alkotnak, és ennek a folyamatnak mintegy szükségszerű meghosszabbítása, extrapolációja a dicsőséges jelen, az ötvenes évek jelene. Az elképzelés egyszerű: az önkényes, múltba húzott vektorokat az objektív szükségszerűség ellenkező irányú, kivédhetetlen erővonalainak állítjuk be. Ebben a beállításban a múlt törekvései és eseményei

² Horváth János: *Ady s a legújabb magyar lyra*. Benkő, Budapest, 1910.

³ „Sebezhetően tiszta ember” – Ferencz Győző költő, irodalomtörténész. Bán Zoltán András interjúja. *Magyar Narancs*, XVIII. évf. 15. , 2006. 04. 13. és 8–9. l.

a természeti törvények következetességével vezetnek a jelen állapothoz, helyénvalóságukat éppúgy értelmetlen megkérdőjelezni, mint egy szökőárét, vulkánkitörését.

E vektorok irodalmi megfelelőit nem túlságosan nehéz meghúzni, maguk az írók adnak ehhez segítséget. Petőfi nem hagyott kétséget afelől, hogy Rákóczi és különösen Dózsát legnagyobb hősei között tartja számon, Ady pedig folytatta, kultuszá teljesítette ezt a hagyományt, és a hőszok panteonjába Petőfit is beemelte. József Attilánál ez kevésbé szembetűnő, de azért ő is meghatározza pozícióját Adyhoz, Petőfihez, Dózsához képest. A kultúrpolitikusoknak tehát volt mire építeni, noha Petőfi teljesítményét – hogy egy személyben képes szimbolizálni a poétika- és a politikatörténeti vonatkozósi pontot – nem lehet paradigmává tágítani, például Adyt 1919-hez, József Attilát 1945-höz hozzárendelve. A virtuális paradigma azonban mégiscsak megragadt a köztudatban, és a Révai-korszakot is jócskán túlélte, hiszen a hetvenes években a „Forradalmi Ifjúsági Napok” néven megrendezett eseménysorozat lényegében ezt a paradigmát sugallta, 1848 valós auráját átvetítve a másik két, kevésbé népszerű ünnepre.

Mindebből azt sejtethetnénk, hogy a *fősodor* elgondolása kifejezetten az erőszakolt, politikai indítékú paradigmaképzés, a kánon „eluralásának” eszköze. Lehet, hogy ez így van, de a fogalom alkalmazásában Révait mintegy két évtizeddel megelőzte Babits, aki 1930 körüli cikkeiben mintegy magától értetődően tekinti *fősodornak* a *Nyugat* irányát.⁴ E megnyilvánulások között kitüntetett helyet foglal el az a vita, amelyet Ignotus kezdeményezett annak kapcsán, hogy nevét levették a lapról.⁵ E szövegekörnyezetben természetesen nem is lehet másról szó, mint a kánon uralásáról: ekkoriban Babits (csakúgy, mint Ignotus) pontosan érzi, hogy a *Nyugat* irodalomtörténeti léptékben is kivívta magának az ehhez szükséges tekintélyt, vagyis amilyen irányvonalat a *Nyugat* választ, az lesz – évtizedekről visszatekintve is – a *fősodor*. Ignotus a népies-konzervatív fordulattól tartva odáig megy, hogy írásába már-már bojkottfelhívásnak értelmezhető mondatokat foglal. Függetlenül attól, hogy kinek van, kinek lett igaza, ez a szenvedély jól mutatja, hogy a korszak irodalomtörténeti arculatának – *fősodrának* – meghatározása a tét, azaz a jövő uralása; egyfajta evolúciós küzdelem a gének továbbadásáért.

Ezt belátva továbbléphetünk a második irodalomtörténeti mítoszra, amely a fentebb körülírt harc indítékait is érinti. Ez ebben a szóban foglалható össze: *küldetés*. A *küldetés* irodalmon túli célokat és irodalmon túli indítékokat jelöl, terepe rendszerint a nemzet, néha egy társadalmi osztály érdekérvényesítése, amelyet olykor az emberiségre való hivatkozás keretez.

⁴ Például Transzylvanizmus. *Nyugat*, 1931. 21., 480–482. l. Könyvről könyvre. *Nyugat*, 1933. 3., 186. l.

⁵ A *Nyugat* és az akadémizmus. *Nyugat*, 1930.3., 171–177. l.

Magyarországon az irodalmi *küldetés* mítosztát nagymértékben felerősítette egy sajátos, máig is eleven „nemzeti frusztráció”, az egykori „nemzeti nagylétre” visszatekintő nosztalgia.

Érdeemes lenne elgondolkodni azon, hogy a világirodalmi kánont miért a *politika- és gazdaságtörténetileg* sikeres „nagy nemzetek” uralják. A sikernek nyilván csak egyik összetevője a történelmi diadalok révén kivívott demográfiai, kulturális és nyelvi hegemonia, a „kis nyelvek” háttérbe szorítása. Az is igen fontos összetevő, hogy e kultúrák jelentős szerzői nem kényszerültek rá identitásuk folyamatos újradefiniálására és bizonyítására, hiszen nem voltak ilyen – a világirodalom szempontjából partikuláris, sőt provinciális – frusztrációik, sérelmeik. Számukra sokkal könnyebb volt közvetlenül megszólítani az egyetemességet. Akinek a „nemzeti nagylét” mindennapos közeg, annak a számára ez nem vet fel kérdéseket. Ez természetesen egyfajta kulturális vakság, amelyet a posztkoloniális irodalomkritika hivatott feltárni – talán érdemes lenne kiterjeszteni ennek szempontjait a magyar 19. és korai 20. századra is.

A nemzeti nagylét ideájához kapcsolódó küldetéstudat sajátossága, hogy illúziókra épül: a hivatkozott aranykor sohasem létezett. Ezért fordulnak a költők gyakran a történelem előtti, legendás időkhöz, mint a nemzeti identifikáció bázisához – a problémát Arany tudatosítja. E hagyomány közegében némileg meglepő, hogy a magyar irodalom alighanem legjellegzetesebb küldetéses költeménye nem a nemzeti géniusz felé fordul. *A XIX. század költőihöz* címzett versében Petőfi azt állítja, a költők próféták, lángoszlopok, akiknek végső hivatása nem kevesebb, mint érvényre juttatni az evidens (noha meglehetősen elvont) igazságot, a polgári köztársaság eszméjét.

Úgy tűnik, Petőfi az utolsó magyar költő, akinél a politikai-gazdasági-kulturális modernizáció érdeke nem kerül konfliktusba a másik nagyszabású és átfogó értékörrel, a magyar géniusz kiteljesítésével. A haza és/vagy haladás dilemmája természetesen már korábban jelen volt, de abban a reformkort megelőző néhány évtizedben éppen a valódi politikai aktivitás lehetősége hiányzott. A kor jelentős kulturális reformjai – beleértve a nyelvújítást vagy a verselés reformját is – sajátos pótszelektívések a nemzeti géniusz szempontjából. Petőfi egyedülálló teljesítménye, hogy a haza és haladás – függetlenség és társadalmi modernizáció – kérdéseit életművében és életútjában szintetizálta. Ezt ilyen szimbolikus tömörséggel senki sem tudta megvalósítani, ehhez a forradalmi hevület és az erőteljes absztrakció egyidejű jelenlétére volt szükség. Ady messiásai nyilvánvalóan Petőfi próféta-költőivel azonosak, magát a költői *küldetést* is bizonyára Ady tematizálja a legbőségebben, de éppen azért, mert számára ez már ellentmondásos kihívás, morális-egzisztenciális probléma, olykor valóságos paradoxon.

S hogy miért ütközünk lépten-nyomon ugyanazokba a nevekbe, arra harmadik mítoszunk tárgyalása adhat választ, amelynek neve *költőfejedelem*.

A *fősodor* ideáját voltaképpen a költőfejedelmek névsorával is behelyettesíthetnénk, elvben így is elmondható lenne a magyar irodalomtörténet narratívája: minden korszakból egy-egy fő-reprezentáns. Nehézséget csak az okozna, hogy a kezdeteknél emberöltőnyi, vagy még nagyobb hiatusokat találunk, később meg kényelmetlenül egymásra torlódnak az első vonalbeli életművek. Nagy-Britanniában például intézményes pozíció a koszorús költőé, de a választások többségét nem igazolja vissza az irodalomtörténeti távlat. Ha pedig vitathatatlanul nagy költők foglalták el a tisztséget (Wordsworth, Tennyson), ez jellemzően akkor történt, mikor már túl voltak pályájuk igazán kreatív szakaszán.

Az írófejedelem státuszának Magyarországon nincsenek ilyen egyértelmű ismérvei, a „választás” inkább irodalomtörténeti konstellációk következménye. Azt például valószínűleg egyetlen magyar irodalomtörténész vagy művelt olvasó sem vonná kétségbe, hogy az *Új versek* megjelenésétől a haláláig tartó másfél évtizedben Ady volt az irodalomtörténet legsúlyosabb, legnagyobb hatású személyisége. Ez tehát egy meglehetősen egyértelmű „fejedelmi” pozíció. A művészi teljesítmény azonban önmagában kevés: aligha jutott a kortársak eszébe, hogy József Attilát fejedelemnek tekintsék, és az Ady halálát követő évtizedben elég nyilvánvaló lehetett, hogy a (közben virtuálisabbá váló) fejedelemség Babitsra, s nem például Kosztolányira száll.

Megfigyelhető egy olyan tendencia is, hogy a népi hagyomány hívei és utódaik – miután a *fősodor* feletti uralmat Ignó aggodalmai ellenére sem sikerült magukhoz ragadniuk – a *költőfejedelem* ideájának táplálásával próbálják fenntartani a kontinuitást a maguk alternatív áramlatában, voltaképpen napjainkig életben tartva egy sajátos ellensúlyt az időközben többször medret váltott „fősodorról” szemben. Ennek az univerzumnak Illyés a központi alakja, aki – életművének vitathatatlan értékein túl – egyéniségével is tápot adott az elgondolásnak, az ő halála óta pedig Csoóri Sándor tűnik a legesélyesebb örökösnek. Jól látszik, hogy a *küldetés*, a hűség a magyar géniusz (időközben szintén többször medret váltott) eszméjéhez fontosabb már, mint maga a mű. Erre a bizarr és anakronisztikus álláspontra legutóbb az Írószövetség politikai nyilatkozata mutatott rá, amely morális ítéleteket hangoztatott egy olyan morális magaslatról, amelynek ontológiai státusza a „nagylet”-éhez hasonlatos.

Végül térjünk ki még egy utolsó, az eddigiekhez képest voltaképpen ártalmatlan mítoszra, amelynek a neve: *pároscsillagok*. Ez sem magyar specialitás, Goethe és Schiller, Shelley és Keats, Rimbaud és Verlaine ugyanúgy összetartozik az irodalomtörténeti köztudatban, mint Arany és Petőfi, vagy Nadas és Esterházy. A párosok képzése alapvető elmeműködés, a taxonómiai ösztön készlet bennünket erre, a percepciónak éppoly elemi automatizmusa, mint a reprezentatív „vezér” kiválasztása a törekvések kusza halmazából. A párba állított szerzők kölcsönösen vonatkoztatási rendszert alkotnak egymás-

nak, amelyben jól megfigyelhetők a kontrasztok. Stan Laurel és Oliver Hardy párosában is épp az a vonzó, ahogyan különböznek egymástól, ahogyan kiemelik egymás jellegzetességeit: párosuk több, mint a két egyed összege.

Azt gondolhatnánk, hogy a *pároscsillagok* és a *költőfejedelem* képzetek kizárja egymást, hiszen éppen attól fejedelem valaki, hogy nem akad mellő párja. A kísértés azonban túlságosan erős: az utóbbi évtizedek messze legszínvonalasabb gimnáziumi tankönyvében a Babitsról szóló fejezet első mondata tudunkra adja, hogy a szóban forgó személy Ady barátja volt. Miközben e valós tény közlésével pusztán Babits kanonikus rangját akarja kijelölni, akaratlanul berendezi őt egy furcsa, aszimmetrikus párosba, ahol ebben a prezentációban csak famulus, másodhegedűs lehet.

Ilyen módon a legártatlanabb irodalomtörténeti mítosz is alkalmas arra, hogy leegyszerűsítse, és ezáltal torzítsa az irodalmi történések komplex, dinamikus képét. Ezekkel a mítoszokkal gyakran vagyunk kénytelenek élni, gyakran hatékonyabbá teszik a mondanivalónkat, elegánsan háttérben tartva a zavaró mellékkörülményeket. Didaktikai jelentőségük sem megvetendő. Csupán arra kell vigyáznunk, hogy reflektáltan használjuk őket, hogy ne feledjük el, mítoszokról, gondolati alakzatokról, allegóriákról van szó, amelyeket helyes és illendő megkülönböztetni az irodalomtörténet „kemény tényeitől”. Egyszóval: ne csapjuk be magunkat.

MYTHS OF LITERARY HISTORY

This lecture is an attempt at mapping the private inner myths of the literary-historical mind: those forms of conception that the tradition of literary history bears in itself and which are apt – if not used with adequate criticism or reflection – to distort our argumentation. The myth that is pregnant with the most serious consequences is, by all means, the idea of the *mainstream*, which can, in autocratic times, advance professional-sounding arguments so as to oppress alternative points of views. The *mission* myth is also related to these kinds of myths in so far as it can offer transcendental moral justification to certain writers' oeuvres. Just as ideological and apologetical, though historically perhaps less harmful, is the rank of the mythical title, the *Prince of Poets* and, as of special interest, there is a peculiar attraction to the idea of the *twin stars*, which myth, compared to the others is – since it is only a literary-historical superficiality – almost harmless.

KISS GÁBOR ZOLTÁN

FRIVOLITÁS ÉS IRODALOMTÖRTÉNET*Fogalmi és biografikus mítoszok párhuzamairól*

Frivolity and Literary History

On the parallel features of notional and biographical myths

A *Nyugat* korszakának alapvetően ponyvaellenes írásai – amellet, hogy kultúrmissziójuknak tekintik az olvasó felszabadítását a silány ponyva uralma alól – az „igényes” ponyva, illetve az irodalmi meseszöveg propagálásával egy olyan köztes mezőt vázolnak fel, amit ma a *midcult*, vagy a *camp* fogalmával jellemezhetnénk. A két fogalom létét többé-kevésbé éppen Wilde-nak és Poe-nak köszönheti. Egy igen elnagyolt megközelítésben Wilde dandyzmusa – mint megélt attitűd – a *camp*nek felelne meg, Poe ironikus miszticizmusa pedig a *mid-cult*nak. Szimbolikus kitüntettségüket az indokolja, hogy mindketten emblematisz alakjai az „egyetemes” magas- és alacsony-kultúrának, hogy azt a köztes kulturális teret képviselik, amivel a *Nyugat* idézett szerzői sem tudtak mit kezdeni.

Kulcsfogalmak: *camp*, *midcult*, E. A. Poe, Oscar Wilde, *Nyugat*, ponyvairodalom, magaskultúra, alacsony-kultúra, *highcult*, *masscult*

A rémregény, a detektívregény, a rejtelmes-misztikus történetek, a *mystery* műfaját – talán az egy Poe-t leszámítva – hagyományosan a populáris irodalmi regiszterbe soroljuk. Az efféle degradálás a műfaj művelőit tekintve nem minden esetben indokolt, ahogy a századelő magyar kritikai mezején sem volt az. A *Nyugat* számára a félmúlt kvázi-ponyvairodalmának kanonikus hovatartozása még korántsem volt olyannyira egyértelmű, ahogy azt ma látjuk. (Gondoljunk csupán Karinthy *Így irtok ti-jének* – nem feltétlen reprezentatív, mindenesetre beszédes – külföldi prózaösszeállítására, ahol a „moderneknél” mellett fele-fele arányban „ponyvászerzőket” találunk.) Másfelől, a kiadói és terjesztési szempontból egyértelműen ponyvaként (magazinirodalomként, *yellow book*ként) tált *frivol* művek (Stoker és Wilde-ot is ideértve) később magasirodalmi státuszba emelkedhetnek, iskolai tananyaggá válhatnak.¹ A ponyva – amellet, hogy rajta keresztül az irodalmi szövegek

¹ A Stoker-regény sajátos hazai fogadtatás- és fordítástörténetét Keresztesi József foglalta össze. (Keresztesi: Élőhalott szövegek. A magyar *Drakula*-fordítások történetéhez. *Déli Felhő*,

prezentációjával és disztribúciójával kapcsolatos értékes belátásokra tehetünk szert – a hazai kritikátörténet adott korszakának (a századforduló és a *Nyugat* időszakának) fordítással, adaptációval kapcsolatos előfeltevéseire is új fényt vethet. A különféle szövegfordítások, valamint az általuk gerjesztett polémikák továbbá sajátos szempontokkal szolgálhatnak a szövegátdolgozás vagy az irodalmi szöveg devalválódási folyamataival kapcsolatban. A két tevékenység – fordítás és adaptáció – a klasszikus nyugatos fordítások kapcsán szinte elválaszthatatlan; Wilde és Poe fordítói a korabeli színpadi és filmes adaptációk vehemenciájával alakítják át az eredetijüket.² A Wilde- és Poe-szövegek fordítása körüli viták közvetve a ponyva és a „haladó irodalom” viszonyáról – valamint a szellemesség, az ironia és a fantasztikum körüli kortárs vélekedésekről árulkodnak.

A korszak alapvetően ponyvaellenes írásai (Nagypál, Erényi, Lovászy, Nagy Zoltán, vagy Borbély Mihály³ cikkei) – amellet, hogy kultúrmissziójuknak tekintik az olvasó felszabadítását a silány ponyva uralma alól – az „igényes” ponyva, illetve az irodalmi meseszöveg propagálásával egy olyan köztes mezőt vázolnak fel, amit ma a *midcult* vagy a *camp* fogalmával jellemezhetnénk. A két fogalom itteni apropóját – a magas és alacsony kulturális szférákra vonatkozó *heurisztikus perspektívájuk* mellett – az adja, hogy létüket többé-kevésbé éppen Wilde-nak és Poe-nak köszönhetik. Egy igen elnagyolt megközelítésben Wilde dandyzmusa – mint megélt attitűd – a *camp*nek felelne meg, Poe ironikus miszticizmusa pedig a *midcult*nak. Szimbolikus kitüntetettséget az indokolja, hogy mindketten emblematikus alakjai az „egyetemes” magas- és alacsonykulturának, hogy azt a köztes kulturális teret képviselik, amivel a *Nyugat* idézett szerzői sem tudtak mit kezdeni.

1998. 1–2., 6–13. l.) A *Dracula* magyar fordítástörténete – az eredetit egyre szabadabban kezelő változatokkal, valamint a regény kiadáspolitikai marginalizálódásával – egyértelmű hanyatlástörténet. A folyamat a *Budapesti Hírlap* kortárs sorozatközlése, majd az 1925-ös Tar Ferenc-féle archaizáló fordítás után az 1985-ös Bartos Tibor-féle „magyarításban” tetőzött – itt vált pontatlan, önkényes változtatásokkal és kihagyásokkal élő, hatásvadász ponyvairodalom (a szó pejoratív értelmében). A Jókai Irodalmi Egyesület által 1989–1990-ben újranyomott 1925-ös kiadás némiképp ellensúlyozta az 1985-ös kiadásban véghezvitt szövegrombolást (a regény érdemi kanonizációját ez sem vitva ki). Stokernek a *Dracula* megjelenése után írt esszéje (*The Censorship of Fiction*, 1908) érdekes adalékkal szolgál az (esetében pornográf) ponyvairodalom ostromozásához.

² A műfordítás hazai modernizációja – mint intramedialis folyamat – ennyiben az intermedialitás fogalmaira is áttölthető: a *fúzió*, a *transz-medializáció*, a *transzformáció*, valamint a médium „ontologikus egységének” fogalmaira. L.: Jens Schröter: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. *montage/av*, 1998. 7. 12., 130. l.

³ Borbély Mihály: A ponyva, az író és az olvasó = Bednancics Gábor – Bónus Tibor (szerk.): *Kulturális közegek. Médiumok a 20. század első felében Magyarországon*. Ráció Kiadó, Bp., 2005, 131–135. l. (*Társadalomtudomány*, 1942. 363–384. l.)

A *midcult* azt a kulturális senkiföldjét jelöli, melyet – a magas- és a tömegkultúra terrénuma közt elhelyezkedve – egyikük sem tekint a magáénak.⁴ A technikai sokszorosíthatóság, a média és az ideológia demokratizálódása, a kultúra termelésének és elosztásának radikális átalakulása együtt járt a populáris kultúra emancipációjával, a magaskultúra privilégiumai iránti igénynek bejelentésével. Dwight Macdonald *Masscult and Midcult*-ja ezt a folyamatot követi nyomon. Tömegkultúra alatt a technikai reprodukálhatóságot követő, a piac törvényei által uralt populáris kultúrát, *midcult* alatt a kultúra demokratizálódásával együtt járó *kettős mozgást* érti. A magaskultúra intézményeinek a tömegigényekhez való idomulását – illetve az alacsony-kultúra felemelkedését, kulturális igénybejelentését a „magas” státusra. A *midcult* nem semleges-leíró kategória: hol a felhígult magaskultúra, hol a pejoratívan értett átlagműveltség (*middle-brow*), hol pedig a művelt osztály giccskultúrájának (*kitsch*) a szinonimája. A háború utáni amerikai demokrácia kulturális közízlésének fokmérőjeként a *midcult* a „legnagyszerűbb alkotások” utánzásával olyan vitatott értékű műveket hozott létre, mint *Az öreg halász és a tenger*, *Az ügynök halála* vagy a *Meztelenek és holtak*.⁵

Macdonald *high-*, *mid-* és *masscult*-hármasságában Adorno eljárását követi: kora avantgárdjával, Jackson Pollockkal igazolja kánona „haladó” jellegét (Adornónál Schönberg töltött be hasonló igazoló szerepet).⁶ Macdonald könyvének tárgya „nem a *masscult* holt tengere, hanem az apály vonalán zajló élet, ahol a magasabb és alacsonyabbrendű organizmusok a túlélésért küzdenek.”⁷ A *midcult* köztes jellege a kultúra „osztályalapú” felosztására épül, a tömegek és az „intellektuális elit” különmemű kultúrájára.⁸ (A művelt-

⁴ Dwight Macdonald: *Masscult and Midcult*, in *Against the American Grain*, New York, Da Capo Press, 1983 (1962). A cikk eredetileg a *Partisan Review*-ban jelent meg, 1960-ban. A *midcult*hoz magyarul I. Umberto Eco: A rossz ízlés struktúrája = U. E.: *A nyitott mű*. Gondolat, Bp., 1976, 201–270. l.

⁵ L. Joseph Epstein: Dwight Macdonald: sunburned by ideas. *New Criterion*, November 2001 (Vol. 20 No. 3), <http://www.newcriterion.com/archive/20/nov01/jepstein.htm>

⁶ A *highcult* Macdonald szerint, a teljesség igénye nélkül: Poe, Dickens (legjobbjai), Waugh, Chaplin, Picasso, Pollock, Cassavetes és a *New York Review of Books*: a *midcult*: Wells, Orwell és a *Reader's Digest*; a *masscult*: a rockzene, Dickens (legrosszabbjai), Cecil B. DeMille és a *Revised Standard Bible*. L.: Waggish: Dwight Macdonald's „Masscult and Midcult” http://waggish.org/2003/12/dwight_macdonalds_masscult_and.html

⁷ Macdonald: Preface, in *Against the American Grain*, ix. Macdonald tudatosan kerüli a *mass culture* kifejezést, a *masscult* szóösszevonással elvitatja tőle a „kultúrát”. Mint írja, a *masscult* „[n]em pusztán sikertelen művészet. Nem-művészet. Még csak nem is antiművészet.” (I. m., 4. l.) Sőt, „még az elvi lehetősége sem áll fenn, hogy kitűnő lehessen.” (Uo.)

⁸ Macdonald *nem* társadalmi-gazdasági elvű kultúrafelosztása – bár bizonyos tekintetben emlékeztet rá – ellentmond Matthew Arnold kultúrafelfogásának. Arnold a jómódú, gazdagságra törekvő „filiszteusok” kultúrátlanságával a kultúrát állítja szembe. L.: Arnold: *Sweetness and Light* = J. Dover Wilson (szerk.): *Culture and Anarchy*. Cambridge Univ. Press, 1961, 43–71., 52. l.

ség ilyesfajta kettéválása a kultúra demokratizálódásának „aggasztó” tünete, ami a kulturális téveszmék elszaporodásával járt együtt a tizenkilencedik századtól kezdődően.) Macdonald számára a *midcult* – mivel mind a *high*, mind a *masscult* sajátosságaival rendelkezik – azzal fenyeget, hogy „elnyeli mindkét szülőjét.” (37) Köztessége azt jelenti, hogy látszólag eleget tesz a magaskultúra elvárásainak, miközben felhigítja azokat; másfelől – a magas sztenderdek vulgarizálásával – a tömegigényeknek tesz eleget (a könnyű fogyaszthatóságnak, a popularitásnak). Macdonald számára a köztes kulturális tér – a King James-féle Biblia „javított, hiteles kiadásának” mintájára – a magaskultúrát korrumpáló tér.

A *midcult* fogalma ugyanakkor Macdonald Poe iránti érdeklődésének és elfogultságának a szülőtte. Macdonaldnak végtelenül imponált Poe gondolati szikársága, valamint a populáris kultúra iránti egyszerre lenéző – egyszerre stílus- és műfajalapító viszonyulása. (Poe kitüntettségét mi sem jelzi jobban, mint hogy állandó hivatkozási alap Macdonald számára – a szüleiehez írott legkorábbi leveleitől a „társadalomjobbító” esszéin át az általa szerkesztett 1965-ös Poe-versgyűjteményig.) Társadalmi izoláltságából fakadó írói tartása, kompromisszumképtelensége szintén lenyűgözte Macdonaldot.⁹ Poe „saját idiómájának megfelelően alakította át a műfajait”¹⁰ – a könyvismertetést, a hátborzongató romantikus mesét, a magazinokban publikált verset, a detektívtörténetet –, és irodalommal változtatta a kliséket, stílust adott a tömegcikknek. Macdonald Erle Stanley Gardner és Poe összehasonlításával érzékelteti a két szféra – a *mass* és a *highcult* – különeműségét: „a különbség (...) nem pusztán a popularitásban áll. Számos igen kitűnő dolog vált populárisrá a *Tom Jones*-tól Chaplin filmjeiig (...) A különbség a *Masscult* korábban már említett sajátságaiban keresendő: a személytelenségében és a mértéket nélkülöző mivoltában, úgymint »a nézőközönségnek való tökéletes behódolásban.«”¹¹ Poe, aki szintén „pénzért írt”, különös erővel ültette át napi-aktuális zsurnaliszta formáit a saját személyiségének megfelelően – Gardner pedig – mint Macdonald megjegyzi – „egyszerűen lehetetlen elképzelniük” neurotikusként. A „vérmérséklet és neurózis által izolált géniusz” (Wreszin) teremti meg – szinte kikényszeríti – azt a köztes kulturális teret, amiről Macdonald beszél, még ha maga Poe a *highcult* panteonjába kerül is a felosztásban.

⁹ L.: Stephen Rachman: *Rosebud Graphic Classics: Edgar Allan Poe, No.1., Edgar Allan Poe Review*, Spring 2002 (Vol. III No. 1), 73–76. l.

¹⁰ Michael Wreszin: „Edgar Allan Poe? I Dig Him”, *Edgar Allan Poe Review*, Spring 2002 (Vol. III No. 1), 18–26. l.

¹¹ Macdonald: I. m., 7. l.

A camp olyan tárgyak és helyzetek gyűjtőfogalma, melyek popularitása „a közizlés sztenderdjei felől érthetetlen”.¹² A viktoriánus, eredetileg francia fogalom elválaszthatatlan a történetileg hozzátapadt szexuális, társadalmi nemi konnotációtól, és valamennyi értelmében kulturálisan „elhibázott” tárgyat vagy cselekvést jelöl. (A camp elasztikus természete – részint a fogalmat újjáélesztő Susan Sontag-írás¹³ óta – ellenáll bármiféle szigorú definíciónak és elválaszthatatlanul összefonódik a *kitsch*, a *cheese*, a *trash* ugyancsak obskúrus esztétikai képzeteivel.) A camp mint gyakorlat szükségképpen magába foglalja az *élvezet* és a *fenyegetés* mozzanatát; egyszerre szentimentális és halálosan komoly, egyszerre gyengéd és ironikus.¹⁴ A camp fenyegetése – mint arra Sontag is rámutat – „új, komplexebb viszonyulást jelent a »komolysághoz«.”¹⁵ Wilde *The Importance of Being Earnest*-je, ha tetszik, éppen erre a „komolytalanságra” utal, ami a *campre* kevésbé fogékony publikum, a játékból önmagukat kirekesztettek számára fenyegetőleg hat.¹⁶

Sontag a „túlfinomultság összetéveszthetetlenül modern” szemléletmódjaként, „egyfajta esztéticizmusként” határozza meg a *campet*. Annak módjaként, „[a]hogy a világot esztétikai jelenségként értékeljük”, „nem szépsége, hanem csináltságának, stilizáltságának foka szerint.”¹⁷ A *camp*-stilizáltság nem pusztán tárgyak vagy a művészet jellemzője – emberi magatartásformaként is értelmezhető, világlátásként, „a nem-az-ami szereteteként”.¹⁸ A dolgok idézőjelbe tétele – Sontag legegyszerűbb példájával élve: ez nem lámpa, hanem „lámpa” – különös, *naiv* esztétikai minőséget teremt. (Sontag szerint a tiszta *camp* mindig *naiv*; a nem tiszta, tudatos *camp* viszont – túlzott reflektáltsága folytán – kevésbé kielégítő.) A *camp* szemléletmódját – és itt érkezik el Sontag érvmene a populáris kultúrához – a nagy-kultúra *morális* szemléletmódjával szemben sajátosan *frivol* szemléletmód jellemzi. Morálitás és frivolitás összefüggésében minden eshetőség az utóbbi felé mutat: „Az ember komolyan veheti, ami frivol, s lehet frivol azzal, ami komoly.”¹⁹

¹² Joshua Glenn: Camp: An Introduction, <http://www.hermenaut.com/a28.shtml>

¹³ A *camp*ről: Sontag: *A pusztulás képei*. Európa. Bp., é. n., 277–299. l.

¹⁴ A Glenn által hozott példák segítenek megvilágítani a *camp* ellentmondásos természetét. A tömeggyártott nacionalista/religiózus kegytárgyak, szuvenírek – melyek magukban hordozzák a transzcendencia lehetőségét éppúgy, mint a szentimentális (sosemvolt) nosztalgiát – ugyanúgy *camp*ként értelmezhetők, mint egy Dolly Patron-imitátor, megtört-bámulatos *drag queen*. Az utóbbi nem összekeverendő a karaoke-bárban éneklő részeg kóristalánnyal, aki a *cheese*-t testesíti meg.

¹⁵ Sontag: I. m., 294. l.

¹⁶ A Sontag-cikket tíz évvel megelőző Christopher Isherwood-regény, a *The World in the Evening* Wilde-hoz méltó aforizmában foglalja össze a *camp* komolyságát: „Nem mondhatsz *campet* olyasmire, amit ne vennél komolyan. Nem viccet csinálsz belőle, hanem *belőle* csinálsz viccet.” Idézi Glenn: I. m.

¹⁷ Sontag: I. m., 277. és 279. l.

¹⁸ Sontag: I. m., 282. l.

¹⁹ Sontag: I. m., 294. l. L. még: „az ember önmagát embervoltában csapja be, ha csak a nagy-kultúrák stílusát becsüli, bármit gondol vagy érez is alattomban.” (Uo.)

A *camp* megélt jellege a dandyizmus Baudelaire által felismert kettős természetével rokon. Azzal a sajátos helyzettel, hogy „bennefoglaltatik és érdekeltségekkel bír a [társadalmi] képződményekben, amelyekkel szemben meghatározza önmagát.”²⁰ A dandyizmus Wilde-dal ér a tetőfokára, aki egyszerre hűvös szemlélője és befektetője a viktoriánus társadalomnak, és a darabjaiban kritizált fogyasztói kultúrának. (1882-es amerikai felolvasókörútján egyszerre pózolt dandyként és az esztétika professzoraként, miközben – sajátos árukapcsolással – segített eladni a Gilbert and Sullivan-féle, *Patience* című szappanoperát.)²¹ A dandy Baudelaire, Brummel és Disraeli idején jobbra a társadalmi felkapaszkodás eszköze. Stílus, mely megfordítja a társadalmi-politikai viszonyokat, stílus, melyet az arisztokrácia majmol. „Wilde egy lépéssel továbbviszi a folyamatot: nem pusztán megfordítja ezt a viszonyrendszert, de le is rombolja. (...) Wilde nem követte Baudelaire-t és nem hirdette az ostromlott, de továbbra is erős arisztokrácia – a politikai és esztétikai hatalom letéteményese – iránti hűségét. Ehelyett egyszerre parodizálta és mutatott rá az arisztokratikus attitűdök fonákságára: stílusosan tagadta a születési jog és az anyagi kizsákmányolás által fenntartott társadalmi és politikai hierarchiát.”²² Wilde ugyanezzel a stílusos tagadással fordul a kultúra felé, és ugyanezt a tagadást teszik magukévá – akár akaratukon kívül – az őt adaptáló nyugatos szerzők. Hazai propagátorai számára Wilde egyszerre modern és „a modern bigottság első mártírja” (Sammels); egyszerre megfellebezhetetlen autoritás, mint Adynál, és „bizarr nappali komédiás”, mint a Wilde-ot patologizáló Szász Zoltán számára.²³

*Camp*ról vagy *midcultról* beszélni a *Nyugat* kapcsán aligha anakronizmus – a lap szerzői hasonló kulturális és technológiai fenyegetést éltek meg, mint a „próféta” Wilde és a „misztikus” Poe kortársai vagy a mai irodalomtudomány.²⁴ Az Erényi és Nagypál által diagnosztizált ponyva ugyanakkor

²⁰ Neil Sammels: *From Baudelaire to Bowie = Wilde Style. The Plays and Prose of Oscar Wilde*. Personal Education Limited, Essex, 2000, 118. l.

²¹ L.: Richard Ellmann: *Oscar Wilde*. Penguin, London, 1988 (1987), 144. l.

²² Sammels: I. m., 119–120. l.

²³ Wilde kulturális jelentősége időközben messze túlnőtt a századelő irodalmi csetepatéin, modern történelmi celebritássá, populáris és politikai ikonná vált. Kanonikus alakjává lett mind a kulturális örökségiparnak, mind a popkultúrának. Sammels Wilde kulturális kettősségét filmes példákkal szemlélteti, Brian Gilbert „ellmanniánus” *Wilde*-ját (1997) Todd Haynes szubverzív *Velvet Goldmine*-jával (1998) veti össze. Perry Meisel külön monográfiát szentelt a populáris ikon Wilde rocktörténelmi fontosságának – l. Meisel: *The Cowboy and the Dandy. Crossing Over from Romanticism to Rock and Roll*. Oxford Univ. Press, New York – Oxford, 1999.

²⁴ A fentebb már hivatkozott Bednancs Gábor és Bónus Tibor szerkesztette *Kulturális közegek*-kötet előszava óhatatlanul is ennek a fenyegetettség-érzésnek ad hangot. Defenzív irodalomtudományi programja értelmében „[a]z irodalomtudománynak abban állhat a sajátlagos, a társtudományokkal össze nem téveszthető feladata, hogy minden, az irodalmat célzó kisajátítás, az irodalom mindenféle instrumentalizálása felett őrködik.” (16)

parazitaként viszonyul a hivatalos, „haladó irodalomhoz” – éppúgy, ahogy a *Nyugat*, kezdetben a normatív kultúra felől, azzal szemben határozta meg önmagát. (Lényeges különbség, hogy a *Nyugat* – a *camp*pel vagy a ponyvával ellentétben – maga is erősen kanonikus szándékkal lépett fel, illetve hogy külső kulturális instanciák iránymutatása alapján járt el önérvényesítése során.) A nyilvánosság fragmentálódásának krízise, annak felismerése, hogy a humanista írástudók immár nem uralják a véleményformálás és befogadás döntő fórumait, a *Nyugat* indulásakor már általánosan felismert állapot.²⁵ Az írástudókra – az itt tárgyalt kulturális és mediális tényezők mellett – a húszas évektől az „országvesztés”, később a nácizmus árnyéka vetül.

Ugyanezen körülmények határozzák meg a ponyva hatásait társadalmi (nem irodalmi) kérdésként tárgyaló Borbély Mihály cikkét, aki a szórakoztató és tömegirodalmat az alkohol vagy a kábítószer „mákonyához” hasonlítja. Szükséges rossznak tartja, mely képes leszerelni a ponyvaolvasó alantasabb ösztöneit, aki, ha „nem kapja meg a szokott és várt élményét: inni fog vagy a moziba megy”.²⁶ A ponyva – amellett, hogy „tematikájánál fogva a fennálló rend irányába hat” és tagadhatatlanul „nagy villanások születtek” belőle – megérett a kiirtásra; kiirtani viszont „csak egy módon lehet, de így biztosan: ha megszüntetik társadalmi funkcióját.”²⁷ Ha a *Nyugat* nem is tudott zöld ágra jutni a ponyva ügyében – a *midculthoz* túl demokratikus, a *camp*hez túl moralista volt –, álláspontja többnyire igen távol állt a „nem haladó” irodalommal szembeni hasonló indulattól.

FRIVOLITY AND LITERARY HISTORY

On the parallel features of notional and biographical myths

The basically anti-trash writings of the time that is referred to as the *Nyugat era* – next to their intended cultural mission aimed at the emancipation of the readers from the rule of cheap trash – outlined the main features of an in-between field of literature that would nowadays be characterized as *midcult* or *camp* by propagating „demanding” trash, that is, a literary weaving of the plot.

Poe és Wilde érdemi, nyugatos fogadtatása egy időben, az 1900-as évek végén megy végbe – egykorúsításukhoz l. Babits Poe-t a századvégre datáló fent hivatkozott cikkét –, ami egybeesik a *camp* kifejezés első nyomtatott, francia nyelvű megjelenésével (1909).

²⁵ A Benda-könyvre felelő 1928-as Babits-cikk – illetve az arra érkező válaszok – csupán összegzik az említett állapotot; a litográfia, az autotópia, a színes könyomás, a dagerrotópia általi fenyegetés politikai fenyegetéssel egészül ki. Julien Benda: *Az írástudók árulása*. Fekete Sas Kiadó, 1997 (1927); Babits Mihály: *Az írástudók árulása*. *Nyugat*, 1928. 18. L. továbbá Osvát Ernő és Szilasi Vilmos feleleteit Babits cikkére a *Nyugatban*.

²⁶ Borbély: l. m., 133. l.

²⁷ Borbély: l. m., 134. l.

The existence of these two notions is owed to Wilde and Poe. Approaching it very superficially, Wilde's dandyism – as an attitude based on life experience – would fit the definition of *camp* while Poe's ironic mysticism would correspond to *midcult*. Their symbolic meritedness is justified by the fact that both of them are emblematic figures of “universal” high and low culture, and that they represent the in-between cultural space that the quoted authors of the *Nyugat* did not know what to do with either.

VIRÁG GÁBOR

A MÍTOSZ FELROMBOLÁSA

Spiró György: Fogság

Destruction of the Myth

György Spiró: Fogság (Captivity)

A dolgozat Spiró György *Fogság* című regényén keresztül próbál válaszokat találni a mitikus és történelmi elbeszélés közötti különbségekre, egyben kísérletet tesz a mitikus és történelmi önábrázolás ismérveinek felvázolására. A regény témájából adódóan tisztázni próbálja, vajon fikatív vagy pedig történelmi regényként olvasandó-e az adott szöveg, s egyben összehasonlításokat végez a zsidó mitológia és a regény mitoszteremtő elemei között.

Kulcsszavak: mítosz, történelem, mitikus és történelmi idő, mitikus és történelmi hősök, hagyomány, kereszténység, zsidóság, önábrázolás

Vico harmadik személyben írt önéletrajzának első mondatában egy apró – nagy valószínűséggel azonban szándékos – hibát vét: születésének dátumát a valódi 1668 helyett 1670-re teszi. „Akár véletlen, akár szándékos a tévesztés – írja ezen aprócska hibáról Kelemen János –, mindenképpen van jelentése. Giuseppe Mazzotta, a szöveg egyik éles szemű olvasója szerint a tévesztés vagy a hamisítás azt fejezi ki, hogy »nincs elegendő és minden kétséget kizáró tudás, amely garantálná saját önábrázolásunk igazságát.« Eredetünk megismerhetetlen, ahogyan minden eredettörténet és genealógia általában is bizonytalan, hiszen sohasem alapozható közvetlen tapasztalatra”.¹

Spiró György saját bevallása szerint a *Fogság* megírása közben azt az elvet követte, hogy nem hamisít, kizárólag a történelmi munkák tényeit követi, azonban kétszer olyan forrást is idéz, melyek elvesztek a történelem viharában. „Ez már az én kisdéd játékom – teszi hozzá –, de ezek jelentéktelen apróságok.”² A regény megírása szempontjából mindez valóban apróságnak

¹ Kelemen János: A történelem, a nyelv és a költészet Vico filozófiájában. Helikon, 2005. 4., 414. l.

² Spiró György: *Fogság – Szélgjegyzetek*. Magvető, Budapest, 2006. 26. l.

tűnik, ám a regény világának értelmezésekor igencsak nagy jelentőséggel bír. Bár a *Fogságról* írt kritikák nagy része megegyezik abban, hogy történelmi regényt olvasunk, többen is kifogást emelnek a történelmi jelző ellen. P. Müller Péter szerint például, „a történelmi regény köntösében a *Fogság* – a műfaj hagyományával szemben – azt demonstrálja, hogy a történelem (azaz a múlt) a jelen fikciója, nem pedig valami tényszerű vagy »objektív dolog«.”³

Northrop Frye a történelmet a mitikus ellentétének nevezi. Ezzel ellentétben Gábor György éppen azt hangsúlyozza, hogy „a történelem az alkotó képzelet megteremtette parabola vagy példázat, amelyben a múlt igazsága az elbeszélés igazságának, azaz a narratíva koherenciájának függvénye”.⁴ Ha a *Fogság* ideje történelmi idő is, a kor, melyben játszódik, bizonyos értelemben mitológiaiának számít. A történelem leírása mint az elbeszélések egyik fajtája „igaz” elbeszélés a mitikus elbeszélésekhez vagy a fikciós elbeszélésekhez képest. A történelemírás által a múlt konstituálódik, s aki a történelemhez viszonyul, részben konstruálja, részben rekonstruálja az egykor volt, ám mára nem létező entitást. A konstrukció és rekonstrukció kettős irányultsága a történelem és fikció kereszteződésében bomlik ki, az „emberi idő” létrejöttével, amelyben egyesül a múlt történelem általi reprezentációja a fikció képzeletbeli variációival.⁵

Az elbeszélések feloszthatósága fikciós és mitikus elbeszélésekre arra kényszerít bennünket, hogy a *Fogság* helyét egyértelműen a fikciós műfajok határai között jelöljük ki, azonban érdemes megvizsgálnunk, a szöveg világa teremt-e kapcsolatot az ún. mitikus elbeszélésekkel.

„Ha egy mese úgy kezdődik, hogy a hős csodás módon születik, vagy már csecsemőkorában irtózatos erejű, biztosak lehetünk abban, hogy ez a mesehős nem kap majd sehol szolgálataiért magától megterülő asztalt, s nem is folytatódik úgy a mese, hogy amint nagyobb gyermek lesz, eltéved az erdőben és egy boszorkány megpróbálja megsütni” – olvashatjuk Dallos Edina a mesék morfológiáját elemző, *Funkciók, intenciók és attribútumok* című tanulmányában.⁶ Spiró György *Fogság* című regényének hőse, Uri nem csodás módon születik, ereje sem irtózatos, éppen ellenkezőleg, ő maga rövidlátó, teste satnya, élete folyamán ezer és ezer betegséggel és problémával küzd, ennek ellenére számára is rejtélyes és titokzatos szolgálataiért gyakran kerülnek meg számára maguktól az asztalok, s ha metaforikusan is, de talán azt is elmondhatjuk róla, gyakran eltéved az élet (történelem?) erdejében, s ha nem is boszorkányok, de evilági hősök többször is megpróbálkoznak azzal, hogy, ha átvitt értelemben is, de megsüssék.

³ P. Müller Péter: A vaksi szemtanú. Jelenkor, 2006. 5., 553. l.

⁴ Gábor György: Ecce historia. 2000, 2005. 9., 64. l.

⁵ Vö.: I. m., 66. l.

⁶ Dallos Edina: Funkciók, intenciók és attribútumok. Palimpszeszt, 2005. 24. www.magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/24_szam/02.html

Beszélhetünk-e Uriról, a többek által történelmi regénynek titulált *Fogság* hősről mint mesehősről, netalán egy mítosz hősről, annak ellenére, hogy történelmi időben és térben mozog? Spiró tiszta formájában alkalmazza az európai regény alapkoncepcióját, a fiktív életrajzot, ez az életrajz pedig a kora újkori pikareszk sémára jár: a hős élete is extenzív totalitás, társadalmi rangfokokban és földrajzi távolságokban mérve egyaránt nagy tereket jár be. Bányai János hívja fel rá a figyelmet, hogy a *Fogság* világa időszámításunk első századának teljes világa, „vagyis majdnem minden, ami akkor látható volt, a harmincas évek közepétől a hetvenesekig... A világ a regény hősei számára ennyi és nem több, más szóval ennyi az egész világ, távoli földrészek és világok felfedezése még messzire van. A tengeren hajózni lehet, nem gyalogolni. Nem szűkre szabott, hanem olyan, amilyen, tehát teljes.”⁷ Ha az időszámításunk utáni első század nem is mitikus kor, Spiró a regényben ábrázolt teljességével mégis mítoszává varázsolja. De valóban elmondhatjuk-e, hogy a *Fogság*ban feltárul előttünk Uri világának mitikussága?

Loszev mítoszelmélete szerint a mítosz a valóságot érzékien megragadó személyes forma és az értelmet meghaladó csoda, amelyben az emberi közösség és az egyén pszichikus valósága jelenik meg. Loszev mítosza a perszonalizmus sajátos megvalósulása: a lét és a róla való abszolút tudás olyan egysége, amely a régi korok emberének szellemi világában, de a modern irodalom vagy művészet valóságképében is megmutatkozik. A mítosz az Egész érzéki, tudás feletti módon megragadva, az idő határai felett átnyúló módon elbeszélve, megörökítve. A *Fogság* megpróbálja a kor világát enciklopédikus teljességgel az olvasó elé tárni: a római zsidó közösség lakhatási viszonyaitól a birodalom különböző provinciáiban használatos pénznemek egymáshoz viszonyított átváltási arányáig, az alexandriai építészettől a júdeai zsidó falvakban használatos mezőgazdasági szerszámokig – az autentikuság, a megbízhatóság sugárzik minden lapjáról, úgy érezzük, hogy a történelmi idő hű lenyomata tárul ámuló szemünk elé. Spiró elbeszélője azonban ezen érvelésünket is igyekszik gyorsan romba dönteni: a regényben gyakran szólalnak meg mai hangok, hangzanak el mai logikájú érvelések, ahogyan Takács Ferenc megjegyzi: „Uri tudása is anakronisztikus – amikor például a világba éppen belépő kereszténységről véleményt formál, az összehasonlító vallástörténet tizennyolc-tizenkilenc évszázaddal később tett megállapításait visszhangozza.”⁸ Időkezelése sem a történelmi idő hű lenyomata, a történet előrehaladtával, Uri öregedésével mind jobban és jobban gyorsulnak fel az események.

⁷ Bányai János: Uri kutyaolása a történelemben. Híd, 2006. 8., 4. l.

⁸ Takács Ferenc: Anakroniában. Mozgó Világ, 2005. 5

<http://www.mozgovilag.hu/2005/05/15takacs.htm>

A XVIII., illetve a XIX. század két gondolkodója, Bousset és Vico elfogadja a történelem korszakainak hármas felosztását, a történelemre való reflexió azon alapeszméjét, amely a sötétségből a világosságba, a *mythos*ból a *logos*ba, a bizonytalanból a bizonyosba való átmenet témája. Vico elválasztja a szent történelmet a profántól, s hangsúlyozza a zsidók elkülönülését a többi nemzettől egész történelmük során, ami őket a teremtés és az isteni parancs emlékének őrzőivé tette, s egyúttal mentesítette őket a sötét idők átélésétől. Eközben Bousset minden nép történelmét, beleértve a zsidókét is, az egyetemes történelem egységesítő keretében tárgyalja. Elismeri a Profán Történelem és a Szent Történelem összeegyeztetésének nehézségét. A mesebeli idők ugyanakkor azok az idők, amelyeket egy nép az írás előtt élt át s melyekre maga ez a nép csak szóban, egyik generáció által a másiknak továbbadott tanúságok révén emlékezik; más népek történelméről az embernek csak közvetett és bizonytalan ismeretei vannak.⁹ Spiró a *Fogságban* hihetetlen következetességgel ragaszkodik ahhoz a felfogáshoz, mely szerint abból a tagadhatatlan tényből, hogy mindnyájan történelemben élünk, az is következik, hogy a történelem menetéről az egyén szemszögéből s az egyén értelmezési lehetőségeinek határáig elmenően tanúbizonytságot kell tenni. Uri rövidlátó szemével az „új” világ teremtésének mítoszát próbálja bemutatni, melyet az archaikussal, a „klasszikussal” szembeállítva kereszténynek neveztek és neveznek ma is sokan.

Vico a mítoszok eredetének tárgyalásakor rámutat, a szándékok és a tettek tulajdonképpeni jelentései sokszor a szereplők előtt is rejtve maradnak. Az általa figyelmünkbe ajánlott módszertani szabályok éppen arra figyelmeztetnek, hogy amikor meg kívánjuk érteni más népek és más korok történetét, nem indulhatunk ki abból, hogy a régi szereplők mit gondoltak vagy gondolhattak önmagukról, de nem indulhatunk ki saját magunkból, saját korunkból és tudományunkból sem. A történelmet az emberek csinálják, de a különböző korok embereinek mentalitása különböző. Másrészt viszont mégis biztosítéka annak, hogy megérthetjük a tőlünk idegen mentalitásokat, és fényt viszünk az ókor „mélységes és sötét éjszakájába”. Ez az a közösség, aminek segítségével úgy ismerhetjük meg és érthetjük meg a népek világát, ahogyan sohasem ismerhetjük meg és nem érthetjük meg a természet világát. A történelem az emlékezés narrativitásában reinkarnálódik, a múltra való emlékezés valójában csak a jelen hatalmi, politikai, erkölcsi és teológiai reprezentációjának kifejeződése. A múlt emlékezetének tárgya bizonyos értelemben és bizonyos fokig a jelen múltba visszavetített reprodukciójának ideológiailag aligha semleges, ilyen vagy olyan előfeltevéseken alapuló, de minden esetben célirányosnak mondható produktuma csupán.

Ha feltekintünk a csillagokra, a több millió évvel ezelőtti állapotokat lát-

⁹ Vö.: Paolo Cristofolini: Vico és Bousset. Helikon, 2005. 4., 509. l.

jük újra. Ha azonban szeretnénk visszatekinteni a múltba, sajnos, nem találkozhatunk ilyen „égboltszerű” összképpel, mely lehetővé tenné számunkra a múlt rekonstrukcióját. Bányai János mondja, hogy „Uri világa inkább tényeket, adatokat, ismereteket közlő szavakból és ezek lenyomatából, nem magukból a tényekből és adatokból épül fel. Fontos körülmény – írja –, hiszen a szavakon nem lehet a tények »történelmi« igazságát vagy a valóság-megfelelést számon kérni.”¹⁰ Spiró virtuális világot teremt tehát, fikciót és lehetőséget a beszédre. S talán nem véletlenül jut eszünkbe Barthes tömör mítoszdefiníciója, mely szerint a mítosz nem más, mint nyelv. Átjárást, átjárhatóságot teremt a *Fogság* a történelem és a mitológia terrénumai között, mintegy a valóság és fikció határmezsgyéjén mozogva.

Uri zsidósága szervesen összeköti őt a zsidó mitológiával is. Eliade hívja fel a figyelmünket arra a számos kutató által leszögeezett tényre, hogy „Izrael vallása semmilyen mítoszt nem talált ki. Eközben, ha a »kitalálni« meghatározást szellemi alkotásfolyamatként értjük, a réges-régi mitologikus hagyományok válogatásának és kritikájának munkája felér egy új »mítosz« megjelenésével; vagyis egy olyan új vallásos világképpel, amely alkalmas arra, hogy példává váljék.”¹¹

Uri életében számos olyan történetet azonosíthatunk, melyeknek mintaképeit – ha a *Fogság*ban parodikusán is, de – felismerhetjük a zsidó mitológiában. Gondoljunk például csak Ábrahámra: mint ismeretes, Isten azt kérte, hogy Ábrahám égő áldozat formájában adja neki fiát. Uri szintén áldozatot hoz, igaz, ez az áldozat nem átgondolt és nem is szándékos: saját maga helyett fiát adja el rabszolgának. Ábrahám fia, Izsák az utolsó pillanatban kossá változik, Theo átváltozása mindennek a paródiája:

„A kappanhangú beljebb lépett a boltba, Uri ránézett. Fiatal, kövér ember volt, rengő hasú, a heréltek puhaságával mozgott, a puffadt, szöretlen képéből vakítóan kéklett ki a szák nyílású szeme.

A herélt Urira nézett.

– Papa – kiáltotta.”

Másik példaként Jób történetét hasonlíthatnánk össze Uriéval. Jób elveszíti gyermekeit és vagyonát, tele lesz a teste undok fekélyvel a talpától fogva a feje tetejéig, és a hamuban ül. Panaszkodik, átkozza a napot, amikor megszületett, de Isten ellen nem lázad fel. Uri szintén mindent elveszít élete folyamán: apját, elsőszülött fiát, családját, könyvtárát, vagyonát, látását, fo-

¹⁰ Bányai János: I. m., 6. l.

¹¹ Mircea Eliade: Vallási hiedelmek és eszmék története I. Osiris-Századvég, Budapest, 1994, 150. l.

gai kihullnak, de – ha meg is fogalmazódik benne egyfajta valláskritika (az is inkább a nazarénusok ellen) – Isten ellen nem lázad fel. Ekképpen közvetít hát a *Fogság* „az ősi mitikus világ” és a történelem mondakincse között.

Uri utazásai során számos fontos történelmi személyiséggel találkozik, említsük csak példaként Pilátust vagy Caligulát. A *Fogság* egyik legfontosabb, ugyanakkor teljesen jelentéktelen epizódja Uri találkozása Jézussal. A találkozás megtörténte tulajdonképpen csak a regény végén derül ki az olvasó számára, s jelentéktelennek tekinthető, a paradigmaticus Jézus-ábrázolásokat ismerve legalábbis mindenféleképpen. Bazsányi Sándor azonban számos olyan irodalmi alkotást sorol fel, melyekben Jézus megjelenése – a kereszténység dogmatikus ábrázolásai szempontjából – problematikusnak tűnik. Első példája egy német biblikus tudós *A galileai árnyéka* című munkája, melyben Jézus közvetlenül sosincs jelen, de megemlíti León Gérôme *Consummatum est. Jerusalem* című képét is, mely pusztán a Golgotáról elvonnuló katonákat mutatja, a háttérben a szent várossal, míg a három keresztnek és megfeszített testnek csupán a rézsútos árnyékát látjuk. „Számptalan olyan műalkotást, azon belül szépirodalmi művet ismerünk, amelyben a struktúra középpontjától távol, a perifériára szorulva jelenik meg Jézus, akit ugyanakkor – egyfajta decentrált centrumként – nem tudunk nem főszereplőnek tekinteni.”¹²

Simon Róbert a *Fogságról* szólván felidézti az idősebb Pieter Brueghel csak másolatban ismert festményét, az Icarus bukását. „A kép főszereplőjét, a tengerbe zuhanó Icarust, aki a levegő meghódítását és a repülést kísérelte meg, a szántóvető, halászó és juhokat legeltető emberek észre sem veszik, s a fantasztikusan szép tájat nekünk, kései szemlélőknek is hosszan kell vizsgálnunk, míg fölfedezzük a többre törekvő ember emblematikus figurájának a vízben eltűnő lábát.”¹³ Mintha Spirót is valami hasonló vezérelné, amikor Jézus személyét megpróbálja minél jobban elrejteni a szemünk elől. Nem feledkezhetünk meg azonban arról, hogy Uri találkozása Jézussal akkor történik, amikor a regényben először kerül valódi fogságba, s a cím által e jelenet kiemelt fontosságot sugall. Derrida érveléséről sem feledkezhetünk meg, aki szerint a nyelvhasználat alapjelensége a félreértés, a rosszul értés, ami a gyakorlatban mindenképpen megelőzi a sikeres beszédaktusok véghezvitelét.¹⁴

„Csönd volt, ébren voltak mind a négyen.

– Mit tettél? – kérdezte az ablak alatt ülő.

¹² Bazsányi Sándor: Árnyékszálon, fogságban. Vigilia, 2005. 10. www.vigilia.hu/2005/10/bazsanyi.htm

¹³ Simon Róbert: A periféria előnyei egy tudós regényíró számára. 2000, 2005. 9. www.ket-ezer.hu/menu4/2005_09/simon.html

¹⁴ Vö. Bene Sándor: Searle, Vico, Patrizi: A történelmi pragmatika esélye. Helikon, 2005. 3., 245. l.

– Botrányt okoztam – mondta az új rab.

Hallgattak.

– Nem elég nagy botrányt, sajnos – tette hozzá később.”

Spiró *Fogsága* a hagyományt nem lerombolni, elvetni akarja, hanem újra kívánja alkotni, részekre bontással és újrалétrehozással. A lehető legkülönbözőbb módokon válogat az elemekből, elemtöredékekből, azokat céljainak, vágyainak, asszociációinak megfelelően próbálja újraalkotni, újraösszekapcsolni, újrakonstruálni. A *Fogság* nem elutasítás, nem elvetés, nem rombolás, hanem belebocsátkozás és felelősségvállalás, komoly, felelősségteljes, igényes munka és önfeledt játék, teremtő játék, a szöveggel való munka „nagy öröme”. Podmaniczky Szilárd szavával élve: Spiró a *Fogságban* felrombolja a mítoszokat, hogy saját céljainak megfelelően alkalmazhassa azokat, egy új, a mindent túlélő ember fiktív mítoszáat megteremtve ezzel.

DESTRUCTION OF THE MYTH

György Spiró: Fogság (Captivity)

The essay aims at finding answers for the differences between mythical and historical narrative through György Spiró's novel *Fogság (Captivity)*, attempting at the same time to outline the characteristic features of mythical and historical self-representation. Given the topic of the novel, the paper tries to clarify whether the text is to be read as a fictional or a historical novel, simultaneously making comparisons between Jewish mythology and the myth-making elements of the novel.

TOLDI ÉVA

A RÚKMADÁR FÉNYESSÉGE

Láng Zsolt: Bestiárium Transylvaniae. Az ég madarai

The Effulgence of the Rukh

Zsolt Láng: Bestiarum Transylvaniae. Az ég madarai (Birds of the Sky)

Láng Zsolt *Bestiárium Transylvaniae. Az ég madarai* című regénye azoknak a kortárs magyar prózai alkotásoknak a sorába tartozik, amelyek a történetek elbeszélhetőségére kérdeznek rá. Kitágítja a történelmi regény jelentését, átértékelve a történelmi hitelesség fogalmát, megszólítja a magyar prózapoétikai hagyományt, miközben a bestiárium műfaját imitatív paratextusként kezeli. Regényszervező eljárásaival a mai magyar irodalom egyik legkülönösebb mitikus világgépét alkotja meg, amely bináris oppozíciók hálóját hozva létre a mitikus-prelogikus gondolkodásmód határmezsgyéjén szerveződik.

Kulcsszavak: bestiárium, történelmi regény, mitikus világgép, bináris oppozíció

Láng Zsolt *Bestiárium Transylvaniae. Az ég madarai* című regénye azoknak a kortárs magyar történelmi regényeknek a sorába tartozik, amelyek legalább három kérdésre keresik a választ: a történetek elbeszélhetőségének kérdésére a történelmi hitelesség felől, valamint ugyanerre a kérdésre a magyar prózapoétikai hagyományt megszólítva, harmadikként pedig a történelmi regény műfajára kérdeznek rá. Regényszervező eljárásaival pedig a mai magyar irodalom egyik legérdekesebb, legkülönösebb mitikus világgépét hozza létre.

Az irodalomtudomány a középkori állatkönyveket, állatkatalógusokat nevezi bestiáriumnak, amelyek valós és képzeletbeli lényekről készültek. „A régiek hosszú-hosszú ideig másként gondolkodtak, mint mi. A természetben nem vizsgálendő *jelenségeket*, hanem megfejtendő *jelentéseket*, hasonlóságon alapuló analógiákat láttak. Ezek fölfedezése és értelmezése volt a tudomány. Az analógiákat az anyagi és szellemi szférák között állították fel. A világ erkölcsi példatár, az állatok világa is. Minden állat életed tükre – mondta Pázmány. Ez a szemlélet a pogány antikvitás és a korai keresztény-

ség érintkező mezsgyéjén keletkezett.”¹ Vagyis ezek az eredetileg tudományos művek a keresztény üdvtörténet szemszögéből veszik sorra az egyes állatokat, amelyeket szimbólumértékkel látnak el, s eszerint minden leírásuk tartalmaz valamiféle erkölcsi tanítást. A kereszténységet kevésbé érdekelte, ami van, mindenképpen föl akarta használni és erkölcsi tanulságokkal látni el az állatok viselkedését, tulajdonságát. A Szentírás magyarázataként fogta fel. A prédikátorok ezért szabadon felhasználták a bestiáriumok állatait, az analogikus jelentéstulajdonításban nem volt megkötve a kezük. A bestiárium szerzőit valójában nem is érdekelte, hogyan néz ki egy-egy állat, az empirikus tudás nem volt fontos, elég volt más könyvekre támaszkodni, más könyveket tekinteni forrásul. Tulajdonképpen „a prédikátor dolga azt volt, hogy megtalálja a hasonlóságot Krisztus és az állatok tulajdonságai között.”²

Magyar bestiárium ugyan nem készült, de régi prédikációinkból elő lehetne állítani, utólag – állítja Lukácsy Sándor. Láng Zsolt persze nem erre vállalkozott, de előszavában körülírja a bestiárium műfaját, hogy ezzel az olvasó emlékezetébe idézze regényének előképét, ugyanis a jelenkori irodalomértés számára elhomályosult, szinte ismeretlen hagyományt készült fellelveníteni. De azt is hangsúlyozza, hogy a kezdetekig nyúl vissza, szándéka szerint mintegy újraírja az irodalmi hagyományt: „Azt is mondhatnám, ez a modern irodalom születésének korszaka. Ekkor kel életre egy új forma, egy új elbeszélésmód. Mintha épp a bestiáriumok jelentenék az átmenetet a halhatatlan szereplőket felvonultatató legendák és a hétköznapi sorsokat végigkövető regények között”³ – mondja Láng Zsolt. Ahogyan a középkori bestiáriumok szerzőinek nem az volt fontos, hogy egy-egy valós vagy képzeletbeli állat valóban olyan-e, ahogyan leírták, ugyanúgy szerinte is „a képzeletbeli dolgok tetszőlegesen szaporíthatók, hiszen mindig kirakható egy eddig sosem látott teremtmény. Ám ezek, amikor világra jönnek, holt lények, és életre csupán akkor kelnek, ha hihető történetek színpadára állítatnak. Azon a színpadon a legképtelenebb teremtmények is megelevenednek.”⁴

Ez a színpad pedig a regényben nem más, mint a címbe foglalt Transylvania. Erdély régies, latin elnevezése a recepcióban természetszerűleg vetette fel az erdélyi önazonosság fogalmának újraértését. A regény szövege ugyan ilyen olvasatot nem implikál, a cím mégis provokáló, mert mindenekelőtt jelenre vonatkoztatott, napi konnotációt feltételez. Bár a szerző tagadja, a kisebbségi létforma azonban mégiscsak valamiféle indukálója is történeti gondolkodásának. Egy televíziós beszélgetésről írott jegyzetéből kiderül, a félelem mint a történelem jelenkori átértékelésének kísérője számára is szimptomatikus jelenség. Ehhez társul még az a gondolat, hogy „a történe-

¹ Lukácsy Sándor: Magyar Bestiárium. Holmi, 1994. 9., 1307. l.

² I. m., 1309. l.

³ Láng Zsolt: Bestiárium Transylvanie. Az ég madarai. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997, 6–7. l.

⁴ I. m., 6. l.

lem ügyis hazugságok tárháza”, s máris könnyebb elképzelni, hogy a történelmi relativizmus gondolata sem idegen tőle.

Azonban a történelmi hagyománnyal ilyen síkon nem foglalkozik, érintetlenül hagyja a kisebbségi-többségi lét határmezsgyéjét, még akkor is, ha tudjuk, a regény elbeszél ideje az önálló Erdélyhez köthető, s ez a nézőpont történelmi dimenzióból is aktivizálható lehetne. Prekonceptciónk alapján azt várnánk el, hogy a kor eseményeinek különböző nézőpontú megközelítését ábrázolja. Pedig a regény kifejezetten arra törekszik, hogy ironizálja a hagyományos történelmi toposzokat, mint amilyen az „Erdély, a Tündérkert”. A regény cselekménye egyetlen „tündéri” jelenetet sem ábrázol, sőt az állatias, pusztai ösztönlétre korlátozódó emberi vegetálás leírásával tobzódik e jelentés széttúzásában. Erdély esetleg „abban az értelemben Tündérország, ahogyan a tündér szó eredeti jelentése értelmében, a XVI–XVIII. században használták: hiszen a szó a változékonyság, az állhatatlanság, a tűnékenység és a csalfaság jelentésmezejét”⁵ is előhívja.

Nemcsak a szólamok kiürülését tapasztalja, hanem azt is kétségbe vonja, hogy valaha is léteztek a valóságban a mitikus szépségű toposzok. Sütő András *Az ugató madár* című drámájának a témája is szervesen beleépül a cselekménybe – állapítja meg Szilágyi Márton, bár azzal mindenképpen egyet kell értenünk, hogy nem túl hangsúlyosan. A regény azonban egészen más konnotációkat hordoz, mint a színmű. Árulás és hazaszeretet Erdélyben, amelynek a vége árulók és honfiak egyként való pusztulása – erről szól Sütő András drámája, ám ebből a témából csak a pusztulás és a szimbolikus madár kerül át Láng Zsolt regényébe, aki viszont ezáltal is „kérdésessé tudja tenni az erdélyiség egyik standard toposzát is, amely lényege szerint az önálló erdélyi fejedelemség történelmi viszonyaiban keresi a parabolisztikusan kifejtendő, tipikus erdélyi sors lényegét. Ez a regény éppen ennek a szemléletnek képes ellenállni – mindazonáltal úgy, hogy jelzetten mély tudása van magáról erről a tradícióról is.”⁶ Évszázados mítoszrombolást végez tehát, amikor egy helyen azt állítja, hogy Erdélyben, a vallási tolerancia fellegvárában nemhogy semmiféle tolerancia nem volt, hanem egyenesen istentelenség uralkodott: „Az ország, bár mindenféle natió religióját akceptálta, azonmód a vallások szemétdombja lett: a másvilágra készülők poggyászában egyetlen igaz, Istenhez szóló fohász nem volt; a vallások nem a lélek oltalmazói és támaszai, hanem a hatalom mesterkedésének eszközei voltak”⁷ – olvasható a regényben. A boldogság mítoszának sokféle alakzatát semmisíti meg vagy értelmezi át regényében.

A regény cselekménye két szálon fut. A történelmi személyekre és eseményekre utalóak azonban a cselekmény mellékszálain haladnak, ezekhez

⁵ Szilágyi Márton: A történelem szörnyetegei. Alföld, 1998. 5., 102. l.

⁶ Uo.

⁷ Láng Zsolt: I. m., 92. l.

társul a képzeletbeli figurák története, a fő cselekményszál, amely a Sapré báró – Péter páter – Xénia háromszögben játszódik. Az anekdotikus kitérők és az elbizonytalanított történeti idő ellenére ez a vonal haladást mutat, a történet Xénia árvaságra jutásától keresztre feszítettetéséig tart. A főtörténet – Northrop Frye kifejezésével élve – a keresés (quest). Az egyik központi figura, Sapré báró, Erdély történelmi eseményeinek és személyeinek fodorlatos irányítója, mindent alárendel kitűzött céljának, hogy megszerezze a lányt. Keresztül-kasul utazza a regényt – a robogó hintó, amely kíméletlenül halad végcélja felé, szintén állandó visszatérő eleme a cselekménynek –, számos történet részese és főhőse lesz, útját anekdotikus kitérők lassítják, akadályozzák, ezért a *Bestiárium Transylvaniae* az utaztatási regények motívumait is ötvözi. A keresésnek pedig üdvtörténeti karaktere van, amennyiben elfogadjuk, hogy a szimbolikus végpont, Sapré és Xénia kettős keresztre feszítése a báró szempontjából az elért üdvösség története. Nem a szerelmi beteljesülésé, ugyanis a regényben szó sincs szerelemről, csupán birtoklási kísérletről, így az üdvtörténet is az olyannyira vágyott és keresett halhatatlanság megnyilatkozási formájaként jelenik meg.

A regény kompozícióját azonban alapvetően a bestiárium madarai határozzák meg. A regény tizenkét fejezete tizenkét képzeletbeli madárról kapta a címét, s ezeknek metaforikus összefüggése fogja egybe a szerkezetet. A tizenkettes szám a teljesség jelképe, a teljességet a kör is szimbolizálja, amelyhez szintén társítható a tizenkettes szám: az óra elevenedik meg így, a mutató önmagához visszatérő mozgása, e mozgás folyamatossága.

A regény bestiáriumának madarai a szürke holló, az emberarcú papagáj, a varangymadár, a porverebek, a rúkmadár, az ugató gyurgyalag, a barlangi páva, a pernyemadarak, a fénymadarak, a csendmadár, a kígyómadár és a pelikán. A madarak elnevezése régi időket idéz meg, a világ keletkezésekor vagy az evolúció kezdetén jöhettek létre ilyen teremtmények. A bestiárium műfaji utalása természetesen csak előzetes műfaji kódként, egyfajta imitatív pretextusként működik, és a leírásoknak nincs közvetlen közük a keresztény példázatokhoz. Jelképértéke azonban mindegyiknek van. Például az elbeszélte idő vonatkozásában, oly módon, hogy a bestiáriumok extenzív szóképeknek is tekinthetők. Az állatok konstans tulajdonságait sorolták fel, amelyek nem változtak. Nincs tehát fejlődési bestiárium, az idő ezekből a szövegekből hiányzik, azaz csak közvetve, erősen metaforizálva, a tizenkettes szám révén jelenik meg.

A tizenkét madár közül csak a pelikánnak van eleve szimbolikus jelentése. A hozzá fűződő legenda szerint a pelikán csőrével felhasítja saját mellét, hogy vérevel táplálni tudja fiókait. A szülői szeretetnek, illetve a keresztény mitológiában Krisztus önfeláldozásának szimbóluma. Nem véletlen, hogy a pelikán az utolsó fejezetben, a kettős keresztre feszítés jelenetében jelenik meg.

A többi madár közül még a rúkmadárnak vannak ismert előképei. Jorge Luis Borges Képzelt lények könyvében is megjelenik: „A Rukmadár egy

óriásra növesztett sas, illetve keselyű; egyesek arra gondolnak, hogy a Kínát és Hindusztánt övező tengerekre tévedt kondorkeselyű adta hozzá az ötletet az araboknak. (...) Nyugaton az *Ezeregyéjszaka meséi*-nek köszönheti a híret. Bizonyára emlékszik az olvasó, hogy amikor Szindbádöt egy szigeten hagyták a társai, az megpillantott egy hatalmas fehér kupolát, s hogy másnap egy jókora felleg takarta el szeme elől a napot. A kupola egy Ruk-tojás volt, a felleg pedig maga a madár. Szindbád ekkor odakötözi magát a turbánjával a Ruk óriás lábához; majd felröppen, s egy hegycsúcson teszi le Szindbádöt a madár anélkül, hogy maga észrevette volna. Az elbeszélő még azt is hozzáteszi, hogy a Ruk elefánttal táplálja a fiókáit.”⁸

Én a rúkmadarat az Aladdin csodalámpájában találtam meg. A következőképpen hangzik leírása:

– Úrnöm, ha a palotád kupolájában a rukhmadár tojását felakaszthatnád, kastélyod lenne a legkülönb a világon.

– Micsoda madár az, és hol találni a tojását? – kérdezte a hercegnő.

Az afrikai így válaszolt:

– Úrnöm, óriási madár az: tevét, elefántot emel fel karmaival, olyan hatalmas és erős, hogy el is repül velük. A Kaf hegyén található, és annak az építőmesternek, aki ezt a kastélyt építette, hatalmában van, hogy elhozza e madár tojásait.”

A rúkmadár a regényben láthatatlan madár, amely Barcsai Miklós családját emberöltők óta zaklatta, ő pedig a megsemmisítését tűzte ki céljául, de hiába hadakozott kardjával, nem találta el, ehelyett eszelősen a saját szívébe döfte a kardot. „Szíve nagyot pukkanva széthasadt, a rúkmadár azonban sértetlenül gubbasztott a könyvtárszoba falán függő hatalmas festményen, a dinasztiaalapító Barcsai Gábiel vállán.”⁹ Barcsai Miklós ugyanis festő volt, megfestette a rúkmadarat, amellyel már ősei is hadakoztak.

„A félelemtől kiverte a verejték, és nem bírta leküzdeni hólyagja feszítését; maga alá vizelt, de ettől sem könnyebbült meg. Úgy érezte, testének darabjai elválnak egymástól, és szanaszét szóródnak az éjszakában. Félelme fényesen felragyogott, azt gondolta, megvirradt. Évszázadok félelmének kellett benne összesűrűsödni és villámlania, mert egyetlen élet aligha fakaszt fel ily tündökletes áradatot. És ekkor a félelem fényénél megpillantotta a madarat: szemben vele, az ülés párnáin tollászkodott; nemrég bújt ki egy óriási tojásból.

A rúkmadár, suttogta, s alighogy kimondta, a madár kibontotta szárnyait. Olyan fényesség lett, hogy Barcsai a szeme elé kapta kezét; de hiába hunyta le szemét, az éjszakai nap mindenén áthatolt.

⁸ Jorge Luis Borges: Képzelt lények könyve = A holdbéli nyúl. Válogatás Jorge Luis Borges társszerzővel írt műveiből. Európa Könyvkiadó. Budapest, 2000, 124. l.

⁹ Láng Zsolt: I. m., 81. l.

Emberöltők múltán az ország fölött kiüresedett az ég, tollas állatok helyett vasgépezetek cikáztak mindenhol. A rúkmadár azonban, mintha belehörpintett volna a halhatatlanság kelyhébe, a legmostohább körülményeket is átvészelte. A félelem volt kotlósa, és a félelem újra meg újra láthatóvá varázsolta.”¹⁰

A rúkmadár leírásának vizsgálata közelebb visz bennünket a regény központi szervezőelvének megértéséhez. A *Bestiárium Transylvaniae* cselekményszálait, a beleépülő legendákat, anekdotákat, képzelt és valós madarakat ugyanis nem ok-okozati összefüggések kötik egymáshoz. A regény egyfajta mitikus logika mentén épül fel, főként ha a mitikusságot olyan szinkretikus minőségként fogjuk fel, amelyen egyrészt totalitásra törekvő világ- és létértelmezést, világélményt értünk, vagyis a világ sajátos tér- és időstruktúrák szerinti értelmezését, másrészt nyelvi és logikai egységekben és struktúrákban kifejeződő gondolkodásmódot, valamint poétikai realizációkat, s az utóbbiak közül a bináris oppozíció fontosságát emeljük ki.

Pócs Éva mutat rá, hogy „[A] mitikus szintet egy archaikus mitikus-kozmogonikus szemléletnek még az újkori európai hiedelmekben és szövegekben is tükröződő maradványai képviselik. Eszerint az emberi világ egy olyan horizontális antropocentrikus rendszer, ahol a tér határai annak emberi megszervezéséig terjednek: a határon kívüli idegen világ nem emberi, hanem természetfölötti, halotti másvilág. A saját világ az egyetlen emberi világ, az ezzel szembenálló idegen világ a nem-világ, a káosz. A két világ (...) egy dichotomikus oppozíciórendszerrel jellemezhető, amelynek legfontosabb tagjai: saját–idegen, ismerős–ismeretlen, bent–kint, centrum–periféria, emberi–természetfeletti/halotti, rendezett–kaotikus, kultúra–natúra.

(...) A nem emberi világ egyfajta földi másvilág, halottak birodalma, démonok lakóhelye, az európai népi hiedelemrendszerekben is démonokkal, szellemekkel van benépesítve: erdei szellemek, betegségdémonok, vámpírok, sárkányok, tündérek lakják.”¹¹ A *Bestiárium Transylvaniae* pontosan ennek a prelogikus gondolkodásmódnak a határmezsgyéjén szerveződik.

A rúkmadár leírásának igen rövid jelenetében bináris oppozíciók sokaságát figyelhetjük meg, mint amilyen az egész és a rész szembenállása – Barcsai Miklós úgy érezte, „testének darabjai elválnak egymástól” –, a nappal és éjszaka különbsége – éjszaka volt, mégis azt gondolta, megvirradt” –, a sötétség és a fényesség ellentéte – „hiába hunyta le szemét, az éjszakai nap mindenén áthatolt”. Megjelenik a kozmikus időnek és az emberélet idejének a szembeállítását – évszázadok félelméről és az egyetlen élet idejéről olvashatunk –, továbbá a halhatatlanság és a halandóság oppozíciója is, va-

¹⁰ I. m., 92. l.

¹¹ Pócs Éva: Magyar néphit Közép- és Kelet-Európa határán. L'Harmattan, Budapest, 2002, 176. l.

lamint hogy a többnyire láthatatlan rúkmadár időnként láthatóvá válik, néha a festmény, máskor a „valóság” része. Észrevehetjük a jellegzetesen mitikus képalkotást is, a hiperbolikus alakzatot: a félelmet kiváltó és évszázadokon át átörökítő rúkmadár hatalmasságát a kozmikus fényesség övezi, mintegy felmagasztosítva, fenségessé, kozmikus méretűvé növesztve nemcsak az állatot, hanem szimbolikus jelentését, a mindent kitöltő rettegést is.

Nemcsak erre az epizódra, hanem a regény egészére kiterjeszthetjük megfigyelésünket, miszerint a szöveg retorikai sajátosságai viszonylag zárt képalkotási rendszerben érhetőek tetten. Az egyik legfontosabb ellentét test és lélek ellentéte, s ennek megfelelően a test alpárian matériaelvű, a lélek pedig fennköltén átszellemült.

A másik visszatérő ellentét a fény és sötétség kettőssége, amely a regény egyik legszuggesztívabb története, Péter páter és Xénia barlangi élete, szó szerinti pokoljárása és az onnan való szabadulása. A föld alatti jelenet azért értelmezhető hangsúlyosként, mert a címbe foglalt „ég madarai” toposszal is ellentétbe állítható, végül is egy madár, az ég madara, a fénymadár szabadítja ki a föld vaksötét mélyéből a hősöket. A pokolra szállás legendája az alvilágjárásokról szóló középkori víziók hősét, Tar Lőrincet idézi; „s a hispán középkor ajándéka” pedig „az Örült Johanna alakja, aki itt mint a megmérgezett (de teljesen meg nem haló) fejedelem felesége buzdítja nemzésre férje aszalódó és bűzhödő tetemét,”¹² aki meghalt ugyan, mégsem költözött a másvilágra, hanem éjszakánként életre kelt. Az életnek viszont nemcsak a halál az ellentéte, hanem a halhatatlanság is, amely Xénia tulajdonsága: „íme halhatatlanságod kútja”¹³ – gondolja Sapré báró, amikor megpillantja.

Fény és sötétség, élet és halál, ég és föld azok az ellentétek, amelyek nyomán olyan mitikus világkép képződik meg, amelynek tudomása van démonokról és babonákról, s része mindenféle borzalom is. „A fény Isten kegyelme” – olvashatjuk a regényben, ugyanakkor szerves tartozéka a szövegvilágnak az apa levágott fejét szoptató emlő, a lekvárba főzött csecsemő, a föld alatti emberek, nedvező üreggel a szemük helyén.

A mitikus logika alapján létrejött bizarr történetek füzére a kollektív történelmi téboly és az egyén saját tébolyának ellentétét is megteremti. Másrészt úgy ellentétez a regény, hogy a bináris oppozíció egyik eleme nem zárja ki a másikat, hanem egymás mellett léteznek, sőt ki sem mondja, hogy melyik világ a jó, melyiknek van elsőbbsége. A folyamatos sokkolás, az erőszak leírása természetesen simul az ösztönöktől és önös érdekektől vezérelt világba. A regénynek ezen a síkján pedig egy bizarr rémtörténet is körvonalazódik.

¹² Alexa Károly: „... ebben a történet nélküli állapotban...” Kortárs. 1998. 2., 101. l.

¹³ Láng Zsolt: I. m., 105. l.

Irodalom

Alexa Károly

1998 „... ebben a történet nélküli állapotban...” *Kortárs*, 2., 98–102. l.

Borges, Jorge Luis

2000 Képzelt lények könyve = *A holdbéli nyúl*. Válogatás Jorge Luis Borges társszerzővel írt műveiből. Európa Könyvkiadó, Budapest

Lukácsy Sándor

1994 Magyar Bestiárium. *Holmi*, 9., 1306–1317. l.

Meletyinszkij, Jeleazar

1985 *A mítosz poétikája*. Fordította Kovács Zoltán. Gondolat, Budapest

Pócs Éva

2002 *Magyar néphit Közép- és Kelet-Európa határán*. L'Harmattan, Budapest

Szilágyi Márton

1998 A történelem szörnyetegei. *Alföld*, 5., 98–102. l.

THE EFFULGENCE OF THE RUKH

Zsolt Láng: *Bestiárum Transylvaniae. Az ég madarai (Birds of the Sky)*

The novel by Zsolt Láng, *Bestiárum Transylvaniae. Az ég madarai (Bestiary Transylvaniae. Birds of the Sky)*, belongs to those contemporary Hungarian prose works that question the narratibility of stories. Láng broadens the meaning of the historic novel by re-evaluating the notion of historical truthfulness; he invokes the tradition of Hungarian prose poetics while handling the genre of bestiary as an imitative paratext. By his unique methods of organizing the novel, Láng creates a most peculiar mythical conception of the universe in contemporary Hungarian literature which is, by creating a network of binary oppositions, organized on the confines of mythical and prelogical thinking.

BIRCSÁK ANIKÓ

A MÍTOSZ MÍTOSZA ÉS A REGÉNY REGÉNYE*Kerényi, Szentkuthy, Lévi-Strauss*

The Myth of Myths and the Novel of Novels

Kerényi, Szentkuthy, Lévi-Strauss

Kerényi Karoly Görög mitológiája manapság is a legnépszerűbb kézikönyvek egyike. Ennek mintegy elődjeiként is tekinthetők Kerényinek az 1930-as években a görög mitológiáról tartott egyetemi előadásai és tudományos cikkei, amelyeket többek között Szentkuthy Miklós is hallhatott és olvasott. Regényein érződik is ennek hatása. Később mégis megtámadta ezt a fajta tudós magatartást. A dolgozat ennek a történetnek jár a nyomára.

Kulcsszavak: mítoszfelfogás, mitológiai koncepció, Sziget-kör, egzisztenciálfilozófia, mélylélektan, közhelyek és ironia, stukturális elemzés és kultúranthropológia

Az *In memoriam* sorozatban a Nap Kiadó 2001-ben jelentette meg a Szentkuthy Miklóstra emlékező cikkeket és riportokat. Mint a sorozat valamennyi kötetében, itt is a kortársak és az utódok reprezentáns sora vonul fel a tartalomjegyzékben: Babits Mihály, Szerb Antal, Németh László, Halász Gábor, valamint Klaniczay Tibor, Bori Imre, Vas István, Határ Győző és természetesen Tompa Mária és Rugási Gyula írásai sorakoznak a nagyívű gyűjteményben.

Éppen ezért foglalkoztat régóta a kérdés: miért éppen *A mítosz mítosza* lett a címe ennek a könyvnek? Egy pálya emlékezetére készített, s így bizonyos mértékben ünneplő kötet miért éppen egy olyan vitacikk címét veszi kölcsön a szerzőtől, amelyik egy keserű és gúnyos támadás volt barátja és mondhatjuk, mentora ellen?

Szentkuthy Miklós *A mítosz mítosza* című cikkével 1941-ben a *Magyar Csillag*ban egyetlen célt tűzött ki maga elé: azt, hogy az 1930-as évek óta a magyar szellemi életben már addig is sok támadást kapott Kerényi Károlyt és mitológiaszemléletét végképp megalázza. Egy ilyen lépés sohasem szerencsés már a szerzőre nézve sem – neki majdnem olyan sokat árthat, mint a megtámadottnak, hiszen az írás alapvetően nem szakmai érvekre, hanem személyes ellenérzésre épít.

I. Szentkuthy Miklós és Kerényi Károly

Szentkuthy a *Prae* keletkezésének idejében állt aktív kapcsolatban a *Sziget*-kör egyes tagjaival, bár ő maga nem írt a *Sziget*be. A kör valódi együttműködését a *Sziget*-számok megjelenésének idejéhez, illetve még inkább az azt megelőző időszakhoz köthetjük, tehát 1935–39-re, illetve 1928-tól, amikor Kerényi elkezdett előadásokat tartani a pesti egyemen. Szilágyi János Györgytől megtudhatjuk azt is, hogy ekkor Kerényi – elsősorban regénykönyvének, a „Die griechisch-orientalische Romanliteratur”-nak sikere miatt – „rövidesen a hazai ókortudomány vezéralakja lett; először hivatalosan, mint a Budapesti Philologiai Társaság titkára és Közlönyének szerkesztője, az egyetemen a klasszika-filológia megbízott tanára, majd 1934-től – a pécsi, majd szegedi katedrára száműzve, a szaktudományon belül minden tisztségétől megfosztva – az ókortudománynak mint az ő tevékenysége révén a hazai szellemi élet egyik jelentőssé emelkedett tényezőjének fő képviselője. A kettő szervesen összeszővődött.”¹ Ezzel a könyvével azonban nemcsak a szűkebb szakmán, a klasszika-filológián belül keltett nagy elismerést. E munkája tanítványok egész sorát indította hasonló kutatásokra, elsősorban a *Sziget*-körben. „Megihlette többek között Szerb Antalt is, a regény műfaját a mítoszokból és a kultuszhelyek történeteiből eredeztető meglátásával.”²

Kerényi negyvenhárom éves volt, amikor a pécsi egyetem átszervezése miatt a szegedi egyetemre került, s ez végképp megpecsételte a *Sziget*-kör sorsát. A kör ugyanis valójában azért bomlott fel 1939-ben, mert középponti alakját, Kerényi Károlyt 1934-ben Budapestről a pécsi, majd 1941-ben a szegedi egyetemre helyezték, s egyre nagyobb nehézséget jelentett számára a távolság és emellett a szakmai elzártság. Szegedről ment egyéves kutatóútra Svájcba 1943-ban. Ott élt és ott is halt meg 1973-ban.

Szentkuthy a körből az 1930-as évek közepén Németh Lászlóval, Szerb Antallal és Halász Gáborral állt szorosabb kapcsolatban. Feltehetően hallgatta Kerényi Károly pénteki előadásait: 1926-tól 1931-ig járt a budapesti egyetemen magyar és francia szakra, s hallgatta Négyesy László, Pauler Ákos, Hóman Bálint és Gerevich Tibor óráit is – sőt mellette gót nyelvészetet, logikát, fizikát és matematikát. Kerényi 1928-tól tartott előadásokat a görög mitológiáról – nehezen képzelhető el, hogy Szentkuthy ne járt volna be ezekre.

A Napkelet szerkesztőségében az 1920-as évek végén találkozott a nála hét évvel idősebb Szerb Antallal és Halász Gáborral, akik síríg tartó jó barátai lettek – mindketten Stemma-tagok, vagyis a *Sziget* alkotógárdájának

¹ Szilágyi János György: *Egy elmaradt emlékkönyv helyett. Tisztelgés Kerényi Károly elött.* Európai Utas, 1999. 2., 50. l.

² Gáspárné Zauner Éva: *Kerényi Károly szegedi éve* = *Múzeumi kutatások Csongrád megyében.* Szerk.: JUHÁSZ Antal. Megyei Művelődési Központ, [é. n.] 1985, 188. l.

műhelymunkájában vettek részt. Németh Lászlót 1933 nyarán kereste fel két alkalommal, és a készülő *Prae*-ből olvasott fel neki részleteket. Németh László egyik írásában megemlékezik erről, és a regény szerkezetéről tesz figyelemre méltó észrevételeket: „Szerkezete nincs ennek a műnek abban az értelemben, ahogy regényeknek szerkezetük szokott lenni. Látszólag alig összefüggő elmélgedések követik egymást, a neue Sachlichkeittól a barokkig, az erkölctől a kvantumelméletig, minderről. Ebben a műben mégis a szerkezet a legfontosabb, nem a részleteket összeillesztő, hanem a részleteket látó szerkezet; a tárgyatól szinte független perspektíva. Ez a perspektíva ebben a műben emberekkel, tájakkal, az epikai világgal játszik, de leválasztható róla s ráfordítható filozófiai, nyelvészeti vagy lélektani anyagra is.”³ Németh László tehát már a kezdetektől nagyra értékelte a regényt. Nem véletlen, hogy egy évvel később, 1934 májusában az ő javaslatára hozott részleteket az akkor induló *Válasz a Prae*-ből.

Szentkuthy ekkor még nagyon jó barátságban volt Kerényi Károllyal is, akivel egymás kiváló beszélgető és vitapartnerei voltak éveken át. Szentkuthy azonban néhány évvel később, 1941-ben lesújtó véleményt írt az ókortudós téziseiről és tudományos módszeréről, ennek a cikknek adta címül: A mítosz mítosza. Kerényi mellett Szerb Antal és Devecseri Gábor szólalt fel – mindketten értetlenül álltak Szentkuthy alaptalan támadásaival szemben. Kerényi és Szentkuthy ekkor végleg megszakított egymással minden kapcsolatot, az 1930-as évek elején született munkáik azonban őrzik az intenzív szellemi együttműködés nyomát.

II. Párhuzamok és ellentétek

1. Egzisztenciálfilozófia

Mind Szentkuthy, mind Kerényi filozófiai érdeklődése központi helyet játszik az életműben az 1930-as években. Mindketten az egzisztenciálfilozófia felé orientálódnak. „Az »igazság« ugyanis mindig két elemből áll” – írja Szentkuthy a *Prae*-ben, „– az egyik egy örök spirális a téma körül, milljó sűrű bilincs, de mindegyik a következőbe fut át, tehát csak humbug-fogságban él mögötte a definiálandó téma (ez főleg a német technika: a »nyitott azonosság« heideggeri gépiessége); a másik az oszcillátor, mely összevissza szaggatja, metszi, eltéríti, cáfolja és elárulja ezt az örök csigavonalat (ezt lehetne, némi lelkiismeretlen elhamarkodottsággal, inkább csak a rend kedvéért, angol technikának nevezni, a baconi essay-stílus alapján: a »játékos szerep-cikázás« gépiessége).”⁴ Leville-Touqué, a regény főhőse gondolja

³ Németh László: *Magyar kaleidoszkóp* = A mítosz mítosza. In memoriam Szentkuthy Miklós. Vál. szerk., összeáll.: Rugási Gyula. Nap Kiadó, [é. n.] 2001, 19. l.

⁴ Szentkuthy Miklós: *Prae*. Első kötet. Magvető, Budapest, harmadik kiadás, [é. n.], 23. l.

mindezt: arra kell törekedni, hogy az aktuális témát és általában a dolgokat lényegüknél, vagyis igazságuknál fogva ismerjük meg. Ez két, egymást kiegészítő módon lehetséges: a heideggeri körüljárva közelítő és a baconi cikázva megvitató módszerrel. Szentkuthy megteremti azt a látszatot is, mintha ő olyan jártas lenne ebben a témában, mint senki más. Hivatkozik egy bizonyos Brehle nevű tudósra, aki az egzisztenciálfilozófiára épülő teológiáról írt értekezést: „*Ha az említett kutat gyors rokonságban akarjuk művelni a modern fenomenologista teológiával, akkor a kútban az »in-über« kettősséget kell látnunk: a dolgok szétszakadását koncentrikus azonosság-magra (»in«) és transzcendens körökbe távolodó, önmagából ki- és elvezető mássággyűrűkre (»über«).* (L. Brehle, 'Heidegger'sche 'Sich-vorweg im-schon-sein-in' und Neue Sachlichkeit: Nichts als Sache', Marburg. 1933).”⁵

A beavatottság ebben az esetben valóban egyedül a szerző privilégiuma, hiszen ez a munka – bármennyire is precíz a bibliográfiai leírása, az is pusztán a fantázia szülötte – nem létezik. Figyelemre méltó, hogy a regény recenziói közül épp valaki a Sziget-körből, Szerb Antal bír akkora jártassággal a témában, hogy le tudja leplezni az író: „*Hivatkozások is vannak a könyvben; de szigorúan csak nem létező könyvekre. – És mégis, egy pillanatig sincs kétségem, hogy valami nagyon jelentékeny, sőt bölcs művet olvasok, és hogy zavarban vagyok, az csak az én hibám.*”⁶

2. Mélylélektan

Szentkuthynál meglehetősen összetett a mélylélektan megjelenése. Regényében az egész elbeszélést át- meg átszövi a mélylélektani alapokon nyugvó asszociációs gondolkodás – ugyanakkor viszont számtalan részletben, mint például Touqué *Antipsziché* című lapjában a pszichoanalitikus megközelítés nyílt tagadásával találkozunk: „*[...] és megbocsát, ha megkérdem: magánál minden ilyen »pszichikai« bélyegű, hogy rosszul fejezzem ki magamat? – Ne vadásszon rám, és ne jöjjön a maguk rossz tükör-mániájával, hogy csak tükör van és világ nincs. Azt hiszi, hogy én tagadom a lelki életet? Persze a lapomban és a cikkeimben nem emlegetem, mert utálok formailag az ilyen izléstelen és érzelgős kompromisszum-mondatokat, hogy »noha mi hangsúlyozzuk, hogy az igaz ember a távoli külsőben és nem önmagában kezdődik, ez egyáltalában nem jelenti a lelki élet nagy fontosságának teljes és nevetséges tagadását« stb. [...] De ha nő jár a fejemben, napokig asszociációkban élek, és semmit sem gondolkozom. Ilyenkor kedvem volna, csupa juxból, pszichológiai regényt írni.*”⁷

⁵ I. m., 91. l.

⁶ Szerb Antal: *Szentkuthy Miklós: Prae = A mítosz mítosza...*, 20. l.

⁷ Szentkuthy Miklós: I. m., 73. l.

3. A dolgok kétarcúságára épülő technika

A dolgok kétarcúságára épülő technika a *Prae* egyik meghatározó kompozíciós jegye – míg Kerényinél ez a vonás mondhatni az ókortudományban hozott legnagyobb szemléletbeli újításának, a farkasarcú Apolló bemutatásának az alapja. Szentkuthynál minden „*mű kifejleszti organikus »nem ez a mű«-párját. Két hasonlat: / építészetből / fenomenologista katolikus hit-tudományból / (Nem ezt; nem ezt! Minden gondolat, minden igazság csak egy semleges vakfal, gátló tejüveg és értelmetlen választóréteg Touqué két szomjazott és hajszolt »valósága« között: élete és álmai között. Analógiák, elméletek, pedagógikus szobrok, összefüggések és tények mind csak tehetetlen privát-partik, amelyekhez semmi igazán akart vagy csak megközelítőleg jogos köze sincsen. Ha valami életre-halálra foglalkoztatta, az saját esemény-élete volt, mely eseményeknek azonban nem volt kezdetük és végük, nem volt idejük vagy színük, nem volt értelmük és nem volt sorsfordulatuk, mert mindezek már a »gondolat« naiv rubrikái: egy ideig szívesen belekanalazta élete meddő visszáját ezekben a játékkazettákba, de aztán hamarosan visszavágyott az »élet« idegen, megsemmisítő, magától értetődő raison-süketségébe. És az »élet« szóval jelzett, szinte öntudatlan és végtelen mozgás mellett futott az álmok érzelmes vágy-malma: a nappal volt a süket tett amorfiája, az éjjel a tiszta, abszolút érzelem színes kompozíciója.*”⁸

4. Közhelyek és ironia

Szentkuthy láthatóan rendkívül ügyel arra, hogy elkerülje írásában a közhelyeket. A fenti idézet metaforája, az álmok érzelmes vágy-malma sem működhetne másként, mint az ironia jótékony függönyén keresztül. Ezzel szemben Kerényi olvasható úgy, hogy az a benyomás marad az emberben, mintha néhányszor belefutna ebbe a hibába, a túlzott leegyszerűsítésbe. Szentkuthy közel egy évtizeddel később írt vitacikkében főként erre az évrre építi Kerényi elleni támadását. Szentkuthy viszont éppen erre a dologra volt a leginkább kíváncsi. A közhely mint jelenség ellen tulajdonképpen már a *Prae*-ben felfegyverkezett: „*»Az élet kifejezhetetlen«: mindenki számára tűrhetetlen közhely. De a »kifejezhetetlenség« nagy konkrétumát ki lehet fejezni, és egy ilyen kifejezési forma éppenséggel ellentéte lenne a közhelynek, mert radikálisan még nem csinálták meg soha. A Prae szövege mögött, mellette és körülötte állandóan fut egy organikus kísérőfolyam, a Prae-től elválaszthatatlan »Nem-Prae«, amely a fent említett oszcillátor ideiglenes epizódjaival szemben egy végleges párja, kiegészítője serpenyő-társa vagy metafizikai komplementär-íve a Prae-nek.*”⁹

⁸ I. m., 88. l.

⁹ I. m., 89. l.

Szentkuthy az írás egyik legnagyobb kihívásának tartja a kifejezhetetlenség konkrétumának kifejezését. Erre vállalkozik, amikor megkísérli egyszerre megalkotni a művet és annak saját nem-mű párját. A folyamat bemutatására két példát hoz: egy szoborban megformázott íj nem létező húrját és a nem létező isten szobrát a Pantheonban: „*Ami megvan, vagyis maga a Prae, állandó melléfogás, intézményes félrebeszélés (»igazságok«); ami valóban izgalmas, érdekes, egyedül üdvözítő vagy aktuális, az természeténél fogva kívül esik minden epikán, az a megközelíthetetlen, a »Nem-Prae«, mely úgy viszonylik a Prae-hez, mint egy íj feszítő húrja az íj hajlott nádívéhez. Ámorszobrokon: Ámor néha márványíjat tart a kezében, melyen nincs ugyan húr, de a márványív mégis úgy van ívelve, hogy az ember okvetlenül odaérzi a nemlétező húr: a Prae alakjában is kell tehát valami olyan pozitív jeleknek lenniök, melyekből a Prae-vel állandóan együttlétben futó »Nem Prae« feszítő ereje megérezhető, kikövetkeztethető legyen. Elv: az irodalom lényegi impotenciáját felhasználni termékeny optimizmussal, mint hasznos szerkesztési tényezőt: az állandó hiány-kiséretet és másság-kontinuót pozitív harmonia-alkatrésszé tenni, a »Nem«-et éppúgy belévonni a mű területébe, ahogy a Pantheonban is volt pozitív oltára az »ismeretlen istennek«*”¹⁰

5. Korszellem és szellemtörténet

Szentkuthy a regényben ironikusan mutat be mindent megmagyarázni akaró, a korszellem mibenlétével megbirkózni kívánó koncepciókat. Ezt a vitacikkben is éppen így teszi Kerényi esetében, aki – már csak kutatásának tárgya, a görög mitológia jellege és a szemléletében markánsan jelen lévő szellemtörténeti irány miatt – sokrétűen foglalkozik ilyesfajta koncepcionális kérdésekkel. A regény ironikus hangvétele azonban ezen ponton túl kevés ahhoz, hogy valóban elfedje a mögötte lévő törekvést: megmagyarázni egy korszellemet, a harmincas évek elejének szellemi atmoszféráját: „*Valóban volt világnézeti és típusfejlődési jelentősége Gerda szanatóriumának, de annak semmi köze nem volt Ena materialista Cytheréjéhez [tehát könyvéhez, amit a kórházban írt], sőt az ellenkezője volt. Mikor Ena azt hitte, hogy Gerdaék testkultusza a lélek ellen indított harc, akkor ezek az orvosnők a testet is »transzcendentalizálták«, és ott tartottak, hogy egy milliméter választotta el őket, hogy egy új, mindent elöntő és mindent magáénak valló és magáénak bizonyítani tudó metafizikai újjászületés programját fogalmazzák meg a Gynaikeonban, amely Gerda Staalbreck [a kórház tulajdonosának] orvosi folyóirata volt.*”¹¹

Szentkuthy *Prae*-jét igazán nehéz irodalomtörténeti áramlatokba besorolni. Szerb Antal szerint a *Prae* szellemtörténeti, Bori Imre szerint szürrealista.

¹⁰ I. m., 89–90. l.

¹¹ I. m., 77. l.

Szerb szerint a „szellemtörténeti mozgalom alapvető hittétele az volt, hogy minden egyes történelmi kor valamennyi megnyilvánulásaiban van valami közös, és a történettudomány érdeklődése erre a valami közösre kell hogy irányuljon. Arra a prae-kagylóvonalra, mely a XVIII. században egyaránt megvan épületek façade-ján, hamiskártyások sorsában, császárnők mosolyában és közgazdasági standardművek statisztikai adataiban. Szentkuthy a mi korunknak ezt a prae-valamijét keresi. Azt a még prae-kulturális formamozzanatot, mely minden kultúrjelenséget praedeterminál. Ezért megy át az épület oly könnyen fürdőtrikóba és ismeretelméleti fűgába: hiszen a prae-épület, a prae-fürdőtrikó és a prae-viszonya »és«-nek és »Absolute Undheitenek« valahogy azonos.”¹² Bori Imre szerint viszont a Prae „teljes szürrealista elméleti alapvetés”, hiszen benne adott a szürrealizmus végső kritériuma, az asszociációk egész rendszertana.¹³

6. Mitológiaszemlélet

Szentkuthy regényében mintegy továbbgondolja a görög mítoszokat. A történetek megelevenednek, másik kontextusba kerülve önálló életre kelnek. Kerényinél az élő mitológia gondolata fogalmazódik meg. Nézete szerint a görög mitológia nem holt anyag, pusztán újramondott eseménysor, hanem alkalmas arra, hogy behelyezkedve beszéljen az ember önmagáról és a körülötte lévő világról. „Leville úgy érezte, hogy egy rettenetes vajúdással áll szemben, egy szétválasztási folyamattal, ahol az elcsenevészedett gondolatot le akarja rázni az önálló intellektusként kifejlett test: szinte látta, amint rothadt gyökereivel valami aszimmetrikus helyzetben rákapaszkodik a telhetetlen »lélek« erre a felszabaduló raison-testre, mint egy sötét rák, mely ollóit belevágja a habokból kikelni akaró Vénusz fehér bokájába, és nem engedi a partra lépni. Ha hirtelen dönteni kellene most neki: vajon a rákot vágná-e agyon egy hegyes parti kövel, vagy esetleg a Vénusz másik lábát is odacsavarná a rák szájához, hogy rántsa azt is egészen a kékmozgású mező mögé?”¹⁴ – írja Szentkuthy a Prae-ben. Ezek az észrevételek arra irányulnak, ami Kerényinél is meghatározó: a mitológia életfelfogás és rendkívül sokvariációs rendszer.

7. Lényegkeresés

Az eredeti állapot vagy a dolgok lényegének keresése szintén közös pont Kerényi és Szentkuthy között. Hamvas Béla a Prae-re vonatkozóan elsősorban a jelenséghez fűződő kételyeit fogalmazza meg: „A könyv egy vonalban

¹² Szerb Antal: *Szentkuthy Miklós: Prae...*, 21. l.

¹³ Bori Imre: A szürrealizmus ideje. A magyar szürrealizmus irodalma. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1970, 192. l.

¹⁴ Szentkuthy Miklós: I. m., 82. l.

zseniális, de ebben a vonalban valószínűleg téved. Ez a koncepció. A »prae« állapot a legnehezebben megtalálható, talán egyáltalán meg sem található. Mire az ember felezmél rá, már nem »prae«, hanem »neo«. Lehet, hogy ez az a pont, amelyből a regényt sarkából ki lehet fordítani. Sokszorosan megkísérelték más írók és művészek, különösen muzsikuskok megtalálni ezt a mindent megelőző állapotot. [...] Elég egy példa: az ún. primitívek lélektana. Ezt a tudományágot, amely mindinkább több lesz, mint tudományág, mert világnézet, egész filozófia, egész mitológia növekszik ki belőle, szintén a »prae« belső kényszere teremtette meg. És ez a mitológia bizonyítja a legélesebben, hogy amit az ember meg tud fogni, az sohasem a »prae«, hanem kivétel nélkül minden esetben a »neo«, nem a »mielőtt«, hanem a »miután újra«.¹⁵ Az olvasónak valóban óhatatlanul eszébe jut a *Prae*-t olvasva, már csak a címről is, hogy most arról tud meg valamit, mi történik akkor az íróban, mielőtt regényt írna, ezzel gyakorlatilag a regény regényét megteremtve. Ezt a gondolatot maga a szöveg is számos helyen megerősíti: szövegszerűen utal rá a főhős. Szentkuthy később az életműinterjúban kifejezetten cáfolta ezt a szándékát. A *Prae*-vel nem egyszerűen a regényírás előttes fázisát akarta megírni, hanem egyfajta új szemléletet akart létrehozni, az epika időstruktúráját a mítoszéhoz közelíteni. Ezt a struktúrát leginkább Lévi-Strauss elméleti alapvetésén keresztül lehet megvilágítani.

III. Lévi-Strauss elméleti megközelítése

Claude Lévi-Strauss Jakobson strukturalista nyelvészetének hatására fogalmazta meg egyik alapgondolatát, miszerint az antropológia és a nyelvészet tárgya azonos természetű és eredetű, vagyis homológ. Ezt a tételt 1949-ben, disszertációjában vezette le. *Szomorú trópusok* című 1955-ös munkájában bontakozik ki az a szemlélet, miszerint a kultúrák kommunikációs rendszerek, amelyekben az egyes elemek közötti formális viszonyok a kulturális jelenségek közül vezethetők vissza. A mítoszt a tudattalan működéseként vizsgálta.

Nézete szerint az egyes mítoszok tudományos elemzése, amely a megfigyelhető adatokra támaszkodik, utat nyit a tudattalan, vagyis „rejtett struktúra” rekonstruálásához. A mítoszt is, mint más kulturális megnyilvánulásokat, a terepen vizsgálta. Célja „redukált modellek” kialakítása és ezáltal a „rejtett struktúrák” megértése volt, amelyek végső soron az emberiség általános vonásainak feltáráshoz vezetnek. *Mitológia* című négykötetes művében 1964–71-ben a primitív népek gondolkodásmódját elemzi.

Lévi-Strauss alapvető tudományos problémája a vallási valóság és a mögötte megbúvó emberi gondolkodás szerkezetének alakulása a primitív népek, az írás előtti kultúrák világában. Első lépésben, *brazíliai* anyaga alapján a rokonsági struktúrák által tagolt archaikus társadalom nyelvi és kommunikációs

¹⁵ Hamvas Béla, *Szentkuthy Miklós: Prae = In memoriam Szentkuthy Miklós...*, 33. l.

rendszerét vizsgálta, *tudattalan logikai* struktúrák nyomait vélve felfedezni azok szerkezetében. Ebből építette fel a vad gondolkodás (*le pensée sauvage*) fogalmát, amely a régiek gondolkodását egy *asszociációs és metaforikus logikára* és az arra épülő *mágikus-totemisztikus* magatartásra mint az ősi vallás formájára vezette vissza. Az archaikus gondolkodásról és a vallási valóság őstörténetéről vallott nézeteinek összefoglalását végül a *mitológiákról* írott, elsősorban *amerikai indián* anyagot feldolgozó könyvsorozatában tárta az olvasók elé, azt a tézisét támasztva alá, hogy a *mitoszok* nyelve egy olyan „ős-vallás” kommunikációs valóságára utal, amelyben a valóság és annak *grammatikai* interpretációja sajátos, logikán kívüli kapcsolatban van egymással.

A mítosz szerinte egy időbeli rendszerrel határozható meg: „*mindig el-múlt eseményekről számol be: »a világ teremtése előtt« vagy »az ősidőkben«, mindenesetre »régés-régen« történt dolgokról. A mítosznak tulajdonított belső érték viszont abból fakad, hogy az idő egy adott pillanatában végbenemnek tekintett események egyszersmind állandó struktúrát alkotnak. Ez a struktúra pedig egyszerre vonatkozik a múltra, a jelenre és a jövőre.*”¹⁶

A mítosz alkotóelemeinek Lévi-Strauss összetett és – a nyelv alapstruktúrájához képest mint a fonémák és a morfémák – nagyobb alkotóegységet vezet be. Ezek a „mitémák”, amelyek egymáshoz képest alkotott rendszere viszonyok összessége, vagyis „viszonycsomagok”. Az alkotóegységek csupán az ilyen csomagok kombinációiban bírnak jelentéssel.

Egy „mitéma” például az Ödipusz-mítoszból az, hogy Ödipusz feleségül veszi anyját, Iokasztét, vagy pedig az, hogy Ödipusz nevének jelentése dagadt lábú – tehát mondhatnánk, hogy egy „mitéma” egy eleme az elbeszélésnek. Egy „viszonycsomagban” több viszony is van: többféle meghatározottsága is van annak, hogy ezek a „mitémák” egymás előtt vagy után állnak. Átrendezésükkel „a mítoszt egy új típusú időbeli vonatkozási rendszer függvényeként” szervezhetjük át. A rendszer abból adódóan alkalmas ilyen jellegű átrendezésre, mert természetéből adódóan kétdimenziós: egyszerre diakronikus és szinkronikus, ezáltal egyesíti a »nyelv« és a »beszéd« sajátosságait.”¹⁷ A *Prae* struktúrája ilyen mitémák viszonyrendszere: a regény időstruktúrájában egyaránt ötvöződik diakronia és szinkronia.

Ugyanakkor a mítosz mint kompozíciós elv egy másik szinten is megjelenik a regényben. Hamvas Béla a *Prae* főhősének mítoszaról beszél: „*Bizonyos tekintetben Levilee-Touqué csinálja a regényt, Szentkuthy csak írja. Ő a regényben a felsőbb mitológiai lény, az igazi teremtő, és Szentkuthy csak az ő kiválasztott embere, akin keresztül Levilee-Touqué megnyilatkozik.*”¹⁸ Szentkuthy mitémák viszonycsomagjaiban ír, maga az írás a mitológia.

¹⁶ Claude Lévi-Strauss: *Strukturális antropológia* I. Ford. Saly Noémi. Osiris, Budapest, 2001, 166. l.

¹⁷ I. m., 168. l.

¹⁸ Hamvas Béla: I. m., 35. l.

Összegzés

A mítosz mítosza tehát valóban központi fogalom Szentkuthy Miklós munkáit tekintve – bár nem abban az értelemben, ahogyan ő azt az 1941-es ilyen című cikkében használta. Ott egyértelműen csupán a gúny kifejezése volt. Rugási Gyula, az emlékkötet szerkesztője tehát valóban olyan címet adott, amely Szentkuthy törekvéseinek egyik meghatározó jegyét tömöríti metaforába. Választása végső soron jó volt, csak épp elég sokáig kellett rajta gondolkodni, míg végre rájött az ember.

THE MYTH OF MYTHS AND THE NOVEL OF NOVELS

Kerényi, Szentkuthy, Lévi-Strauss

Károly Kerényi's *Görög mitológia (Greek Mythology)* is still among the most popular handbooks around. The lectures Kerényi had given at the university and his scientific articles on Greek mythology that among others Miklós Szentkuthy might have attended and read could be considered as an antecedent to the book. Their influence is perceptible in Szentkuthy's novels. Nevertheless, later he attacked this kind of scientific attitude. This is the story that this paper is after.

ANGYALOSI GERGELY

A MÍTOSZ MINT A LÍRA ALAPANYAGA

Tőzsér Árpád lírájáról

The Myth as the Primary Material of Lyric Poetry

On Árpád Tőzsér's lyric poetry

Az előadás Tőzsér Árpád Szlovákiában élő magyar költő műveit elemzi abból a szempontból, hogy a posztmodern szemlélet hatása miképpen befolyásolja a mítoszi elemek felhasználását ebben a költészetben. Tőzsér gondolati és poétikai síkon egyaránt tudatosan és célratörően képes kihasználni a posztmodern szemléletmód által nyitott játékeret. A görög-római mítoszkinccs motívumait sajátos módon építi be verseibe. A költőileg feldolgozott „vendégszövegeket” a Hayden White-féle *Metahistory*, illetve a derridai „il n’y a pas de hors-texte” (nincs semmi szövegen-kívüli) felfogása szerint kezeli. Ez annyit jelent, hogy poétikailag nem tesz különbséget közöttük, minden egyenrangúan *szövegnek* számít nála. Ez költészetének egyik fontos specifikuma.

Kulcsszavak: posztmodern, intertextualitás, szövegirodalom, líraelmélet

Tőzsér Árpád költészetét összetett, ellentmondásos, de eltagadhatatlanul létező kapcsolat fűzi a posztmodernséghez, bárhogy is értsük is ez utóbbi fogalmat. Megtaláljuk nála az érdeklődésnek és az elutasításnak azt a keverékét, amely Orbán Ottó költői pályafutásának utolsó két évtizedét is átszínezte, ám attól különböző összetételben. Tőzsérnél az elméleti fogékonyság, az intellektuális kíváncsiság talán erőteljesebben nyilvánul meg, mint nemzedéktársai többségénél. Felvethető az is, hogy a koráramlatokkal szemben tanúsított ellenállást az átlagosnál nagyobb szkepszissel szemléli, ami esetleg összefügg a kisebbségi léthelyzetből fakadó nagyobb kompromisszum-készséggel, vagy, ha úgy tetszik, realitásérzékkel. A hegeli *Versöhnung*, a realitással való kibékülés nála sem korlátlan persze, de inkább kijátszani, saját eszközeivel közömbösíteni igyekszik azt, amit nehezen tud elfogadni a jelenből, semmint mereven tagadni még a létezését is. Néha ugyan megszólaltatja a fájdalmas nosztalgia hangját, számot adván arról, ami szerinte veszendőbe ment, vagy legalábbis a veszébe tart. Ilyen például az 1997-es *Leviticus* kötet *Iuvenalis II.* című darabja, amely a következő zárójelbe

tett alcímet viseli: „Nappal Persiust olvassa, éjjel, álmában, rímes verset ír”. Maga a vers azonban nem rímes, hanem őrzi a római költőt idéző dikciót. Így búcsúztatja el a Jelentést a költészetből, azt a Jelentést, amely ki van szolgálatva a teljes véletlenszerűségnek, s ezért elveszítette metafizikai holdudvarát. „Az ember feneke, Jupiter latrinájának e lukas földője / már túl kicsi a célhoz, a bűzös és reménytelen / kozmikus gödröt nem takarja le. /Már benne vagyunk, már nem fölötte, / én is, de én legalább nem élvezem – / Jelentés, ami túlnyúl sz rajtam, / metafizika: Vale!”¹

Ez a kozmikus veszteségélmény, a partikulárison és a véletlenszerűn túl is érvényes metafizikai üzenet hiányának tapasztalata azonban nem az első számú és legfontosabb szólama Tözsér lírájának az utóbbi évtizedben. Nagyon tudatosan és célratorően képes kihasználni a posztmodern szemléletmódok által nyitott játékteret, gondolati és poétikai síkon egyaránt. Éppen, mivel semmiféle irányzatnak sem feltétlen híve, mivel a régivel és az újjal szemben egyaránt megtartja kritikai álláspontját, mindenben meglátja a költői kreativitást felszabadító lehetőséget, az új nyelvjáték megteremtésének esélyét. Ezért azután a posztmodernségről alkotott felfogása, vagy még inkább: az a mód, ahogyan a posztmodern nyelvi térben navigálja költészetét, igen jól illeszkedik az egyik legnagyobb hatású teoretikus megfogalmazáshoz, nevezetesen Jean-François Lyotard-éhoz. Ezúttal nem is magára *A posztmodern állapot* című 1979-es tanulmányra hivatkozom, hanem egy hangfelvételre, amely ugyanebben az évben készült a francia filozófussal. Lyotard nála szokatlan egyértelműséggel fogalmazta meg ekkor, hogy az európai modernséget sokkal inkább a francia és a német romantika, mintsem a felvilágosodás termékének látja. Az emberiség politikai emancipációjának gondolata francia földön volt hangsúlyosabb, állítja, míg az önmagából kilépő, majd önmagához visszatérő szellem filozófiai eposziája a németeknél vált „nagy elbeszélések” magvává. Ez a két vonulat ötvöződött szerinte a marxizmus nagy elbeszélésében, hogy azután a XX. század utolsó harmadára a többi nagy elbeszéléshez hasonlóan elveszítse a hitelét, magával a fejlődés modernista eszméjével együtt. (Ez lenne a Tözsér által megénekelte „kozmosz gödör”, amelyben már benne vagyunk, nem pedig fölötte.)

Lyotard elmagyarázza, hogy a posztmodernség tágabb értelemben véve nem köthető egyetlen korhoz. Mi több, nagyon is lehetséges, hogy a posztmodern fázisok megelőzzék a modernség periódusait, ha a modernitás lényegét a továbblépés és a fejlődés lehetőségébe vetett meggyőződésből kiindulva határozzuk meg. Mindenütt és mindenkor beszélhetünk posztmodernről, ahol a fejlődéseszmé önnön szatirájába fordul, vagyis a bázisát jelentő nagy elbeszélések telítődnek, *szaturálódnak*. (Lyotard ezzel természetesen a szó etimológiájára céloz. A *satura* eredetileg a Déméternek vagy Ceresnek aján-

¹ Tözsér Árpád: *Leviticus*. Argumentum, 1997, 38. l.

lott, dúsan megrakott áldozati tálat jelentette, míg ipszilonnal írott változata egy bizonyos hagyomány szerint a szatírjátékok műfaji sajátosságaira utal.) A francia elméletíró szerint már a hellenisztikus kor is mutat posztmodern vonásokat, de posztmodernnek tekinthető például Diderot *Mindenmindegy Jakabja*, a *Rameau unokaöccse* és néhány egyéb műve, amelyek radikálisan különböznek filozófiai-esztétikai nézeteitől. A posztmodern ezek szerint paradox fogalom, vagy inkább *paralógiát* tükröző fogalom, mert sokkal inkább az előidejű jövő értelmében használandó, mint a modernitást egyszerűen követő „fejlődési” fázisként.

Lyotard egy néhány évvel későbbi könyvében (A posztmodern magyarázata gyermeknek, 1985) a posztmodern művész vagy író helyzetének még egy vonását említi, amivel véleményem szerint segítségünkre lehet Tözsér lírájának, illetve költészete mítoszokhoz való viszonyának értelmezésében. A modernitás esztétikája, mondja, a kanti értelemben vett *fenséges* nosztalgikus esztétikája: a megjeleníthetetlenre mint pusztán hiányzó tartalmi összefüggésre utal, miközben a felismerhető formavilág vigaszt és örömet nyújt a befogadónak. A posztmodern esztétikája visszautasítja a „jó formák” vigaszt, valamint az ízléskonszenzust, amely lehetővé teszi a veszteség nosztalgikus, de közösen átélt örömét. A megjelenítésen *belül* mutatja föl a megjeleníthetlent. „A posztmodern művész vagy író a filozófus helyzetében van: a szöveget, amelyet ír, a művet, amelyet létrehoz, elvileg már nem irányítják kialakított szabályok, nem ítéltető meg a meghatározó ítélkezés révén, vagyis oly módon, hogy az adott a szövegre vagy műre már ismert kategóriákat alkalmazunk. A szöveg vagy a mű éppen ezeket a szabályokat és kategóriákat keresi. A művész és az író tehát szabályok nélkül dolgozik, valamint azért, hogy meghonosítsa annak a szabályait, amit *majd létrehoz*. A szöveg és a mű így esemény-jelleget öltenek, ugyanakkor alkotójuk szemszögéből túl későn valósulnak meg, vagy, ami ugyanazt jelenti, túl korán lépnek működésbe.”² Nos, Tözsér Árpád mélységesen tudatában látszik lenni ennek a problematikának, amire a legfrappánsabb példákat alighanem abban lelhetjük fel, ahogyan a mitikus elemeket beépíti lírájába, vagyis ahogyan a mítoszokat kezeli.

Mielőtt azonban szemügyre vennénk néhány konkrét példát, szükséges még egy általános megjegyzést tennünk. A *Tanulmányok költőportrékról* című kötet kapcsán, amely a cím sugallatával ellentétben nem esszé-, hanem verseskötet, egyik kommentátora tágabb vonatkozásban is érvényes megállapítást tett. Mint írja, „Tözsér hatalmas irodalmi, kultúrtörténeti, világtörténelmi anyagot mozgat, s ezeket pastiche, allúzió, reminiscencia, parafrázis, intertextuális szövegszervezés, utalások gazdag hálójára helyezi el verseiben, vagyis különböző korok művelődéstörténeti tapasztalatai és szövegei

² J. -F. Lyotard: *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Galilée, 1985, 32–33. l.

rendelődnek egymás mellé, és olvasódnak össze”³. Ehhez azt tennem hozzá, hogy az költőileg feldolgozott „vendégszövegeket” a Hayden White-féle *Metahistory*, illetve a derridai „il n’y a pas de hors-texte” (nincs semmi szövegen-kívüli) felfogása szerint kezeli. Ez egészen egyszerűen annyit jelent, hogy poétikailag nem tesz különbséget közöttük. Ha egy olyan szereplővel, eseménnyel, narratív fordulattal van dolga, amely tradicionálisan a történetírás illetékességébe tartozik, azt ugyanolyan formálható, interpretálható, módosítható alapanyagnak tekinti, mintha, mondjuk, egy görög mitológiai történettel vagy a Homérosznál szövegszerűen megtalálható fordulattal dolgozna. Tehát nem létezik „elsődleges” valóság, amelyre a költő vagy író imaginárius-nyelvi tevékenysége újabb szinteket építene; a mű létrejöttének szempontjából minden egyenrangúan szövegnek számít nála. Ugyanakkor azt is pontosan tudja, hogy a pántextualizmus elve sem a denotáció-konnotáció játékát, sem a valóságreferenciát nem iktatja ki. Esszékötetének, a *Milétoszi kumisznak* a bevezetője jól tanúsítja a kérdéskörrel való vívódását. Nagyjából arra a következtetésre jut ebben a tanulmányban, hogy a valóságreferencia meghatározó a mű előttje (az alkotót ért impulzusok) és a mű utánja vonatkozásában egyaránt (nevezetesen a befogadó végső soron kiszámíthatatlan reakciójában), de a mű jelentő elemeinek egymásra strukturálódását elsősorban belső, nyelvi jellegű összefüggések határozzák meg.

A *Légygökök* című 2005-ös kötetében szereplő verset, a *Cinnát* a két korábban említett kötetben is megtaláljuk. A *Leviticus*ban még *Iuvenalis I.* a címe, a *Tanulmányokban* csak *Iuvenalis*, de amúgy a két közlés között nincs más különbség. A legutóbbi kötetben megjelent változat már több ponton is különbözik a korábbitól; de erről majd később. A kiindulópont Suetonius néhány sora *A caesarok életének* Julius Caesarról szóló fejezetéből. „A nép fáklyákkal a kezében nyomban Brutus és Cassius házához indult; miután onnan keményen visszaverték, útban visszafelé, névcsere folytán, tévedésből megölték a szemközt jövő Helvius Cinnát Cornelius Cinna helyett, akit halálra kerestek, mert előző nap egy nyilvános gyűlésen szenvedélyesen szónokolt Caesar ellen; fejét lándzsa hegyére tűzve hordozták körül a városban.”⁴ A költőt valószínűleg a névtévesztés által generált identitás-sokszorozódás inspirálta, hiszen a versben még egy harmadik Cinnáról is szó esik, ama „kótya Cinnáról”, aki Augustus ellen konspirálva Corneille darabjának lesz majdan a főhőse. De már a feltételezett „valóságos” költő-Cinna is legalább két személy, hiszen megtudjuk róla, hogy míg mások (más Cinnák is) szembenéztek a halállal, addig poétánk „csak a vers kardját volt képes megmártani a saját, s még inkább a mások mellében, / s irtózva nézte, ha a képzelet gyilka nyomában néha valóságos vért buggyant”. „Cinnaként élni, azt igen,

³ Ménesi Gábor: *A köztesség poétikája*. Tiszatáj, 2006. 3., 100. l.

⁴ Gaius Suetonius Tranquillus: *A caesarok élete*. Európa, Bp., 1984, 42. l.

/ de Cinnaként meghalni? – volt eszében! Csak versben volt hajlandó hősi tette; ismert képlet.” Ezért élhetett még ötvennyolc éven át egyiptomi száműzetéséig a beszélő – a megvénült és szintén Ombosba száműzött Iuvenalis – szerint, ahol aztán ismét az örvöngő tömeggel került szembe, és halála ismét csak félreértés volt – ám ezúttal valóságos, ön-identikus halál. (Az íbiszt, illetve a macskamajmot imádó tömegek összecsapásába keveredett vén – a korábbi változatban „pocakos” – költőt a szomszédos város lakói szétépték, majd „elfogyasztották”. Igazi szatírajátékba illő jelenet.) A Tözsér versében villódzó rafinált identitás-játékot azonban magának Iuvenalisnak a monológja teszi teljessé, hiszen ő maga is Cinna egyik alakváltozata, helyesebben önmaga alakváltozataként alkotja meg a képzeletbeli költő-Cinna-t. Pór Péter nemrégiben az identitás megsokszorozásának főleg XIX. századi modelljeiről írt esszéjében szembeállítja Keats és Goethe megközelítésmódját. Keats szerint „a Költő minden létező közül a legkevésbé költői; mert nincs semmiféle Identitása”. A Nyugat-keleti díván Goethéje ezt egészen máshogyan látja. A költő ugyan tényleg „kaméleon”, mindenféle identitásokat vesz fel, „csakhoggy épp ez a sokszerűség létének kiváltsága”. „Távol bármiféle konfliktuózus tépertségtől vagy szomorúságtól, ez ihleti derűs (ön)teremtését.”⁵ Hová sorolhatjuk ebből a szempontból a Tözsér-Iuvenalis-Cinna hármasságot? A versbeli Iuvenalis ugyanis nyilvánvalóan a római szatíraszerző reinkarnációja a rendszerváltás utáni Közép-Európában. Ezt azokból az egyértelmű utalásokból „veszi le” a befogadó, amelyek a politika és a költészet megváltozott viszonyára utalnak. „Bezzeg, más a világ ma, bármit írhat a költő, rá se fűtyülnek. / Cinna, most kén’ élned!, a lenge Poética most önzetlen, / kelleti, rázza, adja magát olcsón, de így se kapós már, únja / Thésis Arsis: lesbis a metrum, a tróp is, és ha mégsem, / akkor pont úgy húznak kétféle, lógó nyelvvel, mint a kínos / kéjben összetapadt kan és szukája... (A költészet meg / duzma kötőjel a két eb közt! Lám, én sem írok rég, csak ha / örségben állok, meditálok néha rejtett dactilusokban.)” Azt mondhatjuk, hogy Tözsér számára az identitás sokszorosága magától értetődő, egyáltalán nem tragikus, egyúttal azonban nyelvileg uralhatatlan tényszerűség. Nem okoz tépertséget és szomorúságot, de nem is a kiváltságosok derűs önteremtésének záloga. A költő nem lehet egyéb, mint *homo duplex* vagy *triplex*, ám hogy a lírát mire használja a világ, illetve hogy milyen játékeret jelöl ki számára, az a költészetten kívül dől el. Tözsér ironikus és önironikus remeklésének korábbi változatában az utolsó sorok így szóltak: „A vers persze még ott van a két eb / közt, a duzma kötőjelnél, én tudnám, hol, de / rég nincs kinek írnom, s csak mikor örségben ál- / lok, meditálok néha rejtett dactilusokban.” Megállapíthatjuk, hogy a módosítás ritmikailag feszesebbé,

⁵ Pór Péter: *Ki ne volna poéta mixtus közöttünk?* Beszélő, III. folyam, XI. évfolyam, 10., 2006. október, 93. l.

egyszerűbbé, ugyanakkor még keserűbbé teszi a verszárlatot – már nincs szó arról, hogy a költő ismerné a vers potenciális hollétét.

Iuvenalis szerint „difficile est saturam non scribere”, vagyis „vajmi nehéz szatírárt nem költeni”⁶. Ez lehetne a *Léggökerek* kötet mottója is. Az olvasónak néha az az érzése támad, hogy a Tözsér által alkalmazott rengeteg kultúrtörténeti (így mitológiai) utalás azért nélkülözhetetlen alapanyag költészete számára, hogy megfelelő közvetítésekkel lássa el azt a szatirikus indulatot, amellyel saját kora, saját világa ellen fordul. A mitológiai vagy történelmi idő bevonásával ironikusan kitérít és megemeli a verset, miközben megőrzi a helyzetek, alakok, érzelmek konkrétságát. A *Csapda Odüsszeusz* számára például úgy módosítja a Palamédész-történet Kerényi által leírt változatát, hogy az a „huszonkettes csapdájának” Joseph Heller-féle logikájára vetüljön rá. Kerényinél a magát bolond szántóvetőnek tettető Odüsszeuszt úgy leplezi le Palamédész, hogy az eke elé teszi a még gyermek Télemakhoszt⁷. Odüsszeusz így kénytelen-kelletlen csatlakoznia kell a Tróját ostromló akhájokhoz. Tözsérnél Palamédésznek csak katonák örült, de cáfolhatatlan logikájára van szüksége. „Kifejti: Odüsszeusz / azért nem akar hadba vonulni, mert az életét védi. S aki az életét védi, / az nem lehet örült. Odüsszeusznak / pontosan azért kell hadba vonulnia, / mert nem akar hadba vonulni. / Agamemnón szerfelett elégedett. / Hangosan dicséri Palamédész / fényes elméjét.” A további két Palamédész-versben azután Tözsér végigfuttatja a „fogások és ügyeskedések” heroszának ismert történetét: a bosszúálló Odüsszeusz koholt váddal megkövezteti. Ezúttal nem a történetet változtatja meg a költő, hanem Palamédész utolsó monológjában ad Iuvenalishoz méltóan szarkasztikus és szenvedélyes kritikát a hős szájába. „És sírok most magam is, az egyenes szót siratom, / és téged siratlak, igazság, előbb haltál meg nálam! / Boldogan megyek a kövek alá, e komédiázó, / szemforgató világ oda már nem jön utánam.” Jellemének az az oldala örököül meg itt, amelyet Kerényi úgy jellemez, hogy az utókor nemcsak nagy feltalálóként tartotta számon, hanem „ő lett az első ártatlanul elítélt is”. A tehetségét a később hazugnak tudott Agamemnón szolgálatába állító herosz tehát koncepció per áldozata lesz. Kelet-Közép-Európa legújabb kori történelme nincs nagyon messze; egyúttal azonban – a vers szempontjából üdvösen – végtelen távolságra is van.

Próteszilaoosz, a trójai háború első akháj halottjának történetét csak néhány finom ecsetvonással módosítja Tözsér, ám ez elegendő ahhoz, hogy a Kerényi által megpendített pozitív végkifejlet lehetőségét kiiktassa. „A trójai háború abszolút vesztese” lesz ő, „az Alvilág első özvegye”. Láodameiának ebben a változatban nincs esélye az istenek kegyéből létrejövő végső

⁶ Muraközy Gyula fordítása.

⁷ Kerényi Károly: *Görög mitológia*. Gondolat, Bp., 1977, 399. l.

randevúra, nem marad más számára, mint a téboly; az sem a görög tragikum-felfogás szellemében, a pusztulás közvetítőjeként, hanem egyfajta kisvárosi horror képében. Láodameia „néhai uráról életnagyságú szobrot / csináltatott, s halála napjáig / a szoborral hált”. A Prótesziláoszt leterítő Euphorboszról szóló vers sokat elárul Tözsér lírai mítoszkezelésének természetéről, arról a bizonyos „előidejű szabályrendszeréről”, amelyhez képest Lyotard szerint a mű maga mindig túl korán jön. Kísérletezés ez voltaképpen a legtágabb értelemben vett mítosszal mint alapanyaggal, elasztikus, folyamatosan változó technika annak megtapasztalására, hogy az idézőjelben értett „eredeti” történet mit enged meg és mit nem. Euphorbosz a Cinna-versben tematizált bizonytalan identitású lény. „Mindig másban van jelen, s más tehetségével vegyülve / jeles dolgokra is képes.” „Ő abban mester, ahogyan mások szándékát, / főleg az erőét, jó előre megőrzi, s az idegen indítékokat sajátjaihoz / adagolja.” A vers végén pedig megtudjuk róla, hogy egyes mendemondák szerint ő csempészte be a lélekvándorlás hitét Hellászba, „s ő maga később Püthagoraszban és másokban öltött testet”. Mintha csak a püthagoreus „akuszmatak” (hallott dolgok) összeolvadnának egy pletykás közép-európai kívülálló perspektívájával. A kötet és a Tözsér-féle versvilág egésze szempontjából azért lényeges ez a figura, mert pusztán a neve által több szálát köt össze. A püthagoreus hagyományra számos utalás van Tözsér korábbi kötetekben is; ezen felül Euphorbosznak hívják Corneille *Cinnájában* Maximus lovag intrikus írnokát. A *Leviticus*-kötet *Euphorbos monológja* darabjában az írnok és feljelentő karaktere különös módon megfelel az *Erről az Euphorbosról beszélnek* címadó figurájának, aki „Hektor pajzsa mögül lövöldöz” és mások erejét megérezve „az idegen indítékokat sajátjaihoz adagolja”. Ez az Euphorbos azonban megint csak a iuvenalisi szatíra hangján szólal meg: kívülről és fölülről látja korának, ennek a „mintha-kornak” valamennyi szereplőjét, önmagát is beleértve. Éleselméjűen kivesézi a kisszerű csalások és öncsalások egyvelegét, ezt az egész látszat-drámát, amelyben mindenki statiszta. A probléma csupán az, hogy az éles elme és a kívülálló pozíció nem elegendő a közepszerűségből való kiküszöböléshez: az író maximálisan annyit tehet, hogy „jó dráma helyett rossz filozófiát ír”. Nem csoda tehát, hogy a vers végén a derék írnok hangja „Dionüszosz baritonjából néha az eunuchok mutáló hangjába” csuklik. Mint látjuk, a Tözsér lírai világát benépesítő szereplők közötti rejtett szálak sokkal bonyolultabb, nehezebben meghatározható struktúrát alkotnak, hogysem azt a mitikus elemek költői „feldolgozásának” egyszerű elemzésével feltárhatnánk.

Ha most összefoglalásként meg kellene határoznom, hogy mi is történik a mítoszokkal és a mítoszok szerepkörébe utalt történetekkel Tözsér Árpád költészetében, első megközelítésként, stílszerűen a püthagoreus hagyomány nevében azt mondanám: lírai metempsichózis, lélekvándorlás zajlik itt, de semmi esetre sem a *boldog* lelkeké.

THE MYTH AS THE PRIMARY MATERIAL OF LYRIC POETRY

On Árpád Tőzsér's lyric poetry

The lecture analyses the poetry of Árpád Tőzsér, a Hungarian poet living in Slovakia, looking at his output from the aspect that the influence of postmodern approach had on the use of mythical elements in his poems. Tőzsér is capable of using wittingly and resolutely the spaces opened up by postmodern approach on both poetical and conceptual levels. He builds into his poetry motifs from the treasury of Greek and Roman mythology in a specific way. He handles the poetically treated "borrowed texts" in Hayden White's *Metahistory* or Derrida's "il n'y a pas de hors-texte" (there's nothing outside the text) kind of perception. This means that he does not differentiate poetically between texts, all is equally *text* for him. This is one of the important specificities of his poetry.

BÁNYAI JÁNOS

MÍTOSZ- ÉS HAGYOMÁNYVESZTÉS NEW HONTBAN

Grendel Lajos újabb regényei

Loss of Myths and Tradition in New Hont

The latest novels by Lajos Grendel

Grendel Lajos szlovákiai magyar író három egymást követően kiadott regénye – *Tömegsír* (1999), *Nálunk, New Hontban* (2001), *Mátyás király New Hontban* (2005) – laza trilógiát alkotva fogalmazza meg a képzelt város, New Hont történetét a kezdetektől a legújabb napokig, és mitikus teret meg időt teremt, amely térben és időben mitikus jelzőkkel áthatott hősök élnek meg történetek játszódnak. New Hont egyetlen földrajzi térképen sem található város, soha senki a nevét fel nem jegyezte. a róla szóló kis könyv sem forog közkézen, de az irodalom térképén, Sárszeghez és Macondóhoz hasonlóan, kitüntetett meg sokatmondó helyet foglal el. New Hont őshonos lakói a fejük és városuk felett eltérő illetőségű hadseregek képében elvonuló történelmet a mitikus világba zárt idegen szemével figyelik, miközben sorsuk, életük és haláluk mitikusan változatlan és állandó. A New Hont-történeteket a közismert kocsma faláról Mikszáth Kálmán fényképe figyelni, mintegy jelezve, hogy Grendel Lajos regényének mitikus helyszínei és alakjai, eseményei és történései mélyen beágyazódtak a magyar regény irodalmi hagyományába.

Kulcsszavak: mítosz, mitikus városnevek, mitikus hősök és történetek, mítosz és történelem, mikszáthi hagyomány, ironikus történelemszemlélet, a túlélés esélye és veszedelme, kritika és szatíra, hagyomány és hagyományvesztés

New Hontról nem mondható, hogy a világ végén van, de az sem mondható el róla, hogy a világ közepén lenne. Ettől azonban New Hont még a világon van. „A vonatok vagy New Hontba mennek, vagy New Hontból jönnek. New Hontot azért nevezzük magunk között New Hontnak, mert bár az is csak falu, ámde T.-hez képest szinte New York” – áll a *Tömegsír* (1999) legvégén, ahol (tudtommal) Grendel Lajos először hozza szóba a város nevét. Majd ezt követően két újabb regénye címében ismétlődik a városnév: *Nálunk, New Hontban* (2001) és *Mátyás király New Hontban* (2005).

Grendel a városnévben két egymásnak ellentmondó jelképes jelentést ütköztet. A „New” mint mindennemű újítás, újdonság, újszerűség világszerte honos és könnyen értelmezhető jelentését, amit jelképpessé a szó idegen(nyelvű)sége tesz, ütközteti meg a „Hont”-ba rejtett archaikus jelentéssel, minthogy a „t” elhagyásával a haza régies elnevezése, a „hon” jön elő jelképesen, aminek régiségéhez még a választékosság és az emelkedettség minősége is hozzátapad. Ezzel együtt az ironikus és a szatirikus hangvétel is. Erről később bővebben. „Fiktív és referenciális egybeúsztatásával (New Hont) teremt [Grendel] olyan diszkurzív teret, amelyben az összekapcsolt lexikai jelentések fellazítják a szemantikai korlátozásokat. A név ebben az esetben olyan indukátorként működik, amelyben a település, megye, régió vagy tájegység (Hont) áthelyeződik a fiktivitás kontinensére (az amerikai magyar telepek kaptak hasonló neveket): a fiktivitás »új«-ságának területére.”¹ A jelentések szembeállításra – ütköztetésre és „egybeúsztatásra” – kiemeli a városnevet a szokásosból és olyan tartalmi előrejelzéssel párosítja, amilyen módon jelentéshordozó „Sárszeg”² például. Amott a „sár” és a „szeg” konfliktusa, emitt az „új” és a „hon” szembeállítása jelzi előre a regény(ek) tartalmát, de ezzel együtt a narráció jellegét és minőségét is, azzal a fontos különbséggel, hogy míg Kosztolányi városneve térbeli meghatározottságból következik, Grendel Lajoséban az idő uralja a helynév jelentésmezéjét, az új és a régi(es), ami – távolabbról – az időtlenségnek nevesítése is, az időtlenség pedig mitologikus tapasztalat, a mítosz fenntartásának és megélésének feltétele³. Hogy mitologikus helyszín (városnév) Sárszeg is és New Hont is, nem a hozzájuk tartozó, a rájuk fogható jelképes jelentésből következik, hanem abból, hogy Sárszeg és New Hont helynév semmivel sem több, se kevesebb, mint amit jelölnek: a tartalom visszaigazolta képzelte („talált”) városok neve. És csak addig vehetők mitikus helyszínek elnevezésének, amíg csupán önmagukat jelentik, és nem „fordíthatók le” tőlük ugyan nem független, de mégis különvált jelképes jelentésre. Nem jelentés nélküli köznevek, de értelmük és értelmezhetőségük csak szövegszerű és nem „életszerű” lehet. Szó szerinti jelentésüket a *Pacsirta*, illetve a három New Hont-regény szövege teremti meg, és nem valami róluk már leszakadó jelképpesség. Csakhogy a szó szerinti jelentés, mind a „Sárszeg”, mind a „New Hont” esetében, általánosítható is, és értelmezésük is az általánosság felé mutat. Grendel újabb három, egymásra szorosan támaszkodó regénye szövegének feszültségét is ez a kettősség mutatja meg. Egyik oldalon a „talált” helynév fiktivitása, másik oldalon a regény szövegének a referenciával nem azonos, azzal nem is értelmezhető faktualitása. Mert a New Hont-regények világa nem,

¹ Németh Zoltán: *A bevégezhetetlen feladat*. NAP Kiadó, Dunaszerdahely, 2005, 76. l.

² Marko Čudić: *Fiktivni svet varošice (palanke) Šarsjeg u dvama romanima Dežea Kostolarnjija*. *Philologia*, Beograd, 2005.

³ New Hontban „megállt az idő”, tapasztalja a narrátor, amikor visszatér a városba.

vagy csak nagyon messziről közelíthető akár a mágikus realizmus felé, akár a fantasztikum szövegirodalmi megvalósulásai felé. Ebben a világban szándékosan működik történelmi és politikai, eszmei és közösségi utalások egész sora, miközben a kontextusalakító tényezők nem, vagy csak nagyon messziről érintkeznek a fikcionális beszéd alakzataival. New Hontot nem teszik jelen idejűvé az időszerű utalások, hiszen ezek felett – regényekről lévén szó – elmúlik az idő, de nem is utasítják egészében az általános, az általánosság területére, mely inkább tartozik a fogalmi, mint a képi (irodalmi) közlés retorikájához. Ami New Hontban vagy New Hont bennszülöttjeinek életében időszerű, a szatíra kemény ítélete alá esik. A „talált” (nem „kitalált”) városnév éppen a benne rejlő szemantikai feszültségek, az átvitt és a szó szerinti jelentés, a régi és az új egymásba ékelése következtében az ironia színeit vetíti a New Hont-regények szövegére, második szinten pedig a közösséget, a város közösségét veti alá szatirikus megítélésnek. Ami a városnévben mitologikusan általános, éppen e sokféleképpen árnyalt jelentésszint folytán nyer történelmi és filozófiai megalapozottságot. Vagyis nem a közvetlen utalások, nem a szó szerinti leképezhetőség hívja elő a New Hont-regények történetfilozófiáját, hanem a regények szövegének ironiával és szatírával való erős átfestése. Grendel narrátora a *Tömegsírban* és a *Nálunk, New Hontban* szövegében külső (idegen) szemtanú, az elsőben egy a kívülállók elől elzárt, talán soha el nem készült újságcikk szerzője, a másodikban az egyetlen New Hontról szóló könyv kiadói megbízatást teljesítő írója. Ez utóbbi könyvet csak New Hont lakói látták, rajtuk kívül senki más, a New Hont-regények olvasója sem, pedig lehetséges, a *Tömegsír* maga a páncélszekrénybe zárt cikk, a *Nálunk, New Hontban* pedig regényként az a bizonyos egyetlen könyvecske a városról, amelyről többször esik szó, és amelynek elbeszélője maga is a regény egyik hőse. A New Hont létezését bizonyítani hivatott könyv, a New Hont hírért közzétenni hivatott cikk születéséről szól a *Nálunk, New Hontban* és a *Tömegsír*, miközben mindkét „szöveg” rejtve marad, mégpedig éppen New Hont jól megfontolt érdekében. A narrációt kezdeményezi s a narrációt teszi lehetővé a két szöveg megírásának szándéka, szándékos titkosításuk pedig magát a narrációt problematizálja a végsőig. Az „írásról” szóló két regény részint a megírás lehetetlenségét, részint pedig veszélyességét hirdeti. Grendel regényeinek jól átgondolt poétikája ismerhető fel ezekben a szöveg sajátosságát és egyénítését jelző jegyekben. Grendel úgy tartja magát távol a „szövegirodalom” zártságától, hogy felhasználja poétikájának meghatározó jegyeit, az önreferencialitás jegyeit például, de „tartalmivá” minősíti át azokat, és ezáltal nyitva hagyja számukra az értelmezhetőség sokféle vezető útjait. Leginkább azzal, hogy magát az írhatóságot teszi kérdésessé, miközben a lineáris narrációt magával az alkalmazásával bírálja. Történetet mond, és ezeknek a történeteknek a háttérében az evidens (ironikus és szatirikus) referencia előtt a poétikai meg gondolás működik. Van narrátora a New Hont-

regényeknek, az első kettőnek az „idegen” alakjába írott, nevesített narrátora van, így a narrátor stabil pontja a szövegnek, hiszen az írás mindkettőnek foglalkozása, miközben a regényszöveg önmagával való azonossága válik kérdésessé, hiszen nyitott mind a tiltott (titkosított) szöveg, mind a regényműfaj felé. Ebből következően titokzatosság hatja át a regényeket, amely titokzatosság egyszerre lepi el és távolítja is el a regényt akár az anekdotikus, akár az alulstilizált beszédmódtól. Holott a New Hont-regények fel is újítják az anekdotát, és a szöveg stilizáltságát is szándékosan alacsony szinten tartják. Az írás indulata nem a szövegek felszínén – ott a tradicionálissal érintkező retorika uralja a szöveget –, hanem e titokzatos háttérben, a valóságos könyv (írás) és a fiktív könyv (újságcikk) folyamatos ütköztetésében mutatja meg magát. Éppen a virtuális írás és az elképzelt könyv eme rejtélyessége mozdítja el Grendel regényeit a mitológia, valamint a mitologikus értelmezhetőség felé.

„Mészöly Miklós időskori prózájáról” írott tanulmányában mondja Grendel, hogy Mészöly prózája sok hasonlóságot mutat „a márquezi próza gazdag valóságreferenciáival, sűrű atmoszférájával, erőteljes jelképiségével, archaizmusaival, »népiségével«, stílusa szenzualizmusával, történetei szürrealisztikus fantasztikumával.”⁴ Majd hozzáteszi: „Ahogy Márquez Macondója egyszerre elvont és konkrét helyszín, úgy Mészöly Pannóniája is az.”⁵ Ehhez lehet hozzátenni, hogy ha Macondo és Mészöly Pannóniája „egyszerre elvont és konkrét helyszín”, akkor Sárszeg, de főként New Hont is az, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy itt a „gazdag valóságreferenciához” nem járul ugyan „erőteljes jelképiség”, se „archaizmus”, bár a New Hont melletti falu, Pökhend lakossága bizony archaizmusokban beszél. „A szemet, például, ők még ma is *szüm*nek mondják, a port *pu*rnak, a szúnyogot pedig *szúrnyognak* vagy *szulnyognak*”, s a falu népe nagyon is ragaszkodik archaizmusaihoz, mégpedig nemcsak nyelvhasználatában, hanem viselkedésében és világlátásában is, ami régisége mellett akár „népiségnek” is mondható. A Grendel-próza inkább hajlik a racionalitás és nem a látomásosság felé, ezzel együtt az időszerűség felé is, ami látszólag ellentmond a New Hont-mitológiának, minthogy a mitológia igen távolra esik mind a racionalistától, mind pedig az időszerűtől. Hogy New Hont mégis mitologikus helyszín, az nem irracionalitásából következik, hanem éppen a végsőkig fokozott, tehát „egyszerre elvont és konkrét” történéseiből. Abból, ahogyan Kálmán bácsi, a New Hont-mitológia központi alakja a narrátornak előadja New Hont történéseit a *Nálunk, New Hontban* lapjain, vagy ahogyan ugyanott szintén a narrátornak Bárány Pista, a szobrász, aki ugyancsak mitologikus alakja az elbeszél-

⁴ Grendel Lajos: *A tények mágiája. Mészöly Miklós időskori prózája*. Kalligram, Pozsony, 2002, 60. l.

⁵ Uo.

lésnek, előadja a másik mitologikus alak, a Küklopsz-szerű Iván történetét Borbálával, a pökhöndi özvegyasszonnyal. Az így előadott történetek, bár erős bennük a valóságreferencia, a New Hont-iakat a történet peremvidékére sodorják, ám ott, a peremvidéken különös, mitologikus szerep vár rájuk, bár – ahogyan Bárány Pista mondja egy helyütt – „Nálunk, New Hontban nem teremnek hősök”, itt a történetnek mindig van folytatása, ám erről a New Hont-iak már nem beszélnek, mert amit szégyellnek, arról hallgatnak. Bárány Pista azonban mást is tapasztal New Hontban, mégpedig éppen Kálmán bácsi halálának napján. Özvegy nagynénjei, akik mindketten szerelmesek voltak Kálmán bácsiba, már reggel kisírták magukat a rossz hír hallatán, s most már belenyugodva vitathatták meg, miért is volt Kálmán bácsi nagy ember, holott életében semmi nagyságára vallót nem követett el, még annyit sem, hogy elhagyta volna New Hontot, pedig „[F]iatalabb korában sokszor elvagyódott a városból, s ez a vágy olykor búskomorságba döntötte. Végül is mindig csupán a lustasága marasztalta New Hontban. Sosem merté vállalni a kockázatot, hogy másutt kezdjen új életet, irtózott a bizonytalanságtól, s azzal vigasztalta magát, hogy az élet úgyis mindenütt egyforma.” Kálmán bácsi éppen azért volt nagy ember, mert helyben maradt és semmit sem tett azért, hogy nagy ember legyen. Ő az, aki igazán New Hont-i, mert „A New Hont-i ember jámbor, istenfélő és mindig is tisztelte a hatalmat.” Kálmán bácsi mégis különbözik valamiben a New Hont-iak többségétől, éppen abban, hogy róla senki sem tudja, miért nagy ember, pedig nagy ember. Kálmán bácsi matuzsálemi kort élt meg, valójában kortalan, és halálára is inkább a történet lekerekítése miatt kerül sor, nem a természet okán. A mítosz irracionálisának távoli jegye ismerhető fel matuzsálemi életkorában és nagyságának titkában, az mindenképpen, hogy a mitikus történetek, bár rejtélyek és titkok magyarázatára szolgáltak elsősorban, maguk mindig rejtélyesek, titkuk nem fejthető meg, mert mindig másképpen fejthető meg. Az, hogy Kálmán bácsi nagy ember volt, a New Hont-iak beszédének, emlékezetének és gondolkodásának, nem a valóságnak része, és ennyiben titokzatos meg rejtélyes is. Matuzsálemi kora ezt csak megerősíti. Azt lehetne gondolni, Kálmán bácsiban megvolt a lehetőség, hogy hős legyen, várt is rá néhány hősie szerep, de mindegyik elől kitért, s valószínűleg éppen ezért nőtt nagyra a New Hont-iak szemében. Ötven évvel az oroszok bevonulása után New Hontba a New Hont-i önkormányzat „viharosnak ígérkező ülésére” igyekszik Kálmán bácsi, ahol is a képviselők azt hivatottak eldönteni, kinek emeljenek szobrot New Hontban, hiszen New Hontban senki sem élt, nem is járt a neves történelmi alakok közül, aki készült, az sem jutott el ide, vagy legfeljebb – mint Mikszáth Kálmán – csak átutazott a városon. Fenn is maradt erről az utazásról egy anekdota a New Hont-iak emlékezetében, amely anekdota majd ürügyül szolgál McLaczinak, hogy kocsmájában a bejárattal szemközti falra felfüggeszse „Mikszáth Kálmán híres, pipázó portréjának egy másolatát”,

s azóta mitikus istenségként Mikszáth Kálmán felügyelje a New Hont-iak életét, s istenségéből valami átragadjon a matuzsálemi korú Kálmán bácsira, bizonyosan a névazonosság csatornáján át, ezért (is) lehetett „nagy ember”, bár a rejtély ezzel nem oldódik meg, de nincs is rá megoldás. New Hont nem olyan hely, ahol hősök vagy megoldások teremnének, mert „nincs olyan hivatali ügy, amit New Hontban ne lehetne másnapra halasztani”, és minthogy „itt sohasem fejeződnek be a történetek, itt mielőtt véget érhetne valami, már kezdődik elölről”, az sem lepne meg senkit, „ha Kálmán bácsi holnap föltámadna”. Esetleges feltámadása Kálmán bácsit a mitikus figurák rangjára emeli, akik nem egyszer térnek vissza az alvilágból. Ezt nagy rezignáltan Bárány Pista mondja, aki különös megbízatást kap New Hont polgármesterétől: készítse el, fizetség ellenében, minden New Hont-i polgár mellszobrát, miután elkészítette az oroszok 1944-es bevonulásakor kivégzett Nehéz Gyula köztéri szobrát. Nehéz Gyula nem volt hős, és azt sem lehet tudni róla, miért éppen őt végezték ki az oroszok, holott ő jól beszélt szlovákul és megértette magát az oroszokkal. Kényszerű halála nem emelte Nehéz Gyulát a mitikus hősök körébe, halálának körülményeit véletlen balesetnek lehet elkönyvelni, a mítosz pedig nem ismeri a véletlent.

A mítoszban minden a jóslat szerint történik, és a mítosz sohasem tér az esetleges vagy a véletlen útjára. A *Nálunk, New Hontban* mitikus hőseinek élete és sorsa a bizonyíték erre. Bárány Pistaé is, aki szobrászként nagyra hivatott, mégis a kisszerűségbe süpped, pedig különleges feladata, hogy készítse el minden New Hont-i polgár mellszobrát, akár ki is emelhetné a közönséges életek sorából. De ő nem él ezzel a lehetőséggel, ellenkezőleg, a feladata mitikus, hiszen nem más bízott rá, mint a New Hont-iak megörökítése, ami részint isteneknek járó feladat, részint pedig New Hont átalakítása „holt lelkek” látható gyűjteményévé. Talán éppen Bárány Pista feladata tehetné magát New Hontot mitikussá, egy csupa mellszoborral benépesített várossá, amilyenek, csak jóval kevesebb mellszoborral, az ásatások során feltárt mitikus városok és városmaradványok. De valahol elsikkad Bárány Pista feladata, vele együtt elsikkad New Hont mítosza is, holott – miként Sárszeg és Macondo esetében – fenn is marad a mítosz, elveszejttségében is földön túli teljesítményként. De Bárány Pistának nemcsak szobrászati feladata tekinthető mitikus vállalkozásnak, hanem mitikus történetet is ad elő a *Nálunk, New Hontban* narrátorának. Ivánról szól a történet, aki – említettem már – küklopszi figurája a regénynek. Az 1944-es orosz bevonulás napján fogant, feltehetően mongol apától. Külöben is, a háború után hamarosan, három nap alatt tizenhárom gyerek születik New Hontban, az oroszok néhány napos New Hont-i időzése nyomán. Iván is közéjük tartozik, de különbözik is tőlük, elsősorban nagy ereje és nagy természete folytán. Nagy ereje és természete csak jelzi, szemének állása azonban az egyszemű mitologikus hős képében mutatja meg. Kálmán bácsi mondja róla a narrátornak, hogy „nagy

szerencséjére és nagy szerencsétlenségére is egyben”, mert – fűzi hozzá – „[M]inden, ami jó, és minden, ami rossz történt vele az életben, az mind amiatt a szemhibája miatt történt, bár ez nem is volt szemhiba, és mint kiderült, szépséghiba sem – csak hát szokatlan.” Iván szemének szokatlan állása teszi őt kimondottan vonzóvá, akiről hajadon, de férjezett New Hont-i hölgyek is izzasztó álmokat látnak, és nincs is tán senki közöttük a városban, aki nem szenvedne ezektől az álmoktól. Iván találkozása a pökhöndi özvegyasszonnyal, akit szintén nagy természettel áldott meg a sors, küklöpsi szenvedélyeket ébreszt, és nemcsak csúf, hanem minden szempontból banális véget ér. Belesüppednek a mitikusan nagy természettel megáldottak a New Hont-i világ semmisségébe. Még egy bizonyíték, hogy New Hontban nem születtek hősök, pedig sokan jutottak el: Iván és a pökhöndi özvegyasszony, Kálmán bácsi, Nehéz Gyula, Bárány Pista és mások is, a hősiesség előcsarnokáig, a mitikusság határvonaláig, de onnan tovább már nem juthattak, onnan kezdődően a New Hont-i nagy mítoszvesztés és hagyományvesztés történeteinek hőseivé csupaszkodtak.

A mítosz- és hagyományvesztés igazi története New Hont városában annak a polgármesternek a nevéhez fűződik, aki enyhe elmeháborodása után „már visszatért a szanatóriumból és változatlanul nagy tiszteletnek örvend, újra megválasztották polgármesterré”. Történt ugyanis, hogy New Hont a huszadik századi nagy történelmi jövés-menésben elvesztette az eszméjét. 1944 karácsonya előtt jöttek be az oroszok, 1938-ban, majd 1968-ban is a magyarok, „1919-ben előbb a csehek, aztán a magyar vöröskatonák, majd újra a csehek, úgyhogy az embernek az a büszke érzése támadt, hogy New Hont a világ közepe, s birtoklásáért ádáz harcot vív fél Európa.” De az oroszok jártak itt már korábban is, 1849-ben, aztán jött a segítségük, magyar részről is, 1968-ban... És az is tudvalevő, hogy ebben a „hadi turizmusban a mindenkori polgármesterek vitték el a balhét”. A polgármester azonban, mint tudjuk... fegyvertelen civil. „Egyetlen fegyvere az eszme, New Hont eszméje”. De New Hont eszméje elveszelődött a nagy történelmi jövés-menésben, és a polgármesternek ezért alapvető feladata az eszme megtalálása. „Új eszmét kellene kitalálni, mielőtt valamilyen hadsereg az éj leple alatt megint megszállná a várost.” Nem árt, gondolták a New Hont-iak, ha a polgármester gondolkodik, „inkább gondolkozzék, mintsem igyon vagy szoknyák után futkosson”. Gondolkozzon azon, hogyan virágoztathatná fel New Hontot, de hamar híre megy, hogy a „polgármester messzebbre” tekint. Mert az sem maradt sokáig titokban, hogy „a polgármester a város »eszméjét« keresi, amely a közelmúlt történelmének forгатagában elveszett valahol, s nagy kérdés, hogy meg lehet-e találni.” A New Hont-iak nem tudták, hogy a városnak valaha is volt eszméje, és „nem tudták eldönteni, hogy büszkék legyenek-e rá, avagy szégyenkezzenek-e amiatt, hogy hagyták az eszmét elkallódní.” De többségük megbízott a polgármesterben, és „növekvő tisz-

telettel néztek föl” rá. Akadtak ugyan szkeptikusok is, például „a mindig mindennel elégedetlen McLaczi”, aki azt mondta, „befektetők kellene ide”, nem az eszme. Ám ők voltak kevesebben, és talán McLaczi is a kocsmájában örökdő Mikszáth Kálmán sugallatára volt szkeptikus. A New Hont-regény szatirikus műltszemlélete és szatirikus jelenábrázolása a város eszméje után gondolkodó polgármester mitikus, de az is mondható talán, ellenmitikus vállalkozásában mutatkozik meg. Mert – várostörténészekről tudjuk – a városoknak vannak szimbolikus helyeik, a városok tartalmazznak valamilyen szemantikai felismerhetőséget, ennek alapján teszünk közöttük különbséget. New Hont szimbóluma és szemantikai meg szemiotikai felismerhetősége az eszméjében ölthetett testet, a pontosan meg nem fogalmazható és le nem írható, de mindenképpen – képlékenyen is – működő mitikus múlt- és jelenismeretben, amit aligha lehet néven nevezni, és ha valaki megnevezésére vállalkozik, miként tette azt Grendel Lajos, a város eszméje keresésének nehéz súlyát helyezve a polgármester vállára, akkor azt csak szatirikusan tehet. De minthogy megtette, részint mitológiát teremtett, New Hont elvesztett mitológiáját rekonstruálta, a peremlét, az elhagyatottság, a megfélemezés mitológiáját, részint pedig gyarlóságokról és örökös veszteségekről számolt be. New Hontot a mitológia is bünteti: „New Honton valami átok ül, mert újra és újra lefelejtik a térképről.” És New Hontról egyetlen könyvecske íródott, azt sem ismeri senki a New Hont-iakon kívül. Mitologikus átok ez, és a New Hont-iak ebben az átoksújtotta mitológiáját és hagyományát elvesztett városban élnek, félmitológiai alakok társaságában.

Ha New Hontnak nincs mitológiája, mert eszméjével együtt elvesztette mind mitológiáját, mind hagyományát, vannak legendái, de ezekről nem, vagy csak nagyon ritkán beszélnek. Az egyik ilyen legendát a *Nálunk, New Hontban* regény be is jelenti. A városi képviselők ádáz vitája során, miközben keresik, kinek állíthatnának szobrot New Hont főterén, felmerül Mátyás király neve is. Valaki javasolja, emeljének szobrot Mátyás királynak, mert ő „igazságos volt, és a szlovákok is elfogadják”. Erre mondja Kálmán bácsi, hogy „[A]rról tudunk, hogy Mátyás király járt Gömörben. De arról nincs tudomásunk, hogy Hontban is járt volna.” Amire leszól valaki a karzatról: „Mátyás király mindenhol járt”. Nincsenek hősei, nincsenek kitűnő emberei, nincsen nagy múltja, ami volt, azt is elvesztette, legfeljebb legendái lehetnek New Hontnak, de ezek a legendák is csak mások képzelt vagy valóságos történeteinek maradványai. Lehangelő kép New Hontról és a New Hont-iakról, amely kép a provincia jelen idejű mitológiáját teremti meg a mitológiavesztés történeteinek szatirikus közlésével. Grendelnek nincsenek illúziói, még az irodalmat illetően sincsenek illúziói, nem hisz, nem is hihet abban, hogy egy többkötetes fiktív városregény nyomán stabilizálódhat múltjában és jelenében az a közösség, amelynek nincsenek se hősei, se kitűnőségei, és még a mítoszait (eszméjét) is elvesztette.

Grendel Lajos *A tények mágiája* című tanulmányának Pannon mitológia? fejezetcímét kérdőjellel látta el. Többszörösen jelentőséges írásjel. Részint azt kérdezi, lehetséges-e, van-e „Pannon mitológia”, részint azt, hogy Mészöly Miklós kései prózájában felismerhetők-e a mitológia, ezen belül a Pannon mitológia nyomai. Ha jól értettem, Grendel válasza mindkét kérdésre tagadó. Egyértelműen ad tagadó választ a második kérdésre: „Ha elfogadjuk azt a tételt, hogy mitológia nem lehet »történet« nélkül, történetet elmondani viszont csak célelvűnek tételezett történelemfilozófiai háttérrel lehetséges, amelyben az események között ok-okozati összefüggések állnak fenn, akkor Mészöly Miklósnak a történelem célelvűségével szembeni szkepszise eleve lehetetlenné teszi mindenféle mitológia megalkotását.”⁶ Valóban kérdés, meglehet-e a mitológia történet nélkül. Valószínűleg nem lehet meg, hiszen a mitológia történetekben beszél, még ha irracionális, valóságreferenciával nem igazolható történetekben is, amiből azt a következtetést is le lehet vonni, hogy a mítosz, a mitológia egésze nyelvi eredetű. Amit a képzelet nyelvben kifejezhet, az a mitológia, amiből viszont arra a következtetésre lehet jutni, hogy a mitológia mindig párhuzamos világ, vagyis „a mitológia a történelmen kívülre mutat rá”⁷, az emberi tapasztalatban időtlenre, s ezzel hozzásegít bennünket, hogy kilépjünk a véletlen történések kaotikus folyamából, és hogy a valóság közepébe (szívébe) láthassunk.⁸ A mítoszhoz nem kell empirikus tapasztalat, végül is a racionalizmus kora vetett véget, legalábbis úgy nézett ki, hogy véget vetett, a mitológiának, Karen Armstrong szerint a tizenhatodik századtól, főként a reformációtól kezdődően. A racionális magyarázatok a mitológia végét jelentik, csakhogy nincs mindenre racionális magyarázat, nincsen racionális magyarázat New Hont létezésére sem.

Amikor a narrátor megérkezik New Hontba és találkozik a város polgármesterével, akkor értesül többek között arról is, hogy a polgármesternek „kényes feladata” van, amit szabódik megosztani a városba a városról szóló könyv megírásának feladatával érkezett narrátorral, majd mégiscsak elmondja: „Nos, arról lenne szó – mondta suttogóra fogva a hangját [a polgármester] –, hogy ki kellene találnom New Hont eszméjét.” Majd az elbeszélő értetlenkedésére válaszolva megismétli: „A világon minden elvek szerint és valamilyen eszme érdekében működik. De mi lehet New Hont eszméje? Egyszerűbben mondva: minek van New Hont a világon?”, majd csodálkozva kérdezi az elbeszélő, hogy „önök nem tudják”, minek van városuk a világon? Erre mondja a polgármester, hogy „[T]udtuk, de elfelejtettük.” Majd hozzáteszi: „Mi itt, New Hontban, folyamatosan felejtünk.” Az elfeledett eszme, a megfeledkezés a város létezésének okáról, egyben a mitológiáról, a he-

⁶ Grendel Lajos: *A tények mágiája...* 63. l.

⁷ Karen Armstrong: *A Short History of Myth*. Canongate Books Ltd., 2005. A kötet szerb nyelvű kiadása: *Kratka istorija mita*. Geopoetika, Belgrád, 2006, 15. l.

⁸ Uo.

lyi mítoszokról és legendákról, a lét általános megtapasztalhatóságáról való megfélekedés. Az elfelejtett mítosz és hagyomány helyére a mindennapok mítoszai és mítosztöredékei kerültek, a matuzsálemi korú Kálmán bácsi, a Küklopsz mintájára készült nagy erejű Iván és mások arcélei és életrajzai. Látszólag egymást kizárva és egymással ellentétben. Csakhogy e mítosztöredékek és mítoszzsilánkok végül mégis mitológiává állnak össze, a veszteség mitológiájává, aminek csak egyik lehetséges kifejezése a polgármester válára nehezedő feladat, hogy megtalálja New Hont eszméjét.

A *Nálunk, New Hontban* példáján világosan kitűnik, hogy a mítosz nem veszett el, de a szatíra, sőt a humor útjára tévedve teljesen új fényben mutatkozik meg. A szatíra azonban, a humorral együtt, nem ássa alá a mítoszt, pedig mind a szatíra, mind a humor, de az irónia is a ráció terméke, semmiképpen sem az együttérzésé, még csak az érzelmeké sem. Ha a tizenhatodik századtól kezdődően indul meg a mitológia erodálódása a ráció nyomására, akkor az ésszerűből fakadó szatíra még jobban felerősíti a mitológia elkopásának folyamatát – ebbe tartozik bele Grendelnek Mészöly Miklósról kifejtett gondolata a történetfilozófia és a mitológia ellentétességéről –, akkor mintha már semmi esély nem lenne a mitológia fenntartására. Pedig van rá esély, mégpedig az irodalomban. Nem is annyira abban a sokfelől körülírt gyakorlatban, miszerint mítosz és irodalom kapcsolata a teljes mítoszt újraértelmező felmondása, vagy éppen a mítoszzsilánkok és -szekvenciák beépítése az epikai világba, hanem új mítoszok alapításában, az olyan írói eljárásokban, amilyen a Grendel is, ahol valóságreferencia ékelődik nyelvi alakzatokba, és fordítva, a mitologikus értelmezhetőség új lehetőségeit tárva fel. Ennek poétikai szerepe a történetmondás lehetőségének erőteljes visszaszerzésében, a kis elbeszélés felnagyításában, vagyis a nagy elbeszélésekre való emlékezésben ismerhető fel. Arra a kérdésre, hogy New Hont minek van a világon, csak az irodalom és az irodalom közvetítésével a mitológia adhat választ, mert a kérdésre csak homályos – képi-metaforikus – válasz adható, ami nem oszlatja el a kérdés homályosságát, de legalább valamilyen válasz. Persze, a három New Hont-regény sem elég arra, hogy a mitológia helyreálljon. Ahogyan Mészöly nyomán sem állt helyre a Pannon mitológia. De talán nincs is okunk rá, hogy helyreállítsuk.

LOSS OF MYTHS AND TRADITION IN NEW HONT

The latest novels by Lajos Grendel

The three successive novels by Lajos Grendel, a Hungarian writer from Slovakia – *Tömegsír* (*Mass Grave*) (1999), *Nálunk, New Hontban* (*In our midst at New Hont*), (2001) and *Mátyás király New Hontban* (*King Mathias in New Hont*) (2005), – represent a loosely related trilogy that draws up the

history of a fictitious town, New Hont, from its first days up to the present times, creating thus a mythical space and time within which the characters live and the stories develop surrounded by mythical attributes. New Hont does not figure on any geographical maps, nobody has ever noted down its name, and the small book on it has not passed through many hands; and yet on the map of literature the town takes up a significant place just like Sárszeg or Macondo. The indigenous citizens of New Hont watch history in the form of armies of various domiciles pass over their heads and town, with the eyes of aliens locked up in a mythical world, while their faith and lives remain mythically unchanging and constant. The photograph of Kálmán Mikszáth watches the events of New Hont from the wall of the well-known pub as if indicating that the mythical scenes, characters and events in Lajos Grendel's novels are deeply rooted in the literary tradition of Hungarian novels.

HARKAI VASS ÉVA

ELVÁGYÓDÁS- ÉS SZÜLŐFÖLDMÍTOSZ FENYVESI OTTÓ KÖLTÉSZETÉBEN

Myths of Longing to Get Away and Myths of Homeland in Otto
Fenyvesi's Poetry

A dolgozat a XX. századi magyar és a kortárs vajdasági magyar lírán belül tapasztalható mitologizmus vázlatos számbavételét követően Fenyvesi Ottó költészetében szemléli a költő (egyéni) mítoszteremtésének változatait.

Fenyvesi korai költészetében a metaforikus módon megnevezett Óceán köré egy elvagyódás mítosz körvonalait vázolja fel. Míg az ifjúság olykor szűknek érzett terében a távolságot, tágasságot és szabadságot ígérő Óceán köré egy elvagyódás mítosz szövődött, a későbbiekben a hontalanság- és idegenségélmény mindinkább az elhagyott térség, a szülőföld (az otthon) irányába fordítja a lírai én tekintetét. Fenyvesi lírájában ekkor az idegenség terében megképződött szülőföldmítosz elemei, motívumai merülnek fel.

Míg a költő a későbbiek során majd leszámol ifjúkorának elvagyódás mítoszával, oly módon, hogy demitizálja azt, a szülőföldmítosz kétféle, ellentétes – nosztalgikus és ironikus-önironikus – felhangú lírai diskurzuson belül fog megszólalni.

Mivel mindkettő esetében tartós (lírai) „elbeszélte történetről” van szó, e költészet e két, tágabb értelemben vett mítosz felől, nyomvonalán is olvasható.

Kulcsszavak: XX. századi magyar líra, kortárs vajdasági magyar irodalom, lírai prefiguráció, mitológemák, Fenyvesi Ottó, elvagyódás- és szülőföldmítosz, demitizálás, nosztalgia, ironia

Ha abból indulunk ki, hogy „a mítosz is, a regény is az elbeszélő műfajba tartozik”¹, s hogy a mítosz történetet beszél el², valamint hogy az a fajta „viszszatérés a mítoszhoz”, amelyről J. Meletyinszkij beszél *A mítosz poétikájában*, „mindenekelőtt a regény műfajában következett be”³, nem sok okunk lehet arra, hogy a mítoszalkotás, a mítosz jelenlétének nyomai után épp a líra műnemén belül kutassunk. Meletyinszkij ugyanakkor – előbbi megállapításainak ellenpontjaként – arról is szót ejt, hogy „a költészetben már a XIX. században széleskörűen felhasználták a mitológiai motívumokat, még ha nem is annyira

¹ Meletyinszkij, J.: *A mítosz poétikája*. Gondolat, Bp., 1985. 461. l.

² L.: Lévi-Strauss: *A mítoszok struktúrája* (ford. Miklós Pál) = *Strukturalizmus*, I. kötet. Vál., bev.: Hankiss Elemér. Európa Könyvkiadó, Bp., é. n., 138. l.

³ Meletyinszkij, J.: I. m., 461. l.

»archetipikusan«⁴, s hogy a mitologizmus a későbbiekben is szerephez jut a költészetben (példaként William Yeats és Ezra Pound nevét említi).⁵

Példák a magyar lírából is adódnak. A XX. századi magyar költészetből – közel sem teljes értékű felsorolásként – többek között Ady Endre, Babits Mihály, Szabó Lőrinc, Weöres Sándor, Pilinszky János költészetének mitológikus vonatkozásai kívánkoznak ide, sőt, ha a mítoszalkotás fogalmkörébe a magánmitológia fogalmát is bevonjuk, Tandori Dezső lírája sem hagyható figyelmen kívül. A felsorolt nevek mögött álló költői életművek arról is valának, mennyire szerteágazóak a mítoszi prefiguráció technikái és lírai eljárásai. Babitsnál a keresztény mitológián (I. Jónás, Szent Balázs) túl a latin és görög kultúra szolgál mitológiai alapként, Szabó Lőrincnél a keleti filozófia, Weöres Sándor szintén keleti mítoszokat fordít és ír újra, s míg Adynál a Biblián kívül a magyar történelem személy- és helynevei működnek mitológémákként, Pilinszky lírája a keresztény mítoszt (ha úgy tetszik: a szeretet mítoszt) mint preszöveget egyesíti és állítja szembe a holokausztmítossszal. Míg a XIX. századi magyar lírából többek között 1848 mítosza emelhető ki hangsúlyos lírai alapanyagként, a XX. századi magyar irodalomban (a lírában és a prózában is) 1956 mítoszával találkozunk – de beszélhetnénk pl. a Monarchia, a diktatúra, a rendszerváltás stb. mítoszairól is...

A példák vég nélkül sorolhatóak, közben pedig – az eddig felsoroltak alapján is – nyilvánvalóvá válik, hogy esetenként a mítosz szűkebb vagy tágabb értelmezéséről van szó. Ez utóbbiak egyik végpontját képezi pl. a Tandori-líra magánmitológiája vagy – immár túllépve nemcsak a lírán, hanem az irodalmon is – amikor Roland Barthes a francia hétköznapi mítoszait sorakoztatja fel és demisztifikálja.⁶

„Minthogy az emberi tudás és megismerés előtt feltárando terület végtelen, mindig vannak olyan jelenségek, amelyek ismeretlen vagy félelemkeltő jellegüknél fogva mítoszalkotásra alkalmasak. (...) A művészetben szintén sok olyan korszak volt, amely meghatározott társadalmi és kulturális tényezők következtében kialakította a maga mítoszt. Így tágabban értelmezett mítosznak tekinthetjük pl. a századforduló elvágyódás-motívumát (Kelet mítosza, az egzotikum mítosza, a primitivizmus mítosza stb.), az egyén szubjektív múltjának mitologizálását” – írja a Világirodalmi Lexikon ide vonatkozó szócikkében Voigt Vilmos, s az utóbbi példajaként Proust és Allain Fourier nevét említi.⁷

⁴ Uo.

⁵ Uo.

⁶ L. pl. a „rómaiság”, az író és írónő, a forradalmi lelkesedés vagy Greta Garbo mítoszt, a néger nyárspolgári mítoszt, a bélszín- és hasáburgonya-fogyasztás (nemzeti) mítoszt, Einstein agyát mint mítikus tárgyat, az alpesi táj, az autó, a választási fénykép, a műanyag stb. mítoszt = Barthes, Roland: *Mitológiák*. Ford.: Ádám Péter. Európa Könyvkiadó, Bp., 1983.

⁷ mítosz = *Világirodalmi Lexikon* 8. 460–461. l.

Ilyen, tágabban értelmezett mítoszokra találhatunk példákat a földrajzilag meglehetősen nehezen behatárolható mai vajdasági magyar lírában is (talán helyénvalóbb, ha úgy fogalmazunk, hogy a vajdasági és az „érzelmileg-földrajzilag” Vajdasághoz kötődő mai magyar lírában) – különösen ha közelmúltunk itteni (háborús) történéseit (épp ismeretlen vagy félelmet keltő jellegüknél fogva) „mítoszalkotársra alkalmas” jelenségekként fogjuk fel. Erre az egzisztenciális élményre vezethető vissza az a pusztulásmítosz, ami Jung Károly költészetének újabb vonulatában kap megfogalmazást, oly módon, hogy vonatkozási alapjait részben a keresztény mítosz mitológémai, részben a „barbár hordák” mítosza képezi. De megemlíthetnénk Böndör Pál lírájából a történelem (a háborús évek) forgatagában tébláboló kisember ironikus és önironikus elidegenedés- és elveszettségmítoszáát, egy ezzel ellentétes póluson pedig a nemrég lezárult Pap József-lírának épp a káoszból való menekülés, a káosztól való függetlenedés, izolálódás céljából teremtett kertmítoszáát. A kert a művészetben és ezen belül az irodalomban a kivonulás közismert topozsa. Ha a mítoszelméletek és -poétikák nyomán a mitologikus gondolkodás, szemlélet irányelvét abban jelöljük ki, hogy a káoszból kozmoszt kíván létrehozni⁸, Pap József lírájának kései vonulatában a kert toposzának mítoszivá tágítására ismerhetünk. Azt is mondhatnánk, hogy a kert olyan mitológéma itt, amelynek talaján, falain belül Pap József „kert(v)észénekeiben” a kinti káosz ellenében egy benti, szubjektív, bár törekeny kozmosz teremődik meg.

A példák még tovább folytathatóak: Maurits Ferenc (és Tolnai Ottó) költészetének Telep-mítoszával, Tolnai Kanizsa- és Palicsfürdő-mítoszával, Csáth-mítoszával, verseinek Tandoriéhoz hasonló magánmitológiájával stb.

*

Fenyvesi Ottó költészete is a fent említett, tágabb mítoszerőtelmezések kontextusában kínál fogódzókat a szerző (egyéni) mítoszeremtéséhez.

A Symposion harmadik nemzedékéhez tartozó költő *ezüstpatkányok áttetsző selyemzónákon* című, 1978-ban megjelent kötetének versanyaga a neoavantgárd versbeszéd hetvenes évekbeli diskurzusának jegyében alakul. A – főként a hosszúversekben érvényesülő – neoavantgárd versbeszéd szabad asszociációin, felsorolástömbjein, kollázstechnikáján belül jól elkülöníthető egy hiányokból és hidegség-képekből építkező közérzetszólam, s egy ezzel szembeállított, érzelmesebb, elégikusabb intonáció. Ez utóbbi – nyilvánvalóan nem függetlenül az úton levés, utazás avantgárd kedvelte gesztusától

⁸ L.: „A mitológia (...) megismerési tartalma alá van rendelve egy harmónia- és rendteremtő cél kielégítésének, tendenciája egy olyan globális világfelfogás, amely a kaotikus rendtelenség és szervezatlenség legapróbb elemeit sem engedi meg. A mitológia alapértelme a káoszhoz való szervezés, a kozmosz pedig már kezdetektől fogva tartalmaz értékrendi és etikai szempontokat is.” Meletyinszkij, J.: I. m., 216. l.

– idegen városok és távolságok távlatait kínálja a lírai én számára. Míg a *Zágráb 74* című hosszúversben az utazás, az úton levés szürke lámpafények, sivar éjjeli utcák látványát és „magányholnapok” közérzetét kínálja, az óceán- és tenger-versekben egy vágyott teljesség képe merül fel. E vágyott teljesség és nyugalom legkonstansabb eleme – toponimája – a *Csönd-óceán* című hosszúversben felmerülő, majd több költeményben is visszatérő „végtelen, fenséges” Óceán (másutt: „magasztos és nyugodt tenger”), a határtalan, hatalmas és mozgó anyag, mely maga a változatlanság. Egy elvágyódásmítosz toponimája itt az Óceán, amely csupán metaforikus módon van megnevezve (*Csönd-óceán*), s így minden bizonytalansággal nem földrajzi térképen, hanem a lélek virtuális térképén kell keresnünk. Hogy az Óceán Fenyvesi Ottó korai költészetének lényeges elvágyódásmotívuma (mitológémája), nemcsak azal bizonyítható, hogy több kötetének több költeményében is felmerül, vissza-visszatér, hanem azzal is, hogy következetesen nagy kezdőbetűvel írja. E nagy kezdőbetűs, földrajzilag pontosan behatárolatlan és behatárolhatatlan Óceán vágykép tehát, a lírai én elvágyódásának toponimája – minthogy a vágyak, akár az álmok, gyakran nélkülözik a konkrét behatároltság dimenzióit. Az eljárás ugyanakkor a mítosz(alkotás) poétikájával is összefüggésbe hozható, hiszen a mítoszok „általános fogalmakat érzékileg konkrét formában alkotnak újra, azaz jellemző rájuk (...) a képi megjelenítés...”⁹ A vágykép-jelleget nyomatékosítja, hogy ehhez az óceán-képzethez a légység, a bársonyosság, a ringás kellemes képzetek tapadnak, még ha ez a bársonyosság a montázs- és kollázstechnika hirtelen „vágásai” következtében olykor váratlanul naturalista nyerseséggel szembesül is. A vágyképek felmerülnek és elmerülnek, a jelenvalóság oszlatja őket szét. Mindennek ellenére – s ezzel együtt – az Óceán (és a tenger) köré Fenyvesi Ottó korai költészetében egy elvágyódásmítosz körvonalait vázolja fel.

Nyaranta a tengernek mentünk
kemény és laposmellű lányokkal
nagy ábrándjainkkal és a tengerrel
való találkozás titkos örömeivel

– áll a *Westighouse-fék* című kollázsvers zárókölteményében, s itt a tenger konkrét, empirikus élmény megtestesítője. Akár arra is gondolhatnánk, amit Tolnai Ottótól a vajdasági magyar író metaforikus megfogalmazásaként ismerünk: hogy ti. a vajdasági magyar író abban határozható meg, illetve abban más, hogy van tengere. Ám a következő versszakban a tenger „hatalmas mozgó anyag”-gá, időtlenné és mitikussá nő, amely emlék- és vágyképként lopja be magát az emlékezetbe – s nyomban szembesül a Pannon-tenger mítoszával:

⁹ Meletyinszkij, J.: I. m., 9. l.

Nyaranta a hatalmas mozgó anyag
lopja be magát hozzánk
távoli sugallata üzen érettünk
ide a megdöngetett kiszikkadt
tengerfenékre (még ha egy megkéssett
szégyenlős képeslapon is)

A *Kollapszus* című, tíz évvel később, 1988-ban megjelent, második Fenyvesi-kötet ironikus versvilágán belül – a *Légkondicionált tükörtojás* című költeményben – az ironia alulértékelő gesztusa a vágyképet, a mítoszt is sérti, degradálja („Marilyn Monroe... dagadt melle pedig régen belefolyt az óceánba”), mindennek fokozásaként pedig az óceán még kis kezdőbetűvel is íródik.

A *Kollapszus* verseinek ironikus láttelelei között nyoma sincs semmiféle vágyképnek, elvágyódásmítosznak. Az épp aktuális (kiábrándító) jelen temporalitása, az itt és most tér- és időkoordinátái határolják be, s hoznak létre egy végsőkig degradált (vers)világot, amelyről legfeljebb annyi mondható, hogy „felkenődik a cirkusz”, s amelyen belül az első kötetben fel-felmerülő gyöngédség, lágyság, érzelmesség is csupán önironikus módon képzelhető el („olyan gyöngéd vagyok / akár egy vakbélgyulladás”). Ennek megfelelően módosul, destruálódik az Óceán/tenger vágyképe is, minek következtében a lírai én (*A tenger óraszerkezete* című versben) még ironikusabban, mint az első kötetben, a Pannon-tenger (kiszáradt) fenekén találja magát:

Poros fák közelében
távol a villamosoktól
a Pannon tenger fenekén,
egy szűk kenuban
felhúzom térdem.

Azaz: a határtalan és időtlen Óceánhoz kötődő elvágyódásmítoszt a *Kollapszus* (egyébként beszédes) című verseskötetben Pannónia térben és időben nagyon is behatárolható, negatív jelenvalósága (ellenmítosza) váltja fel.

Ezek után módosul a helyszín – több értelemben is. Fenyvesi Ottó első két kötete Újvidéken, a harmadik Budapesten, a két utolsó pedig Veszprémben jelent meg, ahol mostanában ő maga is él. Az emigráns lét, majd az elszakadás ténye átrendezi a versbéli színtereket és felcseréli a mítoszokat. Míg az ifjúság olykor szűknek érzett terében a távolságot, tágasságot és szabadságot ígéro Óceán köré szőtt elvágyódásmítosz képződött meg, az elsza-

kadás ténye, a hontalanság és idegenség (köz)érzete, az „[E]lőlről kezdeni mindent / Ultraröviden” tudomásulvétele az elhagyott, mindinkább távolodó térség irányába fordítja a lírai én tekintetét. *A káosz angyala* című, 1993-as kötet versanyagának térbeli dimenziói tehát az elhagyott szülőföld (otthon) s a vállalt világ idegensége közötti feszítávon remegnek. Ebből a szempontból lesznek hangsúlyosak a verseskötet toponimái. Az a virtuális térkép, amely e költészet indulásakor Zágrábot és a távoli óceánt és tengereket foglalta magába, most erőteljes hangszúllyal „közelít” Bács-Bodrog, a Dél-Alföld, Tavankút, Gunaras, Kisbelgrád, Palics, az újvidéki sugárút és Almási út, a Duna–Tisza csatorna, Bivalyos, Szőreg, Csenej, a Római sáncok, s a kisvárosi otthonosság toponimáinak (a topolyai Epres, és Kálvária, a Linderfalva, az Arany János utca, a Vágóhíd-sor, a kukoricás, az apa sírjának) irányába. Mindezek a toponimák az idegenség terében megképződött szülőföldmítosz elemeivé lesznek, a távoli, távolabbi vidékek felmerülő nevei (Új-Zéland, Groningen, az egykori szerelem nevét rejtő AmErika) pedig Veszprémmel és Cholnokyval együtt az idegenbe vezető utak jelzőtáblaiként funkcionálnak. A tágasságra, távolságra és szabadságra irányuló elvágódás Óceánjából pedig ez lett:

„Kádnyi víz, terhes óceánidő.”
(*Éjszakai műsor*)

Az elmondottakhoz hozzá kell tenni, hogy az otthonosság felsorolt toponimái – a közös színtér révén – a szintén azonos kisvárosban nevelkedő Fehér Ferenc költészetében is megtalálhatóak. Nem kimondottan irodalmi tény, ám a valósághoz, a két költő életrajzához hozzátartozik, hogy nevelkedésük közelebről behatárolható színhelye is megegyezik, így szinte törvényszerű, hogy az Epres, a Kálvária, a Linderfalva, a Vágóhíd-sor, a kukoricás, a temető toponimák olvastán – különösen „helyi”, a környék közvetlen közelében élő olvasóként is – az egy előző lírai paradigmában alkotó Fehér Ferenc verseinek világára asszociálunk. Annál inkább, mivel a távolság, az elszakadás Fenyvesi Ottó költészetében is megteremtí a maga nosztalgikus felhangjait (is). Azokat a nosztalgikus felhangokat, amelyek a Fehér Ferenc-líra idevonatkozó részleteinek szinte egyetlen szólamat képezik. A zárójelbe tett *is* arra utal, hogy Fenyvesinél a nosztalgikus futamokat – jobbik esetben – a költészetéből eddig is ismert ironia és önironia árnyalja és ellenpontozza. Sőt, verseinek olvasója azt is megkockáztathatja, hogy e líra további alakulását, irányát várhatóan majd épp az szabja meg, hogy lírai szubjektumát költő elődjéhez hasonlatosan többnyire hiányokat és fájdalmakat felpanaszoló, az elveszett aranykor után nosztalgizáló pozícióba kényszeríti-e a továbbiakban, vagy egy élhető, szellemi és érzelmi értékekkel is kitölthető létmodellre tud felkínálni számára – nosztalgiák helyett sokrétű, bonyolult életvalóságot, lét-

élményt, amelynek egyik felhangjaként megmaradhat a szülőföldmítosz, de nem horgonyzik le ebben.

E két lehetőség felvetésének oka, hogy a további Fenyvesi-lírában mindkét (a visszahúzó és az előremutató) irányra is találhatóak példák.

Az *Amerikai improvizációk (Felhők és más versek)* című, 1999-es kötet egyik hosszúversében (a *Roll over T@polca* címűben) ugyan felmerülnek a „vad idők zavaros folyamának” nosztalgiázó emlékképei, a Symposion-af-fértől kezdve a Topolya–Tapolca–Toronto nyomvonalán a „semmibe” vezető úton át a topolyák, a nyárfák városának színhelyeiig és a költő gyermek-és ifjúkorához közel álló személyekig, a Puskin–Vasút–Adria utcák között „szétszórt” szerelmekig (múzsákig), ám a „verstúra” eredményeképpen a múlt és jelen helységneveinek hangzásbeli analógiája (Bácska Topolya, Bácska Topola – Tapolca) révén – némi iróniával – megképződik a kettős kötődés (kettős haza?) (talán) vállalható kentaur-létére utaló „Bácska Tapolca”, amely a múltat nem (sem) megtagadó, de a jelenben, a jelen nyújtotta lehetőségek között egzisztáló lírai én lehetséges életképletének virtuális toponimájaként is felfogható.

A *Nagyapáti Kuk@c Péter emlékezetére* című hosszúvers is borotvaélen táncol. A vagabundus életű címbeli festő e kietlen tájon pusztulásra ítélt tehetség megtestesítője, egyben a helyszín részleteinek ismerője és fotográfiai pontosságú, tündérien naiv tisztaságú festője – ebből adódóan pedig a lírai én számára a szülőföld részleteinek, emlékképeinek előhívója is. Azaz egyik oldalon a Kukac-képek tojássárga nyarai után kutató, a rég kiapadt ártézi kutatkat, élő és holt (festő)barátokat számon kérő nosztalgia felhangjai hatnak, a másikon – ennek ellenpontjaként – a művészsorsot (és ennek kudarcát is) vállaló, a mostoha körülményekkel dacoló, szabálytalan életű festőszemélyiség markáns alakja rajzolódik ki.

Az *Amerikai improvizációk* gerincét azonban egy 1997-es amerikai út élményének lecsapódásaként keletkezett versek ciklusa alkotja. Ennek kapcsán akár azt is mondhatnánk, hogy az ifjúkori elvagyódásmítoszból több évtized múltán „valóság” lett, amelynek élménykórén belül a lazán összefüggő rövid versrögtönzések az „improvizáció az egész világ” jegyében íródtak.

A legutóbbi Fenyvesi-kötet, a *Blues az Óceán felett (Régi és új versek, 2004)* című versválogatás az egész eddigi költői pályát reprezentálja. E versanyagban belül természetesen az újonnan megjelent szövegek hívják fel magukra a figyelmet. A kötet három újonnan publikált költeménye közül kettő két különböző irányba mutat.

A címadó vers kapcsán nem kerülheti el olvasói figyelmünket, hogy – évtizedek múltán – újra beúszik e lírába az Óceán-képzet (újfént nagy kezdő-

betűvel), sőt az életmű eddigi versanyagát prezentáló kötet egészének is cím-adójává lesz e költemény. Maga a hosszúvers azonban, amennyiben felveti e (magán)mítosz emlékét, annyiban le is számol vele. A strófakezdő sorok (a blues zenei műfajának megfelelően) elégikus-szomorkás felütések („Az élet szépen lassan megy tovább” – „Az élet szépen lassan tovaszáll” – „Az élet szépen pokolra száll”). Ez az elégikus felhang jelenti be az elvágyódásmítoszsal való leszámolást is: „Egyszer volt, többször nem lesz óceán.” Vagy: „Legfeljebb néha kék lesz az óceán.” A költemény végén azonban ezen elvágyódásmítosz egy ironikus leltár végeredményeként egy lesz azon súlyok és terhek közül, amelyek egy (ember)életre – a lírai énére – rárakódtak:

„Az élet szép lassan tovaszáll.
Rápakoltunk egy zongorát,
Háromnegyed ütemet meg valaki fogsorát.
(...)
Az élet szépen pokolra száll.
(...)
ahogy majd vég és kotta nélkül
cipeljük a zongorát, a nagy feketét
és a hatalmas, kék óceánt.”

Azaz Fenyvesi Ottó eddigi költői pályájának rekapitulációjaként demitálja ifjúkorának elvágyódásmítoszáat.

Nem ez történik azonban a szülőföldmítoszzal. Az *Anyám a Vigíliában* című hosszúvers – bár érzelmileg akceptálható és akceptálandó (fiúi) érzéseknek ad teret –, poétikailag kissé a szirupos érzelgősség szintjén ragad. Ebben nyilvánvalóan szerepet játszik a hiányokat felpanaszló hang s az emlékeket megszépítő nosztalgia kevésbé ellenpontozott egyszólamúsága. A válogatott verseket tartalmazó kötet ezen utolsó versének familiarizáló érzelmessége e költészetnek nem a köztes lét drámaiságát is vállalni tudó, előremutató, inkább becsukódó-szűkülő perspektíváit jelzi.

Viszont hogy a szülőföldmítosz Fenyvesi Ottó költészetének e köteteken túl, továbbra is kiaknázandó témája lesz, mi sem jelzi jobban, mint az a költői vállalkozás, amelynek néhány szövege az eddigiek során folyóiratok hasábjain volt olvasható, ám még nem állt egybe kötetté. A *Halott vajdaságiakat olvasva* című verssorozatról van szó, amely a kulturális örökség felől megközelített (s ezáltal feltöltött) szülőföldmítosz egy újabb (irodalmi) aspektusát ígéri.

Meletyinszkij arról ír, hogy „[A] néprajzi – s azon belül is a pszichোনalitikus irányzatú – irodalom hangsúlyozza, milyen jelentősége van a mítosznak a kritikus pszichikai állapotok feloldásában”.¹⁰ Míg Fenyvesi Ottó

¹⁰ Uő: I. m., 217. l.

lírájának az Óceán toponimájához köthető elvagyódásmítosza egy zártnak érzett életkeretből való kitörés kísérleteként értelmezhető, költészetének szülőföldmítosza egy „kritikus pszichikai állapot”, az otthonosságból való kihullás, s ezzel egy időben az idegenségélmény megtapasztalásának válságtermékeként is értelmezhető. Mivel pedig tartós (lírai) „elbeszél történetről” van szó, e költészet e két, tágabb értelemben vett mítosz felől, ezek nyomvonalán is olvasható.

MYTHS OF LONGING TO GET AWAY AND MYTHS OF HOMELAND IN OTTO FENYVESI'S POETRY

Following a brief outline of mythologism in the twentieth century Hungarian and contemporary Hungarian lyric poetry in Vojvodina, the paper proceeds to look at the variants of creating (personal) myths in the poetry of Ottó Fenyvesi.

In his early poems Fenyvesi weaves a myth of longing to get away round the metaphorically denominated Ocean. While in his youth he felt the space around him too confining and wove myths of longing to get away round the Ocean that seemed to promise distance, spaciousness and freedom, later on the feelings of homelessness and alienness made his lyric self turn towards the place he had left: his home or native land. This was the time when elements or motifs of the myth of homeland born in the space of alienness started to emerge in Fenyvesi's lyric poetry.

While the poet had later come to reckon with the myth of his youth, the longing to get away, by demythologizing it, the myth of homeland was to find its voice through a lyric discourse that has two, diverse overtones: a nostalgic and an ironic, that is, self-ironic one.

Since in both cases we are concerned with lasting (lyric) “narrated stories”, this poetry can be read along the traces of these two myths taken in a broader sense.

BENCE ERIKA

ÚJ MÍTOSZOK ÉS LEGENDÁK

Lovas Ildikó: Kijárat az Adriára

New Myths and Legends

Ildikó Lovas: Kijárat az Adriára (An Outlet to the Adriatic Sea)

A történelmi elbeszélés alakulástörténete a XX. század végi (vajdasági) magyar irodalomban a mítoszi tudás/eposzi látás összefüggésrendszerében is vizsgálható. Lovas Ildikó *Kijárat az Adriára* című regénye ennek a nyelvnek mára elveszetté vagy értelmezhetetlenné vált aspektusait kísérel meg újjáalkotni. A dolgozat ezeket az eljárásokat térképezi fel.

Kulcsszavak: mítoszi tudás, eposzi nyelv, fiktív elbeszélő, az elbeszélés távlata, irodalmi legitimáció, háború- és tenger-metafora, hőskultusz, textuális emlékezet

A *mítosz* és a *legenda* nem szinonimaként, (beszéd)változatként, hanem megkülönböztető/elkülönítő jelentéssel vesz részt Lovas Ildikó *Kijárat az Adriára* című regénye szövegtereinek kialakításában. A mítosz – mint világról alkotott tudás/magyarázat – és a legenda – mint a világról szóló epikus természetű beszéd – között (s itt hivatkozhatunk a Levi Strauss-elméletekre és [magyar] értelmezéstörténetükre) az elbeszélés idejében és távlatában mutatkozik lényegi eltérés. A mítosz egyetemes jelen idejében a beszéd történeten belülségének nincs távlata, míg a legenda (amelyet mi a monda egyik változataként értelmezünk) fiktív elbeszélője már létező távolságból beszél el az eseményeket, olyan távlat segítségével, amelyet az időbeli eltérés és a kívülről elbeszélői pozíció eredményez. Mindezt a XX. századi regény – mint a mítoszi (vagyis organikus) világhallapottól való eltérés egyik legtávolabbi pontján elhelyezkedő műfaj – szerveződésében a mítosz csak metaforikus vonzatokat szolgáltatató pretextusként lehet jelen. E tekintetben a történelmi fikciós próza önértelmező eljárásainak és hatástörténelmi aspektusainak XX. század végi átértékelődése hozott változást. Lovas Ildikó vizsgált regényében a vajdasági magyar regény szinkron momentumát jelölhetjük meg.

A Lovas-regényről íródott kritikák rendre felvetették történelmi regényként való értelmezhetőségének lehetőségét, de ezt mindenekelőtt a mű ún. valóságvonatkozásaira, történelmi és személyes referenciáira való hivatko-

zással tették: hogy háborúkról, harcterekről és hátszagról, szembenálló felekről, győztesekről és legyőzöttekről, történelmi személyekről és fiktív hősookról szól. Ez a fajta értelmezés azonban az újkori történelmi regényt egyetlen típusra, a háborús regényre szűkíti le, ami csak egyetlen lépésre van a történelmi regénynek az eposzit átvállaló sajátosságairól szóló elképzelésektől. Vagyis attól a felfogástól, ami a történelmi regényben az eposzi világtérítés részleges továbbvitelét, maradványát látja, mindenekelőtt mítoszi utalásrendszerének, transzcendenciát is felvállaló világképének, heroikus látásmódjának és hőskötésének eredményeképp. A *Kijárat az Adriára* azonban nem csak *ilyen*, s nem csak *így* történelmi regény. Pontosabban nem *csak* történelmi regény. De mindenekelőtt mítoszkezelésének irányultsága más, mint a hagyományos értelemben vett történelmi regényké. Nem mozgósítja sem a görög mitológia, sem a biblikus világmagyarázatok konkrét történeteit, ugyanakkor két domináns mítoszi/eposzi vonatkozása, a *háború- és a tenger-képzet* műfajkonstruáló szereppel rendelkezik szövegterében. Azonban Lovas nem egyszerűen csak és nem elsősorban valamely jelentés szolgáltatába állítja ezeket a motívumokat, nem csak és nem kizárólagosan felhasználja őket jelentésadás céljára, hanem újjáalkotja, újraírja jelentéstartományukat, történetüket. Az eposzi hangoltságú történelmi regény héroszi kvalitású hősenek lényegjegyei sem – aki küzdelme révén rövid időre visszaállítja a héroszi-isteni-költői egységet feltételező organikus világrendet (jelképes értelemben új Hazát, új Tróját épít, mint Vergilius hőse) –, vagy csak nagyon kis mértékben íródtak bele James Bond, Lovas egyetlen, nagyszerűséget megjelenítő alakjának természetébe. Pedig látszólag nagyon közel áll ehhez a jelentéshez. A szuperkém azonban minden azzal analogikusnak tűnő vonása ellenére sem hérosz, hanem lovag – a maga egyszerre eredeti és parodisztikus vonatkozásaiban. Nem mítoszi, hanem mondai – nem mítosszal, hanem epikus történettel rendelkező hős. Emellett van a vizsgált regénynek egy, a történelmi fikciós prózától és az eposziség fogalomkörétől is egyértelműen elkülönülő sajátossága: az időkezelése. A történelmi regény ugyanis jelen érdekű kérdezés a múlt eseményeire vonatkozóan: múltba vetített jövőkép. Kiemelt időszegmense az egyetemes múlt idő. A Lovas-regény legtávolabbi kihelyezett időhatára is félmúlt, teremtő ideje azonban – jellemző reflexiója szerint – a „múlttá sehogyan sem váló” jelen idő.

A *Kijárat az Adriára* értelmezésünk szerint is történelmi regény, amelyben a mítoszi és a mondai elem szövegszervező, műfajalkotó funkcióval rendelkezik. Felfogásunk csak a történelmi regény tipológiai besorolásában tér el a kritika rögzítette véleményektől. Vagyis Lovas regénye nem eposzi, hanem *apoteotikus szerveződésű* történelmi regény. Ennek az állításunknak a hogyanjaira és miértjeire szeretnénk – lehetőség szerint – most válaszolni.

A történelmi apoteózisban nem okvetlenül a hiteles történelmi (legtöbbször valamely sorsfordító háborús) esemény és a benne részt vevő (nemzeti) hős (il-

letve pszeudo-valóságos alakmása) játszik főszerepet, hanem valamely *szellemi tartalom, eszme, jelenség*, amit teremtődésének, létrejöttének (megalkotásának és létrehozásának) művészileg utánképzett korszaka legitimál és reprezentál. Lovas regényében ez az irodalmilag identifikált érték önmaga: a vajdasági magyar irodalom. A háború- és a tengermetafora megkülönböztető értéktartományai mentén újraalkotott önidentifikáció. (Épp olyan eljárás ez, mint egy eposzi irányultságú történelmi regényben a sorsfordító történelmi eseménysorozat utánképzésének nemzeti karaktereket és értékeket identifikáló ereje.)

A *Kijárat az Adriára* lényegi szövegteremtő aspektusai közé nem véletlenül tartozik a háború kettős jelentéstartománya, egyrészt mint valóságreferencia (a II. világháború és a kilencvenes évek háborúinak története – ilyen értelemben Lovas regénye az újkori balkáni háborúkat megjelenítő első háborús regény), másrészt mint mítoszi mozzanat: az „örökös háború”, a transzcendens lelki értelmű konfliktus/háborúság jelenvalósága. A háború-metfora ugyanis e térségben sajátos világmagyarázat, vagyis mítosz. A háború mint antropomorf jelenség működtette világ és a róla szóló irodalmi beszéd között nincs időbeli távlat. Mint ahogy szereplője, elbeszélője és befogadója között sincs távolság. Épp ezért a róla szóló beszéd az új mítoszalkotás jelenségkörébe tartozik, befogadása a mítoszi tudat új formáit, rendszerré alakuló folytonossága egy új mitológia konstituálódását jelenti. Az elbeszélő és az elbeszélés közötti távolság hiánya a *Kijárat az Adriára* című regényben a narratív perspektívák és szövegek egybecsúszását eredményezi, azt a – kritika által olykor hiányosságként felrótt – mozzanatot, miszerint sokszor nem különül el a szerző és az elbeszélő beszéde. De nem is különülhet el – mint-hogy mindkettő ugyanannak az egész világgént megélt háborúnak a része –, hiszen közöttük csak részleges igényvel áll fenn a fikció távolsága.

Lovas regényében a különböző háborús kistörténetek, amelyek a második világháború és az utána következő összeütközések, válságok történéseiről, valamint a kilencvenes évek háborúiról szólnak, nem a világ/a történelem megisméltlődésének, hanem folytonosságának kifejezői. A XIX. vagy XX. század eleji történelmi regényekkel ellentétben a XX-XXI. század fordulópontján létrejött vajdasági magyar történelmi fikciónak (mint a vizsgált regénynek) nincs történelmi emlékezete, csak tudata. (Ennek az eljárásnak távoli előképét talán Jókai reformkor-regényeiben ismerhetjük fel; a Jókai-hagyomány nem is véletlenül van jelen a XX. század végi történelmi fikció intertextuális vonzatkörében.)

A háborúban mint a térségi világállapot mitológiájában *a tenger* a vajdasági magyar irodalom önmegszólító metaforája. Identifikáló jel: annak jelölésére szolgál, miszerint a létformaként megélt háborúban is létezhet elkülönülő térségi irodalom: hiszen „van tengere”. Noha a térségi létforma az Otthon–Haza–Trója értékmozzanatainak megsemmisítésére irányul, az illúzió értelmében mégis élhető és teremtő élet: van irodalma, mert van tengere.

A történeti fikciós próza történelmi tapasztalata mindenkor textuális eredetű. Műfajkonstruáló eljárásaiban nem mutatkozik semmilyen értékkülönbség, ha háttér-referenciáit a történetírás mint tudományos diszciplína vagy a történelmi elbeszéléshagyomány jelenti. A történelemtől szóló beszéd egyetlen lehetősége ugyanis az irodalmi nyelv: amely szükségszerűen fikcionális természetű. A Lovas-regény háttérnarratívái között irodalmi művek és életművek, illetve az alcímében jelölt James Bond-legenda helyezkedik el. Az előbbieket közül kiemelkedően fontos szereppel Mayer Ottmár irodalmi opusa, Domonkos István *A kitömött madár* című regénye, és Tolnai Ottó paradigmikus mondata („*a jugoszláviai magyar írókat az különbözteti meg a magyaroságiaktól, hogy az előbbieknél van tengerük*”, 52.) rendelkezik. James Bond, a szuperkém legendája viszont többszörös összefüggésteremtő jelentősége mellett a világirodalmi és -történelmi perspektívát jelenti a regényben.

A legendát – ha az irodalmi műfajokat egy alakulástörténeti sorban képzeljük el – a történetírói diszciplínának előtörténeteként is felfoghatjuk. A filmipar teremtette szuperhős legendájának valóságra fordításával, objektív költődéseinek megteremtésével (a történelmi életrajzhoz közelítő eljárásokkal) alkotja meg az író a jelen (pontosabban a kilencvenes évek) történéseinek múltbeli értelmezési távlatát. Ez a legenda lesz az a szövegtér, ahol az újjáalkotott balkáni háborúmítoszból hiányzó fikatív elbeszélői rálátás jelen van, ahonnan ez a világállapot magyarázható és értelmezhető.

A regénybeli álmohósnek szabályos, jól követhető biográfiája van. A James Bond fedőnév, igazából Duško Popovnak hívják, 1912-ben született, anyanyelve szerb, gazdag polgári családból származik, ami lehetővé teszi számára, hogy Berlinben építészhallgatóként – a nőkben és a szerencsejátékokban rejlő lehetőségeket kutatva – az aranyifjak gondtalan életét élje. Eva Braunnal egy fényképésműteremben ismerkedik meg: a hírhedt szerelmi háromszögben ő a *nevető „harmadik”*; a találkozásaik alkalmával titokban – zsebből, szövegeten át – készített fotói ma zárolt dokumentumok. Először az Abwehr szervezi be 1940-ben, de kiábrándulva a náci hatalomból („*...aki úgy bánik a nővel, ahogyan a náci, az minden gonoszra képes.*”, 35.) az angoloknak kezdett dolgozni. Megváltoztathatta volna a világtörténelem alakulását, ha Churchill komolyan veszi – láthatatlan tintával írt – jelentését 1941-ben, miszerint „*a japánok az év vége előtt meg fogják támadni Pearl Harbort*”(9.), vagy teret szentel azon figyelmeztetésének, mely szerint „*a németek által »túlfűtött gőzkazánnak« nevezett területen – ez Szerbiát jelentette – egyre jobban és ügyesebben szervezkedő vezető, akit barátai és elvtársai Tito fedőnévvel illeltek, korántsem csak antifasiszta háborúra készül (...) célja ... a kommunizmus*” (10.). Tudjuk még róla, hogy találkozott Draža Mihailović csetnikvezérrel, akit mocskos gyilkosnak tartott, s erről az angolokat is meggyőzte. Megtudjuk, hogy 1944-ben Bácskában tartózkodott azzal a feladattal, „*hogy felmérje a szovjetek előrenyomulásának ütemét*”

(42.), jelentést tett a partizánok magyarok soraiban elkövetett vérengzéseiről, de a szövetségesek ezt nem tartották fontos információnak. Egy évvel élte túl „*az általa annyira megvetett Walter marsallt*” (35.), akivel és partizánjaival szemben lényegi kifogása ugyancsak az, miszerint „*nem tudnak bánni a nőkkel*” (19.) S aki nem tud bánni a nőkkel, mindenre képes...

Sok minden kiderül hát a híres ügynökről: háborús kémtevékenységéről és szerelmi kalandjairól. A *Kijárat az Adriára* mégsem kém-történet, és – bár az alcím és a regénykezdet is ezt sugallja – nem is James Bondról szól. Pontosabban Lovas Ildikó regénye olyan többszólamú alkotás, ahol az egyik szólam kétségkívül az ügynöklegenda balkáni változatát közreadó elbeszélő. A James Bond-történet azonban mindvégig megmarad háttérnek, olyan kontextusnak, amelyben a másik, az alkotói én-történeteket a műalkotás reflexív tartalmaival vegyítő szereplő-résztevő narrátor története, a háború misztifikált léttartalmai jobban láthatók/értelmezhetők.

James Bond/Duško Popov regénybeli útjai/utazásai a monda csodás rétegéhez tartoznak: ő ugyanis egyszerre van jelen több térben, időben és irodalomban. (Mint a mutatványosok a XX. század végi történelmi regényekben.) Berlinben, Londonban, Triesztben és Palicson flangál, múltba és jelenbe vetít történeteket, háborús és kémregény, illetve szerelmi históriák, anekdoták és bohózatok szereplője; a mítosz belső teréhez képest a legenda külső nézőpontját képviseli, pontosabban egyszerre van jelen mindkettőben: a háború-mítoszban és a tenger-metaforában. A háborúban úgy, hogy az élhető (vagyis a háború és az alkotás egyidejűségét érvényesítő) életformát képviseli: az étellel írt/alkotott mű jelenségét. (Ez a mozzanat majd a történelmi regény apoteotikus jelentésrétege szempontjából válik fontos mozzanattá.) A tenger-történetben viszont akképp vesz részt, hogy többször is fejest ugrik bele. „A nevem Bond. James Bond” (9.) – mondja ezeket a – magyarul kissé sután hangzó – paradigmaticus tömondatokat, és fejest ugrik a tengerbe. A legenda valóságanalógiái ugyanis lehetőséget teremtenek erre. A James Bond-legenda konstruktív elemei és hatásmechanizmusai ugyanis jól kivehetők és megfellebbezhetetlenek. Egyetlen kapcsolódási pontot jelentenek pl. a háború mitológiája és a vajdasági magyar irodalmat legitimáló (vagy legitimálónak tetsző) tenger-metafora között. Pretextusok és kontextusok, a tenger jelentésére reflektáló történelmi regény, a *Kijárat az Adriára* és előképe *A kitömött madár*; az elbeszélői és a befogadói pozíciók (a háborúról és a tengerről beszélő és a Mayer Ottmár-történetet befogadó narrátor) között. A James Bond-jelentések tehát vitathatatlan értelmezési felületet képeznek. Nem úgy a tenger-jelentés a vajdasági magyar irodalom esetében.

Nem véletlen jelenség, hogy egy irodalmat legitimáló jelentés épp a háború-mítoszzal összefüggésben, egy háborús regényként is értelmezhető történelmi regényben válik kétségsé. A történelmi regény ugyanis rendszerint válságszituációkat modellál. A „*tengerhez kapcsolódó mondat*” – a *Kijá-*

rat...-ból tudjuk – „*lassan vált szégyenné*” (60.). Vagyis „*eleinte hihetetlen volt*” (60.) Pretextusai révén pedig arról van tudomásunk, hogy már jóval korábban „*agyonvertté*” vált. Az „*agyonvertség*” azonban nemcsak a kétséget, hanem a túlméretezettséget, az eltúlzás mértékét, a dezillúzió folyamatát is jelöli. A vajdasági magyar irodalom legitimáló metaforája a háború-mítosz történeté (epikus tartalom) válásának pillanatában vált szégyenné, illúzióvá. Amikor – idézem Lovas regényének sorait – „*a Horvát Nemzeti Gárda körülvárta a Jugoszláv Néphadsereg kaszárnyáját Gospićban, Dél-Horvátországban, ahol a várakozás csakhamar harcba torkollott és elpusztította a város nagyrészét*” (61.). Amikor: a háború mint a világ megélhetőségének formája (a szellemi tartalom) referenciális tényezővé vált. Ebben a helyzetben a térségi irodalom és egyedítő metaforája, a tenger (a hasonlított és hasonló) is elkülönült egymástól. Véget ért egy mítosz.

A *Kijárat az Adriára* apoteotikus természete egyfajta irodalom utáni irodalom létrehozásának, a megszűnt metaforikus utáni másféle nyelv megtalálásának történetéből következik. A „*kijárat*” fogalma a regény címében ennek az új irodalmi nyelvnek a meglétére vonatkozik. Ez azonban már nem a nagy ívű történetmondás, hanem a részletek, töredékek egybefonásának nyelve. Új Haza, új Trója, új Irodalom, amelyet azonban a világmagyarázó nagy mitológiák jelenléte helyett a magánmitológiák szerveződése teremtett. E szerveződés sokféle irodalmi kontextussal hitelesített esztétikai érvényű utánpótlása Lovas Ildikó *Kijárat az Adriára* című történelmi regénye.

Kiadás

Lovas Ildikó: *Kijárat az Adriára*. James Bond Bácskában. Kalligram, Pozsony, 2005.

NEW MYTHS AND LEGENDS

Ildikó Lovas: Kijárat az Adriára (An Outlet to the Adriatic Sea)

The development of the historical short-story in Hungarian literature (in Vojvodina) at the end of the twentieth century can be studied within the system of inter-relatedness between mythical knowledge and epical view. The novel by Ildikó Lovas, *Kijárat az Adriára (An Outlet to the Adriatic Sea)*, is an attempt at recreating the lost or by now incomprehensible aspects of that language. This paper draws a map of these procedures.

Faint, illegible text covering the upper portion of the page, likely bleed-through from the reverse side.

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA