

2
2019

irodalomtörténet

iit

Szilágyi Márton:
A kettéhasadt világ.
Vörösmarty Mihály:
Délsziget

Murzsa Tímea:
Narráció és identitás
összefüggései Pap Károly
novelláiban

Németh Eszter:
Az afáziás beszéd
színrevitele Kurtág
György *Samuel Beckett*:
what is the word című
művében (op. 30 b)

irodalomtörténet

100. ÉVFOLYAM (C.) • 2019 • 2. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor
Margócsy István
Szilágyi Márton

Szerkesztők Buda Attila
Reichert Gábor

Kritika Bartal Mária



www.irodalomtortenet.hu



Az ELTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének,
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnak és a Magyar Tudományos Akadémiának folyóirata.
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia

SZERKESZTŐSÉG

Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366
e-mail: irodalomtortenet@folyoirat.elte.hu

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg, és nem küldünk vissza.

Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Alap,
valamint a Szépirodalmi Figyelő Alapítvány támogatásával.



25nka
Nemzeti Kulturális Alap

KIADÓHIVATAL

Ráció Kiadó
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023
e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kiadói Kft. ügyvezetője
Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: *mondAe Kft.* (www.mondat.hu)
ISSN 0324 4970

Ára számonként: 600 Ft • Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft •
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága, 1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

TANULMÁNYOK**FRIED ISTVÁN**

Egy Kazinczy-életrajz körvonalai 123

SZILÁGYI MÁRTON

A kettéhasadt világ. Vörösmarty Mihály: *Délsziget* 145

SCHRANZ ÁRON

„Heten, mint a gonoszok” Keletkezéstörténet, narráció és műfajiség
Herczeg Ferenc: *A Gyurkovics-lányok* 154

MURZSA TÍMEA

Narráció és identitás összefüggései Pap Károly novelláiban 171

GAGYI MIKLÓS

Ottlik Géza debütálása a Nyugatban
A Drugeth-legenda értelmezési lehetőségei 190

NÉMETH ESZTER

Az afáziás beszéd színrevitele Kurtág György *Samuel Beckett: what is the word* című művében (op. 30 b) 200

KRITIKA**NAGY HILDA**

Szilágyi Zsófia: *Az éretlen Kosztolányi* 222

BARTAL MÁRIA

Alfie Bown: *In the Event of Laughter. Psychoanalysis, Literature and Comedy* 227

FRIED ISTVÁN

Egy Kazinczy-életrajz körvonalai

„Ha igazságosak akarunk lenni, nem is Kisfaludytól datáljuk mi irodalmi újjászületésünket. Ő – bár derék – csak tanítvány. Kazinczy a mester. Kazinczy vitte a zászlót, a többi követte.”

(Arany János)¹

Egy Kazinczy-életrajz tervezése közben nagy valószínűséggel zavar fogja el a monográfust. Írhatja-e ismét címül: Kazinczy Ferenc és kora? A nyelvtani kényszerűségből meghatározott sorrend egyben – akarva-akaratlan – azt látszik sugallni, hogy a Kazinczy-pálya/életrajz szemszögéből történik majd (esetleg csak) utalás az 1759 és 1831 közé eső évtizedekre; kevésbé a számok bővületében: Kazinczy Ferenc meghatározó alakja annak a periódusnak, amely Arany János idézett szavaival élve irodalmi újjászületés, stílustörténeti aspektusból a klasszicizmusoké, eszmetörténetileg a felvilágosodásé és annak ellenzőié.² Nem kevésbé töprengtet el: fenntartható-e az az állítás, miszerint a korszak más, netán Kazinczynál jelentősebb költők munkásságát, hatókörét figyelembe véve, valóban központi személyiség-e Kazinczy, és ha ilyenként értelmeződik, mennyire? Kimondható-e, hogy tőle indulnak a „modern” magyar irodalom nyelv- és költészetesztétikai, ízlésfejlesztési, az irodalmi életet létrehozni kívánó erőfeszítései? Másképpen szólva: vajon a Kazinczyhoz fűződő baráti, tanítványi vagy éppen vitapartneri, olykor ellenséges viszonyon mérhető-e meg a jelzett évtizedek szellemi teljesítménye?

Nem volna-e célszerűbb és könnyebben fölvázolható egy olyan pályaív, mely (majdnem) kizárólag Kazinczy pályájának emlékezetével foglalkozik, felhasználva a kritikai kiadások szöveganyagát és jegyzeteit, be-betekintve a kéziratos hagyatékba, „csupán” kitekintve a hasonló magyar és általában európai vállalkozásokra? Igaz, ezen a téren az egy időben az irodalomtörténetből kiutált életrajzírás korszerűsödött alakzatként való visszatérésének dilemmáiba ütközünk.³ Mekis D. János tanulmány-

¹ Arany János levelezése (1857–1861), s. a. r. KOROMPAY H. János, Universitas, Budapest, 2004, 116. (Arany János összes művei, 17.)

² József SZAUER, *Kazinczy's Klassizismus*, in *Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen*, szerk. Leopold MAGON és mások, Akademie, Berlin, 141–157.; FRIED István, *A neoklasszicista fordulat = Uő., Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban*, Magvető, Budapest, 1976, 89–113.

³ E kérdésekről sok adattal, de elválasztva egymástól Kazinczyt és korát: VÁCZY János, *Kazinczy Ferenc és kora*, I–II, s. a. r. Kováts Dániel, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012.

SZÁMUNK SZERZŐI

Fried István, *professor emeritus* (Szegedi Tudományegyetem)

Szilágyi Márton, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Schranz Áron, *MA-hallgató* (Pázmány Péter Katolikus Egyetem)

Murzsa Tímea, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Gagy Miklós, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Németh Eszter, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Nagy Hilda, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Bartal Mária, *egyetemi adjunktus* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

kötete címéül a sokat mondó *Auctor ante portast* választotta.⁴ A jó érzékkel címlapra írt „parafrázis”-ból kitetszik, hogy az „Auctor” (Hannibal?) még nincs egészen „benn”, kívül, talán figyelő pózban várakozik a bebocsáttatásra, miközben például Radnóti Miklósnak⁵ és Petőfi Sándornak⁶ elkészült igen alapos életrajza, amelynek során a szerzők nem tudnak nem kitérni arra, hogy „hősük” költő volt, aki műveket alkotott, és tett közzé (és életükön „költőileg” kellett végigrohanniuk). Kevésbé vitatható: az életrajzíró nem mondhat le arról, hogy ne tudatosítaná; a költő életrajza legalább kettős módszer érvényesítését igényli egy művön belül, nevezetesen a(z irodalom)történetírót meg a – mondjuk leegyszerűsítve – a műelemzőt. Éppen e két eltérő megközelítést igénylő eljárás egyeztetése okoz nem egyszer áthidalhatatlan nehézséget. Ám az életrajz maga rejt magában némi megosztottságot, hiszen a választott költőnek társadalmi, családi, szellemi, kortársi, világirodalmi környezete van, amelyekhez valamely szorosabb, kevésbé szoros viszony fűzi; e rendszerré összeáll, még oly vázlatos rajza ráburjánozhat az életrajzra, az életrajz kontextusokba épül be, az önéletrajz meg részben elfedi, részben föltárja önmagát.⁷

Kazinczy Ferenc esetében adódik egy harmadik kockázat is. Ez részben kortársi, részben utókorát, az általa remélt, számára kedvező, olykor mégis kedvezőtlenre hangolt „maradék”-ot illeti, amely nem mindig áldotta, sőt, akadt, hogy az általa hozottak „új”-ságát és célszerűségét is kétségbe vonta.⁸ S bár Petőfi előtt sem (annak ellenére, hogy tankönyvbe szorították) maradéktalanul tisztelgett az utókor, Arany Jánosnak Adytól és Móriczról kellett elviselnie az elhatárolódás aktusát, Babits és Kosztolányi sem kerülhette el a nem bizonyosan jóindulatú (félre)magyarázatokat, az Kazinczy esetében mégis szinte egyedi, hogy a Kazinczyra emlékezők, Kazinczyról írók korántsem jelentéktelen részét a megbélyegzőnek szánt „kazinczyánus” jelzővel illessék (azaz elfogultsággal vádolták); a mottóként a tanulmány elé írt sorok még véletlenül sem bukkannak föl az „anti”-kazinczyánusok írásaiban. Sőt az is elmondható, hogy talán csak Babits Mihály (és „konzervatív” részről Ady) részesült olyan, kiátkozásnak felfogható elutasításban, amellyel Kazinczy újítói lelkesültségét, „nyelvújítását”, esztétikai felfogását ítélték meg kortársai s a 20. század némely ítése. Ez készítheti a Kazinczyról írókat védekezésre (úgy vélem, erre sem Kazinczynak, sem a Kazinczy-kutatásnak nincs szüksége), mellékutak bejárására (hiszen nem olvasás nélkül elvetni, hanem megfontolni kell az ellenvéleményeket), azaz egy Kazinczyról készített életrajzi könyv-

⁴ MEKIS D. János, *Auctor ante portas*, Iskolakultúra, Veszprém, 2015, 9–27.

⁵ FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete*, Osiris, Budapest, 2005. Ferencz kritikai életrajznak minősíti könyvét.

⁶ KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*, Osiris, Budapest, 2008. Ideiktatom: a monográfia „lefordítva” egyetlen (monosz) személyről, korszakról stb. írt mű, mely valaminő teljességet céloz meg.

⁷ JAMES OLNEY, *Autobiography and the Cultural Moment. A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction = Autobiography. Essays, Theoretical und Cultural*, szerk. JAMES OLNEY, Princeton UP, Princeton, Jersey, 1980, 21.

⁸ KAZINCZY Ferenc, *Szép irodalom*, s. a. r. BODROGI Ferenc Máté, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012, 1076–1079. A fordítások vázlatos befogadástörténetéből kitetszik, mily indulatokat szabadított föl a kilenc kötet, az ellentábor vádjai jórészt ide céloznak. Beszédesebb, hogy a hívek közül sem Horvát István, sem Szemere Pál ismertetései nem készültek el, Kőlcsey „lasztóci levelei”-ben érzékelteti roszszállását, jelenti be elszakadását a Kazinczy-tábortól.

nek ki kell térnie a Kazinczyt életében, majd utókorában ért vádakra. A magam részéről megtettem ezt korábbi Kazinczy-könyveimben, így nem tartom szükségesnek újra visszaidézni az ott kifejtetteket. Ellenben azt feltétlenül felidézem: ha tételesen az ellenadatokat nem sorolva is föl, hogy az antikazinczyánusok szerint hol és milyen mértékben felelős Széphalom szépért lelkesedő alkotója a magyar irodalom és nyelv zsákutcás(?) „fejlődés”-ért.⁹ Egyfelől figyelembe veszem: hungaricum-e, amit pontatlanul, de közkeletűen nyelvújításnak nevezünk (Heinrich Becker a cseh és a magyar „nyelvújítás” párhuzamairól tett közzé könyvnyi értekezést, Richard Pražák a kelet-közép-európai régió nyelvi mozgalmainak tipológiájával kísérletezett,¹⁰ magam meg részben Becker könyvének tanulságaiból okulva, általában a 18–19. század fordulójának nyelvfejlődési törekvéseit próbáltam meg összevetni),¹¹ másfelől számolva az erősen hiányosan, ám még így is bőséggel rendelkezésre álló anyaggal azt a kettősséget szeretném hangsúlyozni, amely (Kazinczyt és) korát meghatározza, azt a tételt szem előtt tartva: miszerint Kazinczy Ferenc kétséget kizárólag törekedett arra, hogy irányítsa „korának” nyelvi, irodalmi, kritikai, az ízlés körébe vágó mozgását, ugyanakkor nem tekinthetett el (és nem tekintett el) attól, hogy korának gyermeke. Kora legalább olyan mértékben hatott rá (korának nemcsak a magyar politikai, művészeti, kiemelten irodalmi-nyelvi irányait iparkodván nyomom követni, elébük menni, róluk véleményt nyilvánítani, e véleményt elfogadtatni), ha nem inkább, mint ő korára. Irányt jelölt, de az irányjelölés nem volt független olvasmányaitól. Újabb problémaként fogalmazódhat meg a roppant távolság, amely az elérendő cél és az anyagi meg egyéb lehetőségek között lelhető. A Kazinczy-életmű alakulástörténetében nem csekély szerepet játszik Széphalom földrajzi elszigeteltsége meg az a tiszteletreméltó küzdelem, amely e távolságok legalább szellemi áthidalásának akarásában nyilatkozik meg, a földrajzi távolságon utazásokkal felülkerekedve. Ugyancsak érdemes figyelmet szentelni annak, hogy vallási, felekezeti, világnézeti elfogultságokkal drámai módon Kazinczy iskolafelügyelői útjain, iskolalétesítési munkálkodásai során találkozott, akkor, amikor (némi leegyszerűsítve) a felvilágosodás nevelési optimizmusától vezetettve a nép szellemi felemelésén fáradozott.¹² Még a „jók” is besorolták a nemzetietlenítés ügynökei közé, akkor, amikor nemcsak a magyar nyelv tervezett jövője, hanem a magyar irodalom és kultúra korszerűsítése, „európaizálás”-a foglalkoztatta, verseivel, fordításával, szépirodalmi lapok alapításával, almanach szerkesztésével „terjesztette” a magyar nyelvet,

⁹ FRIED István, *Az érzékeny neoklasszicista. Vizsgálódások Kazinczy körül*, Kazinczy Ferenc Társaság, Sátoraljaújhely–Szeged, 1996.; Uő., „Aki napjait a szépnek szentelé...” *Fejezetek Kazinczy Ferenc pályaképéből és utókora emlékezetéből*, Kazinczy Ferenc Társaság, Sátoraljaújhely, 2009.; Uő., *Kazinczy Ferenc és a vitatott hagyomány*, Sátoraljaújhely város önkormányzata – Kazinczy Ferenc Társaság, Sátoraljaújhely, 2012.; Uő., *Kazinczy Ferenc önképe és üzenetei*, Kazinczy Ferenc Gimnázium Az Iskoláért és az Anyanyelvért Alapítványa, Győr, 2015. Könyveimben ennek a dolgozatnak több részletkérdését elemeztem, a főszövegbeli utalásokat külön nem hivatkozom.

¹⁰ RICHARD PRAŽÁK, *Typologische Charakteristik der tschechischen und slowakischen neologischen Bewegung im Vergleich zu den Entwicklungen bei den Magyaren und Rumänen*, Letopis Instytuta za serbski ludospyt (Budyšin) 1984/1., 93–103.

¹¹ FRIED István, *Nyelvújítás, nyelv választás – úttévesztés*, Tiszatáj 2008/6., 18–29.

¹² KAZINCZY Ferenc *Levelezése XXV. Hivatali levelezés*, s. a. r. Soós István, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2013. (A továbbiakban: KazLev)

nem is szólva a magyar nyelvű színjátszás érdekében végzett tevékenységéről. Kazinczy fájdalmasan tapasztalta meg azt, amit Jókai Mór jóval ennek utána fogalmazott, a *Rab Ráby* ellenálló, hazafias Tárhalmya veti oda a felvilágosodást, II. Józsefet szolgáló Rábynak: „Ez országos ügy, amiben nem mérnek emberi igazsággal.”¹³ Kazinczy „emberi igazsága” néhány kortársa által mérettetett meg és találtatott könyvűnek, és amaz „országos ügy” (amely másoktól kölcsönözve a szót) az „emberbarát vagy hazafi”¹⁴ dilemmája, egy többféleképpen értelmezhető fogalom gyakorlati vonatkozásakor osztotta egymást kevésbé vagy sehogy sem értő (megérteni akaró) táborokba, olykor még azokat is, akik egyként kívánták a magyar irodalom párbeszédének megszervezését a például szolgáló európai irodalmakkal (nem voltak sokan).¹⁵

Kazinczy Ferenc útja úgy vezetett a jakobinus mozgalom felé, amelynek nem volt igazán tevékeny résztvevője, a hozzá eljutott kátét másolta le, utóbb megsemmisítette (kijelentése ellenére sem tudható, pontosan mikor!), hogy fordításaiban szólaltasson meg olyan radikális hangokat, amelyek a nála inkább jakobinus elgondolású társak eszmekörével rokoníthatók. Ismétlem: fordításaiban,¹⁶ igaz, éppen ebből az időszakból nem ismerünk eleget „eredeti” írásából, az útleírások egészen más előadást tesznek szemléltetővé. Hozzátevé, hogy az ő egy időben túlhangsúlyozott jakobinizmusa (1790-es évek) kölcsönhatásban áll a történelmi körülményekkel, amelyek a Kazinczy-típusú, értelmiségi munkakört megcélzó, északkelet-magyarországi protestáns nemesek pályáját szűkebb mederbe szorították vissza. Ezzel párhuzamosan azonban nem állítható, hogy a francia forradalom alakulástörténete vonzó perspektívát kínált volna a reformnemességnek. Kazinczy pályája az ismétlődő törések sora. Az első ízben minden bizonnyal iskolafelügyelői állásából való elbocsátásakor tört meg. Ekkor teljesen nyilvánvalóvá válhatott, hogy le kell számolnia azzal az elképzeléssel, amelyet iskolafelügyelőként érvényesíteni próbált: az alkalmazás és az előbbre jutás feltételül

¹³ A Ráby–Tárhalmy-vita a duplex veritas jegyében fogalmazódik meg. Hasonlóan az *És mégis mozog a föld* nádor–Jenő-vitájához. Vö. FRIED ISTVÁN, *Jókai Mór életrajzai*, It 2017/1., 20–21.

¹⁴ BENDA KÁLMÁN, *Emberbarát vagy hazafi? Tanulmányok a felvilágosodás korának magyarországi történetéből*, Gondolat, Budapest, 1978.

¹⁵ Kazinczy az 1780-as, 1790-es években létesített levelező kapcsolatot azokkal az írókkal, akiket fordított (Miller, Gessner, Wieland, Klopstock). A fogság után szorgalmazta, hogy magyar szerzőkről, művekről osztrák, német lapokban ismertetés készüljön.

¹⁶ SZAUDER JÓZSEF, *Kazinczy útja a jakobinus mozgalom felé. Szempontok, adalékok = Uő., Kazinczy Ferenc, az ember és az alkotó*, szerk. BÍRÓ FERENC – KOVÁTS DÁNIEL, Kazinczy Ferenc Gimnázium Az iskoláért és az Anyanyelvért Alapítványa. Győr, 2008. A magam példának lelőhelye: KAZINCZY FERENC, *Fordítások Bessenyeitől Pyrkerig. Önállóan megjelent fordításkötetek*, s. a. r. BODROGI FERENC MÁTÉ – BORBÉLY SZILÁRD, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2004, 286., 289., 326. (*Kazinczy Ferenc Művei*) „Kis Bramin: legyen úgy! vessd alája magadat ennek a gyilkos törvénynek, melyet szentté csak ember gyűlölet és fanatizmus tett! Rettegi az álmodozott gyalázat ijesztéseitől! taposd-el a Természet szavát, a testvéri hűséget, és önnön javadat parantsoló kötelességeidet!” „Gyenerális: Be boldog vólnék, ezt gondolnám magamban, ha egykor öszvetörhetném azokat a bilintseket, melyeken ezt a Superstitio és a Braminok fogva tartják.” „Ti Fortunának más gyermekei, igen serényen tudtok számlálni egyéb esetekben, Számláljátok-fel, kérlek, hogy ezer tízforma teremts nyomorog azért, hogy egyitek vagy másitok negyven s ötven talentumot elveszthegethessen! Nints é okotok jótétel követésre, ha bár csak azért tennétek is azt, hogy útálatot elhárítsátok magatokról, melyet tobzódástok társotokban támaszt, a ki sanyarú munkája mellett is alig szabad annyira, hogy gyermekeinek annyi élelmet szerezzen, a mennyit ti mindennap egy-egy kutyáitoknak rendelték?”

a szakértelmet, a hivatali – értelmis – buzgóságot, a közhasznú szolgálatot tekintette. Őt mindössze (?) azért bocsátották el, mert református volt, és nem volt hajlandó az áttérésre (még a gondolatát is elutasította). Nem azért, mert nem becsülte a más hiten lévőket, a katolikus templomok művészetéről éppen úgy voltak elismerő szavai, mint az evangélikusok német nyelvterületről hazahozott műveltségéről, házasságában pedig az oikumenét valószínűsítette meg. A karrierépítésnek ez a módja borzasztotta; s ha igyekezett is fényben látszani („Nekem pedig csak ő az egy bálványom”),¹⁷ az utókor és a kortársak elismerését megszerezni, ezt szerette volna saját érdemének, nem külsőségnek, nem hitehagyásnak tulajdonítani.

A 2387 napos börtönfogságból kilépő Kazinczynak le kellett számolnia azzal, hogy valaha is „hivatalba” kerüljön, akár megyei tisztviselőként, akár az értelmiségi létezés bármely területén alkalmazták. Gyanússá vált, a vele való érintkezés még néhány arisztokrata számára sem volt kívánatos. A családi körben tisztázatlan volt anyagi helyzete: (mennyibe került a fogság, némi megkönnyítéséhez a család adta a pénzügyi fedezetet, ezt miből finanszírozták, a létező, bár az édesanya életében még teljesen föl nem használható apai örökségből. Ez hogyan volt azok után felosztható?) Kazinczy börtönfogsága idején még az is fölmerült, hogy vagyonekobbzással kell számolnia, és ezzel összefüggésben részben magyarázható az anyai és testvéri viselkedés. Ugyanakkor a szabaddá lett Kazinczy (így kell írnom) tiszteletére méltó vágya, törekvése, hogy visszatérhessen az irodalomba, a szellemi törekvések szereplői közé (még akkor is, ha tekintetbe kellett vennie, hogy messziről figyelő szemek vigyázzák lépteit) egyelőre ellentmondásba került anyagi lehetőségeivel, és ez akkor sem oldódott meg teljesen, amikor nem egészen fiatalon új életet kezdhett egy megértő feleség oldalán. Ugyanis Kazinczy egy előtte többszörösen is ismeretlen közegben találta magát, s a sorozatos és kiszámíthatatlan szerencsétlenségek mellett a gyakorlatlanság, egy eddig részleteiben nemigen sejtett életrend, az ismerős társadalmi érintkezésektől eltérő, meglepő vonásokkal jellemezhető magatartás hozzájárult nemcsak a fokozatos elszegényedéshez, lényegében kívül maradt az őt közelebből, távolabbról körülvevő nemesi társadalmon. Az érintkezés mégis elkerülhetetlen volt, így levelezésével alakította ki a maga köreit, melyekkel megvitathatta kisebb részben a maga ügyeit, nagyobb részben a tervezett és 18. századi német mintára elgondolt Gelehrtenrepublik szerveződését. Hogy aztán tevékenységével nem is oly nagyon sokára hívekre, rajongókra, ellenfelekre, ellenségekre tegyen szert. A családi környezet, az édesanya a fogság előtt más pályára szánta legidősebb fiát, mint amit választott, a szellemi életforma idegen volt a családnak.

Ám előbb vissza ahhoz az életformához, amelybe belekényszerült. Önállósodását maga sürgette, önnön életvitelét maga tervezte meg, családi viták, heves indulatok, méltánytalanságok, sértések és sértődések közepette. Az a nemesi felfogás, amelyet édesanyja és József testvére vallott, ebbe születtek, ezt ismerték, eleve nem volt összeegyeztethető Kazinczy Ferencével. Az anyagi kérdésekben 1801 után kérelhetetlen édesanyja és a maga vélt vagy valódi jussáért nem kevésbé kérelhetetlenül küzdő József,

¹⁷ KazLev VII., 214.

az érzékeny korszakát feledő, teljesen lojális katonatestvér László semmiféle megértést nem mutattak Kazinczy (szellemi) világa iránt, mivel az ő világuk értékfelfogása, életvitelük is más volt, a gazdálkodáson túl eső területekhez nem volt érzékük (az édesanya elfelejteni látszott, hogy a gyermekifjú Ferenc ilyes hajlamait valaha támogatta). Kazinczy Ferenc független akart lenni, végre a maga életét szerette volna élni. Ő sem rendelkezett elég empátiával (ezt nemigen lehet felróni ama bizonyos családi körülmények között), a helyzet elmérgesedett. Innen lépett át Széphalomba. Ahol gazdálkodnia kellett. Későbbi történéseket előlegezve, felesége bátyjának „machinációi” eszébe juttatták, hogy amint neki nem akarták kiadni „teljes” apai örökségét, akként feleségének sem. Nem volt mit tennie, bele kellett bonyolódnia egy véget sosem érni látszó pereskedésbe, a nemesi társadalomnak ezek az állandó – jogi csűrés-csavarástól egyáltalában nem mentes – pereik¹⁸ szintén idegenek voltak Kazinczytól, anyagi szükségletei azonban rákényszerítették, hogy ne húzza ki magát belőlük. Viszont abban megerősítették, hogy életvitelét nem eszerint kell megszerveznie. Az nagyon kevésbé vitatható, hogy még a kedvezőtlen birtokelosztások, birtokviszonyok között is bele lehet tanulni egy szerényen jövedelmező gazdálkodásba, és az sem tagadható, hogy Kazinczynak nemigen volt érzéke a kedvezőtlen helyzetű kisbirtok célszerű művelése, a megélhetést lehetővé tévő földművelés iránt (nem lehet azt állítani, hogy nem igyekezett, azt sem, hogy elhanyagolta volna gazdaságát), de e téren (is) inkább vonzódott annak „esztétiká”-ja felé, a kerttervezést, a francia- és az angolkertek leírását, értelmezését, a közvetlen, a kúria előtt elterülő kert tervezését jóval több kedvvel végezte. S feltehetőleg, amihez még kevésbé értett (honnan értett volna hozzá, ha 1794-ig erre nem volt szüksége?): nyomasztotta a pénzgazdálkodás, írom le ilyen ridegen. Meglehetősen zavaros pénzügyi akciókba bonyolódott, a felvett hitelekkel (melyek természetesen nem voltak kedvezőek) nemigen tudott bánni, eladósodása nőttön nőtt, élete végén nem túlságosan számottevő fizetésért nagy fáradtsággal, kényelmetlenséggel járó levéltári rendezést kellett vállalnia.

Egyfelől (tehát) Széphalomba költözéssel, egy értő-segítő-áldozatos feleség támogatásával beteljesedni látszott az ábránd, Széphalomból majd magyar Weimar lesz, ahonnan belátható (és irányítható?) az irodalomért, a nyelvért, a művészetekért áldozatra kész költői-írói had és az őket segítő, mecénási szerepet elfogadó kör, valamint az olvasók remélhetőleg növekvő tábora, másfelől a valóság a szegényes körülmények között tengődés prózája, amelyet roppant erőfeszítéssel képes csak ideig-óráig a művészetek költészetévé álmodni és szervezni. Ehhez járult, hogy a Kazinczyban nem csituló közéleti érdeklődés és közéleti tenni vágyás fő „terepe” a levelezés lesz, ennél jóval ritkábban a személyes találkozás. Üdítő közjáték Kazinczy számára a sátoralja-új helyi református egyház világi előjárója funkciójában végzett munkálkodás.

Kazinczy megosztó egyéniség volt. Ami ma sem vitatható, tisztelte az érdemet, a tehetséget, bármely téren nyilatkozzék is meg. Ami – joggal – felróható, Csokonai megítélése, Kis János lírájának túlbecsülése. Fölmentés nem szükséges, magyarázat

¹⁸ A perek olykor évtizedekig húzódtak. „A Sógorom csak húzni vonni akarja a pert...” Aztán az 1820-as évek végén nyert a Kazinczy család, de nem annyit, amennyit remélt. KAZINCZY Ferenc, *Magyarországi utak*, s. a. r. ORBÁN László, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2015, 267. (*Kazinczy Ferenc Művei*)

azonban megkísérelendő. Csokonairól véleménye fokozatosan szigorodott, egy epigrammája szerint egy egész életművet elvetni látszott. Könnyű kézzel odadobott néhány sort, amely Boileau-tól ihletődött, és amely nem minősíthető többnek, mint irodalmias játéknak.¹⁹ Ami szinte végig elismerés, Csokonainak a népiesbe vágó lírája, ami viszont megfontolandó, az ún. alkalmatosságra szerzett versek bírálata. Kazinczy Csokonai költészetének egy részében az általa hibásnak, tévesztésnek vélt irány reprezentációját látta, amelyhez a mára ál-Csokonai versekként számon tartott művek nagy száma tapadt. Kazinczy mindezt kapcsolatba hozta a számára kevésbé rokonszenves kollégiumi költészettel, az ő Hainbund-lírán, Wielandon, Klopstockon, majd Goethén edzett költészeteszménye párosulva egy kevésbé hajlékony normatív felfogással, olyan popularitás regiszterébe utalta, amely az általa képzelt (minta)olvasó ízlésére rossz hatással lehetett. Még egy szempont: aligha szemlélhető a Csokonairól alkotott vélemény önmagában; részint az általa képzelt magyar irodalomtörténet „fejlődés”-irányába illesztve gondolja el a följebb jelzett popularitásnak kevésbé értékes minőségét (persze, tévedés árán, figyelmen kívül hagyva Csokonai gondolati költészetét), részint az irodalom egészét átfogó fordítói mozgalom válogató szempontjai felől gondolja el a fordítások kilenc kötetében²⁰ közölt szerzők és a kívánatosnak hitt magyar irodalmi sokszerűség viszonyán töprengve. Kazinczy véleményét Kölcsey Ferenc kritikája fölérősítette, Kazinczyt viszont a Kölcsey-kritika tölthette el elégedettséggel, véleménye nem tévesztett célt. Kis János esetében akár a személyes elfogultság is említhető volna (e téren is Kölcseytől kapott erősítést), ugyanakkor az sem hagyható figyelmen kívül, hogy a Kistől követendőnek kiszemelt német klasszika/klasszicizmus Kazinczynak is költészettani/esztétikai érvei közé tartozott. Ezzel együtt és részben ettől függetlenül, Kazinczy olyan költőket és költészetet nevezett meg a közeli múlt és a kortárs világirodalomból (közelebről: a német irodalomból), akiket/amelyeket tanulmányozva, akiket/amelyeket adaptálva, műfajukat, hangvételüket integrálva a modern magyar irodalom igen széles spektrumon volt megtervezhető. Az azonban nem állítható, hogy ne akadt volna olyan költői mező, amelyet Kazinczy ne járt volna be (a romantika által favorizált és Goethétől sem egészen idegen kései „petrarkizmus” azonban kiesett Kazinczy érdeklődéséből, szonettjeivel másfelé tartott, Schiller drámáinak egy része teljesen hidegen hagyta, a barokk költészetének csupán néhány darabját ismerte el, persze, nem akárkiket, Zrínyit és Tassót, az előbbit talán Ráday Gedeon példaadása nyomán látszott ismerni, a spanyol irodalomból vajmi kevés jutott el hozzá. Még sokáig folytathatnám). Ellenpéldaként azonban álljon itt egy nem teljes névsor abból, amit nemcsak egyszerűen ismert, olvasott, hanem közvetített is. A sor elején: Shakespeare, Goethe, Molière, Lessing, aztán Gessner és általában a német érzékeny regény (nem kiemelkedően fontos, mindenesetre megfelelő hatáspotenciállal rendelkező darabjaival).²¹ Osszián, Denis, La Rochefoucauld, Marmontel, Sterne,

¹⁹ „Boileau után. Anakreontikáid-/ Haj! / Árpádod és ódáid / Jaj!” KAZINCZY Ferenc *Költemények*, I., *Szövegek*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2018, 427. (*Kazinczy Ferenc Művei*) Vö. még: *KazLev XV.*, 283–284.

²⁰ KAZINCZY, *Szép Literaturá*.

²¹ Johann Martin Miller: *Sieewart, eine Klostersgeschichte*, Kazinczy elégetett tolmácsolásában: Szegvári. A sikerkönyvek közé tartozott a wertheriádák egyik, az átlagosnál valamivel kevésbé népszerű regénye:

nagy hangsúllyal Wieland, a Hasnaginica, Metastasio, Klopstock... A német 18. század, a tragédia, a komédia, a középfaajú színmű néhány mintapéldánya, idill és érzékeny regény; az ókort és a neolatinitást ideszámítva: a görögös és a római epigramma, óda, elégia, himnusz (Pindaroszl!), nem mellékesen a göttingi neohumanizmus, ókortudomány igézetében (többek között Romy Károly György közvetítésével, de Kis János jénai emlékei is felbukkannak itt). Ha belenézünk ebbe a hevenyészve összeállított névsorba, amelyből a történettudomány, a bölcelet, az esztétikai magyarázat sem hiányzik (Rousseau, Sallustius, Wieland Horatius-értelmezése, Herder); nem tagadhatjuk, mily imponáló e névsor, mily rágra nyitódik Kazinczy nyomán a magyar irodalom ablaka. Ezzel nem állítom, hogy a kor más költőinek-gondolkodóinak nem volt „világirodalmi” látomása, hangsúlyaiban, „méreteiben”, intenzitásában a Kazinczyétól eltérő. Kazinczy választásait azonban többnyire nemigen lehet nem helyeselni. Az már további vita tárgyát alkothatja, hogy az adaptálásnak, az integrálásnak, az „utánzásnak” (imitatio veterum) mely módját erőltette Kazinczy Ferenc, mely változatnak igényelte elsőbbségét. És főleg: miként akart és tudott „nyelvet” találni az adaptáláshoz, a fordításhoz. Tévedés azt állítani vagy akár csak feltételezni, ami a kortárs kritikákban is fölmerült: egyszínűvé lett a fordítások kilenc kötete.²² Amennyiben Kazinczy fordításai kissé alaposabban beleolvasunk, jól meg tudjuk különböztetni a Molière-átültetések máig élvezhető népies nyelvét a Sterne-művek „wit”-jének magyar megfelelését kikísérletező (szintén máig jól olvasható) előadásától, akár az *Egmonton* belül a különböző társadalmi osztályok, rétegek képviselőinek nyelvhasználatát az Osszián-tolmácsolások saját nyelvétől, amelynek a romantizáló Vörösmarty is hasznát vette. Kazinczy azonban nem elégedett meg ennyivel: átdolgozván, szó szerint átszemléltetve korábbi fordításait olyan „mű”-nyelvet népszerűsített, amelynek jogosultságát sem grammatikailag, sem szűkebb értelemben szintaktikailag nem tudta teljesen igazolni. Ez a „mű”-nyelv volt az, amely indokul szolgált nem egyesek ellenkezéséhez, hanem ellentábor szervezéséhez, s ezt személyes sértetésegek még fokozták is. Kazinczy kilenc kötete egyetlen makacs ragaszkodás a költő nyelvteremtő hatalma mellett, és a grammatikai szabályokat követő igény ellen. Ez jogosítja föl mindenféle nyelvtani előírások és esetleg megtartandó hagyomány ellenében az új ízlés számára megfelelőnek vélt nyelv sokféle célból történő használatára. Olyan dialógus kezdeményezésére, amely megszólítja ugyan a lefordítandó művet, de amely annak nyelvviségéhez talán túlságosan közel lépve, elmulasztja a saját, magyar

Albrecht Christoph Kayser: *Adolphs Briefe*, Bácsmegyei ként járta magyar olvasói útját. Az érzékeny regény a lengyel és az orosz irodalomban szintén közkedvelt volt, a szerb Milovan Vidaković szerb regényeit is ebbe a körbe lehet sorolni. Vitkovics Mihály szerber ültette át Kármán *Fanni hagyományaiját* (*Spomen Milice*).

²² Kölcsey felrótta Kazinczynek, hogy fordítóvá lett, maga bejelentette külön útját. *KazLev XV.*, 231–234., 235–237. Kazinczy válasza: *Uo.*, 240–245., Kölcsey viszontválasza: *Uo.*, 245–246. Kazinczy és Kölcsey levelezése ezután szünetelt. Kazinczy jól ismert érvét vetette Kölcsey ellen: „Ahol még nem virágos a Mesterség, ott gipsz öntvény kell.” Természetes, hogy a fordítások azonos tónusban szólnak, másképp nem tudhatnak szólni. Alapvető vita a fordítói magatartásról: lehetséges-e visszaadni az eredeti szintet? Vagy a fordító személyiségének és a befogadó irodalomnak kell erősebben látszani? Nem régi és újabb, hanem eltérő nézőpontok ütköztek.

nyelvi rendszerbe illeszthető újszerűség kielégítő indoklását.²³ Ily módon a világirodalmi program korszerűségével és nagyszerűségével szemben lehetővé tette egy többnyire nála kevésbé távlatos csoport összeszövetkezését, mely szövetkezés nem a szükséges és fölösleges túlzásokat mérlegelte, hanem a Kazinczy-vállalkozás egésze ellen indult harcba, részleges igazságok birtokában, valamint szűkebb körű világirodalmi (és magyar irodalmi) ismeretekkel. Kazinczy sosem tagadta a magyar irodalmi múltat, Sylvester Jánossal érvelt, történeti szöveggyűjteményt adott közre, Zrínyi eposzát népszerűsítette.

Kazinczy – ismétlem – megosztó (irodalmi) személyiség volt, viszonylag csekély empátiával rendelkezett. Az újért lelkesedők kizárólagosságra törő hitével, a megértésre vágyók sokat akaró igényével, a maga igazának minden és mindenki ellen küzdő, türelmetlen elszántságával, nem gondolva meg az esetleges rosszállást, ellenkezést, az ellentámadás lehetőségét, rontott neki mindenféle „Berki”-nek (epigrammája képzelt nevű hősenek), aki szokottat imád, és aki semmiképpen nem akarja méltányolni, hogy az epigramma szerzőjének az „kecses, ami szokatlan”. Sőt a kecses mibenlétének tárgyában is akadnak (hol megfontolandó, hol kevésbé megfontolandó) kétségei. Nem törődött avval, hogy Kisfaludy Sándort, az ünnepelet és hiúságtól sem mentes, a népszerűségtől kissé elkábított költőt sértheti a külföld elé terjesztett bírálat, valamint a gyilkos epigramma, amely az egyébként valóban túlírt Himfy-kötet jelentékeny hányadát a költőtárrsal, Dayka Gáborral a tűzbe vetteté. Képtelen volt tudomásul venni, hogy a magyar irodalom megtervezésének nem egyetlen módja lehetséges (ezzel az 1820-as évek második felében szembesül), jóllehet az övé volt (ismétlem) a legtávlatosabb, megkockáztatnám, az 1810-es esztendőknben nagy valószínűséggel a szükséges korrekciókkal a leginkább végigjárható út. Hozzáteve, hogy sem a jénai meg a heidelbergi német romantika, sem az angol romantika senki magyar költőnél-gondolkodónál nem visszhangzott. Megfontolandó, levelezése arról tanúskodik, hogy Kazinczy figyelemmel kísérte például Friedrich Schlegel pályáját, a kezébe került August Wilhelm Schlegel Shakespeare-fordítása, a *Hamlet*-újr fordításakor használta, csak éppen (más irányú elfoglaltságai miatt) nem fejezte be. Ez a megosztó egyéniség osztotta Kazinczy-hívekre és Kazinczy-ellenségekre az 1810-es esztendő magyar irodalmát; s mire a kiegyenlítődés megtörténhetett (volna), lassan-lassan jelentkezett a romantikus nemzedék, mely zárójelbe tette a „Kazinczy-kor” vitáit, Kazinczyból és másokból felhasználta, amit fel tudott használni, a többi legjobb esetben „archiválta”. Ily módon nem állítható, hogy az 1820-as esztendőknben ismét megtört volna Kazinczy példája, még azt sem, hogy a fordítások kilenc kötetének megjelenését, majd bírálatait, Kölcsey, utóbb Döbrentei elszakadását követőleg Kazinczy letért volna a megtervezett útról. Inkább azt lehetne állítani, hogy kezdte felfogni azokat a jelzéseket, amelyek az ellentábor részéről érkeztek. Félreérthetetlenül intették: álláspontja és költői-nyelvi gyakorlata módosításra szorul. Újításai-törekvései ugyan a jövő felé mutattak, ám változtatás nélkül legfeljebb további – meddő – vitákat eredményezhetnek, noha polemikus kedve az 1820-as évek végére sem csitult el.

²³ Az 1820-as évek második felében Kazinczy újólag vissza-visszatér fordítói módszere értelmezésére, német és francia példákkal igazolván eljárásait. *KazLev XXIV.*, 311–312.

Kazinczy a fogságból kijövet pontosan érzékelte, hogy más világ fogadta, mint ahonnan kiragadták. A jozefinista kor optimizmusát őrizte, türelmetlen, de jó szándékú igyekezete beleütközött a részben az európai háborúk okozta kényszerhelyzetbe, részben az abszolutizmus tartós berendezkedésének megannyi jól látható jelébe. Ugyanakkor az irodalomban nem a stagnálást, az ismétlődést, a (közeli) múlt jelentékeny eredményeinek felejtését tapasztalta, hanem elgondolkodtatta az újjászerveződés és a továbblépés lehetősége, még olyan körülmények között is, hogy jórészt hiányzott az intézményes háttér. Ugyanakkor a korábbi prozódiai nézetek harca sok mindent a felszínre hozott a magyar verstan lehetőségeiből, a maga kommunikációs gyakorlata feltámasztható volt, a nagy heveséggel kirobbant Révai–Verseghy-vita a nyelv kérdéseinek újragondolását, egy korszerűbb alapozottsággal rendelkező nyelvi rendszer megépítését célozta, arról nem is szólva, hogy a jakobinus-áldozatok és a száműzetésbe került Batsányi János helyett új tehetségek jelentkeztek, Csokonainak már életében sem jelentéktelen a hatástörténete, Berzsenyi váratlan felbukkanása, akár Kölcsey jelentkezése (tegyük hozzá a költökként hozzájuk nem mérhető, de Kazinczy-híveként fontos szerepet betöltő Vitkovics Mihály és Szemere Pál színre lépését, ez utóbbi folyóirat-tervével egy Kazinczyhoz közeli programot ígért) párhuzamos a magyar nyelv országos, országgyűlési tárgyú válásával: mindez hatással volt Kazinczyra, mint ahogy mindezekre hatással volt Kazinczy. Lényegében az 1810-es esztendőkből valósult meg irodalmi/irodalomtörténeti elképzeléseinek és vezetőszerp-vállalásának ösztönző, szervező tevékenységének számottevő publikációkkal példázott gyakorlati igazolása: mintha II. József hibáját ismételné, igazáról meggyőződve semmiféle ellenvéleményre nem figyelve, makacsul és türelmetlenül tervezte meg, milyennek kell lennie a közeli jövő magyar irodalmának, egyrészt egy prózai fordítás és egy lírai változat (a Báróczi és a Dayka Gáboré) felmutatásával alapozta meg a kívánatos lírai és fordítói-epikai megszólalás igényét, ehhez a maga *Poetai berekjét* adta kiegészítésül, mintegy a múltra épített lírai jelen mintáját. Ezenközben megtervezte a monumentális életműkiadást, nemcsak azt, ami 1814–1816 között fordításköteteiben megjelent, hanem „eredeti” prózai műveinek közlését (többek között az útirajzra, a levélre figyelmeztetvén az olvasókat). A magyar és világirodalmi mozgások érdekes egybejárását jelzi, hogy Goethe az 1810-es esztendő első felében (1811–1814 között) adja ki ön-életrajza három kötetét. Kazinczynek nagyjában-egészében ezekben az években veti föl Szemere Pál egy (ön)életrajz lehetőségét. S ahogy Goethe a költői-közéleti személyiség életútjában személyiség és kor viszonylehetőségeit igyekezett feltárni, és az ön-életrajznak általa megformált alakzatával a német irodalom történetének egy jól meghatározható aspektusából rávilágítani a „klasszika” jelentőségére egy romantikus-klasszikus korszakban, akként Kazinczy életútja (még akkor is, ha majd egy évtized megjelenítése eleve cenzurális akadályba ütközött), az 1780-as esztendőktől a 19. századig jelenlévő, különféle tevékenységi területeken munkálkodó, az ízlés- és stílus „fejlesztés” terére érő költő révén olyan irodalomtörténeti jelenséget példázott, amelyhez képest az 1814–1816-os kötetekkel érzékeltetett „korszakváltás” indokolhatóvá lett. Nem meglepő, hogy az eredetileg Szemere Pálra váró feladatot maga Kazinczy Ferenc végezte el. Méghozzá oly módon, hogy élete/kora történetét több-

féleképpen járta körül, nem csupán a *Pályám emlékezete* és a *Fogságom naplója* árulkodik arról, hogy lényegében az életrajz egyre inkább került az életmű középpontjába. Más műfajú műveket is ebbe a körbe von. A teljesség igénye nélkül: az útleírások nemcsak a látottakat, a találkozásokat dokumentálják, hanem az útleíróval történetek följegyzését is, az útleíró önképe legalább oly fontos, mint az, milyen az a külső világ, amelyet szemrevételez. Ebben a jegyben fogalmazódik meg az *Erdélyi levelek*, a *Pannonhalma*, *Esztergom*, *Vácz* (és megelőző változata), idesorolódnak naplószerű följegyzései, melyekből nem lett folyamatos elbeszélő szöveg; nem egy költői epistolája tartalmazza egy látogatás, találkozás emlékét, s ez ürügyül szolgálhat olyan személyes adatok közlésére, amelyek egy ön-életrajzban is könnyen elképzelhetők lennének. Éppen csak megemlítem az „ön-életrajzi” leveleket, melyek nem egyszer a végül sosem elkészült, „teljes” ön-életrajz hiányait egészítik ki. Aligha hagyhatom említés nélkül, hogy Goethe sem fejezte be a *Költészet és valóság*ot, nem azért, mert az ön-életrajz eleve befejezhetetlen, hanem azért, mivel ön-életrajzát csak addig írta, amíg kevésbé ismert életeseményeit, fejlődésregénye kezdeteit a nyilvánosság elé tárhatta, weimari szolgálatba lépve életének külső eseményei (pozíciójánál, utóbb európai hírnél fogva) nem maradhattak titokban.²⁴ Az ön-életrajz szerepét művek, útleírások, emlékezések, nem egyszer levelek, a költészet vették át. Kazinczy olvasta Goethétől, amihez hozzáférhetett; ő is életének és működésének első évtizedeit fogalmazta ön-életrajzi elbeszéléssé. Hogy nem folytatta a 19. század eseménydús krónikájával (az eredeti terv szerint feltehetőleg készült rá, a *Pályám emlékezete* kritikai kiadásának anyagából erre következtethetünk), ennek oka lehet az, hogy a szüntelenül működő átdolgozási kényszer inkább a megírtak finomítására, pontosabbá tételére ösztönözte. Ez éppen úgy igazolható, mint ahogy az is, nem tudhatjuk, hogy váratlan halála milyen munkák befejezésében akadályozta meg. Annyit azért megkockáztatok, hogy a sűrűn levelező, a gyér magyar sajtóban gyakran publikáló Kazinczy élete sem csak zárt körben zajlott; s ha az ő nyilvánossága nem lehetett akkora, mint Goethéé, de azért nyilvánosság volt, amelynek a legkevesebb ismeretei éppen a kezdő évtizedről lehettek. Hogy miből lett az alkotó Kazinczy, miként formálódott világnézete, hogyan szerezte első irodalmi és képzőművészeti élményeit, ez jórészt megelőzte a nyílt színre lépést, ennek történeté formálása egyfelől az életút igazolásául szolgált, másfelől a korszakértelmezés történetiségének volt dokumentálása. S ha a fogság előtt és a fogság után egyben a Kazinczy-életmű egymástól elváló periódusa, az ön-életrajzok azt kívánják nagy valószínűséggel sugallni, hogy inkább egymásra épülő tevékenységi szakaszokról van szó, „fejlődés”-ről, nyelvi-esztétikai tudatosodásról. A kilenc-kötetes gyűjtemény nem egy darabja korábbi fordítások átdolgozása, ezzel a „jelen” elfedi a múltat, de nem tagadja meg. Valami kezdetlegesebb érett meg tökéletesebbre – talán efféle szándék olvasható ki az egykori sikerfordítások (Gessner, Bácsmegey) újraírásából.

Mármost az (ön)életrajzok az 1820-as esztendő második felében öltöttek olyan alakot, hogy különféle sajtó alá rendezői megfontolások alapján az utókor Kazinczy-képét meghatározzák. A Tudományos Gyűjtemény számára Vörösmarty Mihály kérte

²⁴ Michaela HOLDENRIED, *Autobiographie*, Reclam, Stuttgart, 2000, 160–169. Goethe ön-életrajzának negyedik kötete csak halála után jelent meg.

el, a Kazinczynál negyvenegy esztendővel ifjabb és diákkori deákos klasszicizmusából a romantikába átlépő költő. Felfogható ez tisztelgésnek az „úttörő” előd előtt, jóllehet Vörösmarty nem Kazinczyék nemzedékét tisztelte igazán: a dühödten vívott nyelvészeti küzdelmekről szatirizáló vígjátékot írt,²⁵ mint aki a múltba akarja utasítani a nem egészen két évtizeddel előbbi, igazán nem jelentéktelen nyelvészeti eseményt. Kazinczy Ferenc halála sem váltotta ki Vörösmartyból (legalábbis versben nem) a gyász hangjait, míg Vitkovics Mihályt megsiratta. A küzdőtársakkal, a megsemmisítő polémia mesterével, Bajza Józseffel és a romantikus esztétikát a magyar irodalom új jelenségeire (Vörösmarty epikájára) alkalmazó Toldy (akkor még Schedel) Ferencel együtt „hatalomátvitelre” készült. Kazinczy önéletrajza első megközelítésében semmiképpen nem jelenkori történet, csupán emlékeztető a kezdetek kezdetére, föltárulása a múltnak, amelynek szerzője/„hőse” innen lép elő, egy olyan korszakból, amelyre legfeljebb vissza lehet tekinteni, de amely az 1828-as esztendő távlatából immár becsülésre módon muzeális jellegű. Vörösmarty bizonyára alaposabban Kazinczy fordításából azt olvasta, amit felhasználhatott, Osszián énekeit, Wieland (orientális) regéit. Olvasta, de a maga költészeti projektuma szerint szemelgetett (egy nevet, esetleg egy alakot vagy fordulatot); de azért, hogy a Kazinczy-szöveg csak egyike lett feldolgozandó, átstrukturálható „anyag”-nak, a maga műveivel helyettesítette, mintegy a tökéletesítés, korszerűsítés igényétől vezettetve, múlttá, a legjobb esetben hagyományá nyilvánította. Ennek a korszakváltásnak folytatása a *Pályám emlékezete* közlése, amely nem többet és nem kevesebbet ajánl föl szerzőjének, mint egy irodalomtörténeti helyet, amely ebben a minőségében (és kizárólag ebben!) lehet része a jelen irodalmának. Kazinczy a maga időszerűségét megőrző szerepét vélte hangsúlyozódnia a közlésben, Vörösmarty, a szerkesztő azonban a történeti jelentőséget tartotta szem előtt, amely előtt tisztelni kell, de amelyhez képest a jelen egészen másfelé törekszik. Ez kitetszik Kazinczy megjegyzéseiből: párducus Árpád tömjénezői ellen szólva történeti felfogások eltérései dokumentálódnak; a Pyrker-fordítás bírálatának nacionalista és esztétikai vonatkozásai az utak végső szétválását jelzik. Kazinczy egy türelmesebb álláspontot szegez Schedel türelmetlenségével szemben.

A Kazinczy-pályakép elgondolható a francia, ám inkább a német felvilágosodáshoz fűződő viszony alakulástörténetének utánagondolva, számolnunk kell azzal, hogy Kazinczy – többek között – Voltaire-nek, Rousseau-nak, Herdernek és Kantnak szelektív olvasásakor ugyan egy gondolkodás és világtérkép számára keresett igazolást, „nyelvet”, ezt azonban jórészt felülírta, hogy ez a „nyelv” mindenekelőtt, szinte kizárólag, ágazati (kifejezetten irodalom)esztétikai téren hasznosuljon, még hozzá meglehetősen gyakorlatias szempontokból vezettetve. Amit már különféle helyeken több ízben leírtam: a műfaji rendszer (újra)konstruálásának és az egyes műfajok nyelvi „valóság”-ának egyeztetésén fáradozott, a megfelelő helyen megfelelő szöveg elvének maradéktalan érvényesítésén; ha úgy tetszik, szociolingvisztikai törekvéseket érvényesítve, nevezetesen az egyes élethelyzetekhez megfelelően alkalmazkodó nyelvhasználat illetékességi körét fölvezetve. Ugyanakkor (ezzel szoros összefüggés-

²⁵ VÖRÖSMARTY Mihály, *Ypsilon háború* (1824) = *Uó.*, *Ifjúkori drámák és drámatörzések* (1819–1824), s. a. r. FEHÉR Géza, Akadémiai, Budapest, 1969, 233–234. (Vörösmarty Mihály összes művei)

ben) az ízlésfejlesztés igen következetes akarása a poetica licentiának is (ha a szükség úgy kívánja) engedményt tesz, nem feltétlenül zárja ki a rendkívüli előadást a megszólalási nemek közül. Példaként arra hivatkoznék, hogy bár a németalföldi („realista”) festők iránt érzett rajongását mintha felváltaná a 18. század és a 19. század egyes meseteri műveinek csodálata (például a több ízben hivatkozott Canováé), nem egy levélben, összefüggésben a mesei alkotások értékelésével, fölmerül Brueghel festészete, mint olyan műalkotásoké, amelyek bizonyos, nem feltétlenül a klasszika körébe vágó irodalmi/mesei műfajok és tónusok jogosultságát igazolják. Aligha húzhatunk e téren teljesen egyenes vonalat; nem Kazinczy ízlése, művészetlátása leng ki különféle felfogások, irányok, képzőművészeti korszakok között, hanem a maga fordításait hitelesítendő keresi és találja meg – különféle évtizedekben különféle módon – a hivatkozható műalkotásokat. Az továbbra sem igen vitatható, hogy a fogság után az eddigiektől eltérő feltételek közé kerülve, a létezésnek más körülményei közé illeszkedve formálta írói–értelmezői magatartásának jól képviselhető módját, többnyire ragaszkodván azokhoz a keretekhez, amelyek eléggé tágak voltak ahhoz, hogy az általa képviselt rendszerbe nemigen illeszkedő jelenségeket, melyek szerinte értékesek voltak, integrálja, ugyanakkor eléggé rugalmasak voltak ahhoz, hogy a fokozatosan terjeszkedő irodalom/művészetfogalmat a rendszeren belül tartsa. A fordítások kilenc kötetében erre a kettős megfontolásra épített. Ossziánt igazolja a *Werther* Goethéjének adaptációja, a lassan avuló érzékeny regény viszont az egyik lehetséges epikai változatként épülhet be a műfaji rendszerbe, a módosítás: főleg a Kazinczy tollából származó és nem az „eredeti” szövegből következő toldalékkal módosít részint a narrációs technikán, részint az érzékenyregényi – megszokott, elfogadott – diegézisen; az *Egmont*-átültetés egyszerre hozzászólás a polgári elemet drámába foglaló, ám a különféle nemesi szereplők beszédét is fölhangzani engedő polifónia egy változatához, valamint a goethei nyelv magyar lehetőségeinek kikísérletezéséhez. Gondoljuk hozzá, hogy az *Egmont* szabadságszövegének és az idegen hódító hatalommal szemben elfoglalt álláspontok ütköztetésének is színműve, Kazinczy itt műfaji példát hoz egy a magyar színműirodalomban még nem létező drámai elképzelésre, valamint nem is olyan nagyon bújtatva megszólaltat egy véleményt egy kiszolgáltatott, szabadságát vesztett nemzet ellenállási lehetőségeire. A Gessner-újrafordításban Kazinczy számolni látszik az 1780-s években időszerű érzékeny nyelv elavulásával, hogy megkísérlje, mint menthető át (szerinte megfelelő) nyelvi újítással az irodalmilag változatlanul értékesnek tekintett anyag az 1810-es évekre, illetőleg a benne rejtőző alternatíva a nemesi világgal szemben miként kaphat új, korszerű formát. Az, hogy a följebb körvonalazott célszövegeket demonstrálandó, mint próbálta meg Kazinczy költői/nyelvi eszményeit megvalósítani, és mint törekedett „újításai” elfogadtatására, vitákat robbantott ki, ellenkezésre ingerelte a szokatlannak tetsző grammatika ellen szólni kívánókat. Kiváltképpen Kisfaludy Sándor újabb műveivel összevetve tetszett ki, mennyire beszélnek mást (és főleg: másképpen) Kazinczy és (mint írtam) csoportba tömörülő ellenzői.

Az 1820-as esztendő története úgy is elbeszélhető, mint Kazinczy még mindig szaporodó polémiainak sorozata, amelyek ugyan nem ingatták meg álláspontjában

a fordítás (szerzői jog), a „nyelvhelyesség”, a hagyományértés/értékelés terén kialakított problémakört tekintve, de feltétlenül elgondolkodtathatta: vajon félreértések/értelmezések vagy nemzedékváltások „áldozata”-e, vagy az irodalmi élet szerveződésének újabb fázisaiba szorult vissza, immár a fel-felbukkanó újabb nemzedék képviselői előtt nem vitathatatlan tekintély, az újabb irodalmi mozgalmak tőle eltérően, olykor vele szemben, mindenesetre függetlenségre törekedve, nem kérve gyámkodásából, jóváhagyásából haladnak a maguk által megjelölt irányba. Azt nem állíthatjuk, hogy Kazinczy kiiktatható lett volna a magyar irodalomból, esetleg nem több, mint egy múlóban lévő periódus képviselője. Éppen ellenkezőleg, szaporodó polémiái mintha azt sugallnák, ahhoz, hogy áttörhessen egy újabb nézetrendszer, meg kell méretnie magát Kazinczyval szemben, vele összefüggésben. Kölcsey a maga fordítói jussát, antikvitásfelfogását védelmezi, mikor Kazinczy bizonyosan nem rosszindulattól vezetettet, ám kéretlen közvetítői cselekvését rosszallja; Döbrentei immár függetlenedne Kazinczytól, úgy tesz, mintha egy következő nemzedék nyelvét szólaltatná meg Kazinczy „neológiá”-jának ellenében, felejtve, mi mindent köszönhet a széphalmi mesternek, ugyanakkor azt nagyon világosan tudatosítja, fenntartja magának a jogot, hogy felfogását maga alakítsa, tájékozódásában és a nyelv kérdésében a maga útját járja. Toldy (Schedel) Ferencnek nem bizonyosan válik dicsőségére a Pyrker-pör, noha a nemzeti mozgalmaknak abba a vonulatába illeszkedik támadása, amely a többnyelvű irodalmiság jogosultságát egy nemzeti irodalmon belül kétségbe vonja, s az egynyelvű, hangsúlyozottan nemzeti irodalmi gondolkodás és irodalom kizárólagosságát helyezi az előtérbe. Bajza a tekintélyelvűség ellenébe a szakmaiságot állítja, a név és cím nem lehet érdem az irodalmi és tudományos munkásság megítélésékor (és ebben nem áll oly messze Kazinczytól), ám Dessewffy József belekeveredése a Conversations Lexicon körüli ügyekbe Kazinczyt arra készítette, hogy a baráti elkötelezettséget a szakmaiság elé helyezze; átlássa, hogy a „hatalomváltás” akarása legalább oly mértékben munkál, mint az egyébként jogos küzdelem a színvonal lealacsonyítása ellen. Kazinczy Ferenc végtelennek tetsző energiájával veti bele magát a polémiákba, hírlapi, folyóiratbeli, könyv révén történő megnyilatkozásokkal, leveleiben található reagálásokkal.²⁶ Igaz, nem ilyen személyeskedő polémiákról álmodott, hiszen kevesebb szó esik a szó szoros értelmében vett irodalmi problémákról, több az irodalom, az irodalmi élet irányítását a magáénak akaró machinációkról, a Kazinczy-szerepet betölteni kívánó, különböző színvonalú önjelöltek nem bizonyosan méltó eszközökkel vívott csatáiról. Kazinczy ebből nem maradhatott ki. Egyrészt az ő tevékenységét illették a hol jogos, hol kevésbé méltányos, hol nemigen mérlegelő, hol jogtalan megjegyzések, bírálatok, másrészt körülötte zajlott sok minden. S ha örvendett is Döbrentei megleckéztetésének, mégsem annyira, hogy teljesen függetleníteni tudta volna magát a hatalmi harcoktól. Az irodalmi/tudományos élet szereplői sokféleképpen kapcsolódtak egymáshoz, több minden választotta el őket egymástól; az állandó változásban lévő „hatalmi” viszonyok

²⁶ KAZINCZY, *Magyarországi utak*, 129–130.; KAZINCZY, *Szép Literatura*, 858–860. Pyrker János László egri tevékenységét a ma város- és művészettörténete pozitívan értékeli, német nyelvű költészete inkább történeti emlék, másodvonalba tartozó ausztriai verses epika, újraértékelése nemigen látszik indokoltnak.

közt nem volt könnyű kiigazodni. Kisfaludy Károly hamar elszakadt Kazinczytól, Aurorája félreérthetetlenül másfelé kezdett haladni, Kazinczy a *Hébét* támogatta, de evvel nem gyengítette az Aurora pozícióját. Sem Bajza, sem Vörösmarty nem fogadta el a Kazinczy-kor viselkedési szokásrendjét. Schedel-Toldy tudott úgy tenni, mintha elfogadná, valójában ez csak ügyesen leplezett látszat volt. S ha Kazinczy nem maradt is magára, azt bizonyos értekelte, hogy hívei mintha megfogyatkoztak volna, Szentmiklóssy Alajos vagy Igaz Sámuel nem volt annyira súlyos személyiség, hogy kárpótolta volna Kölcsey vagy Döbrentei elszakadásáért. Horvát István a történeti stúdiókba temetkezett, Vitkovics Mihály meghalt. A triász „körtámadása” megrettentette (Kölcseyt is), velük szemben Kazinczynak kevés esélye maradt nézeti szélesebb körű elfogadtatására. Természetesen így is kikezdehetetlen munkása maradt a magyar írói társadalomnak, inkább múlt, mint jövő, inkább kisajátítandó hagyomány, mint élő-ható irodalom.

A belekeveredés a triással folytatott vitákba Kazinczy számára átrendezte a frontvonalakat. A Pyrker-fordítás miatt őt ért támadásokat úgy látszott értelmezni, mint olyan igyekezetet, amely irodalom- és társadalomszerkezetről kialakított felfogását vonja kétségbe. Mert ugyan az sem feledhető, hogy Schedel (Toldy) vitatta, miszerint szabad-e verset (költői) prózában visszaadni (hivatkozhatott volna Kazinczynak efféle – korábbi – megjegyzésére), az azonban figyelmen kívül maradt, milyen verses epikai változatra hoz példát Kazinczy Pyrker-átültetése, miként néz szembe a „modern” eposz kérdéseivel, az meg kiváltképpen a homályban maradt: milyen irányba tájékozódik Kazinczy, kiket emleget, miféle közegben helyezi el Pyrker művét, s a próbaképpen publikált verses fordítás milyen hangnemmél kíséreltezik. Kazinczy maga sem erőltette ezeknek a kérdéseknek előtérbe helyezését, inkább irodalom- és társadalomszerkezeti, tekintélyelvi részleteket vitatott, és ezzel valójában kedvezőbb helyzetbe hozta Schedel (Toldy) demagógiától sem egészen mentes érvelését. Az azonban valószínűleg megfontolást érdemel, hogy a már nem egészen fiatal Dessewffy József és a korban öregnek számító Kazinczy Ferenc mily heveséggel vetette bele magát a polémiába; s ami mozgatta őket, a triász hatalomszerzési törekvéseinek akadályok elé állítása volt, a lassan formálódó, kiteljesedő irodalmi élet szerkezetének alapos megváltoztatását gátolni megkísérlő elszántság. Kazinczy és Döbrentei a látszat szerint egy küzdő táborban találta magát, és ez meglehetősen paradox szituációnak tűnt, hiszen elmégesedett viszonyuk a valóságban nem enyhült. Bajza József kíméletlen vitastílusa új minőségként volt értelmezhető, a jogász érvelés szigorú logikája szerint járt el, műveltsége bizonyos területeken pedig korszerűbbnek tetszett a Dessewffynél és a Kazinczyénál (nem minden tekintetben volt az, de vitathatatlanul „elméletileg” képzetebbnak tűnt, és ezt már az epigramma teóriájáról írt, Kazinczy-barát értekezésével bizonyította!). Az idős Kazinczy korántsem vereségként, visszaszorulásként vette tudomásul megváltozott szituáltságát, az akadémiai munkálatokból ugyanúgy kivette részét, mint a „triász”; egyébként Döbrentei Gábor kezdeti akadémiai tevékenységét éppen úgy elismerés illeti. Mindez nem akadályozta meg Bajzáék jól szervezett, munkamegosztással biztosított taktikázásának diadalra jutását; amely (Kazinczy halála után) magától értetődően a Kazinczy-hagyaték kisajátításával együtt

volt párhuzamos. A tervezett Kazinczy-összkiadás sajtó alá rendezésével adták tudtára mindenkinek, akiket illetett, azoknak is, akiket nem illetett, hogy Kazinczynak és a Kazinczy-korszaknak ők az igazi és vitathatatlan örökösei, folytatói, Kazinczy és Kisfaludy Károly halálát követőleg ők lépnek örökükbe, a magyar irodalom története velük, elsősorban velük folytatódik. Kisfaludy Sándor, Horvát István, Szemere Pál, Döbrentei Gábor mögéjük szorul, Kölcsey Ferenc emlékbeszédeivel szembesülhet korábbi ítéleteivel, különben is a politika vontja el az irodalmi élettől, még akkor is, ha az 1830-as esztendőben a *Parainésissel*, a *Zrínyi második énekével* gondolatilag a legsúlyosabb szavak tőle származnak. A triász nem számított arra, jöllehet már Kazinczy életében fölfigyelhetett volna, hogy a náluk fiatalabbak, Szalay László és Eötvös József nem feltétlenül hozzájuk alkalmazkodva lépnek be az irodalomba, hanem Kazinczy Ferencnél jelentkeznek, az ő életművét, személyiségét élő példaként becsülik. A történet az 1840-es esztendőben folytatódik, Erdélyi János és Petőfi Sándor (és természetesen Kazinczy Gábor) számára az irodalmi Pantheon egyik fő helyén Kazinczy Ferenc látható, a Kazinczy-személyiség emlékezete megnyilatkozásaiiban teljes mértékben függetlenedik attól, amit (irodalomtörténetileg) Schedel (Toldy) Ferenc képvisel.

Az 1820-as esztendőkre visszagondolva, Kazinczy Ferenc tevékenysége sokirányúnak nevezhető: úgy tett, mintha egyik legfőbb gondja a Sallustius-átültetés tökéletesítése lenne. A differenciálódó irodalomban messze nem volt jelentéktelen az antik auctorok prózájának és költészetének (Pindaros) fordítói nyelvvel vesződés, ide irányultak a Homérosz-törédek is,²⁷ amelyekkel Kazinczy hozzájárult a görög hexameterek magyarításának megoldási lehetőségeihez. Ezzel egyenrangúnak gondolom Kazinczy Ferenc alig méltatott vállalkozását: Mailáth János népmesegyűjtőmánya magyar nyelvi formájának keresését. A fordítás elkészült – és kéziratban maradt.²⁸ Hozzáteszem: a magyar prózai nyelv nagy veszteségére. De azért is, mert ismeretlenként is segíthette volna egy átszellemített, légiesített Kazinczy-portré átfestését, jelezvén, hogy Kazinczy nemcsak fentebb stílusban alkotott, hanem a maga helyén kitűnően élt a köznyelvi ékesszólás tónusával. Hasonlóképpen Kazinczy naplójegyzeteinek „stiliztikuma” is feltáratlan. A mintaszerű közlés nem helyettesíti annak kidolgozását: mit és milyen formában örökít meg Kazinczy, mikor nem elégszik meg a kurta följegyzéssel, mint oldja meg, ha egy napra túlságosan sok(féle) zsúfolódik össze; jelzései mögé tekintve, felvillannak-e életvezetési elvei, szokásai, följegyzési módszere? Egyetlen nap eseményeiről beszámoló sorokat idézek:

1829. június 9. „Elvégezem Szallusznak most dolgozott fordítását. /Holesch Dániel és Török Katalin első vizitje./ Ottó Wigandhoz levelem 1. Jun./ Bowring 15 f.W.W./ Denkmäler des alten Roms 60 Kupfer 42 Vign. nach Barbault. fol. Augsb. 1816. 20. f. W.W.”²⁹

Sok is kevés is, ami történik, talán nem a feljegyzés sorrendjében, talán úgy. Mindenesetre az első helyen a reggeli? délelőtti? irodalmi tevékenység áll, méghozzá

²⁷ KAZINCZY, *Költemények*, I., 455., 801.

²⁸ *Magyar regék, mondák és népmesék. Mailáth János után Kazinczy Ferencz*, Heckenast, Pest, 1864.

²⁹ KAZINCZY, *Magyarországi utak*, 65.

a régóta húzódozó, új meg új alakban formát öltő fordítás, amely „eredeti” munkánál talán kevesebb, pusztán fordításnál bizonyára több: küzdelem a magyar prózai nyelvért. Ebbe a körbe persze nemcsak fordítások illeszthetők, hanem útirajzok, önéletrajzi elbeszélések, levelek is. Ezt egy családi esemény említése követi. A házaspárnak február 18-án volt az esküvője,³⁰ amelyen Török Sophie és Marie is jelen voltak. Az ifjú pár szűk két héten belül tett eleget a föltételezhető (ebéd?) meghívásnak, a rokoni kapcsolatot ápolandó. A következő bejegyzésben a levelezésre történik utalás, a kiadókval folytatott levelezés a mű- és könyvbeszerzés, valamint a kiadás, a nyomtatás krónikájáról árulkodik, ennek utána tűnik föl a magyar irodalom első angol nyelvű antológiája fordítójának neve, a beszerzés árával. Az antológia bőséggel adja Kazinczy verseit, melyek a gyéren napvilágot látó német közléseket követőleg (kivételet Mailáth *Magyarische Gedichtje* jelent) a nagyvilágba való kilépést lehetővé tévő angol kötet okozta öröm jelzéseként tanúsítják, hogy e téren sem hiába fáradt Kazinczy, mikor sürgette a magyar irodalom európai jelenlétének előmozdítását. Más kérdés, hogy John Bowring antológiájának feltehetőleg jelentékenyebb volt a magyarországi visszhangja, mint az „európai”. A kötet teljesítményét és megjelenésének jelentőségét mégsem becsülném le. Július 26-i bejegyzés értesít, miszerint Fenyéry (Zádor György) elküldte a kívánt példányt. Az utolsó sorokban (nem meglepő módon) a képzőművészeti érdeklődés igényelte áldozat dokumentuma lelhető. Egy közel másfél évtized előtti kötet megszerzésének lehetősége, az elképzelt belelapozás élménye fájdalmasan emlékeztethette Kazinczyt arra, hogy hosszúra nyúló élete során sosem léphetett Itália földjére, de elégtételül szolgálhatott: ha nem szemlélhette meg az antik római műemlékeket, a goethei klasszicizmus „élő” forrásait, Winckelmann közvetlen tapasztalásaiból eredeztethető tézisei képzőművészeti példáit, akkor megkísérli, hogy metszetek formájában vizsgálhassa mindazt, amiből ízlése és „esztétiká”-ja igazolhatóvá válik.

Egyetlen napba tömörül élet és művészet, nagyvilágba kitekintés és családi körben történés, egymásra halmozódik szellemi és „anyag”, saját tevékenység és verseinek tőle független más nyelvű életre kelése. Kis- és nagyvilág, fogalmazhatnám másképpen, közeli és távoli, magán és közérdeklődésre számot tartható, irodalmi és képzőművészeti, tevékenységi forma és szemlélődés. Nem kételkedem abban, hogy ebben a formában önmagának szól az emlékeztető; de a kritikai kiadás arról hoz hírt, hogy Kazinczy szándékában állt naplófeljegyzéseinek folyamatos szöveggé, útirajzzá fel/átdolgozása, mindenekelőtt életének/hétköznapjainak olyan rajza, amely a Pesten meghonosodott művészek, rajtuk keresztül a hazai asszimilált művészet terén érzékelhető haladásról számol be. Ugyanennek a kiadásnak közlésében egy levelekből összeollózott szöveg olvasható (ennek címzettjéül elfogadhatónak gondolom a sajtó alá rendező Orbán László feltételezését: a címzett az értő, Kazinczynak minden, a félreértések eloszlatása terén is segítséget nyújtó jó barát, Guzmics Izidor). Érdeemes leírni egy rövidebb részletet ebből a furcsán összevágott levelegyüttesből, amely részint Szemere Pál szerkesztői ügyeskedésére céloz, részint azonban Kazinczy mű-

³⁰ Holesék esküvője ez év (1829) február 18-án volt. A jegyzetek közt apró elírás az 1830-as évszám.

ködésének egyik legfontosabb szegmensére, nevezetesen a képzőművészeti alkotások megbecsülésének fontosságára a (nemzeti) művelődésben.

„A mit egy más barátomnak egy két vonással mondtam el, úgy akarja Szemerénk, hogy mondjam el előbbi levelem folytatásaként néked, és ezt azért, hogy a Muzáron Olvasóji ismérhessék a kiket és a miket festek; különösen pedig az Artistai czikkelyt, s ezt bővecskébben, hogy a Művészség szeretetét terjessze.”³¹

Tágabb összefüggésbe hozható a naplóföljegyzés és a levélkivágot. Igaz ugyan, hogy a megjelölt feladatra 1828–1829-ben Kazinczy Ferenc a legalkalmasabb, de az sem mellékes, hogy mind újabb művek beszerzésével a maga tudását is folyamatosan gyarapítaná, részint azért, hogy lássa, merre kanyarog az európai művészeti gondolat, részint a (művészet)történeti ismeretek elmélyítését sem hanyagolja el, részint azért, hogy előadása minél meggyőzőbb legyen, hivatkozván az újabban (hozzá eljutott) szakirodalomra. Ez alapozná meg a „Művészség szeretete” ügyében oly szükségesnek hitt, pedagógiai-ízlésfejlesztő tevékenységét. Az idézett naplórészlet összhangba hozná a különféle megnyilatkozási formákat, ebben az esetben az irodalmi és a képzőművészeti. Mert a Sallustius-fordítás a klasszika filológia, a szövegértelmezés példája, ugyanakkor az alkalomhoz, az üggyhöz megfelelő stílus kidolgozása során tett javaslat. A hatvan rézmetszet és a negyvenkét vignetta pedig képes beszámoló arról az antik Rómáról, amelynek legjelesebb szerzői között tartja Sallustius számon Kazinczy Ferenc. Ebben a napba az időszerű történés belefér, lett legyen szó családi eseményről és irodalmi újdonságról. Hozzáteve, hogy a nyomasztó otthoni körülmények ezáltal ellensúlyozódnak, s lesz az „élet” elviselhetővé.

A Kazinczy-életrajznak a följobb, a vázlatosnál is vázlatosabb, néhány, noha nem találomra kiragadott, jelzésekre szorítókozó leírása számos kérdést vet föl, egyfelől az önéletrajzi elbeszélés és a kordokumentum viszonyára vonatkozólag, másfelől az értekező által elfoglalt pozíció szempontjából. Közös tulajdonságként volna megnevezhető, egyik kérdésre sem adható megnyugtató válasz. Mielőtt a túlszubsztívizált rögtönzés vádjá elhangzana (lényegében ezt rótták föl a kazinczyánus irodalomtörténet-írásnak, a Kazinczy-központúságot, azt, hogy minden vagy a legtöbb esetben azonosulnak Kazinczy ítéleteivel), azt volna jó tudomásul venni, hogy minden, adatokkal, források kimutatásával bizonyítható és visszafogott szövegértelmezéssel alátámasztott megközelítés is kénytelen elfogadni: miszerint az önéletrajz(i) elbeszélés, az emlékirat, a napló sem vonható ki a fikcionalitás, a történetté konstruálás köréből.³² Nem pusztán a Kazinczy-művek többféle megfogalmazása, átdolgozása a tanúbizonyosság, hanem az is (vagy az elsősorban), hogy az önéletrajzi elbeszélés narrációs stratégiájában lényegében ugyanaz tapintható ki, mint bármely auktorális elbeszélésben. Adva van egy nem feltétlenül mindentudó, de elbeszélését szavahihetőnek feltételezhető narrátor, aki hol napi feljegyzések, szállongó papírszeletké, hol ön-

³¹ KazLev XXIV., 131.

³² A fejtegetéshez vö. *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*, szerk. Anja TIPPNER – Christopher F. LAFERL, Reclam, Stuttgart, 2016. (Szemelvények Wilhelm Dilthey, Sigmund Freud stb. műveiből), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, szerk. Günter NIGGL, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989, főleg 1–28., 148–157., 214–257.

elbeszélések, hol visszaemlékezések, hol mások elbeszélései, hol írásbeli dokumentumok alapján megszerkeszt egy olyan történetet, amelynek hőse és elbeszélője, raisonneurje és (ritkábban) kritikusa egy és ugyanazon személy, „kiknek” szólamai keresztezhetik egymást, összhangba kerülhetnek, ironikus távolságot tarthatnak a történésektől, de az olvasónak az azonosulást, legalábbis az elfogadást sugallják az elbeszélésekkel. Az elmondható, hogy nem bizonyosan egységes az előadás, a történetektől függően becsempésződhet egy érzékeny regény némely eleme, színezhettek anekdoták a jellemzés szolgálatában, esetleg a korhúsetet érzékeltetendő, utalhatnak más szövegekre, beiktathatnak dokumentumot, élhetnek rejtett és kevésbé rejtett idézettel, illusztrációként vagy más célból tartalmazhatnak allúziókat szépirodalmi, festői alkotásokra, szobrokra, kertekre, zenei élményekre.

A Kazinczy-kutatás számára egyszerre könnyebbség és nehézség, hogy mind a korrajzot, mind az életrajzot tekintve alapvető forrásnak Kazinczy önéletrajzi (jellegű) művei jöhetnek számításba, így Kazinczy ön- és korszemléletével összefüggésben vetődnek föl mindazok a problémák, amelyek (talán Dilthey óta) az (ön)életrajzok értékelésében és fölhasználhatóságában jelentkeznek, részint az önéletrajz és autofikció egymáshoz viszonyítását tekintve, részint a Goethe által tudatosított dichotómia feloldhatóságának körét illetve.³³ Az életrajzok szerzője közül – fejtegeti Goethe – kevés jut abba a helyzetbe, hogy az egyén (individuum) tiszta, nyugodt haladását ábrázolni tudja. Életünk ugyanis – mint általában az Egész (das Ganze), melyben léteünk – felfoghatatlan módon szabadságból és szükségszerűségből tevődik össze. Másfelől viszont az önéletrajz (állítja Dilthey) az önértéssel azonosítható. Ugyanakkor az (ön)életrajzíró visszatekintése során a tényeket úgy szemléli/szemlélteti, mint a történetben szerepet játszó eseményekből következőket, jöllehet a történet időpontjában csupán egyik a sokféle lehetőségéből. Kiegészítve avval, hogy a megjelenítettség nem szűkíthető le a folyamatos elbeszélésre, a kitekintésnek, az anekdotikus betéteknek, az önértelmező epizódoknak olykor megvilágító szerep juthat, anélkül, hogy egy konstruált elbeszélői/szerzői/szereplői egység létrejönne. Már Fielding figyelmeztetett: „mert az életrajzírási – a többi történetírási műfajoktól eltérően – nem kötelez bennünket az események pontos egymásra következésének ábrázolására, így hát egyik-másik fejezet (például ez is, amelyet most írok) gyakran átugorható, anélkül, hogy a történet törést szenvedne.”³⁴ Noha a Fielding-regény metafikciós eljárásának kibontásával él, az életrajzírási elméletét használva ürügyül a regény szerkezetének szemléltetésére, valójában a műfaji sokféleség és a szorosabb értelemben vett életrajzi szempont differenciálására tör. Különböző szerzők mást és mást emelnek ki az

³³ Klaus-Detlef MÜLLER, *Die Autobiographie der Goethezeit, = Die Autobiographie*, 459–482. A korszak önleírásának irodalommal formálása ahhoz a feltételhez volt kötve, hogy az epikai totalitás a létezés egyéni horizontjából és az egyén tapasztalataiból kinyerhető. Ehhez hasonló felfogás nemcsak a Goethét elemzők írásaiból, hanem (rejtve) Kazinczy törekvéseiben is feltárható. Toldy Ferenc, Váczy János, Czeizel János Kazinczy élet- és pályarajzai jórészt ennek az előfeltevésnek jegyében készültek. A Kazinczy-életrajzok változataikban élnek, s ez nem bizonyosan jelzi az élettapasztalatoknak megrögzített/megrögzíthető értelmezését.

³⁴ Henry FIELDING, *Joseph Andrews és barátja Mr. Abraham Adam kalandjai*, ford. BALABÁN Péter, Helikon, Budapest, 1965, 109–112.

(ön)életrajz vezérfonalául. Jellemző módon R. G. Colingwood³⁵ az önéletrajzról azt állítja, hogy gondolatainak története, oly fejezetcímekkel látja el, mint 1, a realizmus hanyatlása, 2, a bölcselet története, 3, a történet bölcseletének szükségessége. Az önéletrajz – taglalja egy elméleti szöveget tartalmazó gyűjtemény szerkesztője – ellentmondásos műfaj, mivel szubjektuma több kérdést tesz föl, mint választ közöl, több kétséget támaszt létezése tárgyában, mint bizonyosságot állítana. Felbontva az autobiographiát, visszavezetve a háromszoros összetételt a görög szavakra, az autosz, a biosz és a graphein lehetséges jelentéstartományát járja be, az autoszról megjegyezvén: félig elfed, félig megalkotja önmagát, némileg megkönnyítvén az elemzők dolgát, arra utal, hogy az önéletrajz önreflexív és önkritikus vonásokkal rendelkezik. S ha csak a kritikai irodalom címlistájában³⁶ tallózunk, olyan, eligazítónak szánt paratextusok ötlenek szemünkbe, mint az én metaforája, az önmaga (self, soi) feltárása, a beavatási önéletrajztól az irodalmi önéletrajzig, az önazonosság és a szerepkényszer (az önéletrajz elméletéhez): hozzátéve, hogy a szubjektum elméleti megközelítése során aligha mellőzhető a történetiség sugallta szempont, miszerint az énfeltárás periódusonként más-más lehetőségekkel rendelkezik, a „korszellem” segítheti is, akadályozhatja is, a segítő és gátló tényezőkkel szemben azonban az írói vállalkozások föllelhetik a maguk számára kielégíteni látszó megoldást, az (ön)életrajzokba belekomponálják a várható és meglepetést okozható reakciót. Eleve annak (társadalmi) szükségességére hivatkoznak, ily módon Goethe is, Kazinczy is szót ejtenek a baráti unszolásról, mint olyanról, amely őket arra készítette, hogy pályájuk emlékezetével ajándékozzák meg az érdeklődőket. Ugyanakkor Goethe is, Kazinczy is mintegy „pályafordulat”-ként tudatosította (önmagának), hogy személyiségük „történelmi” szerepével szembesülniök kell, Goethe (Schiller halála után) folytatta esztétikai elveinek, elméletének és gyakorlatának, a klasszika alapelveinek védelmét és kiterjesztését az irodalom újabb területeire, a *Nyugat-keleti Diván*hoz vezető út kidolgozását; Kazinczy pedig a „nyelvújítási” küzdelmek közepette gondolta végig részint (mint említettem) a költő és a grammatikus nyelvteremtő/örző viszonyát, illetőleg a fordítások és a hazai hagyományok konfrontációjából adódó (elméleti és gyakorlati) téziseket.

A följebb írtakat figyelembe véve, valamint a Kazinczy-kutatásra összpontosítva, állapítható meg, hogy a *Pályám emlékezete* összes változataival úgy minősült, mint a magyar próza történetének fordulópontja. Egyfelől a későbbi Kazinczy-monográfusok (néhány rövidebb munkát leszámítva) sosem lépték túl a Kazinczy-önéletrajzok által kijelölt időhatárt, egyszerűbben: különféle okok miatt általában ott maradtak abba, ahol a Kazinczy-önéletrajzi írásokból már kevesebbet meríthettek; s ha Váczy János a kilenc-kötetes gyűjteményt még fel tudta dolgozni, a továbbiakban már csak a levelezéskötetek elé írt előszavak (amelyek lényegében összegzik az egyébként hiányos levelezésanyag adatait) tájékoztatnak a Kazinczy-élet fordulatairól, azoknak a műveknek természetesen jelentősebb teret szentelve, amelyek a levelezéskötetekben

sűrűbben emlegettetnek. Ily módon a Kazinczy-életrajz nagyjában-egészében 1816 utáni szakasza kevesebb értekezőre lelt, s ha az „öreg” Kazinczyról volt szó, többnyire a romantikus nemzedékhez, Vörösmartyékhoz fűződő viszonyának részleteit tárta föl a szakirodalom. Aligha kell bővebben érvelnem amellel, hogy ez a Kazinczy-életnek csak igen fontos szegmense, amennyiben valóban minden részletre kiterjedő életrajz írása a cél, a birtokügyek, a pénzügyi zavarok, a perek alaposabb tárgyalása sem volna mellőzhető; mint ahogy az iskolafelügyelői fél évtized tisztább látásához Soós István kiváló kötete nyújt mellőzhetetlen segítséget.³⁷ A Kazinczy-levelezés pótköteteiben közölt levelek számottévő mértékben árnyalják a Kazinczy-képet, az önéletrajzra vonatkozó elméleti irodalom pedig nélkülözhetetlen segítséget kínál a Kazinczy-életmű hitelesebb elemzéséhez. A kritikai kiadás folyamatosan napvilágot látó kötetei a pálya egyes állomásait, a tevékenység, a műfajok egyes csoportjait helyezik tisztább fénybe; mindazonáltal a történettudomány felől érkező impulzusok a társasági-társadalmi szerep módosulásait láttatják jobban. Kazinczy költészete sok tekintetben kordokumentum, esztétikai/költészettani, fordításelméleti és nyelvhelyességi viták középpontjában állva, a „modern” magyar irodalom kezdeteinek és világirodalomba tagolódásának kísérleti anyagát teremtve meg, ily módon költészettörténeti jelentősége nemigen vitatható. Az (ön)életrajzok keretei közé lokalizálva nem csak egy poéta szubjektumának megnyilatkozása tetszik valóban lényegi tényezőnek, hanem a racionalitás talaján álló, rendszert megalkotni törekvő gondolkodó, aki a fordítást a létre hozandó nemzeti irodalom terében képzelte el, ízlés- és nyelvfejlés szándékától vezetve. Ebben az elgondolásban a személyes, a társaságszervező, a költőszerepet újragondoló kritikus és esztéta az irodalomrendszer érdekében többet és kevesebbet tud egyszerre tenni. Többet, mert az ízlésfejlés, például a társasági tónus, az érintkezés „nyelve” nem egyszerűen belterjesen poétikai cselekedet, éppen ezért kevesebbet, mert az elfogadandó költészettant, a nyelvi megszólalások helyhez/alkalomhoz kötött mikéntjét éppen az előbbi feltételek megvalósulásával együtt hiszi csak megvalósíthatónak. Az irodalomtörténet/tudomány örök kérdése nem kevésbé merülhet föl: a mai szubjektumelméletek felől miként közelíthetünk a Goethe- és a Kazinczy-kor szubjektumra vonatkozó előfeltevéseihez? Amit Kazinczy személyiségnek hisz, amiként a költői és/vagy közéleti személyiséget le-, illetőleg körbeírhatónak gondolja, mennyire feleltethető meg egy, a 20–21. században szocializálódott értelmezői/értekezői elgondolásnak (a Goethe- és a Kazinczy-korról). Emellett monográfiák bizonyára készíthetők (készült is) a Goethe-kor szellemiségéről (Geist der Goethe-Zeit), de a Kazinczy-koréről...? Nem mellékesen: Kazinczy még „legjobb” éveiben sem bizonyult oly átható, domináns személyiségnek, mint Goethe; az önazonosságnak a Kazinczyéval a korszakban legalábbis egyenrangú feltételezése másképpen kapnak formát Kisfaludy Sándornál és Csokonainál... Újabb nézeteket közvetít egy monográfia,³⁸ amely efféle címelekkel riogat: az individuális szubjektum szétesése és alávetettsége, bölcselet és lélektan; egy más (al)cím: a szub-

³⁵ OLNEY, *Autobiography and the Cultural Moment*, 5.

³⁶ OLNEY, *Bibliography = Autobiography*, 343–352.

³⁷ KazLev XXV.

³⁸ Peter V. ZIMA, *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, A Francke, Tübingen–Basel, 2001.

jektum nyelvi szubverziója, iterabilitás és iterativitás között; újabb riogatás: a megosztott szelf és a soggetto scisso (széthasadt szubjektum) között. Megkockázatom, kevésbé érzem, hogy (adott esetben) a *Pályám emlékezetében* konstruálódott személyiség, egy önelbeszélésből kiolvasható individuum megközelítéséhez, az életesemények és a művek összeolvasásához szerfölött sok segítséget nyújtana (persze, azért segítséget nyújthat); mindezzel nem a pozitivistá monstrebiográfiák esetleges újrafelhasználhatóságát szeretném indokolni. Ehelyett a művekkel együtt érvényesülő társadalmi szereptudat elemzése volna az, ami például Kazinczy Ferenc sok információt közvetítő, de legalább annyi információt elhallgató, forráshiány miatt csak sejthető, az ellentmondó források miatt zavarba ejtő életrajzát megtervezné, ezáltal az életesemények és művek kölcsönhatásának függvényében gondolom rekonstruálhatónak, tudatosítva, hogy rekonstrukcióról, nem pedig az „ahogy valójában volt” feltételezéséről van szó. De konstrukcióról csak annyira, hogy az információk közötti összefüggés keresése nem „harag és részrehajlás nélkül”, hanem meghatározott, ám adatokon nyugvó előfeltételezések alapján történik. Ennek fényében: a pálya = életpálya + költői pálya, az emlékezetben pedig ott rejlik a visszaemlékezés, a mindig bizonytalan újraélés lehetősége, a visszatekintés célzatossága, az önértelmezés és önreflexió vitája az életpálya szereplőivel, a történelemmel, a múltértelmezések egymástól eltérő ágenseivel.

Kazinczy Ferenc, állítom óvatosan, nem emlékiratot írt, ennél jóval személyesebbet, ugyanakkor a kortársi összeszövődöttségeket figyelembe véve, a történelmi konstellációkra is kitekintve, portrészorozattal érzékeltette, miféle személyes és történelmi erők kísérelték meg irányítani a kort, benne sorsát. Horatius államhajójának magyar megszólaltatójaként strukturálta át a motívumot a maga életét allegorizáló sajkává.³⁹ Lebenskahn – mint Mailáth János szellemesen megjegyezte. Beszédes átköltés: nem a tengeren hányódó, Ithaka felé tartó odüsszeuszi tengeri alkotmány, noha a magyar szótörténet ezt a jelentéslehetőséget sugallja; Kazinczy korára sem szelídült meg a vízen hánykódás eszköze, de a mitológiaiból, a történetiből, a katonáiból átváltott a személyesre, amely ugyan a korábbi jelentést is magában foglalja, de elmozdul egy lírailag indokolt jelenés felé. Miként a Kazinczy-életrajzban nem egyszerűen a nagy idők nagy tanúja figurája ágál a történelem színpadán, hanem az önnevel(őd)és regényének többfelé tekintő személyisége. Aki végigjárta pályáját, amely kissé történelem, de sokkal inkább személyes haladás, irodalommal bővült narráció egy életről,⁴⁰ egy élettervről, egy emlékezetre méltó pályáról.

³⁹ KAZINCZY Ferenc, *A sajka = Uő., Költeményei*, I., 448., 450–451., 453. Romy Károly Györgynek küldött levelében német átköltéssel! A levelek az 1820-as évekből valók.

⁴⁰ Ebben a dolgozatban a kritikai kiadásban megjelentetett köteteket, levelezésköteteket (KazLev XXIV., XXV.) használtam; az előző köteteket és pótköteteket a korábbi Kazinczy-kutatás már részint, persze, nem teljesen (teljesen soha nem lehet) kimerítette; így inkább arra a sok újdonságra szerettem volna felhívni a figyelmet, amelyet a kritikai kiadás hozott.

A kettéhasadt világ

Vörösmarty Mihály: *Délsziget*

Vörösmarty 1826-os kisépösa egészen sajátos módon illeszkedik a *Zalán futásával* megnyitott epikus korszakba: egyszerre folytatja és felülbírálja azt. A mű bizonyos elemei ugyanis mintha azt a benyomást erősítenék, hogy ez a *Zalán futása* előtörténete kívánna lenni, s ilyenformán – ahogyan ezt Szajbély Mihály megfogalmazza –, a „*Délsziget* töredékben maradásával tehát egy cselekményét a nemzet gyermekkorából indító nagy nemzeti eposz szakadhatott félbe”.¹ Ám ez egyáltalán nem érvényes a szöveg egészére. Ezt a benyomást úgy is meg lehet fogalmazni, hogy a *Délsziget* motivikusan erősen kapcsolódik a honfoglalási eposz világához, ám tematikusan eltávolodik tőle. Pedig a szó szoros értelmében itt valóban „honfoglalás”-ról van szó, hiszen egy ember nélküli világ „benépesítése” történik meg, amikor a névtelen déli szigetre elvetődik egy névtelen gyermek. Csakhogy ennek az eseménynek a helyszíne, főhőse és attribútumai teljesen idegenek a magyar nemzeti honfoglalás hagyományos tematikai elemeitől.

A *Délsziget* a *Zalán futásának* a normasértését folytatta inkább, s nem az eposzi jelleget: itt a költői szubjektivitás, a magánmitológia megteremtése látványosan (s bevallottan) függetlenedni kívánt mindenféle konszenzuális közösségi tudástól, történelmi gyökerű előképtől, vélt vagy valós ismerettől, amelyet a *Zalán futása* azért még többé-kevésbé fönntartott. Ahogyan ezt a mű elején a narrátori hang egyenesen ki is jelentette:

Messze maradjatok el, nagy messze ti hitlenek innen!
Nincs kedvem sem időm mindennapi dolgokat írni:
Újat irok, nagyot is, kedvest is, rettenetest is
Egy kis gyermekről 's egy délszaki pusztá szigetről.²

Az első pillantásra feltűnik, hogy egy ilyen kezdetű epikus költemény máris ellentmond az eposziség egyik fontos kellékének: hiányzik a műből az invokáció. Szajbély Mihály szerint ennek a hiánynak külön jelentése van. Hiszen a klasszikus eposzok invokációja kötelező, műfaji elemként a költő közvetítettségének, az isteni teremtő-

¹ SZAJBÉLY Mihály, *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*, Universitas, Budapest, 2005, 402.

² VÖRÖSMARTY Mihály, *Nagyobb epikai művek*, II., s. a. r. HORVÁTH Károly – MARTINKÓ András, Akadémiai, Budapest, 1967, 57. (Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, 5.) [a továbbiakban: VMÖM 5.] Ennek a részletnek a párdarabja a *Tündérvölgy* nyitánya, amelynek egyik legfontosabb eleméről, az „Amit fül nem hallott, a szem meg nem jára” sorról Turóczi-Trostler József bizonyította be a bibliai eredetet (Ézsaiás 64,3; Kor. I. 2,9), lásd TURÓCZI-TROSTLER József, „Amit a fül nem hallott, a szem meg nem jára” = Uő., *Magyar irodalom – világirodalom*, I., Akadémiai, Budapest, 1961, 396–397.

erőből való részesedésének a kinyilvánítása, s Vörösmarty saját művében egészen más narrátori pozíciót fogalmaz meg, az öntörvényű, a költői lelkesedésből és látomásból fakadó, egyéni teremtés vízióját.³ Így kerül az invokáció helyére egy propozíció, amely szintén a mű sajátos, normasértésekből és hagyománykövetésből összeálló jellegével függ össze. Mindemellett a *Délsziget*et erősen szimbolikus ábrázolásmód is jellemzi. Ez a sajátosság nem aratott osztatlan sikert. Igaz, az egykorú recepciót aligha tudjuk a maga tagoltságában érzékelni és rekonstruálni, de vannak olyan nyomok, amelyek erről árulkodnak. Mint például a mű egyetlen kortársi kritikája, Berzsenyi Dánielnek az írása, amely az Aurora – a kiseposzt is magában foglaló – 1831-es kötetéről szól. Ez éppen az egyértelmű megfejtés lehetőségének elmaradását fájlalta:

A' Délsziget, melly ismét valami rémregényes és rejtéményes költészet két hosszu énekben Vörösmartytul, Tárgya ugy látszik a' férfiúi és asszonyi természetek' rajzolatit adni; de ez a' tárgy olly végtelen és fejthetlen allegoriákba van merítve, hogy azt inkább csak sejteni mint látni lehet 's megvallom hogy az egész művnek nagyobb része reám nézve érthetlen.⁴

Az, hogy Berzsenyi a saját értetlenségét hangsúlyozta is, azt jelenti: a mű dekódolásához szükséges információk máshol és máshogyan keresendők, mint ahogyan ezt ő tette. Hiszen Berzsenyi – egyéb kritikáinak a tanúsága szerint – elsősorban a műfajok, azaz végső soron a hagyomány kirajzolta és hitelesítette retorikai-műfaji rendszer felől képzelte el a mű elemzését, márpedig itt éppen ez nem vezetett eredményre. Vörösmarty ugyanis a kezdetben felkínált műfaji paktumot felfüggesztette és megcáfolta. A *Délsziget* ugyanis az idill megvalósításra látszik törekedni, majd ennek az idillnek a veszélyeztetettségét hangsúlyozza – hogy aztán látványosan megcsúfolja az erre a műformára számító olvasói érdeklődést.

A mű ilyenformán az ismerőség és az ismeretlenség közti feszültség terében jön létre. Részleteiben ugyanis számos eleme fölkinálja a ráismerést, majd aztán az egész összefüggésrend az ily módon feléledő tematikus vagy műfaji várakozásokat rendre nem teljesíti be. Ezek közé tartozik az első énekben még névtelen gyermek származására utaló, egyetlen megjegyzés:

Itt élt a' gyermek, nem hitvány póri nevendék,
A' villám lelkű Etelének gyermeke.⁵

Majd a második rész elején egy égi szózat mondja ki a fiú s az időközben a szigeten megismert leány nevét (azaz a névadás gesztusa transzcendens eredetű), s innen tudjuk meg az új neveket:

³ Vö. SZAJBÉLY, *A nemzeti narratíva szerepe...*, 401–403.

⁴ BERZSENYI Dániel *prózai munkái*, s. a. r. FÓRIZS Gergely, EditioPrinceps, Budapest, 2011, 400. (*Berzsenyi Dániel Összes Munkái*)

⁵ VMÖM 5., 57.

kik előbb név nélkül játsztanak, itt már
Rettentő Hadadúr, és bájos Szüdeli lesznek.⁶

A két férfinév (az apáé és a fiúé) egyértelmű asszociációs körrel rendelkezik a honfoglalási tematikában. Etele a 18. századi, latin nyelvű honfoglalási epikának volt a központi alakja, s alakjának felcserélése az új központi hőssel, Árpáddal Anonymus *Gesta Hungarorum*jának 1746-os kiadásának a hatására történt meg.⁷ Ilyenformán az Attila alakban is ismeretes név azt a hun uralkodót jelölte, aki – a magyar történeti gondolkodásban tradicionális módon – megtestesítette a honszerzést. S noha ezt a centrális szerepét Vörösmarty számára már a *Zalán futásában* sem töltötte be (ott Árpád a honfoglalás központi figurája, s a magyar őstörténet nem kapcsolódik össze a hunnal), a leszármazás révén mégiscsak odatartozott a magyar történeti múlt jelentős figurái közé. Hadadúr neve viszont már akár intertextuális utalásnak is tekinthető a Vörösmarty-életmű korpuszán belül. A Hadúr névre emlékeztető névalak ugyanis még (vagy már) a *Zalán futása* bináris istenpanteonjának az egyik felét jelentette.⁸ A gyerek neve ilyenformán ennek a – nem keresztényi – istenképzetnek a variációja, s ez, ha összekapcsolódik a genealógia révén a másik, az atyai névvel, egyértelműen a honfoglalási tematika markáns jelenlétét jelenti. Legalább a felidézett asszociációk szintjén.

A másik központi szereplőnek, Szüdelinek viszont egészen más karakterű neve van. Ez motivált névalak, a *szív* szó jelenlétét például egyértelműen bele lehet érteni. A kritikai kiadás elég egyszerűen megoldja a név dekódolását (anélkül egyébként, hogy elárulná, ez saját ötlet vagy van rá bármi forrása, párhuzama): „Szüdeli összetétel szű-szív deli-szép (vö. deli Hajna) szép szív.”⁹ Ha ezt elfogadjuk, akkor annyi bizonyos, hogy ez a névadás eltér a férfinév nevének megkonstruálásától, sőt számos ponton egyébként nem illeszkedik a Vörösmartytól megalkotott egyéb női nevek tendenciáihoz sem.¹⁰ Ez is egyike a mű elbizonytalanító megoldásainak: miközben a férfinév határozottan kijelöl egyfajta, a hagyomány értelmezésében megragadható, konkrét asszociációs kört, a hozzárendelt női szereplő neve legföljebb hangulati-érzelmi jelentéssel rendelkezik, s a szóösszetétel egyes tagjainak tulajdonítható csak értelem.

Ez nem ellentétes azzal, ahogyan maga a mű kompozíciója kiépül. Merthogy maga a mű annak ellenére sem a honfoglalási tematika irányába kanyarodik el, hogy a férfinév származása és neve ezt sugallja. A választott helyszín sem valamiféle mitikus magyar őshaza (ez utóbbinak majd a *Magyarvár* és *A Rom* esetében lesz jelentősége, itt nem),¹¹ hanem egy közelebről meghatározatlan sziget, amely utópikus jellegűnek

⁶ VMÖM 5., 74.

⁷ Erre a folyamatra alapvetően lásd SZÖRÉNYI László, *Hunok és jezsuiták. Fejezetek a magyarországi latin hősepika történetéből*, AmfipressZ, Budapest, 1993.

⁸ A név értelmezésének egyéb lehetőségeire: GERE Zsolt, *Szebb idők. Vörösmarty epikus korszakának rétegei*, Argumentum, Budapest, 2013, 158–159. (*Irodalomtörténeti füzetek*, 174.)

⁹ VMÖM 5., 375.

¹⁰ Érdemes megnézni Lukácsy Sándor tanulságos listáját a Vörösmartytól megalkotott női nevekről: LUKÁCSY Sándor, *Mi tilt jobbakká válnotok? Vörösmarty és kora*, Balassi, Budapest, 2003, 61.

¹¹ A *Magyarvár* mitikus őstörténeti hátteréről lásd a kritikai kiadás alapos jegyzeteit: VMÖM 5., 382–404.

mutatkozik.¹² Mint déltengeri sziget beleillik egy egzotikus világ képébe is – ennek a lokalizálásnak kiterjedt párhuzamai vannak a Vörösmartyt megelőző magyar irodalmi hagyományban; most csak látványos példaként, Csokonai kijegyzéseire utalnék: ez tendenciaszerűen ilyen jellegű szigetekről gyűjtött adatokból áll, s ezt a szövegegyütttest Csokonai csurgói professzorsága idején állította össze, bár ebből nem lett aztán önálló irodalmi mű.¹³ Vörösmartynál némileg másról van szó, hiszen ez nem egy konkrét földrajzi entitás (Csokonainál az volt, a gyűjtés alapvetően a Kanári-szigetekre irányult), ez egy világszerű helyszín. Pontosabban: egy világmodell, amely kicsiben tartalmazza mindazt, amely az emberi létezés kerete lehet. Ezt rögtön a mű elején olvashatjuk is narrátori közlésként: „Képe hasonlító egy egész kis földi világhoz”.¹⁴ Mindazonáltal ez mégsem egy szekularizált édenkert, hiszen kétarcúsága hamar feltárul a titkait felderíteni akaró gyermek előtt. Egyfelől megvan itt a „locus amoenus” minden kelléke, másfelől viszont nem hiányzik belőle a „locus terribilis” sem, hogy a bukolikus líra egymással szembenálló két kategóriájára utaljak: a megejtően szép és buja növényzet mellett van itt más is, s a démonikusság az ördögök és a halál otthonos jelenlétében mutatkozik meg, amelyet külön elmélyít, hogy mind az ördögök, mind a halál a gyermekével, illetve a gyermekeivel, azaz „családosan” van jelen a szigeten.¹⁵

Az ördög és a halál olyan szerepet tölt be Vörösmarty életművében, amely vissza-előreutaló funkcióival is rendelkezik. A sivító ördögök képe visszautal a *Cserhalom* egy képére,¹⁶ de a folytatása is megvan: a kép cselekvénybe illesztése s működtetése ismerős a *Csongor és Tündéből* is. A halál – Halálfi alakjában – megszemélyesített figuraként és némileg domesztikálva, gyermeki alakjában van jelen a szövegben, s így válik legyőzhetővé. Gere Zsoltnak igaza van: „Vörösmarty a szigeten a gyermeki korhoz igazodó, arányos világot teremtett”, azaz gyermeki méretű ellenfelek állnak egymással szemben.¹⁷ Ez a halhatatlanság kérdéskörének korai felbukkanását mutatja (bár a *Tündérvölgyben* is jelen van a dilemma, sőt a halhatatlan és halandó világnak a szerelem révén való érintkezése már a *Zalán futásában* is felbukkan a Délszaki Tündér Hajna iránti vonzalmában), s előre utal mind a *Csongor és Tündére*, mind az örök zsidóval foglalkozó drámatörödékekre. S persze arra, ami Vörösmarty egyik nagy témája: az idő hatalmára, illetve a halhatatlanság kérdésére.

A hangabokorból lett síp szerepe a *Délsziget* egyik legsokrétűbb metaforája. Ennek előképe már a *Zalán futása* első énekében felbukkan mint a Délszaki Tündér hang-

¹² Turóczi-Trostler József határozottan Tahitivel azonosította (TURÓCZI-TROSTLER József, *Vörösmarty mai szemmel* = Uő., *Magyar irodalom – világirodalom*, I., 421–423.), de ez legföljebb a tárgy történeti megközelítés abszolutizálása esetén lenne igaz. Aligha véletlen, hogy a *Délsziget* nem teszi meg sehol ezt az azonosítást.

¹³ A feljegyzéseket lásd CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Feljegyzések*, s. a. r., jegyz. BORBÉLY Szilárd és mások, Akadémiai, Budapest, 2002, 7–141. (*Csokonai Vitéz Mihály Összes Művei*)

¹⁴ VMÖM 5., 57.

¹⁵ Ezekre az ókortól ismerős, sematikus tájtipusokra lásd VÖRÖS Imre, *Természetszemlélet a felvilágosodás kori magyar irodalomban*, Akadémiai, Budapest, 1991, 139–180.

¹⁶ „Valamint mély poklos üregben / Hol szilajul sívó ördögfiak üldözik egymást”, lásd VMÖM 5., 23.

¹⁷ GERE, I. m., 152.

szere, vagyis ott a tündérvilág attribútuma.¹⁸ Lehel kürtjének beillesztése az eposzban ugyancsak egy ilyen tündérsíp történetén keresztül történik.¹⁹ Távoblati párhuzamként érdemes számon tartani a különös műfajú, formailag drámának tűnő, de inkább drámai költeményként felfogható *Hábadort* is, ahol a már halott Tarczal fogadott testvérének, talán szerelmének, Csillának adott egykori ajándéka a síp, amely Hábador számára a felismerést és azonosítást szolgálja (Tarczal ugyanis Hábador elvesztett unokája).²⁰ Tarczal sípjának azonban nem a megszólaltatásban van a dramaturgiai szerepe, látványként és tárgyként lesz a felismerés lehetővé tévő mozzanata, ám ebben a másféle pozícióban mégiscsak ott van a szerelmi vonzalom szemérmes jelzése is. Márpedig ez kapcsolatot jelent a *Délszigetben* alkalmazott motívummal.

Az értelmezéstörténet változatos jelentéseket tulajdonított a *Délsziget* ezen jelene-tének. Riedl Frigyes egyértelműen és határozottan fogalmazott: „ez a síp a költészet szimboluma.”²¹ Riedlre reagálva Szerb Antal tágabb jelentést adott neki: „A bűvös síp a nyelven túl az omnipotenciát általában jelenti, a gyermekkorra vonatkozó képzetek legcentrálisabb mozzanatát.”²² A világirodalmi előzmények kapcsán is több markáns vélemény fogalmazódott meg: Turóczi-Trostler József Mozart *Varázsfuvolájával* kapcsolta össze,²³ Szauder József Wieland *Oberonjának* varázskürtjével.²⁴ Ez éppen a szöveg sokrétűségét bizonyítja, s nem a gyöngeségét – noha Tóth Dezső mintha ez utóbbit hangsúlyozná, s ezzel a közérthetőség normájának be nem tartását kérné számon Vörösmartytól: „Hogy ez a részleteiben oly gazdagon kidolgozott síp-történet a beszélnitűdás emberi hatalmát vagy a mindent kifejezni képes költészet erejét jelenti-e, nem tudni.”²⁵

A *Délsziget* a *Tündérvölgy* világától való eltérését is demonstrálja: ott még sértetlenül megvan a kalandregényes szerkezet érvényesítése (Csaba visszahozza a földre Jevét, s kettejük szerelme beteljesedik), noha ez csak önellentmondások árán valósulhat meg: például a tündértől a leányra bocsátott álom érthetetlen módon szűnik meg, s nincs kielégítően megmagyarázva, miként tud felébredni az élőhalott állapotból Jeve. Vörösmarty a *Délszigetben* már sokkal következetesebb: nem tekinti magától értődőnek a felvillantott szerelmi szál boldog beteljesülését. Alighanem rö-

¹⁸ „És vala gyöngyökkel ragyogó sípja kezében, / Melly a' természet' hangját elzárva magában”, lásd VÖRÖSMARTY Mihály, *Nagyobb epikai művek*, I., s. a. r. HORVÁTH Károly – MARTINKÓ András, Akadémiai, Budapest, 1963, 62. (*Vörösmarty Mihály Összes Művei*, 4.)

¹⁹ FRIED István, *Jegyzetek a Zalán futásához*, ItK 1964/2., 160.

²⁰ A szöveget lásd VÖRÖSMARTY Mihály, *A' belső háború – Salamon király – Hábador*, s. a. r. BRISITS Frigyes, Akadémiai, Budapest, 1971, 272–305. (*Vörösmarty Mihály Összes Művei*, 7.)

²¹ RIEDL Frigyes, *Vörösmarty Mihály élete és művei*, s. a. r. SZENTGYÖRGYI László, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, [Budapest, 1937], 88. (*Magyar Irodalmi Ritkaságok*, 37.)

²² SZERB Antal, *Vörösmarty-tanulmányok* = Uő., *Gondolatok a könyvtárban*, s. a. r., bev. KARDOS László, Révai, Budapest, 1946, 531.

²³ TURÓCZI-TROSTLER, *Vörösmarty mai szemmel*, 426.

²⁴ SZAUDER József, *Csongor és Tünde* = Uő., *A romantika útján. Tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1961, 333. Vö. FRIED István, *Vörösmarty Mihály és az Oberon* = Uő., „...örömem poklokkal határos”. *Vörösmarty Mihály költői indulásának néhány kérdése*, Balatonfüred Városért Közalapítvány, [Balatonfüred], 2019, 160–179. (*Tempevölgy könyvek*, 32.)

²⁵ TÓTH Dezső, *Vörösmarty Mihály*, Akadémiai, Budapest, 1957, 132. (*Irodalomtörténeti könyvtár*, 1.)

vidre zárja és leegyszerűsíti a kérdést Szerb Antal, aki úgy vélte, a nem létező folytatást is ki tudja következtetni:

Hogy mi lett volna a töredék folytatása, nem kétséges; a mese és a primitív regény kompozíciós törvényei feltétlenül érvényesültek volna. Hadadur viszontagságok után meglelte volna Szüdelit, kivívta volna magának, és visszavitte volna az újra eggyé váló Délszigetre, ahol boldogan éltek volna, míg meg nem hálnak.²⁶

Nyilván nem ilyen egyszerű a kérdés. Szerb Antal voltaképpen a műfaji sugallat keltette várakozás alapján következtette ki a lehetséges befejezést, s úgy vélte, a hiány azzal magyarázható, hogy Vörösmarty – valamilyen okból – nem fejezte be a művét. Csakhogy aligha véletlen, hogy Vörösmarty nem teljesítette be ezeket a várakozásokat, s ez nem az időhiánnyal magyarázható (sőt magyarázandó), hiszen kompozíciós és koncepcionális jelentősége van.

Szegedy-Maszák Mihály a töredék művészi lehetőségeiről értekezve azt írta: „A Délszigetben különös nyomatékot kap, hogy a költemény elején megjelenített egység ketté válik.”²⁷ A megosztottá váló – mi több, a mű világában belül ezután soha többé egyesülni nem képes – világ nem csupán az égi és földi szembenállását demonstrálja. Hiszen a sziget kettéhasadása nem az idilli és a rettenetes világ mentén történik meg, azaz nem az egységben megmutatkozó kétarcúság önállósodik. Ami itt létrejön, az egy más típusú megosztás: akár az előzmények (pl. a *Tündérvölgy*), akár a párhuzamos vagy későbbi művek (pl. a *Csongor és Tünde*) felől olvassuk ezeket a részeket, egyértelműnek tűnik, hogy itt a földi világ és az égi világ elválása történt meg. Szüdeli így kerülhet egy tündérek lakta palotába, amely feltalálhatatlan és lokalizálhatatlan (éppen azért, mert nem időben és térben létezik), Hadadur pedig egy nélkülözéssel és éhezéssel teli, sivatagos térbe, ahonnan az előző világnak az elérhetősége sem becsülhető meg.²⁸ Fried Istvánnak igaza volt rövidre fogott megjegyzésében: „Ámor- és Psyche-típusú történet, amely a költészet születését volna hivatva versbe foglalni. Kellett, hogy töredékben maradjon.”²⁹

Vörösmarty kompozíciós bravúrja az, hogy az egység megszűnésének állapotához a szüzsé és a fabula feszültségét használja ki, hogy az orosz formalisták bevett fogalompárjával éljek. S voltaképpen ezen a ponton fordul meg annak megítélhetősége is, hogy vajon milyen szempontból bizonyul töredéknek a *Délsziget*. Ez a mű ugyanis másképpen tölti be a töredék funkcióját, mint a *Magyarvár*: sokkal átgondoltabb és szervezesebb összefüggések vannak benne, s az egyes történetszaklak motivikus kapcso-

²⁶ SZERB, I. m., 533.

²⁷ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Vörösmarty és a romantikus töredék = Vörösmarty és a romantika*, szerk. TAKÁTS József, Művészetek Háza – Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Pécs – Budapest, [2001], 36. A kérdés kapcsán lásd még SZAJBÉLY Mihály, *Vörösmarty utolsó töredéke. Fogytán van a napod...*, ItK 1978/3., 303–320.

²⁸ Megjegyzendő, hogy Gere Zsolt értelmet tudott adni a viszonylag kevés támpontot felkínáló lokalizálásnak is. Szerinte a különböző utalások egyértelműen „a kaukázusi őshaza környékét” idézik: GERE, I. m., 156–158.

²⁹ FRIED István, *A magyar emberiségköltemény felé*, Palócföld 1987/1., 33.

latai jól értelmezhetők.³⁰ Merthogy a szüzsé szempontjából a történetnek van egy sugallata, amelyet éppen a felidézett műfaji sémák révén lehet kikövetkeztetni – az imént láttuk, Szerb Antal idézett véleménye éppen ezt tette meg. A fabuláris szint azonban törésekkel van tele, s éppen ezeket teszi hangsúlyossá a mű kompozíciója. A *Magyarvár* esetében inkább arról van szó, hogy egy elkezdett, nagyobb arányú kompozíció félbemaradt, a *Délsziget*nek azonban van egy szigorú és átgondolt elemi szerkezete: egy gyermek felnövése és harcossá válása rajzolja ki a szüzsét. Ennek a történetnek a megszakítása viszont Vörösmarty kezében igazi poétikai eszközzé válik. A Hadadurnak nevezett fiú ugyanis elveszíti szerelmét, Szüdelit, s a mű világában nem áll a helyre a kezdeti rend világa. Hadadur nem találja meg újra Szüdelit – azaz a fabula nem teljeseedik ki. Viszont szimbolikusan befejeződik a szöveg, hiszen Hadadur felnőtt, újra magára ölt ruhát és fegyvert, s átkel egy folyón. Mindhárom elem erősen szimbolikus karakterű jelzés. Az, hogy nem jön létre újból a találkozás, egy műfaji minta radikális kijátszása: a görög pásztorregények tradíciója szerint ugyanis az újbóli egymásra találás zárhatná le a művet.³¹ Az, hogy ez itt nem így történik, arra hívja fel a figyelmet, hogy itt nem a szerelem áll a középpontban, ez csupán része és eszköze egy felnőtté válási folyamatnak, s így Hadadur az egyetlen központi hős. Neki pedig csupán a szerelemmel való szimbolikus megismerkedés (a csók) az elengedhetetlen a beavatáshoz. S a folyón való átkelés le is zárja a műnek a logikáját. A világ meghasadása az idill megszüntét, s az égi és földi szféra elválásának kezdetét demonstrálja: ami itt ketté válik, az többé nem egyesíthető, legalábbis a mű világában ez az egyesítés nem történik meg (ez radikálisabb és következetesebb megoldás, mint amit a *Tündérvölgy*ben lehet látni). S mindezt egy alternatív és szekularizált teremtéstörténet kiépítése keretezi: Vörösmarty következetesen épít ki egy, a bibliai teremtéstörténetre nagyvonalakban emlékeztető, de attól mégis radikálisan eltérő genezist.³²

Ennek az egyéni mitológiának a kezdete homályban van: Hadadur születése, azaz az ember teremtése nem tartozik a műhöz. A gyermek, akinek van apja, nem is akárki (Etele), megmagyarázatlan módon keveredik a szigetre, úgy, hogy még csak neve sincs. Égi származásáról nem beszélhetünk – ez legföljebb a síp hangjából születő Szüdelire lehet érvényes (bár igaz, hogy egyikőjüknek az anyjáról sem tudunk meg semmit, azaz éppen a születés mozzanata nem ragadható meg egyiküknél sem). A gyermek egy csillag közvetítésével intéz kérdést az Istenhez, aki hasonló úton-módon felel neki:

³⁰ A *Magyarvár* töredék mivolta egyébként szintén szerzői közlés volt az első megjelenéskor, csak ezt – szemben a *Délszigettel* – egy fontos információ egészítette még ki (s ennek alighanem érdemes jelentőséget tulajdonítani): a közölt szöveg végére oda volt írva, „(Több nincsen)”. Vö. VMÖM V., 382. Mintha a megjegyzés arra utalna, hogy a *Magyarvár*ból még lehetne további szöveg, azaz továbbítható, míg a *Délsziget*nél erről nincs szó. Persze ez csak feltételezés, de ez utóbbi mű zártsága és lekerítetttsége bizonyos értelemben tényleg megvan.

³¹ Erre lásd Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A tér és idő a regényben = Uő., A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*, vál., ford. KÖNCZÖL Csaba, Gondolat, Budapest, 1976, 257–302.

³² Tóth Dezső, anélkül, hogy részleteiben megpróbálta volna azonosítani az egyes elemeket, úgy vélte: „Az első [ti. szimbólum-csoport – Sz. M.] egy határozatlan körvonalú, biblikus reminiscenciákban gazdag paradicsomi képre emlékeztet, amely mintha az emberré-eszmélkedés egyes mozzanatait érzékeltetné, beleértve az ajándékozó, tiltó, buzdító istennel való ismerkedést és kapcsolatot is.” TÓTH, I. m., 131–132. A helyzetet – és a mű poétikai világát – ennél némileg bonyolultabbnak látom.

azaz nem a közvetlen kinyilatkoztatás történik meg, hanem egy áttételes kommunikáció. Fontos szerepe lesz a meztelen gyermek felöltözésének: a felhők s „tisza sugár” adják ehhez az öltözéket, s egyéb természeti jelenségektől származnak a ruházat díszei s kiegészítői (például a „hegyi villám” lesz a mentekötő) – s itt a meztelenségre való ráébredés az ember mivolttal lesz azonos, s nem a bűnbeesés következményeként felébredő szégyenérzetnek, mint a bibliai teremtéstörténetben. (Egyébként ez a mozzanat motivikusan előkészíti Hadadúr másik felöltözését, amikor a sivatagból kifelé haladva, a folyamatosan megtalált ruhadarabokba öltözve harcos lesz belőle – a két párhuzamos jelenet is egymást erősíti, a felöltözés egyértelműen egy beavatási, érési folyamat ábrázolása.). Hangsúlyos elem, hiszen a második rész elején található a névadás mozzanata: az első énekben névtelen fiú és lány álomba merül, s az álomból való ébredés egy kinyilatkoztatásnak, egy senkihez nem köthető, égi szózatnak köszönhető. Az isteni eredetűnek minősíthető kijelentés azért is fontos, mert a névadás gesztusa mindig az apához köthető; vagyis Hadadúr hiába Etele gyermeke, igazi atyja mégiscsak az Isten – ez a mozzanat ismét határozott bibliai reminiscenciának tűnik, olyasminek, amely szinkretista módon kezeli az ószövetségi és az újszövetségi tradíciót.³³ A Szüdelivel váltott csók lesz a bűnbeesés pillanata, a kettéhasadt sziget pedig a Paradicsomból való kiűzetés megfelelője – Vörösmartynál nem a tudásból való részesedés, hanem a szexualitásra való ráébredés lesz az isteni tilalom megsértésének alkalma. S itt hiányzik a külső kísértő mozzanata: a gyermeki állapot fönntartásának lehetetlensége hozza létre a saját lábra állás kényszerét, az Édenkertből való távozást mint büntetést.

Hadadúr sivatagba kerülése is bibliai előképekre visszanyúló magánmitológia: a pusztában vándorló zsidóság képe tér vissza itt.³⁴ Azzal együtt, hogy a csodaként felbukkanó táplálás (egy holló ejti le azt az ételt, amelyet Hadadúr elfogyaszt) éppúgy felbukkan itt, mint a vízfakasztás csodája. Itt nem Mózeshez kapcsolódik persze, hanem egy titokzatos gyermekhez, aki úr az anyagon, s képes arra, hogy a homokba mártott poharában gyöngyöző, hideg víz jelenjen meg. Ráadásul ez utóbbi mozzanatba már beszüremkedik egy újszövetségi mozzanat is: a gyermek alakja s a hozzá kapcsolódó csodajelek (ideértve azt is, hogy Hadadúr kezdetben fel akarja falni a gyermeket éhségében) megváltói attribútumok, s az üdvtörténet bizonyos újszövetségi elemeit deformálják, illetve használják föl.

A szakralizált, átértelmezett bibliai képek azonban nem egyszerűen módosítják és pontosítják a *Délsziget* jelentését, hanem az ennek révén kiépülő magánmitológia erősen átformálja a szöveg jelentését. A művet aztán nem is a bibliai toposzok zárják le. A kiséposz végén Hadadúr előtt hat szarvas tűnik föl: Gere Zsolt szerint ez a csodaszarvas-monda variációja, s a változtatások a Vörösmartyra nagy hatást gyakorló Horvát István őstörténeti koncepciójával függnek össze.³⁵ Megjegyzendő egyébként, hogy Horvát a *Rajzolatok* élére éppen a *Zalán futásából* választott mottót, tehát Vö-

³³ Vö. GERE, I. m., 153.

³⁴ Erre utalt Gere Zsolt is: *Uo.*, 145.

³⁵ *Uo.*, 145–146.

rösmartynak és Horvátnak a szellemi kapcsolata nem egyirányú hatást mutat.³⁶ Horvát ugyanis a *Rajzolatok*ban hét rokon népet különített el a szkíták (s az ezzel azonosnak tételezett népek) között: „Már pedig ugyan ezen és ilyen nevű HÉT NEMZETSÉG található, csak nem mindenkor együtt lakva, mind a’ Szityák, mind a’ Pelászusok, mind a’ Pártusok között akár Európai Szitya Országban, akár Ásiában, akár Görög Országban, akár Látiumban, akár Afrikában, akár Spanyol Országban, akár Éjszaki Német Országban vizsgáljuk az ott lako SZITYA NÉPSÉGEKET. Találunk tudniillik mindenütt mindenkor PALÓTZ (Hethaeus), MAGYAR (Gergesaeus), JÁSZ (Amorrhaeus), KÜN (Chananaeus), VÁL (Pherezaeus), LÓFEJÜ (Hevaeus) és ÚZ (Jeb-Usaeus) Nemzetséget.”³⁷ Innen nézvést – Gere ötletét alapul véve – a hat gímszarvas, valamint a hetedikként felfogott Hadadúr együtt képviselné a szkíta népek teljességét, s természetesen Hadadúr lenne a magyar nép megfelelője.

Ez a mozzanat szintén beleillik a korábban már érintett ősmagyar eredetkérdést felidéző allúziók közé, azaz az a fajta szinkretizmus, amely a *Délsziget*et jellemzi, ingadozik az egyedi módon átalakított biblikus és nemzeti mitologikus elemek között. Már csak ezért sem lehet egynemű értelmezését adni a műnek, hiszen a megfejtéshez szükséges irodalmi és kulturális kódok is keverve találhatóak meg a szövegben. Ami a névadásban megragadható intenció, az a mű végén visszatérni látszik: ezek a részek a hagyományos őstörténeti tematika kereteibe illeszkednek, miközben a többi elem ezzel nem harmonizál.

A *Délsziget* éppen ezért lehet Vörösmarty egyik legtalányosabb alkotása.

³⁶ Erről bővebben BORBÉLY Szilárd, *Horvát István és Vörösmarty Mihály. Történeti és irodalmi fikció találkozásai = Vörösmarty és a romantika*, 111–126.

³⁷ HORVÁT István, *Rajzolatok a’ magyar nemzet legrégebb történeteiből*, Petrőzai Trattner Mátyás, Pest, 1825, 123. Zárójelben a filiszteus népek nevei szerepelnek, amelyeket Horvát rendre megfeleltetett a szkíta népeknek.

„Hetten, mint a gonoszok”

Keletkezéstörténet, narráció és műfajiság
Herczeg Ferenc: *A Gyurkovics-lányok*

SCHRANZ ÁRON

Legjobb ajánlat – maga a könyv. Hiába konkurálok vele. Nem dicsérhetem jobban, mint az maga-magát. Profétának is könnyű lennem, mondván, hogy ez a szép kiállítású könyv, a melynek címképén a hét kecses angyalfej a Gyurkovics-leányok kívánatos képét mutatja, szerfölött kelendő lesz. Akárcsak maguk a Gyurkovics-eladók. Mindegyik példánynak akad vevője.

– olvashatjuk Váradi Antal¹ dicsérő szavait az Ország-Világ hasábjain.² A jóslat beigazolódott: *A Gyurkovics-lányok*³ valóban óriási közönségsiker lett, nagyjából egy évtizeden keresztül újra és újra kiadták.⁴ Nem véletlen tehát, hogy kialakult az a narratíva, mely Herczeg Ferenc írói pályájának „áttörést” jelentő mozzanataként az elbeszélésciklus 1893-as megjelenését jelöli meg, továbbá a századvég azon elbeszélőinek sorába helyezi az írókat, akik egy-egy novelláskötetük megjelenésével a kvázi névtelenségből egy csapásra széles körű ismertségre tettek szert.⁵

Hajdu Péter – az 1892-es *Mutamur* korabeli kritikáira támaszkodva – hívja fel a figyelmet arra, hogy Herczeg vélhetően már *A Gyurkovics-lányok* előtt is felkeltette a szakma, valamint az olvasóközönség érdeklődését.⁶ „Divatosságát” nem kizárólag írásmódjának jellegzetes vonásaival, hanem a körülötte – elsősorban párbajvétsége kapcsán – kialakult mítosszal is magyarázza, megjegyezve többek között azt is, hogy Herczeggel kapcsolatban gyakori téma volt megjelenésének, külsejének kérdése.⁷

¹ Váradi Antal (1854–1923) író, költő, drámaíró, publicista, Váradi Aranka (színésznő) édesapja. Az Ország-Világot 1893-tól egészen haláláig szerkesztette.

² V. [VÁRADI Antal], *A Gyurkovics-lányok*, Ország-Világ 1893. április 2., 223.

³ Az 1903-as kiadás előtt *A Gyurkovics-leányok* címmel jelenik meg az elbeszélésciklus, dolgozatomban azonban mindvégig *A Gyurkovics-lányok*ként hivatkozom a műre, mivel – Nyilasy Balázs nyomán – annak 1939-es kiadását használom bázisszöveggé.

⁴ FITZ József, *Herczeg Ferenc irodalmi munkássága*, Singer és Wolfner, Budapest, 1944, 285.

⁵ Az illusztris sor Mikszáth Kálmánnal kezdődik, aki *A jó palócok* negyedik kiadásának előszavában karrierjének minden szegmensét a „mesebeli” kötet megjelenéséhez köti, ezzel kiváló táptalajt biztosítva ahhoz, hogy irodalomtörténeti legenda szülessen, lásd SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Sikertörténetek a századvégi novellisztikában = A magyar irodalom története*, II., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 548.

⁶ HAJDU Péter, *Herczeg Ferenc érdekessége*, Literatura 2009/4., 431.

⁷ Uo., 432.

Utóbbira jó példa Váradi Antal már idézett kritikájának egyik részlete: „Hátradölve a vasúti koupé párnáin, egy köd-kék füstöt illatozó havannával az ujjai közt, képzelem én Herczeg Ferencet, a mint szellemes, elegáns külsejével, beszédes, nyugodt szemével elmondja nekünk az ő úti-társaságának, a »Gyurkovics-leányok« történetét.” V. [VÁRADI Antal], *I. m.*, 223.

Hajdu azon észrevételével, miszerint a *Mutamur* komoly kritikái érdeklődést váltott ki, az író visszaemlékezése is egybecseng.

A kötetnek meglepő nagy visszhangja lett, összehasonlíthatatlanul nagyobb, mint a *Fenn és lenn*-nek. [...] Péterfy Jenő nagy szeretettel ismertette a könyvem, és még feltűnőbb volt, hogy Gyulai Pál kiadta az ismertetést a *Budapesti Szemlében*. [...] Tudomásul kellett vennem, hogy már Valaki vagyok a kollégák szemében.⁸

Az elbeszélésciklus megjelenésének előzményei ugyanakkor afelé mutatnak, hogy a közönségsiker szempontjából *A Gyurkovics-lányok* jelentette a valódi áttörést Herczeg írói pályáján. A Budapesti Hírlap által biztosított sajtónyilvánosság, mely szinte szavaltolta az elbeszélésciklus népszerűségét, figyelemre méltó tudatosságot feltételez a napilap részéről, ez pedig azzal magyarázható, hogy szerkesztői vélhetően felismerték *A Gyurkovics-lányok*ban rejlő üzleti lehetőséget. Érdemes továbbá megjegyezni azt is, hogy az elbeszélések már a kötet megjelenése előtt is komoly népszerűségnek örvendtek, sőt – az író visszaemlékezése alapján – valóságos kultusz alakult ki körülöttük.

Az olvasóközönség hétről-hétre fokozódó derűtséggel várta a folytatásokat. Bizonyos, hogy a hetes számnak kabalisztikus része volt a sikerben, az embereket megfogta a vakmerőségem, amellyel ugyanegy tárgyat nyúztam és nyaggattam. Levelek, táviratok, meghívások, virágok és tréfás ajándékok özönlöttek a szerkesztőségbe. [...] Sohasem hittem volna, hogy novelláknak ekkora hatásuk lehet. Valóságos Gyurkovics-divat támadt, amelynek rajzoló, zeneszerzők és iparművészek is a szolgálatába léptek.⁹

Ugyanakkor nem szabad eltekinteni attól, hogy – elképesztő közönségsikere ellenére – *A Gyurkovics-lányok* kritikái fogadtatása már megjelenésének idejében sem volt egyöntetűen pozitív.¹⁰ Lipcsey Ádám¹¹ Herczeg felszínességét (azt, hogy nem rezonál a műveit érintő társadalmi kérdésekre) emelte ki az elbeszélésciklus legnagyobb hibájaként,¹² Péterfy a lányok árnyalt jellemábrázolását hiányolta,¹³ míg a Katholikus Szemle morális szempontokat előtérbe helyező recenziója Herczeg modern – értékítéletektől mentes, „naturalista” – világnézetét bírálta, a „»fin de siècle« erőteljes inkarnációjaként” jellemezve az írókat.¹⁴

⁸ HERCZEG Ferenc, *A gótikus ház*, Singer és Wolfner, Budapest, 1939, 29.

⁹ Uo., 18–19. Herczeg visszaemlékezése – ami az elbeszélések megjelenését illeti – nem teljesen pontos (lásd *A szöveg keletkezése* fejezetet).

¹⁰ A korabeli – Fitz József bibliográfiájában jegyzett – kritikák közül egyedül az Ország-Világban megjelent recenzió meríti ki ezt a fogalmat.

¹¹ Lipcsey Ádám (1864–1912) író, költő, publicista. 1893-ban Szegedről Budapestre költözött, ekkor lett a Nemzet munkatársa.

¹² LIPCSEY Ádám, *A nemzet tárcája*, Nemzet 1893. március 30., 1.

¹³ – h – [PÉTERFY Jenő], *Herczeg Ferenc. A Gyurkovics-leányok*, Budapesti Szemle 1893/74., 196–198. sz., 468–469.

¹⁴ – r. –, *Herczeg Ferenc munkái*, Katholikus Szemle 1894/1., 145–148.

A szöveg keletkezése

A *Gyurkovics-lányok* elbeszélései közül három – Ella, Katinka és Mici története – már 1892 őszén megjelent a Budapesti Hírlap tárcarovatában.¹⁵ Ezeket Herczeg szinte változatlanul, csupán – a ciklusba rendezés által megkövetelt – kisebb módosításokkal emelte be művébe.

Az első tárcanovella (*A bunyevác leányok*) életképszerű kezdete megteremti azt a miliót, mely az elbeszélésciklus hallatlan közönségsikerének egyik magyarázata lehet. A tamási Gyurkovicsok dzsentrí életmódját bemutató emblemikus szövegrészlet a kötetben nem Ella férjhezmenetelének elbeszélése előtt, hanem az előszóként aposztrofált kerettörténetben kapott helyet. A *bunyevác leányok*ban Ella mint a negyedik Gyurkovics lány szerepel („Ilyen módon már három Gyurkovics-leány férjet talált [...]”, „Egypár éve, hogy a negyedik leányukat hozták föl Budapestre”),¹⁶ egyedülként azonban, akinek a tárcanovella narrátora el is beszéli történetét. A *Gyurkovics-lányok*ban viszont Sáríkákat leszámítva ő a legidősebb, így a róla szóló elbeszélés értelemszerűen a ciklus második darabjaként került a kötetbe.

Katinka történetét (*Az ötödik Gyurkovics-leány*) érdekes elbeszélői kommentár előzi meg: a tárcanovella narrátora egyrészt lekicsinylően nyilatkozik elbeszélésének tárgyáról („[...] most, hogy megint végiggondolom a Katinka dolgát, azt tapasztalom, hogy nem is valami érdekes.”), másrészt szembeállítja vele a hatodik Gyurkovics lány „sokkal, de sokkal mulatságosabb” históriáját, s csupán azért marad az előbbinél, mert valakinek meggondolatlan ígéretet tett a történet elmondására.¹⁷ Kérdéses, hogy a hatodik Gyurkovics lány a hatodikként férjhez menő Micit vagy a lányok sorában születésénél fogva hatodik Klárikát jelöli-e, továbbá az is, hogy Katinka egyébként fordultatos története miért érdektelen a narrátor számára. Tekintettel azonban arra, hogy némiképp átalakítva ugyan, de a tárgyalt részlet a kötetben Terka története elé került, úgy látszik, hogy a textus az elbeszélői szólam – az egyes történetektől független – önreflexiójaként értelmezhető. Katinka a tárcanovellában – mint az már a címből is kiderül – az ötödik, míg az elbeszélésciklusban a harmadik legidősebb Gyurkovics lányként jelenik meg.

A harmadik tárcanovella (*A hetedik Gyurkovics-leány*) a szöveg keletkezésének szempontjából leginkább azért érdemel figyelmet, mert az első Gyurkovics lányokról szóló elbeszélés, melyben ugyan csak az említés szintjén, de feltűnik Horkay Feri („– Ezt a sarkantyut Horkay Feri veszítette el a daruvári bálon...”, „A csárdásnál össze akart veszíteni Horkay Ferivel [...]”),¹⁸ aki – mint azt látni fogjuk – több szempontból is a ciklus kulcsfigurájának tekinthető.

Meg kell jegyezni, hogy a Miciről szóló elbeszélés kötetben megjelent változatában már komolyabb szerep jut Horkaynak, melyet a tárcanovellában még Mándics

¹⁵ *A bunyevác leányok* szeptember 11-én, *Az ötödik Gyurkovics-leány* szeptember 16-án, míg *A hetedik Gyurkovics-leány* október 2-án jelent meg.

¹⁶ HERCZEG Ferenc, *A bunyevác leányok*, Budapesti Hírlap 1892. szeptember 11., 1.

¹⁷ HERCZEG Ferenc, *Az ötödik Gyurkovics-leány*, Budapesti Hírlap 1892. szeptember 16., 1.

¹⁸ HERCZEG Ferenc, *A hetedik Gyurkovics-leány*, Budapesti Hírlap 1892. október 2., 1–2.

Béni tölt be,¹⁹ továbbá azt is, hogy Kláríka Zorka, Sándorfy Mihály²⁰ Sándor Mihály, Kemény Margit²¹ pedig Kemény Terka néven jelenik meg az elbeszélés első változatában.

* * *

A tárcanovellák közlése után az új évig kell várni, hogy ismét beinduljanak az események a Gyurkovics lányok körül. A Budapesti Hírlap az 1893-as esztendő hetedik lapszámában beszámol a Petőfi Társaság gyűléséről,²² melyen Herczeg is részt vett, s felolvasta az első Gyurkovics lányról szóló elbeszélését: „*Herczeg Ferenc* ült azután a felolvasóasztalhoz. *Gyurkovics Sáríká*-ról szól az elbeszélése, a ki abból a bácskai családból való, melyet a *Budapesti Hírlap*-ban megjelent néhány tárcájában karakterizált”²³ – olvashatjuk a tudósításban. A novella fogadtatásáról nem tesz említést a beszámoló, az elbeszélésciklus közelgő megjelenéséről ellenben igen: „*Herczeg Ferenc* munkatársunk megírta mind a hét Gyurkovics-leány történetét, a mely legközelebb könyvalakban fog megjelenni a Singer és Wolfner kiadásában.”²⁴

Ez az állítás azonban nem teljesen pontos, hisz az ekkor még publikálatlan elbeszélések egyike (*Az utolsó Gyurkovics-leány*) január végén napvilágot látott a Budapesti Hírlap mellékleteként, megelőzve ezzel a kötet megjelenését.²⁵ Megemlítendő, hogy a ciklusban Kláríka története elé került a keretelbeszélés folytatása, mely a napilapban közölt változatban még nem szerepelt, illetve az is, hogy a kötetben egy rövidebb textussal ugyan, de a novella befejezése is bővült. Ezekről eltekintve viszont csak kisebb stilisztikai eltéréseket találunk a két szövegvariáns között.

Nagyjából két héttel *Az utolsó Gyurkovics-leány* közzététele után Herczeg a terézvárosi polgári kör ünnepi estjén Liza történetét olvasta fel. A Budapesti Hírlap rövid tudósítása fényes sikerről számol be:

A terézvárosi polgári körben ma este Herczeg Ferenc olvasta föl A Gyurkovics leányok című tárca-ciklusának egyik ösmeretlen, de talán legjobb részét, Liza cimen. A VI. ker. színe-java zsufolásig megtöltötte a kör összes helyiségeit és igen sokan voltak, a kik kiszorultak a termekből. Herczeg Ferencet, már belépésekor, szünni nem akaró éljenzés fogadta és midőn felolvasását befejezte, az ovációk minden nemével úgy elhalmozták, hogy sok időbe került, míg az ő tiszteletére rendezett társas vacsorához ülhettek, melyen körülbelül 400-an, köztük a terézváros legszebb hölgyei is részt vettek.²⁶

¹⁹ Mándics *A Gyurkovics-lányok* Miciről szóló fejezetében már nem szerepel, nevét a kötetben egyedül Kláríka történetének végén – Kemény Margit kapcsán – említik.

²⁰ Mici későbbi férje.

²¹ Az elbeszélés egyik helyszíne a Kemény család dolovai birtoka. Herczeg később a Kemény lány férjhezmenetelének történetét is megírta.

²² A költő születésének 70. évfordulóját ünnepelték az Akadémia nagytermében.

²³ *Egy irodalmi gyűlés*, Budapesti Hírlap 1893. január 7., 2.

²⁴ Uo.

²⁵ HERCZEG Ferenc, *Az utolsó Gyurkovics-leány*, Budapesti Hírlap 1893. január 29., 1. (melléklet)

²⁶ *A terézvárosi polgári kör estje*, Budapesti Hírlap 1893. február 15., 5.

Láthatjuk tehát, hogy az elbeszélésciklus darabjai jelentős előélettel bírnak: négy novella – Ella, Katinka, Mici és Klárka története – önállóan is megjelent nyomtatásban, Sárika és Liza történetét pedig – mint az a Budapesti Hírlap tudósításaiból kiderül – nagyszámú közönség előtt olvasta fel Herczeg. A *Gyurkovics-lányok* első kiadásának hét elbeszélése közül egyedül a Terkáról szóló az, mely nem kapott komolyabb nyilvánosságot a kötet megjelenése előtt, legalábbis a napilap nem számolt be erről.

Március 24-én végül maga a kötet is napvilágot látott: „*Herczeg Ferenc*től ma egy csinos, kokett, kicsi könyv jelent meg, mely magában foglalja a Gyurkovics lányok történetét”²⁷ – olvashatjuk a Budapesti Hírlap másnapi számában. A közlemény beszámol az elbeszélésciklus felépítéséről: „*Herczeg Ferenc* a nevezetes familiát, melyből a mama hét lányt férjhez adott, hozomány nélkül, előszóval mutatja be a kötetben. [...] Ezután jön a hét lány: Sárika, Ella, Katinka, Terka, Liza, Mici, Klárka.”²⁸ Kialakul tehát a mű keretes szerkezete, valamint a lányok közötti végleges sorrend. Érdemes továbbá megjegyezni, hogy a Gyurkovics család címe, valamint a hozzá tartozó családi jelszó (mely egyúttal az ciklus mottójának is tekinthető) is helyet kap a kötetben: „[...] a második lapon a Gyurkovics-család címe látható: koronás vörös mezőben fehér macskafej, ezzel a családi jelszóval ellátva: *Beszéljen az édes mamával.*”²⁹

* * *

Az elbeszélésciklus később, a századfordulót követően Kemény Margit történetével bővült,³⁰ mely szűk egy évvel a *Gyurkovics-lányok* első kiadása után, 1894. február 2-án jelent meg először a Budapesti Hírlap tárcarovatában.³¹ Meg kell jegyezni, hogy a Klárka történetét záró – korábban már említett – szövegrészlet, melyben Gyurkovicsné Keménynéhez írott levelének részletét olvashatjuk, (ön)ironikus gesztusával egyrészt tökéletes befejezése a műnek, másrészt előkészíti a terepet ahhoz, hogy a ciklus kibővüljön a Margitról szóló elbeszéléssel:

Azért szeretném, ha Margitkádát a lakodalom után hosszabb időre hozzám adnád Tamásra. [...] Ha tehát hozzám adnád Margitkát, könnyen megeshetnék, hogy rendbe jönne a dolog közte és Béni közt. Ilyesmi magától megéri, csak alkalmuk legyen a fiataloknak. Erőltetni, persze, nem lehet, de én semmit sem gyűlölök annyira, mint azt a férjvadászatot, amit mai napság a lányos anyák széltiben rendeznek...³²

Narráció

Herczeg a Gyurkovics lányok – önállóan is érvényes – elbeszéléseinek ciklussá formálását a kerettörténet beépítésével oldotta meg, kialakítva ezzel – egy két szintből álló – narratív szerkezetet. A keretfikció poétikai eljárása elsősorban Turgenyev vadász-

²⁷ *Itt vannak a Gyurkovics lányok!*, Budapesti Hírlap 1893. március 25., 11.

²⁸ *Uo.*

²⁹ *Uo.*

³⁰ Az elbeszélés a *Gyurkovics-lányok* 1903-as kiadásában jelent meg először a ciklus részeként.

³¹ HERCZEG Ferenc, *Kemény Margit*, Budapesti Hírlap 1894. február 2., 1–3.

³² HERCZEG Ferenc, *A Gyurkovics-lányok*, Singer és Wolfner, Budapest, 1939, 108. (*Herczeg Ferenc művei*, 1.)

története által vált népszerűvé a századvég magyar novellisztikájában (lásd Gozsdu Elek, Ambrus Zoltán vagy Bródy Sándor keretes elbeszéléseit),³³ ugyanakkor kétségtelen, hogy a 19. században általánosan ismert és népszerű volt ez a forma.

Az irodalmi koszorú-kötés mesterségének egyik fogása az, hogy miképp egyesítsünk futó képeket közös szerv, közös alaphang köré. Az ezeregy-éjszaka, a firenzei pestis alkalmatosságától kezdve a szobája körül utazó francia iro szellemes ötletéig egész sorát mondhatnók azon írói kísérleteknek, a melyek heterogén alkotásokat – bizonyos általános emberi, tehát közös vonások segítségével – egy burokba hozni törekedtek. Herczeg Ferencz eszméje kitűnő.

– olvashatjuk ismét Váradi Antal szavait.³⁴ Nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a publicista – a *Gyurkovics-lányok* szerkesztettségét méltatva – akarva-akaratlanul a keretfikciós elbeszélésciklusok két archetípusával, *Az Ezeregyéjszaka* meséivel, valamint a *Dekameronnal*³⁵ állítja párhuzamba a művet (Xavier de Maistre³⁶ – szűkebb körben ismert – műve, az *Utazás szobám körül*³⁷ kevésbé releváns ebben a kontextusban). A keretfikciós szerkesztésmódnak, mely vélhetően egyidős az írásbeli történetmeséléssel, számos funkciója lehet, ezek közül néhányat érdemes megemlíteni. A keretelbeszélés – elsősorban akkor, ha színre lép benne egy narrátor-szereplő (esetleg hallgatósággal is kiegészülve) – felidéri a szóbeli történetmondás aktusát, megteremtve ezzel a valóság illúzióját. A beágyazott történet(ek) hitelességét, hihetőségét emeli, ha perspektívába van(nak) helyezve, ha a befogadó megismeri az elbeszélő motivációját. A keretfikció kulcsot adhat a beágyazottak dekódolásához. Ezzel szemben ugyanakkor – a narratív szintek, az elbeszélői szövegek differenciájának artikulálásával – a távolságteremtés eszköze is lehet. Végül, de nem utolsósorban pedig, ahogy arra Váradi is utal, az esztétikai egység megteremtését is szolgálhatja (pl. heterogén mikroszövegek → egységes makroszöveg).³⁸

* * *

A *Gyurkovics-lányok* két részből álló keretfikciója, mely – mint azt látni fogjuk – időben és részben térben is érintkezik a lányok történeteinek fikatív szintjével, az elbeszélések genezisének története. A keretfikció énelbeszélője épp a Szerémségbe utazik, hogy keresztvíz alá tartson egy hathónapos gyermeket, amikor találkozik iskolaévei-

³³ DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet. Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1995, 64.

³⁴ V. [VÁRADI Antal], *I. m.*, 223.

³⁵ Werner WOLF, *Framing Borders in Frame Stories = Framing Borders in Literature and Other Media*, szerk. Werner WOLF – Walter BERNHARDT, Rodopi, Amsterdam – New York, 2006, 201.

³⁶ Xavier de Maistre (1763–1852) Joseph de Maistre (filozófus) testvére. Oroszországban – Szuvorov hadjáratainak résztvevőjeként – komoly katonai karriert futott be. Fő művét, az *Utazás szobám körül*, mely 1794-ben, testvére közreműködésével jelent meg, őrizet alatt írta Turinban (párbajvétség miatt került fogságba).

³⁷ A parodisztikus mű magyarul kétszer – előbb Szana Tamás (1884), majd Várkonyi Nándor (1925) – fordításában jelent meg.

³⁸ WOLF, *I. m.*, 188–201.

nek mitikus figurájával, hajdani elválaszthatatlan barátjával, – a három Gyurkovics lányt kísérő – Horkay Ferivel, aki történetesen Gyurkovics Mici lakodalmára tart. A narrátor-szereplő érdeklődését felkeltik a „fiatalasszonyok”, így Horkay megosztja vele történeteit:

Jól ismerte embereit és szelíd malícia hangján szellőztette viselt dolgaikat, mint a fiatal apa, ha leánygyermekei csínyjeivel kérkedik. Közbe meg hangot adott benne a társszerző hiúsága, aki részt követel magának egyik-másik csattanósabb léhaság szellemi tulajdonjogából.³⁹

Az énelbeszélő megismeri Sáríka, Ella, Katinka, Terka, Liza, végül pedig Mici „mátaságának előzményeit”, továbbá arra is fény derül, hogy a hatodik lány, Klárika még nem talált férjet magának. Az esküvőre igyekvők ugyan leszállnak a vonatról, a narrátor-szereplő gondolatai azonban továbbra is a lányok körül forognak („[...] a Gyurkovics-lányok és megint csak a Gyurkovics-lányok jártak az eszemben”),⁴⁰ így – Horkay históriáiból kiindulva – rekonstruálja („[...] már megcsináltam magamnak valamennyi leány történetét”),⁴¹ majd el is beszéli történeteiket: „Ime elmondom ezeket az együgyű történeteket, amelyek még a pointjükkal sem hatnak, mert hiszen előre megmondtam, hogy lakodalommal végződik mindannyi.”⁴²

Az „udvarias véletlen” is közrejátszik abban, hogy a keretfiktív énelbeszélője – kifogván a történetekből – be tudja végezni a Gyurkovics lányok históriáját: a narrátor-szereplő két hét mulatozást követően hazafelé utazik, amikor a fővárosba tartó gyorsvonatra felugrik Horkay (a szerémségi keresztelő és Mici lakodalma természetesen egy időben ér véget). A szó rövidesen Klárikára terelődik, akiről kiderül, hogy a két találkozás között eltelt csekély idő alatt menyasszony lett. Horkay kényelembe helyezi magát, majd belevág a történetmesélésbe:

Időközben megtalálta a tárcáját és szivarra gyujtott. Majd csendesen elnevette magát. Nagyon jókedvűnek látszott és beszédes kedvűnek, mint valaki, aki önmagával szerfölött meg van elégedve. Nem is kellett sokáig faggatnom, elmondott mindent, amit tudni akartam. Elmondta az utolsó Gyurkovics-lány történetét, amelynek tulajdonképpen ez lehetne a címe: A bács-tamási lakodalom.⁴³

Láthatjuk tehát, hogy a keretfiktív második része pontosan kijelöli a két találkozás között eltelt időintervallumot, mely magában foglalja az első hat történet elbeszélésének idejét. Ez azért válik lényegessé, mert a diegézissel párhuzamosan többek között a Klárikával történtek is „végbemennek”, így az időintervallum végpontjára összhangba kerül az elbeszélés története az elbeszélő történettel, ami pedig megteremti a diegézis

³⁹ HERCZEG, *A Gyurkovics-lányok*, 11.

⁴⁰ *Uo.*, 12.

⁴¹ *Uo.*

⁴² *Uo.*

⁴³ *Uo.*, 95–96.

folytatásának lehetőségét. Mivel ebben az esetben a narratív szintek között történő határsértés az elbeszélő történeten kívüli (extradiegetikus) világa és az általa elbeszéltek (intradiegetikus) világa között megy végbe, külső metalepszisről kell beszelnünk.⁴⁴

A keretfiktív szüzséje egyértelműen arra utal, hogy a Gyurkovics lányok históriája az eseményeket átélő, majd elmesélő Horkay, valamint az általa elmondottakat feldolgozó narrátor-szereplő közös produktuma. Szerepük, ha Mieke Bal nyomán a narratív szöveget hármasszoros üzenetként fogjuk fel,⁴⁵ a következőképpen változik: a keretfiktív narrátor-szereplője (a genette-i terminológiával élve) egyrészt homodiegetikus narrátora, fókuszálója és értelemszerűen ágense is a keretelbeszélés fiktív szintjének, másrészt pedig heterodiegetikus narrátora a beágyazott történeteknek, míg Horkay mindkét narratív szintnek ágense, a lányok históriáinak pedig egyúttal fókuszálója is. A *Gyurkovics-lányok* esetében tehát a narratív beágyazás azon modelljével találkozunk, melynél a narrátor személye változatlan marad (csak pozíciója változik), viszont az első – a történethez képest külső – fókuszáló átruházza szerepét egy diegetikus szereplőre.⁴⁶

Az imént felvázoltakat némiképp árnyalja, hogy a fókuszáció a keretfiktívban nem tűnik teljesen egységesnek. Amikor a Gyurkovics család – korábban már említett – bemutatására kerül sor, az elbeszélői szólam szabad függő beszédszerűvé válik (a nézőpontváltást csupán három pont jelzi):

A Gyurkovics-lányokról beszélgettünk, aztán más egyébről, aztán megint csak a Gyurkovics-lányokról. Érdekel minden szó, amit Horkay róluk mondott, mert ez a nevezetes familia sűrűn szerepelt Budapesten is. Mindenki ismeri őket látásból, mindenki látta már őket az utcán, a jégen, a báli termekben... A tamási Gyurkovicsok minden évben egyszer, úgy farsang tájékán, zsebre tették a dohánytermés árát, aztán fölmentek mulatni Budapestre, a képviselő Gyurkovicshoz. És amint talpuk alatt érezték a budapesti aszfaltot, az arcukon pedig a sok idegen ember kíváncsi pillantását, nem lehetett velük tovább bírni. Délben a Koronaherceg-utcán, ebéd után a jégen keltettek jókora feltűnést, este sorra járták a színházakat és bálakat, hajnalig be sem tudtak telni a nótázással, pezsgőzéssel. Amerre pedig jártak, pincérre, cigányra és kocsira csak úgy hullott az osztrák-magyar értékű áldás. [...]⁴⁷

Úgy tűnik, hogy a kerettörténet énelbeszélője ezen a ponton a Horkaytól hallottakat tolmácsolja, erre utal a textust megelőző⁴⁸ és követő bekezdés is („Két óra hosszat, míg csak a vonat Tamásra nem ért, folyton a Gyurkovics-lányokról beszélgettünk. Azaz,

⁴⁴ DORITH COHN, *Metalepszis és mise en abyme*, ford. Z. VARGA Zoltán = *Narratívák*, VI., *Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián – JABLONCZAY Tímea, Kijarat, Budapest, 2007, 114.

⁴⁵ „[...] a narrátor elmondja a szöveget, aminek tartalma a narratíva; a fókuszáló prezentálja a narratívát, aminek tartalma a történet; a történetet pedig a szereplők akciója hozza létre.” MIEKE BAL, *Megjegyzések a narratív beágyazásról* = *Narratívák*, VI., 60.

⁴⁶ *Uo.*, 61.

⁴⁷ HERCZEG, *A Gyurkovics-lányok*, 9.

⁴⁸ Az említett (és az imént idézett) szövegrészlet kapcsán felmerül a kérdés, hogy a fővárosi narrátor-szereplő előtt miért ismeretlenek a lányok, amennyiben a familia közismert Budapesten. Pedig erre mutat rá például az is, hogy a keretfiktív első részében bár hosszan figyelni hármukat a vonat ablakából, mégsem tudja azonosítani őket. Ez némi következetlenségre utal Herczeg részéről.

hogy Horkay beszélt csak, én két füllel hallgattam. [...]”⁴⁹. Mivel a textusban elbeszéltek a Gyurkovics család mindennapjait átélő Horkay (nem pedig a narrátor-szereplő) személyes tapasztalatain alapulnak, ebben az esetben ő mutatja fel a narratíva közvetlen tartalmául szolgáló látványt, ő tekinthető tehát a fokalizálónak.⁵⁰ Az, hogy a família szokásait bemutató textus szembeötlően kitűnik a szöveggörnyezetből, magyarázható azzal, hogy egy heterodiegetikus narrátor által elbeszélte történetből (*A bunyevác lányok*) változatlanul került át az elbeszélésciklus homodiegetikus narrátor által elbeszélte keretfiktívójába. Herczeg leleményességét dicséri ugyanakkor, hogy helyet talált a szakaszban a kerettörténetben, Horkay nézőpontjához kötve azt.

A keretfiktívó, melynek mindkét része vonatút alatt játszódik, nem csupán az elbeszélések születésének történeteként, hanem egyúttal beavatástörténetként is értelmezhető: a narrátor-szereplő kiszakadván fővárosi életéből – köszönhetően Horkaynak és „szerémi embereinek” – betekintést nyer a Gyurkovics család és általában a délvidéki életvitel nexusaiba. „Mikor a vonat keresztülrobogott a tamási hídon, már be voltam avatva hat Gyurkovics-lánynak a történetébe” – olvashatjuk a keretelbeszélés első részében.⁵¹ A metaforikus értelemben határvonalat képező vasúti híd a keretfiktívó folytatásában is jelentőségteljes helyszínné válik, az én-elbeszélő és Horkay itt találkozik ugyanis rövid időn belül másodjára: „Horkay csak a vasúti hídnál vett rólam tudomást.”⁵² A narrátor-szereplőt ekkorra már „kinevelték” a Szerémségben, így a beavatottak gesztusával köszönti barátját: „[...] köszönés helyett odanyújtottam neki a szilvóriumos butykost, amelyet szerémi embereim akasztottak a nyakamba.”⁵³ Az énelbeszélő keresztapává válásának elengedhetetlen része, hogy elhagyja kívülről álló pozícióját („Elfoglaltságom és a fővárosi ember tunyasága tartott vissza attól, hogy idejében ura legyek a szavamnak [...]”),⁵⁴ és – megismervén a délvidékiek szellemiségét – a bennfentesek körébe lépjen.

A keretfiktívó eseményeinek színhelyeül szolgáló tér, a Gyurkovics család kétpólusú – Budapest és a Délvidék között zajló – életének határmezsgyéje, képlékeny, átmenetiséggel telített közeg,⁵⁵ ezáltal pedig tökéletes helyszíne, a „köztesre”, a beavatódásra fókuszáló elbeszélésnek. Ez a látásmód a keretfiktívó mellett a lányok történeteinek elbeszélését is jellemzi, ugyanis azokban egy aránylag rövid, de annál intenzívebb életszakaszt mutat be a narrátor, a „megszilárdulttal”, a fiatalasszonyok házasesetével már nem vagy csak alig törődve:

Ezek a történetek tulajdonképpen nem is voltak történetek, mert egy-egy kisaszszonyoknak az első báljával kezdődtek és az eljegyzésével végződtek. Első báljuk előtt

⁴⁹ Uo., 11.

⁵⁰ BAL, I. m., 60.

⁵¹ HERCZEG, A Gyurkovics-lányok, 11.

⁵² Uo., 94.

⁵³ Uo., 95.

⁵⁴ Uo., 5.

⁵⁵ KOVÁCS Krisztina, *Vasút és irodalom. A vonat rituális tere a modern magyar irodalomban*, Műhely 2010/1–2., 155.

a lányok a gyermekszoba homályában folytattak talányos egzisztenciát, a lakodalmuk után pedig – nos, akkor megint a gyermekszoba homályába tűntek el.⁵⁶

Az út/utazás motívuma – köszönhetően a véletlen cselekménykonstruáló szerepének – megteremti a (sok esetben emocionális jelentéstartalommal bíró) találkozás lehetőségét.⁵⁷ A narrátor-szereplő és Horkay esetében ez kétszeresen is örömteli: egyrészt „gyerekkori kedves cimborák” találkozhatnak hosszú idő elteltével újra, másrészt alkalom nyílik a történetmesélésre, majd annak folytatására.

A Gyurkovics család és általában a bácskai dzsentrik problémamentes világát reprezentáló Horkay sok egyéb mellett a szóbeli történetmesélésben is járatos: „szerepetreméltó csipősségeivel” hamar felkelti a narrátor-szereplő érdeklődését, aki „tarka történetiit” – bár több alkalommal is lekicsinylő gesztussal illeti – feldolgozásra érdemesnek találja. A „szelíd malícia hangján” megszólaló Horkay esetében ugyanakkor felmerül a nagyotmondás lehetősége: Mici történetében például azért kénytelen párbajra kelni Sándorfy Mihálllyal, mert az megkérdőjelezi szavahihetőségét (– „Kitől tudod? – kérdezte Sándorfy. / – Horkay Feri mondta... / – Akkor biztosra veszem, hogy hazugság...”).⁵⁸ Efelé mutat továbbá a következő – Horkay megbízhatóságát kétségbe vonó – szövegrészlet is:

A lányok meg úgy vélekedtek Horkayról, hogy a jókedvű isten is csárdástáncosnak teremtette, de *komolyan* nem szabad venni. A Gyurkovics-lányok szájából figyelemreméltó nyilatkozat, ha meggondoljuk, hogy Horkay kétezer hold földet örökölt. (Bácskai földet!)⁵⁹

Horkay karakterével kapcsolatban érdekességként érdemes megemlíteni, hogy Herczeg az 1894-ben útjára induló Új Időkben a Horkayné álnév mögé bújva reflektált korának aktuális politikai és kulturális kérdéseire, mégpedig erőteljesen satirikus hangnemben.

Kitaláltam egy Horkayné nevű állandó alakot, aki a szende nő álarca alatt hétről-hétre nagymosást és nagytakarítást rendezett a közéletben és a miniszterektől a színházigazgatókig, de még – amihez a legnagyobb bátorság kellett! – a nagy lapok kiadóinak is, megmagyarázta, miből lesz a cserebogár. Ha a későbbi években néha lapozgattam a régebbi évjáratokban, olykor hideg futott végig rajtam, hogy miket mondtam Horkaynéval a kortársaknak. Horkayné később „eszmévé finomult” és akkor *Ellesett párbeszéd* lett a hetirovat címe.

⁵⁶ HERCZEG, A Gyurkovics-lányok, 11.

⁵⁷ Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A tér és az idő a regényben = A szó esztétikája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, szerk. BAKCSI György, Gondolat, Budapest, 1976, 299–300.

⁵⁸ HERCZEG, A Gyurkovics-lányok, 83.

⁵⁹ Uo., 97.

– olvashatjuk Herczeg visszaemlékezésében.⁶⁰

Felvetődik a kérdés, hogy Horkay mennyiben tekinthető a narrátor-szereplő alakmásának, esetleg vágyott énjének, illetve az, hogy mi implikálja a kettejük közti távolságot. Bizonyos szövegrészek utalnak ugyan a két szereplő hasonlóságára, azonosságára (pl.: „Gyerekkori kedves cimborám volt Horkay, akivel együtt jártuk a gimnáziumot és akinek Kajetán páter ismételten megjósolta, hogy velem egy akasztófán fogja végezni pályafutását.”),⁶¹ ugyanakkor úgy tűnik, mintha a köztük húzóódo különbségek, melyek elősegítik azt, hogy egymást kiegészítő alkotótársak legyenek, jobban megragadhatóak lennének. Az életet megtestesítő Horkay elbeszélői karaktere elválaszthatatlan a szóbeliségtől: esetében az elbeszélés nem ütközik akadályokba, célja kizárólag a szórakoztatás (már a gimnáziumban is az „osztály humoristája” volt, Mici lakodalmán a vőfély szerepét tölti be stb.), történeteit pedig, melyeknek ő maga is szereplője, nem kívánja írott formába önteni. A narrátor-szereplő részéről ellenben, akiről – önreflexív megjegyzései nyomán – kiderül, hogy író (lásd: „Ha nem volnék lelkiismeretes író, azt is mondhatnám [...]”⁶² „Én azonban nem vagyok jónevelésű úr, hanem naturalista író, akinek minden szabad és azért elmondom, mit mondott Kláríka”),⁶³ nagyfokú alkotói tudatosság feltételezhető. Erre utalnak például azok az ismétlődő kommentárjai, melyekben megkérdőjelezi a Gyurkovics lányok históriáinak történetjellegét, elbeszélésüknek létjogosultságát.

[...] Azon kezdem, hogy a negyedik leány története nem is történet. Két emberfia beleszeret egymásba és férj és feleség lesz. Az öregek eleinte morognak egy kicsit, később beadják a derekukat. Ennyi az egész! Hétköznapias, nyárspolgáriás történet, amilyen az öreganyánkkal is megesezt, talán szépnyánkkal is. [...]

– olvashatjuk például a negyedik lány, Terka története előtt.⁶⁴ A narrátor-szereplő azonban nem csupán önreflexív, hanem a történetek eseményeit kommentáló, esetenként ironikus hangvételű megjegyzésekkel is él, kiegészítve ezzel Horkay históriáit. Ezek a zárójelbe tett magyarázó kommentárok az elbeszélések szempontjából azonban nem feltétlenül bírnak valódi relevanciával:

Mindannyian erősen ittak, ivás közben nem mulasztották el poharaikat összekoccintani, és mikor a szórakozott képviselő egy ízben mégis elmulasztotta, a többi három szemrehányóan nézett rá és szomorúan mondta: – Úgy iszik, mint a csonaplai tamburás! (Hogy miért viseltettek a Gyurkovics-urak olyan nagy megvetéssel a csonaplai tamburás iránt, azt minden utánajárássom ellenére sem sikerült megtudnom.)⁶⁵

⁶⁰ HERCZEG, *A gótikus ház*, 82.

⁶¹ HERCZEG, *A Gyurkovics-lányok*, 7.

⁶² *Uo.*, 15.

⁶³ *Uo.*, 101.

⁶⁴ *Uo.*, 53.

⁶⁵ *Uo.*, 20.

A narrátor-szereplő részéről tehát megfigyelhető az a (látszólagos) szándék, hogy kiigazítsa, pontosítsa a Horkaytól hallottakat, s bár megjegyzéseivel időnként valóban bővíti a befogadó ismereteit a famíliával kapcsolatban,⁶⁶ ez sokkal inkább azt segíti elő, hogy tudatosítsa elbeszélői jelenlétét, bennfentes, a Gyurkovics család életvitelét alapvetően igenlő szemléletét.

Műfajiság

Németh G. Béla – kiemelve a „francia típusú társasági-társalgási dráma”, illetve az „epikus testvér” Herczeg írásmódjára gyakorolt hatásának jelentőségét – a lektűr kategóriájába sorolja írói pályája első két évtizedének termését (így értelemszerűen *A Gyurkovics-lányokat* is).⁶⁷

A pontos és alkalmazkodó közönségismeret és a rutinos mesterségtudás volt a társasági drámának (s epikus testvéreinek) legfőbb erénye, s egyben legproblematisabb vonása is. Azt adott, annyit adott s úgy adott, amennyit s ahogyan azt közönségének befogadni nem került erőfeszítésébe, s nem zavarta elalvás előtti békéjét. Finoman csomagolt pikáns izgalmat az elején, könnyű rejtélyű bonyodalmat a közepén, csattanós vagy érzelmes feloldást, de mindenképp feloldást a végén, akár regényről, akár drámáról is volt szó.

– olvashatjuk e két testvérműfaj, egyúttal pedig Herczeg első alkotói korszakának jellemzését.⁶⁸ Az irodalomtörténész „egy igénytelen, bár művelődésszociológiai szempontból igen fontos irodalmi képződmény igényes képviselőjeként” aposztrofálja Herczeget, „az ipari lektűrtermelés első nagy korszakának” kiemelkedő alakjaként hivatkozva rá,⁶⁹ újrakiadásra ugyanakkor (a *Bizánc* mellett) azon korai műveit tartva méltónak, „amelyekben nem teremt lektűrös feloldást.”⁷⁰

Érdemes megemlíteni, hogy Szegedy-Maszák Mihály, aki elfogadja Németh G. Béla koncepcióját,⁷¹ Herczeg „könnyed elbeszélő stílusával” kapcsolatban a következőt jegyzi meg: „[...] humora itt-ott már a két háború közötti magyar lektűr csúcsteljesítményeit, Rejtő Jenő írásait előlegezi [...]”⁷² Szegedy-Maszák példaként ugyan *A Gyurkovics-fiúkból* idéz,⁷³ *A Gyurkovics-lányok* egyes részleteivel is alátámasztható

⁶⁶ Katinka történetében például a következőket olvashatjuk: „– Nem kell a fia! Hagyjanak békén! (Majd hogy azt nem mondta: Sózza be a fiát! Ezt a kifejezést, amely a Gyurkovics-lányok közt járta, a régi halászok hozták divatba, akik a cigányhal javát piacra viszik, a hitványat pedig besózzák.)” *Uo.*, 48.

⁶⁷ NÉMETH G. Béla, *A lektűr magyar mestere. Herczeg Ferencről* = HERCZEG Ferenc, *Történelmi regények*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 7–9.

⁶⁸ *Uo.*, 8.

⁶⁹ *Uo.*

⁷⁰ *Uo.*, 20.

⁷¹ „[...] Herczeg Ferencről, akit Németh G. Béla joggal nevezett a »lektűr magyar mesterének [...]«, lásd SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 555.)

⁷² *Uo.*, 556.

⁷³ Lásd „Júliusban történt, hogy Gyurkovics Géza hadnagy Budapesten egy megbocsáthatatlan könnyelműséget követett el. Szegény tiszt létére egy éjjel arra csábította magát, hogy a kaszinó három félelmetes

az állítása (pl. „A monoklis elefánt keveset beszélt, sokat ivott és még a gőzfürdőben sem tette le a monokliját. A duhaj elefánt nem viselt monoklit, de sokat ivott és ilyenkor hajlítás és zúzási erőpróbákat rendezett az üvegeken, az asztalon, a csillárokon és leginkább a tükrökön. A kamarás elefánt is szépen ivott, a nevét pedig onnan kapta, hogy nem volt kamarás. [...]”).⁷⁴

Németh G. Béla megközelítése mellett érdemes kitérni Nyilasy Balázs értelmezésére is, mely új perspektívába helyezi a művet: Nyilasy az elbeszélésciklust ugyanis a fieldingi *terminus technicus*⁷⁵ nyomán komikus románcként (*comic romance*) határozza meg.⁷⁶

A „hétköznapiság” ellenére nagyot tévednénk, ha *A Gyurkovics-lányok* netán az irodalmi realizmushoz közelítenénk. Az elbeszélésciklus, újfent hangsúlyozzuk, igazi romance, művészi víziója teljes egészében a vágyteljesülés jegyében fogant.

– nyomatékositja tanulmányában.⁷⁷ Nyilasy az elbeszélésciklussal szemben tanúsított kritikái elutasítást „a *novel* alapján megalkotott esztétika” egyoldalú szemléletével magyarázza,⁷⁸ és egy ettől eltérő irodalmi gondolkodásmód szemszögéből vizsgálja a művet. Érdemes megjegyezni, hogy *A Gyurkovics-lányok* korai méltatója, Váradi naivan ugyan, de ezzel a felfogással közelít az elbeszélésciklushoz:

És olyan jól esik ez a melegen igaz hang, akkor, a midőn a világ ugyis olyan rideg, s a mindennapi élet vasutjának zakatolását, a közélet befeketítő köszénfüstjét, a futó, egyhangú nap-naputániságot úgy el tudom felejteni, mikor e munkáját olvasom, szinte rosszul esik, mikor a „hétköznap” lokomotivja belefűttyent, leszállásra hiv álmaim röplő vonatáról s abba kell hagynom, de csak azért, hogy örömmel olvassam máskor megint.⁷⁹

Ha egymás mellé állítjuk Németh G. Béla, valamint Nyilasy olvasatát, láthatjuk, hogy bár megközelítésük eltérő, alapvetően ugyanarra a kérdésre adnak választ: Németh G. Béla az írói pálya első szakaszának kiszámíthatóságát az olvasóközönség által támasztott igények kielégítésének szándékával magyarázza, míg Nyilasy *A Gyurkovics-lányok* kapcsán egy komoly múltra visszatekintő elbeszélői tradíció örökösének

játékosával leült kártyázní. Igaz ugyan, hogy közel négyezer forintot nyert akkor éjjel, de ez korántsem lehet ok arra, hogy fiatalos megfontolatlansága fölött pálcát ne törjünk”. HERCZEG Ferenc, *A Gyurkovics-fiúk*, Singer és Wolfner, Budapest, 1939, 67. (*Herczeg Ferenc művei*, 1.), 67.

⁷⁴ HERCZEG, *A Gyurkovics-lányok*, 102.

⁷⁵ Henry Fielding a *Joseph Andrews és barátja*, *Mr. Abraham Adams kalandjai* (1742) előszavában saját művét jellemezve alkotja meg ezt a figyelemre méltó műfaji elnevezést: „Mármost, a komikus regényes történet [*comic romance*] nem más, mint komikus elbeszélő költemény prózában...” Henry FIELDING, *Joseph Andrews és barátja*, *Mr. Abraham Adams kalandjai*, ford. BALABÁN Péter, Magyar Helikon, Budapest, 1965, 8.

⁷⁶ NYILASY Balázs, *A Gyurkovics-lányok mint humoros-komikus romance*, *Kortárs* 2008/2., 92–93.

⁷⁷ *Uo.*, 94.

⁷⁸ *Uo.*, 97.

⁷⁹ V. [VÁRADI Antal], *I. m.*, 223.

tekint Herczegre, így az elbeszélésciklus sematikus jegyeit a *comic romance* műfaji sajátosságaival indokolja. Leegyszerűsítve: míg Németh G. Béla elmarasztalja Herczegt konvencionális, szabványszerű írói világát, addig Nyilasy *A Gyurkovics-lányok* esetében hercegi látásmódot egy népszerű elbeszélői forma hagyományához kapcsolja, „új életet lehelve” ezzel az elbeszélésciklusba.

E két, nagy vonalakban felvázolt megközelítés mellett érdemes kitekinteni Tarjányi Eszter felvetéseire is. Tarjányi idevágó tanulmányának tárgya ugyan Herczeg *Szelek szárnyán* (1905) című alkalmi írása, bevezetője azonban, mely a recepciótörténet problematikáját járja körül, általános érvényű állításokat tesz a korai pályaszakasz poétikájával kapcsolatban.⁸⁰

Nem tudja értékelni a magyar prózatradícióknak azt a gyakran játékos és néha parodisztikus áthasonítását, a komolytalanságnak azt a frissességét, amely alapján művei ismét értékelhetőek, a történeti regényei háttérbe szoríthatóak, társadalmi, dzsentirregényei pedig előtérbe hozhatóak lennének.

– írja a „mai irodalomfelfogás” befogadókészségével kapcsolatban.⁸¹ Herczeg írói világának különlegességét Tarjányi abban látja, hogy – asszimilálódni képes írói karakteréből fakadóan – művei az olvasóközönség egymástól eltérő igényű rétegei számára egyaránt olvashatók: „A népszerű formák imitálásában reflektált ironiát felfedező igényesebb olvasókat és a könnyed szerelmi történetekre kíváncsi olvasóit egyaránt meg tudja szólítani.”⁸² Ha elfogadjuk, és *A Gyurkovics-lányok*ra vonatkoztatjuk az iménti állítást, akkor azt a következtést vonhatjuk le, hogy az elbeszélésciklus lektűrként és komikus románcként egyaránt olvasható, sőt mindezzel a műben alkalmanként felcsillanó ironikus szemléletmód is összeegyeztethető.

Frivolnak tűnik ugyan, de ha meghalt volna, mondjuk az 1910-es évtized vége felé, akkor kellemes és könnyű tollú századfordulós próza- és drámaíróként könyvelné el irodalomtörténet-írásunk, Lovik és Eötvös Károly társaságában, és nem vált volna egy társadalmi és történelmi korszak jelképértékű reprezentánsává.

– olvashatjuk a tanulmány bevezetésének utolsó felvetését, melyben Tarjányi kifejti, hogy Herczeg jellegzetesen 19. századi írói világa anakronisztikus hatást keltett a 20. század prózaírodalmának mezőnyében.⁸³ Nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy Tarjányi (Eötvös Károly mellett) Lovik Károllyal hozza közös nevezőre Herczegt, ez a párhuzam ugyanis – *A kertelő agár* (1907) kapcsán – esetünkben igazán érdekessé válik.

⁸⁰ TARJÁNYI Eszter, *Hullámok hátán. Herczeg Ferenc és az Adria*, Műhely 2002/4., 50–55.

⁸¹ *Uo.*, 50.

⁸² *Uo.*, 51.

⁸³ *Uo.*

Lovik legjobb írásai mégiscsak azok, amelyekben tudatosan a „hazugság”, tehát a konvenciók keretei között maradt, azokon belül tett tanúbizonyságot írói technikájáról és fikcióteremtő kvalitásairól. [...] Ilyen típusú művei közül a legjelentősebb *A kertelő agár* című kisregény.

– írja Angyalosi Gergely, aki a „konvenciók, a bevett normák, a hagyományok áthágásának” jeleit keresi (és találja meg) az alapjaiban e Lovikra jellemző „kiegyező-kompromisszumos írásmód” jegyében született műben.⁸⁴ Szembetűnő, hogy az az alkukötésre hajlamos írói attitűd, melyet Angyalosi vázol fel Lovikkal kapcsolatban, rokonságot mutat azzal az asszimiláló képességgel, mellyel Tarjányi Herczeget jellemzi. Angyalosi *A kertelő agár* esetében két szereplő (Balsai Klári és Bogdány Balázs) jellemalakulása, valamint a kisregényben felmutatott nemi szerepek kapcsán beszél *transzgresszióról*, tehát a konvenciók meghaladásáról; érdemes megvizsgálni, hogy *A Gyurkovics-lányokban* melyek ezek a jegyek.

* * *

Tekintettel arra, hogy Nyilasy kellő alaposággal vizsgálja tanulmányában a Gyurkovics család világának mozgatórugóit, legjellegzetesebb vonásait (pl. matriarchális rend, családi „magánmitológia”, a dzscentri magatartásminta vonatkozásai stb.),⁸⁵ a továbbiakban érdemes inkább az elbeszélésciklus önreferenciális jellegére, valamint ezzel összefüggésbe hozható kompozíciójára fókuszálni. Viktor Žmegač – hangsúlyozva a 17. és a 19. századi regény alapvető tendenciáinak befolyásoló hatását – a 20. századi regény két alapvető típusát különbözteti meg egymástól.⁸⁶ Ezek közül esetünkben az ún. metanarratív vagy önreferenciális regény válik érdekessé, melynek alapvető jellemzője, hogy „[...] nyíltan beismeri saját mesterkéltését, és hogy ezáltal az elbeszélést, vagy pontosabban: az írás irodalmi tettét a szöveg tárgyává teszi. E tett része az elbeszélő, a transzcendens narrátor visszahelyezése, és ezzel az elbeszélés immanenciájába bekapcsolt imaginárius olvasó is.”⁸⁷ Kétségtelen, hogy *A Gyurkovics-lányok* – elsősorban a keretfikció beépítése révén – erőteljesen önreferenciális szöveg, ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy mi a célja Herczegnek az elbeszélésciklus irodalmiságának hangsúlyozásával. Ezen a ponton érdemes visszatérni *A kertelő agár*ra, és Tarjányi a kisregénnyel kapcsolatos felismerésére, ugyanis valami hasonló figyelhető meg *A Gyurkovics-lányok* esetében is:

A regény tehát maga is mintha kertelne, miként főszereplője, Bogdány Balázs, semiségekről beszél, kedvesen. Hülyeségeket mond, de szépen. [...] A regény azonban egyben különbözik főszereplőjétől, s ez rendkívül jól tesz neki. Ez a szöveg ugyanis

⁸⁴ ANGYALOSI Gergely, *Nemi szerepek és poétikai konvenciók. Lovik Károly: A kertelő agár*, *Literatura* 1992/1., 77–83.

⁸⁵ NYILASY, I. m., 93–97.

⁸⁶ VIKTOR ŽMEGAČ, *Történeti regénypoétika. A huszadik századi regény alapvető kettőssége*, ford. RAJSLI Emese = *Az irodalom elméletei*, I., szerk. THOMKA Beáta, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, Pécs, 1996, 101–102.

⁸⁷ *Uo.*, 154.

tudja magáról, hogy mellébeszél, hogy kertel. Nevetségesen buta regénysablonokat alkalmaz, de úgy, hogy közben érződik belőle az irónia, a reflektálás, a játékoság. A regény kertelése pedig azt mutatja, hogy a felületesnek látszó, feltűnően butított történetmondás az irodalom kiüresedett sablonjait próbálgatja, már-már eljátszik vele. [...]”⁸⁸

Mint azt láttuk, az elbeszélésciklus narrátora a mű több pontján is rámutat az általa elbeszélte történetek („együgyűségükből”, „hétköznapiasságükből” fakadó) fonák voltára, ugyanakkor banalitásuk ellenére mégis „elmondja” őket, Terka története előtt arra hivatkozva, hogy ígéretet tett erre. A narrátor indoklását természetesen nehéz komolyan venni; kell lennie valaminek a történetekben, amiért érdemesek az elbeszélésre, célszerű tehát megvizsgálni a szöveg erre utaló részleteit.

Úgy volt, hogy a cigányprímás kótába öntve érzelmeit, nótát szerzett az Ella tisztelére, amelyet *A bunyevác hercegnő nótájá*-nak keresztelt el. A verse arról szólt, hogy valahol a bácstamási faluvégen fényes csillag van az égen, – ami ugyan sem természeti tüneménynek, sem nótának nem új, de egy-egy fogékony bácskai szívet még mindig meg tud annyira indítani, hogy akár virradásig elzokog rajta.

– olvashatjuk a második Gyurkovics lány történetében.⁸⁹ Ahogy a cigányprímás nótája, úgy a Gyurkovics lányok történeti sem újszerűségükkel, hanem sajátos zamatukkal hatnak a befogadóra, s ez igaz a Gyurkovics fiúk élcelődésére is: „[...] a fiatal Gyurkovics-urak olyképp alkudtak meg testvéri kötelességeikkel, hogy a szerelmes mátkapárra alkalmazható, nagyobbérszt még a kőkorszakból fennmaradt, összes elmés csípősségeket újra föllevenítették [...]”⁹⁰ A nótázás, az élcelődés és a jóízű történetmesélés egyaránt része a bácskai dzsentrik identitásának, annak a világnak, melybe a narrátor-szereplő beavatást nyer, s melybe olvasóit is be akarja vonni.

Érdemes megfigyelni, miként éri el a narrátor, hogy a lányok egymás után sorakozó történetei (egy téma variánsai) ne váljanak érdektelenné a befogadó számára. A keretfikció első részében a narrátor többször is reflektál a Horkaytól megismert hat történetre, emellett viszont annak is hangot ad, hogy Klárikáról egyelőre nincs mit mesélni:

A hatodik leányról nem tudhattam meg semmit. Klárikával még nem is történt semmi. Bálozott, kikoszarzott egypár jóra való embert és pártában maradt. Miért? Senki nem tudja, ő maga talán legkevésbé.⁹¹

A narrátor beharangozza, hogy „együgyű történetei még a pointjükkal sem hatnak”, ugyanakkor finoman azt is jelzi, hogy lezáratlan még a Gyurkovics lányok történetje,

⁸⁸ TARJÁNYI Eszter, *A dzscentri exhumálása*, *Valóság* 2003/5., 57–58.

⁸⁹ HERCZEG, *A Gyurkovics-lányok*, 32.

⁹⁰ *Uo.*, 23.

⁹¹ *Uo.*, 11.

fenntartva ezzel a csattanó lehetőségét, ezáltal pedig olvasója érdeklődését. A befogadónak természetesen nem kell csalatkoznia, Klárka története beteljesíti a narrátor ki nem mondott ígérteit, s ha kiszámítható is poénja, mégiscsak poén: a lányok férjvadászatát „odaadó buzgalommal” segítő Horkay – beilleszkedvén a rendbe – maga veszi el a hatodik Gyurkovics lányt.

A befogadó játékos bevonásának igénye a kompozíció egészére is jellemző: az első két elbeszélés (Sárka és Ella története) bevezeti az olvasót a Gyurkovics család világába, hangsúlyozva, hogy annak két pólusához két egészen eltérő életvitel társul. Budapest a reprezentáció, a túlzó gesztusok helyszíne (ennek aranyfedezete a bácskai föld, a „dohánytermés ára”), míg a bacsstamási hétköznapiakat a tisztaság, a gazdálkodás jellemzi, melynek – mint az Ella történetéből kiderül – a lányok is aktív résztvevői. Az elbeszélések ezt követően is párba állíthatóak, ugyanis a harmadik (Katinka története) az ötödiket (Liza története), a negyedik (Terka története) pedig a hatodikat (Mici története) vetíti elő. A harmadik történetben Radványi ezredes lecsapja fia, Gida kezéről Katinkát, akinek ennél fogva – az elbeszélésciklus „szellemiségének” megfelelően – más feleséget kell találni, ami az ötödik elbeszélésben valóra is válik, míg Mici, akiben „mindenkor megvolt a hajlam, hogy előtte numeráló nénikéi sorrendjének a megbontásával előtérbe tolja a saját személyét”,⁹² már a negyedik történetben is markáns szerepet kap, az egyik legkarakteresebb Gyurkovics lányként „idő előtt” magára vonva az olvasó figyelmét. Kemény Margit históriája, mely – mint azt láttuk – később került be az elbeszélésciklusba, némiképp megtöri ugyan a mű – Klárka történetével kicsúcsosodó – kompozícióját, köszönhetően a hetedik elbeszélést záró (már idézett) levélbetételnek, mégsem hat idegenül a szövegben.

* * *

Az a játékos önreferencialitás tehát, melyet Tarjányi felismer Lovik és *A kertelő agár* kapcsán, ha nem is azonos módon, de megfigyelhető Herczeg és *A Gyurkovics-lányok* esetében is. Kijelenthetjük továbbá, hogy az elbeszélésciklus egésze a beavatás, a beavatódás, a rendbe illeszkedés mentén szerveződik: Horkay megosztja a narrátor-szereplővel a Gyurkovics lányok históriáját, mely alapvetően a lányok családi rendbe történő beilleszkedéséről szól, miközben ő maga is e folyamat „áldozatává” válik, míg a narrátor-szereplő, aki délvidéki útja során maga mögött hagyja kívülálló pozícióját, beavatódásával párhuzamosan olvasóit is be akarja vonni a bácskai dzsentrik világába.

⁹² Uo., 54.

Narráció és identitás összefüggései Pap Károly novelláiban

„E kor zsidója úgy érzi, otthon van e hazában, s magának is dolgozik, mikor Magyarországért dolgozik.”¹

(Komlós Aladár)

Ahhoz, hogy Pap Károly életművének eszmei – és az esetében rendkívül fontos etikai – hátterét megértsük, érdemes áttekinteni a magyarországi zsidóság századforduló korabeli helyzetét, a polgárosodás alakulását és ezekkel szorosan összefüggésben a zsidó hagyományokhoz való kapcsolódás – vagy éppen az arra való képtelenség – útjait, lehetőségeit. A történelmi szituáció felvázolása nagyban hozzájárulhat Pap Károly szövegeinek értelmezéséhez, hiszen a szerző maga is reflektál műveiben² az említett problémákra, az *Azarel/Jordán-novellák*³ és az *Azarel* című regény⁴ alapkonfliktusát a zsidó örökség átélhetőségének kérdése képezi.

„Zsidók a válaszüton”⁵

Elsőként érdemes definiálni, mit fed ez a rendkívül komplex fogalom: magyarországi zsidó. „Mikor magyarországi zsidóságról, zsidó identitásról beszélünk, akkor egyrészt a magukat ekképpen (is) megjelenítő csoportokat és intézményeket, másrészt [...] a magukat egyéni és közösségi módon zsidóként megélő, megmutató személyeket értjük rajta” – írja Kovács Éva és Vajda Júlia a magyarországi zsidókról, zsidóságról szóló munkájában.⁶ Azonban az, hogy a fogalmon adott történelmi szituációkban mit értünk, változó. Jelen definíció nem veszi számba a „külső”, társadalmi meghatározást,

¹ KOMLÓS Aladár, *Zsidók a szépirodalomban a kiegyezés után = Uő., Magyar–zsidó szellemi történet a reformkortól a holocaustig. A magyar zsidóság irodalmi tevékenysége a XIX. században, I., Múlt és Jövő, Budapest–Jeruzsálem, 1997, 262.*

² Ideértve nemcsak szépirodalmi munkáit, hanem például a *Zsidó sebek és bűnök* című vitairatát is; azonban utóbbi szöveg nem képezi jelen vizsgálat tárgyát.

³ Lichtmann Tamás sorolja egy csoportba azokat a novellákat, melyeknek főszereplője Gyuri, s melyekből szerinte „szinte egy második *Azarel*-regény állítható össze.” (LICHTMANN Tamás, *Az igazságkereső Pap Károly*, Múlt és Jövő, Budapest, 2001, 30.) A főhős és családja vezetékneve nemcsak *Azarel*, hanem *Jordán* és *Jordan* változatban is előfordul, azonban a különböző nevek mögött ugyanazok a szereplők állnak. A dolgozatban vizsgált Pap-novellákra a következő kiadás alapján hivatkozom: PAP Károly, *Novellák, I–II.*, Múlt és Jövő, Budapest, 1999. (*Pap Károly művei, 4–5.*)

⁴ Jelen dolgozat csak a novellákra koncentrálna, az *Azarel* című regény elemzését nem tartalmazza.

⁵ A címet Komlós Aladár azonos című esszéjéből kölcsönöztem. Az esszé megjelenési helye: KOMLÓS Aladár, *Zsidók a válaszüton = Uő., Magyar–zsidó szellemi történet a reformkortól a holocaustig. Bevezetés a magyar zsidó irodalomba, II.*, Múlt és Jövő, Budapest–Jeruzsálem, 1997, 11–26.

⁶ KOVÁCS Éva – VAJDA Júlia, *Magyarországi zsidóság, magyar zsidóság = Uő., Mutatkozás. Zsidó – Identitás – Történetek, Múlt és Jövő, Budapest, 2002, 34.*

meghatározottságot: korszakonként eltérő, hogy jogilag hogyan reprezentálják a zsidókat (lásd például a zsidótörvényeket), milyen intézményi rendszert biztosítanak számukra (ha egyáltalán biztosítanak), de a „belső” önmeghatározás is alakul az időben: például rétegződik a felekezeti hovatartozás. Így tévedés lenne azt állítani, hogy létezik egy érvényes definíció. Éppen ezért csupán arra vállalkozom, hogy a zsidóság definícióit (legyenek azok külső vagy belső meghatározások – természetesen a kettő hatással van egymásra) egy olyan történelmi időszakban – 1867 és 1945 között – vizsgáljam, mely releváns Pap Károly életművét tekintve.

A kor zsidóságának életét alapvetően határozta meg a 1867-es kiegyezés, a zsidó polgári egyenjogúság dátuma, s az ezt időben szorosán követő neológ–ortodox-szakadás, majd az 1895-ös vallási emancipáció. „A rendi viszonyok polgárivá alakulása, vele együtt a zsidó emancipáció, és nem utolsósorban a nemzeti homogenizáció komoly asszimilációs kényszerrel (késztetéssel és hajlandósággal) párosult”⁷ – írja Gyáni Gábor. A hazai polgárság kialakulása és a zsidó emancipáció kéz a kézben haladt. Ahogy a fejezet Komlós Aladártól kölcsönzött címe is utal rá, új helyzet teremtődött, amely egyértelműen választás elé állította a zsidóságot. Ez a válaszút idézte elő a korábban emlegetett felekezeti szakadást. Ugyancsak ezt a változást mutatja, hogy „a 19. század derekát megelőzően a zsidó kizárólagos kritériumául az izraelita felekezethez tartozás számított. Az emancipáció bekövetkeztével mindez megváltozott. Kevesen keresztkeltek ki vagy kötöttek vegyes házasságot, ennek ellenére 1868 után a zsidó nem kizárólag csupán az izraelita felekezetű személyeket jelölte. Előfordulhatott, hogy valaki zsidó (izraelita felekezetű) családba született, gyerekként azonban kikeresztelkedett és katolikus vagy felekezeti protestáns iskolába járt (amit kikeresztelkedés nélkül is megtehetett), de még csak tudatában sem volt zsidó származása tényének.”⁸ A konvertiták nem számítottak többé különállónak, ahogy arra Konrád Miklós rámutat: „[a] zsidók és a kitért zsidók közötti társadalmi érintkezés fennmaradása új jelenségnek számított az askenázi zsidóság történetében. A zsidók modern kori szekularizációja, akkulturációja, illetve egyenjogúsítása előtt a keresztény vallásra tért zsidók vallásváltásukkal közösséget is váltottak.”⁹ Azonban azzal együtt, hogy nemcsak azt nevezték zsidónak, aki a felekezethez tartozott, hanem azt is, aki zsidó származású volt, mégis „a felekezeti státus maradt a zsidó identitás átélésének legértékesebb, mondhatni első számú forrása.”¹⁰

⁷ GYÁNI GÁBOR, *Zsidó identitáskonstrukciók a múltban* = Uő., *Nép, nemzet, zsidó*, Kalligram, Budapest, 2013, 244.

⁸ GYÁNI GÁBOR, *Identitás versus imázs. Asszimiláció és diszkrimináció a magyar zsidóság életében* = Uő., *Nép, nemzet, zsidó*, 214.

⁹ KONRÁD MIKLÓS, *Zsidóságon innen és túl*, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, Budapest, 2014, 558. A társadalmi érintkezés fennmaradása azonban nem jelentette feltétlenül azt, hogy a zsidók teljes mértékben elfogadták volna a konvertitákat: „A zsidó felekezet elhagyását többségük általánosságban elítélte, a kitérésben, ha nem is vallási vétket, de jellemtelen megfutamodást, a közösség arculcsapását látván, de sokan nem tulajdonítottak neki nagy jelentőséget. Keresztény vallásra tért családtagjaikat egyesek kitagadták családjuk köréből, vagy legalább örökségükből, mások különösebb megrázkódtatás nélkül, közömbösen, vagy akár megértően fogadták, amikor éppen nem támogatták.” Uo., 585.

¹⁰ GYÁNI, *Identitás versus imázs*, 220.

Változás állt be a mindennapi életben is: meg kellett szokni az „új világot”, az elszigetelődés helyett a közeledést a többségi társadalomhoz. Korábban a zsidók életének minden területére kiterjedő szabályrendszer egyértelműen kijelölte a határt – ezt a határt „sokszor a gettó falának fizikai valósága jelentette, és minden esetben a nem zsidó környezettől való különválás, ami nemcsak a vallás, hanem a jog, a nyelv, az oktatás és a kultúra területére is kiterjedt, sőt magába foglalta még az étkezési szokásokat és naptárhasználatot is”.¹¹ Az új világrendben azonban „[a] vallási élet, mely előbb törvényeivel az egész zsidó életet átfogta, úgyszólván nem hagyva benne profán területet, most pusztán istentiszteletté zsugorodik” – írja Komlós Aladár.¹² Az önmeghatározás, az identifikáció különösen nehéz volt az adott történelmi időszak átmeneti jellege miatt: „a korábbi etnikai-vallási gettó-közösség már nem valóságos, az új szerves nemzetközösség még-nem-valóságos”,¹³ vagy másképpen: „[a]z emancipáció problémája abban állt, hogy egy régen fennálló és viszonylag szilárd rendszer alapjait ásta alá anélkül, hogy valami kézzelfoghatót állíthatott volna a helyébe.”¹⁴

A nyelv kérdése is érdemes kitérni. A „zsidó irodalomról” beszélve fontos lesz, hogy a honi zsidóság nyelve – a többséget tekintve – a magyar, nem pedig a jiddis,¹⁵ alkotásaik – a szűken vett héber nyelvű felekezeti irodalomtól eltekintve – szintén magyar nyelven születnek, ebben az értelemben sikeresen ment végbe az asszimiláció. Az asszimiláció a modernkori zsidóság történetével foglalkozó tudományos munkákban kulcsszó, azonban a zsidóságot egyértelműen összekötni az asszimilációval és a polgárosodással erős sarkítás, hiszen a hazai zsidóságnak nem az asszimiláció volt az egyetlen útja/választása a korban, a helyzet ennél sokkal bonyolultabb.¹⁶ Ezzel összefüggésben a zsidó polgárosodásról elmondhatjuk, hogy a történelmi Magyarországon élő zsidó népességnek nagyjából a felét az 1910-es években az ortodox közösségek alkották, „akik kevés vagy semmi jelét nem mutatták a polgárosodásnak, a gazdasági és szellemi innovációnak”¹⁷. Továbbá a polgárosodás nemcsak a zsidókat érintette, hanem számos más csoportot is, például a magyarországi németeket. Az a kijelentés, miszerint a zsidóság műveltségi tőkéje, gazdasági kvalitásai és egyéb tulajdonságai miatt „alkalmasabb” volt a polgárosodásra, mint a magyar társadalom többi rétege, a zsidó imázs fogalma felől közelít, nem pedig az identitás fogalma felől.¹⁸

¹¹ NICHOLAS DE LANGE, *Zsidó identitás*, ford. LUKÁCS ILONA, *Múlt és Jövő* 1990/3., 13.

¹² KOMLÓS ALADÁR, *A fénykor küszöbén* = Uő., *Magyar–zsidó szellemi történet*, I., 274.

¹³ ALEXA KÁROLY GOLDZIHER KÁROLY MONOGRÁFUSÁT, SIMON RÓBERTET IDEZI. ALEXA KÁROLY, *A magyar zsidó családregény. Regénytriptichon – műfaj történeti adalék a polgárosodás történetéhez: Kóbor Tamás, Pap Károly, Nádas Péter*, Kortárs 2003/8., 72.

¹⁴ BORONKAI SZABOLCS, *Asszimiláció és disszimiláció a 19. századi Sopronban* = *A Kárpát-medence népeinek együttélése a 19–20. században. Tanulmányok*, szerk. EGRY GÁBOR – FEITL ISTVÁN, Napvilág, Budapest, 2005, 43.

¹⁵ 1918 előtt beszélhetünk nagyobb ortodox közösségekről, melyek a történelmi Magyarország periferiáján éltek és a jiddis nyelvet használták.

¹⁶ Lásd erről GYÁNI GÁBOR, *Asszimiláció és diszkrimináció a magyar zsidóság életében* = Uő., *Nép, nemzet, zsidó*, 215.

¹⁷ KARÁDY VIKTOR megállapítása Gyáni tolmácsolásában: GYÁNI GÁBOR, *Polgárosodás mint zsidó identitás*, BUKSZ 1997/3., 269.

¹⁸ Lásd Szekfű Gyula gondolatait Gyáni összefoglalásában: „A Budapest jelenség-gyökere, vélte, közvetlenül az itt nagy számban élő, a város, valamint a honi politikai és szellemi liberális közgondolkodás

Negligálja továbbá az előbb említett ortodox felekezethez tartozó zsidókat, illetve nem veszi figyelembe, hogy a „hagyományos zsidó társadalom, benne a kamarai és nemesi áruterelés forgalmazóival és bankáraival, maga is jobbára feudális vagy kvázi feudális formák között élt.”¹⁹

Identitásstratégiák a korban

Az asszimiláns és ortodox közösségek/egyének életútjának, lehetőségeinek bemutatását azért tartom fontosnak, mert a Pap Károly-i oeuvre-ben kiemelt szerepet kapnak a két csoport reprezentánsai, erről a későbbiekben szövegelemzések révén is megbizonyosodhatunk. Az Azarel/Jordán-novellákban szereplő Jeremia apó figurája híven reprezentálja a disszimiláns, ortodox identitásstratégiát; az apa és az anya a neológia világából érkeznek, gyerekeikkel együtt egy polgárosodott család képét festi meg róluk a narrátor. Az asszimiláns identitásstratégia egyes mintázatait is megfigyelhetjük viselkedésükben, de csak azzal a kitételrel, hogy zsidóságuk és az ehhez kapcsolódó szabályrendszer továbbra is fontos marad számukra. Az anya viszonya zsidó örökségéhez egyértelműen oldottabb – ez persze az apa kiemelt vallási vezetői szerepéből is adódik, hiszen neológ rabbi, így közösségének szabályai eleve jobban kötik –, alakja pedig közeledést mutat egy nyitottabb, hibrid identitás felé. Ennek a hibrid/kettős identitásnak a legtisztább képviselője a szövegekben Azarel Gyuri – nem véletlen, hogy viszonya az édesanyjával sokkal konfliktusmentesebb, mint az apjával –, aki egyik családi mintát sem érzi elfogadhatónak, s szívesen közeledne a kereszténység felé. A zsidó identitás készen kapott sémája elleni tudatos lázadás nyilvánvalóan nem lenne hiteles a gyermek szájából, azonban a szövegek retrospektív narrációja lehetőséget ad arra, hogy a gyermek ösztönös ellenérzését teológiai szinten értelmezze a felnőtt narrátor. Az említett kettős identitás pedig nemcsak a novellaalakok, hanem Pap Károly saját énreprezentációjának is az egyik meghatározó eleme.

Annak érdekében, hogy a korabeli zsidóság helyzetéről, választásairól komplex képet kapjunk, elsőként vegyük számba az asszimiláns zsidóság identitásstratégiáját. Erre a magatartásmódra jellemző, hogy az egyén, aki ezt választja, szeretné elfogadtatni odatartozását, illetve annak szándékát a többségi társadalommal, miközben kapcsolódása a szűken vett zsidósághoz háttérbe szorul.²⁰ Különösen érdekes ebből a szempontból a névmagyarosítás kérdése. A korabeli statisztikákból kimutatható, hogy a befogadó ország nyelvének elsajátítása után az asszimiláció irányába tett lépéseknek ez volt az egyik leggyakoribb formája.²¹ Ennél radikálisabb választás

egészének életét elemül szolgáló zsidóságban, valamint az általa erősen befolyásolt szellemi és politikai elitben keresendő.” GYÁNI Gábor, *Modernitás, modernizmus és identitásválság. A fin de siècle Budapest*, Aetas 2004/1., 134.

¹⁹ GYÁNI, *Polgárosodás mint zsidó identitás*, 270.

²⁰ ERŐS Ferenc, *A (zsidó) identitás labirintusai = Élettörténet és megismerés*, szerk. LÁSZLÓ János, Scientia Humana Társaság, Budapest, 1988, 150.

²¹ GYÁNI, *Identitás versus imázs*, 220. Pap Károly is megtette ezt a lépést: Pollákról Papra változtatta nevét. A névváltoztatás motivációja mögött azonban közel sem biztos, hogy az asszimilációs törekvés állt, elképzelhető, hogy a szerző édesapjától, a soprani neológ rabbi Pollák Miksától szeretett volna jelképesen

volt a korábban már említett kitérés, ami 1896 és 1914 között közel tízezer zsidót érintett.²² Komlós Aladár így ír a korabeli asszimilánsokról: „A modern zsidó legfőbb vágya, hogy olyan legyen, mint a többi ember. Azon van, hogy zsidó volta minél felszínesebb tulajdonsággá váljon, s ne különböztesse meg őt környezetétől. Magyar akar lenni.”²³ Ennek az útja pedig a polgárosodás volt. „Az asszimiláció és a polgárosodás úgy függnek össze, hogy egymást feltételezik. Hiszen egyedül a zsidó másság (csoportpartikularitás) formális megszüntetése teheti a zsidókat nemzetállami keretek közt integrálódó modern polgári társadalom teljes értékű tagjává.”²⁴

Azzal együtt, hogy az újabb generáció egy része egyenjogú és magyar polgárnak tekinti magát, és már nincs meg benne a gettó emlékezete, saját kultúrájához, vallásához való viszonya is átalakul, kevésbé tud hozzá kapcsolódni. A fogalom eredeti (vallási és kulturális) értelmében már nem zsidók, hiszen akkulturálódtak.²⁵ Az akkulturálódás azonban nem egyenlő az asszimilációval. Az asszimilációt olyan skálaként érdemes elképzelnünk, melyen számos „állomás” van, amelyeket nagy távolság választ el egymástól.

A történelmi helyzet változásai azonban a látszólag sikeresnek tűnő identitásstratégiát is megbolygatják. Ahogy haladunk előre az időben, az asszimiláns zsidóság (is) egy traumatikus élménnyel találkozhat, ez pedig a növekvő antiszemitizmus: „A negyedik, közvetlenül a háború előtt beérő nemzedék új helyzettel találkozhat: a »boldog békeidők« asszimilációs reményei és készítményei mellett a zsidó asszimilánsokkal szembeni növekvő ellenérzések, sőt ellenségeskedések is jelen vannak.”²⁶ (A modern értelemben vett antiszemitizmus²⁷ kezdeti jelei egyébként már az 1873-as gazdasági világválságot követően megmutatkoznak, s egy évtized múlva a tiszzaeszlári perben²⁸ már egyértelműen detektálhatók.) Tehát az asszimilánsok olyan helyzetbe kerültek, hogy hiába voltak képtelenek átélni zsidóságukat, vagy választották annak negligálását, mégis ebbe a kategóriába sorolták őket. Ugyanis az asszimilálódáshoz nem volt

elszakadni. Pollák Miksa amellelt, hogy történelmi munkákat írt a magyar zsidóság életéről, a magyar irodalom bibliai vonatkozásait is vizsgálta (lásd *Arany János és a Biblia*, *Tompa Mihály és a Biblia* és *Madách Imre és a Biblia* című műveit). *Magyar Zsidó Lexikon*, szerk. UJVÁRI Péter, Budapest, 1929, 715.

²² „Ami a magyar zsidókat illeti, az áttéréseket lehet jelentéktelennek tekinteni, az 1896 és 1914 között kitért közel tízezer zsidó az 1910-ben 911 226 zsidó vallású egyénhez képest statisztikailag elenyésző. [...] Ha viszont az élet akármely területén, de különösen kulturális téren kimagasló tehetségű, a korban hírnevet szerzett és/vagy az utókor emlékezetében tovább élő zsidókat nézzük, a konvertiták listája megdöbbentően hosszú, arányuk kimagasló.” KONRÁD, *I. m.*, 587.

²³ KOMLÓS, *A fénykor küszöbén*, 274.

²⁴ GYÁNI, *Polgárosodás mint zsidó identitás*, 271–272.

²⁵ „Az asszimiláció kezdeti szakaszában megy végbe a befogadó társadalom nyelvének, kulturális kódjai alapvető elemeinek az elsajátítása, ez az, amit akkulturációnak, kulturális beolvadásnak szokás nevezni. Az akkulturáció nem szükségképpen vonja maga után a beolvadás újabb szakaszait vagy az asszimiláció folytatódását.” – írja Gyáni Gábor Milton Gordon modellje alapján. GYÁNI Gábor, *Etnicitás és akkulturáció a századfordulás Budapestén*, Regio 1995/1–2., 4.

²⁶ GYÁNI, *Zsidó identitáskonstrukciók*, 249.

²⁷ A modern értelemben vett antiszemitizmus abban különbözik az úgynevezett „tradicionális” antijudaizmustól, hogy a zsidókat faji karakterekkel látja el, származási alapon különbözteti meg őket, függetlenül a vallási kötődéstől.

²⁸ Lásd erről bővebben: KÖVÉR György, *A tiszzaeszlári dráma*, Osiris, Budapest, 2011.

elég az akkulturáció, kellett hozzá a magyar nemzetkarakter elsajátítása is, ami eleve illuzórikus elképzelésen alapult. „ott [...] ahol egy idő után nem az eredendően partikuláris polgári étosz ruházta fel szimbolikus jelentéssel a nemzet – e »képzeltbeli közösség« – fogalmát, a zsidóság egyébként kétségtelen (sőt: látványos) polgárosodása sem teremthetett »hiánytalan« polgárokat.”²⁹ Ennek a folyamatnak eredményeként az asszimiláns zsidóságban is elindult a saját zsidó identitásukhoz való kötődés, amelynek – groteszk módon – az antiszemitizmus volt a katalizátora.³⁰

Az identitásstratégia másik iránya a társadalomtól való különállás fenntartása/megteremtése, a disszimiláció. Ebbe a csoportba főként az ortodox zsidók sorolhatók, akik társadalmi elkülönülésüket, szokásrendszerüket nyíltan vállalják, s idegenségüket megtartva főként a paraszti világba tagozódtak be még a kiegyezés és a zsidó emancipáció előtt. De megemlíthetjük a csalódott asszimiláltak csoportját is, s a csoport egyik híres képviselőjeként Herzl Tivadart, aki asszimilált zsidóból lett a modern cionizmus megalapítója.

Talán a fentebb vázoltakból is kirajzolódik, hogy a „ki a zsidó?” kérdésre adható válaszok végtelenül összetettek. A következőkben egy még komplexebb identitásstratégiát vázoló fel, mely mások mellett Pap Károly esetében is meghatározó volt.

„Ellipsis, amelynek két gyűjtőpontja van”³¹

Mint említettem, megtévesztő lenne azt állítani, hogy a korabeli zsidóság egyetlen választási lehetősége az asszimiláció vagy a disszimiláció stratégiája volt. Ahogy az Komlós Aladár és Pap Károly vagy éppen Kóbor Tamás írásaiból is kiderül, egy másik változat is létezett az identitás megélésére: a történelmi, politikai változásokra reagálva a zsidó értelmiségiek egy része egyfajta hibrid, fragmentált identitást alakított ki – ehhez azonban hozzá kell tennünk, hogy ennek bázisát az asszimiláció „magyarnak neveltek” kurzusa teremti meg.³² A hibrid, fragmentált identitás alapja a kettős kötődés, ennek szemléltetéséül az imént felsorolt szerzőktől idéznék egy-egy gondolatot: „az igazság az, hogy magyar is vagyok, zsidó is vagyok” – írja Komlós Aladár.³³ „A zsidóság: vérem, szellemem, atyám ezeréves sorsa. A magyarság: fedelem, nyelvem, írásom: munkám sorsa” – mondja Pap Károly.³⁴ Kóbor Tamás pedig így fogalmaz: „Minden zsidó küzdelemben részt veszek, mint magyar ember, sem kisebb, sem nagyobb mértékben, mint azt más vallású magyar teheti.”³⁵ Az utóbb jel-

²⁹ DE LANGE, I. m., 71.

³⁰ Lásd erről Vajda Júlia és Kovács Éva szociológusok által készített életútinterjúkat zsidó származású interjúalanyokkal: KOVÁCS–VAJDA, *Mutatkozás*.

³¹ „A zsidó lélek a mértani idomok közül nem a körhöz hasonlít, amelynek egy a középpontja, hanem inkább az ellipsishez, amelynek két gyűjtőpontja van...” KOMLÓS ALADÁR, *Egy megírandó magyar-zsidó irodalomtörténet elé = Magyar-zsidó szellemtörténet*, II., 80.

³² GYÁNTI, *Identitás versus imázs*, 213.

³³ KOMLÓS, *Zsidók a választáson*, 11.

³⁴ PAP KÁROLY, *Válasz egy különítményes vallomására = Megváltás. In memoriam Pap Károly*, szerk. Csűrös Miklós, Nap, Budapest, 2006, 133.

³⁵ KOMLÓS ALADÁR, *Beszélgések a zsidó kérdéstről: Kóbor Tamás = Uő., Magyar-zsidó szellemtörténet*, II., 328.

lemzett önmeghatározás elsősorban a városi zsidóságra volt jellemző: „1867-ben még olyan zsidók állanak a porondon, akiknek friss emlékezetében van az elnyomottság, kirekesztettség és megvetettség állapota, amelyből a törvényhozás most kiszabadította őket, 1890-ben már elhalványul s mintha visszavonhatatlanul a múltba süllyedt volna az előbbi helyzet emléke.[...] És egy új zsidó nemzedék kezd megszólalni, amely már az új helyzetben nőtt fel. Ennek számára magától értetődő, hogy egyenjogú polgár és magyar.”³⁶

Alapvető konfliktusa a kornak – nem csak Magyarországon, és nem csak a zsidó családokra jellemzően – az apák és gyermekek közötti szembenállás, amely a zsidók esetében összekapcsolható a hagyományokhoz való viszony megváltozásával. Nagyon jól megmutatkozik ez Azarel édesapjának rabbi figurájában, aki mintacsaládot kíván nevelni. A Pap Károly által megrajzolt konfliktusokban a polgári, neológ világ ütközik össze az ortodoxiával, az őszivel. Ebben a „harcban” az apával szemben, a másik oldalon a „gyapjas” zsidó nagyapa, Jeremia alakja áll.

Komlós Aladár így ír Kóbor Tamás *Ki a gettóból* című regényéről: „A múlt század hetvenes éveiben, a kapitalizálódni kezdő Budapest szegény kézműves zsidói között játszódik le [a történet]. Ezek a zsidók már nincsenek otthon a szent könyvek és a hagyományok között, csak az apa patriarchális tekintélye, az önfeláldozó szeretet, melyet a családtagok magától értetődően gyakorolnak egymás iránt és a nagy ünnepek szigorú szépsége őriz meg valamennyit a múlt fényéből.”³⁷ De azt is kifejti, hogy egyre többen vannak az új zsidó írónemzedékből, akik a mózesi tanokkal szemben a próféta tanításokat igyekeznek erősíteni, mert azok könnyebben szintetizálhatók a kereszténységgel.³⁸ Ez a kitétel egyébként Pap Károlyra is igaz lehet, aki a visszaemlékezések tanúsága szerint egy Jézus-regényen dolgozott, azonban a kéziratok nem lelhetők fel – Keresztury Dezső szerint a nyilasok pusztították el őket Pap Károly lakásán.³⁹ Mindenesetre fennmaradt művei közül a *Megszabadítottal a haláltól* című regényben, illetve a hasonló szereplőkkel dolgozó novellákban egyértelműen tetten érhető a krisztusi tanítások parafrázisa, az említett regény főhőse, Mikáél maga is krisztusi figura.

A korábban felvázolt kettős, fragmentált identitás bizonyos szempontból kétféle csoporthoz is kötődik – asszimiláns és disszimiláns, neológ és ortodox –, de el is különül tőlük. A vészidőszakban azonban mindhárom út képviselői ugyanazon megítélés alá esnek a többségi társadalom és a hatalom részéről: zsidók. Szomorú nyomon követni, hogy az antiszemitizmus zsidó imázsa hogyan szivárogoz át az egyének önértelmezésébe is. Ezen a ponton érdemes megemlíteni a zsidó öngyűlölet képzetét. Theodor Lessing 1930-ban alkotta meg az ún. „Jüdische Selbsthass” (zsidó öngyűlölet) fogalmát, mely a zsidó értelmiség antiszemita hozzáállását fedi saját vallásához, identitásához.

³⁶ KOMLÓS, *Zsidók a szépirodalomban*, 279.

³⁷ KOMLÓS ALADÁR, *Vázlat egy zsidó regényről vagy egy kultúra felbomlása = Uő., Magyar-zsidó szellem-történet*, II., 90.

³⁸ KOMLÓS, *Zsidók a szépirodalomban*, 274.

³⁹ „A nagy művet, minden egyebével együtt, feldúlt lakásán pusztították el a nyilasok.” KERESZTURY DEZSŐ, *Pap Károly = Megváltás*, 317.

Az önértelmezéshez szorosan hozzákapcsolódik a nyelvi reprezentáció. A kor ugyanazokkal a kódokkal dolgozik, mint a 19. század. Ugyanazon a nyelven beszél, amely az emancipáció ellen szólalt fel, éppen ezért a frusztráció és a zavar mellett félelmet még a harmincas évek elején sem keltenek a zsidóságban az ismerősen hangzó szövegek.⁴⁰ Azonban ahogy haladt előre az idő, a nyelv kezdett megváltozni. „Az ordító hallgatásból nem lehetett nem kihallani, hogy semmi vagyok, senki, egy *féreg* akit észre se kell venni. [...] az ember végül azonosul vele, interiorizálja a megvetettséget, önmaga előtt is szüntelenül ismételteti a regét”⁴¹ – olvashatjuk egy Vajda Júlia és Kovács Éva által készített életútinterjúban. Komlós Aladár szövegeiben is végigkövethetjük ezt a folyamatot: „sikerült belőlem azt a gerinctelen, beteg *férget* csinálni, aminek asszimiláns zsidó a neve.”⁴² Ezen a ponton érdemes Franz Kafka művét, *Az átváltozást* is megemlíteni, amely szintén hasonló szimbólummal dolgozik: a főhős a külvilág reakcióinak hatására egy idő után saját magát rovarként/féregként ismeri fel. Lichtmann Tamás, *Az igazságkereső Pap Károly* című könyv szerzője egyértelmű párhuzamot vél felfedezni a két író – Pap Károly és Franz Kafka – művei között.

Hagyomány és generációk ütközése az *Azarel/Jordán-novellákban*

A következőkben a fent vázolt identitásstratégiákat és azok reprezentáns zsidó alakjait a Pap Károly-írásokban konkrét szövegelemzés keretében fogom vizsgálni. Az értelmezés tárgyául az *Azarel/Jordán-novellák* választottam, melyek véleményem szerint a szerző novellisztikájában a legerősebben reprezentálják a zsidó identitáshoz fűződő viszonyt, a hagyományok átörökíthető voltának kérdését. A vizsgált írások a következők: *Irgalom*, *A csalogány*, *Játékok*, *Tánc*, *Gyermekek*, *Vér*, *A Hold*, *Magány*, *Az utolsó játék*, *Oluska*, *Emlék*, *Forradalom a gyerekszobában*, *A Schrei*, *Egy kamasz szórakozásai*, *Nyári emlék*, *Azarel falusi estéje...*, *Családi örömök* és az *Azarel Pestre érkezik*. Ahogy arra Gintli Tibor is rámutat, a novellákban a szereplők egyezésén túl (a főszereplő gyermek, Gyuri; Jeremia nagyapó; a testvérek: Ernuskó és Oluska; Judit, az édesanya – akinek a neve, az apáival egyetemben, csak egy novellában említődik meg, és az édesapa: Ezékiel; illetve egy-két mellékszereplő: Ráhel nagyanyó; Lidi, a keresztény szolgáló; Ignác apó és Eszter nagynéni) közös a retrospektív énelbeszélés alkalmazása (kivételt képez ez alól az *Azarel Pestre érkezik* című novella), illetve a szövegek expreszionista képkalkotása.⁴³ Utóbbi egyik csúcsteljesítménye a *Vér* című novella, amely *Azarel Gyuri* felfokozott érzékelését élénk képek formájában mutatja meg: „A baromfik megszagolták társaik vérét, s rémült vad gágogással, kotkodácsolással repdestek elő börtönük mélyéről. Fejükét nyújtották, kínosan csavargatták nyakukat, üveges, fekete szemmel hangosan szívták be a halálos szagú levegőt. Sárga csőrük tátva ma-

radt, s ráspolys vékony nyelvükkel rémülten, idegesen tapogatóztak a légben, mint-ha előre akarták volna ízlelni a halált.”⁴⁴

Az apa figurája

Az apa neológ rabbi, aki kényelmesen berendezkedett a polgári életében. Neológ identitása szövegszerűen is megjelenik: „Csak akkor érezték magukat kényelmetlenül, ha eszükbe jutott a falu többi zsidósága, akiknek a szemében régóta eretnekek voltak. Valahányszor apám ezekre az óhitűekre gondolt, akikkel tele volt a felső falu, arcára árnyék borult.”⁴⁵ Az édesapa a polgári élet ethosát hordja magában: élére állítja a garast, tisztességes, szorgalmas – akárhány jelenetben látjuk, mindig vagy a szent könyvet olvassa, vagy a prédikációit írja. Tekintélye van a keresztények előtt is, nem csak a zsidók körében, éppen ezért nagyon fontos számára, hogy családjá minden szinten példamutató legyen. Az apa látszólagos polgári erényeit azonban a narrátor egyértelműen megkérdőjelezi, képmutatásnak tartja.

A lakásuk elhelyezkedése is izgalmasan mutatja be a neológ és asszimiláns zsidóság életét, mely gyökeresen eltér a gettólétől: „Az udvarunkat, ahol játszani szoktunk, magos, setét falak állták körül szigorúan. Két oldalán az udvari lakások tűzfala meredezett, másik sarkában különös szomszédság volt: az orsolyák zárdakertjének emeletes kőkerítése találkozott itten a mi zsidó templomunk belső falával”⁴⁶ A falak szimbolikusak: a család két világ határán él, ahol a kereszténység és zsidóság találkozik, azonban a fal által különállóságuk is megmarad. A közeledést az is erősíti, hogy a család szolgája, Lidi, keresztény parasztlány. Továbbá az is a nyitást szimbolizálhatja, hogy az apa neológ rabbiként mindig reverenciában és papi sapkában van, sosem kaftánban.

Az apának a főhőshöz, Gyurihoz, legkisebb fiához fűződő viszonyát – a gyerek szempontjából nézve – a ridegség határozza meg, kommunikációját a szigorúság és a magyarázat nélküli utasítások jellemzik: „Aki nem szeret tanulni, abból lesz az utacagyerek, meg a koldus – és jelentős pillantással rám nézett. – Abból lesz a tolvaj, a rabló, abból lesz minden rossz, s a szüleinek folyvást szégyenkeznie kell miatta. De akik szeretnek tanulni [...] azokból minden lehet! [...] Azokat mindenki szereti, és a szüleik sohasem szégyellik őket”.⁴⁷ Az apa és fia között az egyetlen kapcsolat a feddéses során alakul ki. De a semminél még az is jobb, ha negatív figyelmet kap Gyurka: „borús volt az [apám] arca és aggodalmas. Ez megnyugtató, és örültem, hogy ilyen sok fontos dolgunk van egymással”.⁴⁸ Az apa megfellebbezhetetlen tekintélyre tart igényt, ebben a vonatkozásban hasonlít Istenhez („Ez volt az a szó, ami ellen sohasem lehetett semmit szólni. Az Isten.”).⁴⁹ Jól mutatja az apa szerepét a családi dinamikában, hogy amikor Gyuri élete legveszélyesebb, bűnös tettet hajtja végre – vért

⁴⁰ KOVÁCS–VAJDA, *Magyarországi zsidóság*, 38.

⁴¹ Uo., 40. (Kiemelés – M. T.)

⁴² KOMLÓS, *Zsidók a választáson*, 12. (Kiemelés – M. T.)

⁴³ GINTLI TIBOR, *A hagyomány arcai. A zsidó identitás kérdései Pap Károly novelláiban = „Zsidó” identitás-képek a huszadik századi magyar irodalomban*, szerk. SCHEIN GÁBOR – SZÜCS TERI, ELTE Eötvös, Budapest, 2013, 28.

⁴⁴ PAP KÁROLY, *Vér = Uő.*, *Novellák*, I., 128–129.

⁴⁵ PAP KÁROLY, *Nyári emlék = Uő.*, *Novellák*, II., 291–292.

⁴⁶ PAP, *Vér*, 124.

⁴⁷ PAP KÁROLY, *Oluska = Uő.*, *Novellák*, II., 138.

⁴⁸ PAP KÁROLY, *Játékok = Uő.*, *Novellák*, I., 88.

⁴⁹ PAP, *Vér*, 139.

szik, mert megirigyli a keresztény fiúkat –, és beteg lesz, akárhányszor anyját hívja, akitől megértést és szeretetet remél, apja jön az ágyához. „A gyerek lázadó vagy dacos tettei elsősorban neki szólnak, őt akarják a korlátozó tekintély pozíciójából a feltétlen szeretet felé mozdítani.”⁵⁰ Ezen a ponton fontos emlékeztetni arra, hogy az apa képében hiába rajzolódik ki a neológ, polgárosodott rabbi, mégsem asszimilálódott teljesen – vallási vezetői pozíciója nem is tenné ezt lehetővé. Ahogy korábban említettük, az asszimilációt egy olyan skálaként érdemes elképzelnünk, melynek egyes fokozatait nagy távolságok választják el egymástól.⁵¹ Az apa a polgári életmód átvételében éli meg a közeledést a többségi kultúrához, azonban fontos marad számára zsidósága is: ez az ünnepekkor látszik leginkább, amelyeket köt a zsidó vallási hagyomány. Emellett a keresztény kultúrkörrel szemben egyértelműen távolságot tart, a közeledés mellett tehát az izoláció is jelen van viselkedésében. Alakjának egyik mozgatórugója a szabályokhoz való merev alkalmazkodás. Ezeknek a szabályoknak egy része a polgári identitásából adódik, de másik fontos bázisa a zsidósága: ezért tiltja meg Gyurinak, hogy a keresztény fiúkkal játsszon, s hogy vért igyon, ahogy ők.

A felnőtt Azarel önértelmezése is fenntartja az apa és fia közötti távolságot. Az egyetlen felnőttkori, a többi novellától narrációját tekintve is elütő szövegben, az *Azarel Pestre érkezik*ben felvetődik az azonosulás lehetősége, azonban ezt azonnal el is veti a főszereplő.⁵² A főhős édesapja hálóingében alszik, de nem érzi benne jól magát: „Azarel fölemeli s újra leteszi a hálóinget. Nem szívesen fogja viselni. A többi három inget sem. Azok is az apjáié voltak. Mintha most is benne volna apja: idegenkedve nézi. Csak egy apa? Ahány ing, annyi apa. [...] Hány ilyen kemény, száraz, sasorrú, asszír fej, barna szakállal, amely benövi az arcot, s hányféle nagy, de bennülő, acélszürke, bizalmatlan szem tekint ki belőle. S felette hányféle szép, de rideg homlok, tetején a kicsiny papi sapkával!”⁵³ Az idézet reflektál az identitás átörökíthetlenségére. Az előre megszabott élet, a „kész ruha” nem illik a főszereplőre. Saját identitását, hagyományhoz fűződő viszonyát neki magának kell megteremtene. Az önazonosságnak belülről kell fakadnia. Pap Károly, amikor „irodalmi törvényszék”⁵⁴

⁵⁰ GINTLI, I. m., 33.

⁵¹ Konrád Miklós is kiemeli, hogy „egységesnek vélt dualizmus kori neológ zsidó identitásról beszélni nem lehet”. KONRÁD, I. m., 585.

⁵² Lásd erről Clara Royer elemzését: „A főhős a [családjával] lezajlott szakításról elmélkedik, csak hogy épp apja ingét hordja, ami a sikertelen férfi-hagyományozás jelképe is egyben.” CLARA ROYER, *Az apai Törvénytől az anyai írásig*, Múlt és Jövő 2008/4., 86.

⁵³ PAP Károly, *Azarel Pestre érkezik* = Uő., *Novellák*, II., 329.

⁵⁴ „Külföldi példákat követve a Magyar Cionista Szövetség »irodalmi törvényszékét« rendezett Pap Károly *Azarel* című könyve fölött. Dr. Miklós Gyula mint a törvényszék elnöke ismertette a »peranyagot«, tömören és érdekesen előadta az *Azarel* tartalmát, majd felszólításra dr. Friedmann Dénes mint ügyész elmondotta vádbeszédjét. [...] Utána dr. Dénes Béla mint védő fejtegette ki álláspontjait, hivatkozva az irodalmi szempontok szuverenitására, és idézte dr. Beneschofszky budai rabbi előadását a könyvről. [...] Azután Pap Károly, mint a vádlott mű szerzője poetikus nyilatkozatot olvasott fel. [...] Pap Károly után dr. Patai József mint tanú rámutatott a könyv irodalmi értékeire, ami szerinte elsősorban döntő. [...] Sós Endre mint szakértő abból a szempontból bírálta a munkát, hogy anyagot ad a zsidóság ellenségeinek. Dr. Szinétár Ernő mint orvosszakértő a mű lélektani hátterét világította meg pszichoanalitikai szemzőgből. Epstein Ákos mint cionista tanú boncolta a művet. Az ifúság nevében pedig Weisz Farkas szólalt fel és kifejtette, hogy egy ilyen nagytehetségű zsidó írótól méltán várható komolyabb elmélyedés és tárgyismeret a zsidóság kérdéseiben. [...] dr. Miklós Gyula kihirdette, hogy az irodalmi

elé állítják *Azarel* című könyve miatt annak a vádjával, hogy a mű papellenes, s benne a szerző lekicsinyli szüleit, világosan megfogalmazza: célja az volt, hogy műve által a zsidók leássanak a lelkük mélyéig, és megtalálják a „közös-emberit”, ami túl van a társadalmi szorongáson. Miután ezt a „közös-emberit” megtalálták, akkor lesznek képesek zsidó identitásuk megélésére.⁵⁵

Jeremia apó alakja

Jeremia az ortodox „gyapjas zsidó” figurája, szöges ellentéte az apának, már csak megjelenését tekintve is: „Fekete bozontoságából mindjárt előtűntek vastag, sápadt ajkai, sárga, nagy fogai és bőre, amit még szakálla meghagyott, szürkén megráncosodott. Most már görbe orra zúzottságát is megláttam, s füleit hiába kerestem rengeteg szakállá közt.”⁵⁶

Alakja a bolygó zsidóét idézi, kaftános, hajlott hátú, görbe orrú – tökéletesen rímél a zsidó sztereotípiákra. Két novella szövegében jelenik meg alakja: az *Irgalom* címűben, és átvitt formában *A Schreiben*ben. A nagyapa a zsidó örökség ősi vonalát képviseli, a keleti hagyományt, amely más, idegen Azarel számára. A neológ zsidók alakjával szemben az ortodox zsidó mintha a közeledés helyett inkább a különállást testesítené meg. Nem veti le hagyományait; axiómái, életének sarokpontjai ugyanazok maradnak, mint a gettótétben. Identitása is megmarad: ennek fontos jelölője a ruha, a tincs és a szakáll. Nem alkalmazkodik az új világhoz, a tan tölti ki életét.

Az *Irgalom* című novellában a nagyapa egyértelműen viszolygást vált ki Gyurkából. Elsősorban az okozza a traumát a gyermeknek, hogy ez az ijesztő, csúnya figura az ő nagyapja. Ahogy apja fogalmaz: „őbenne is aludtál egyet”.⁵⁷ Saját identitásának keretei közé nem illeszthető be a tudat, hogy a savanyú szagú öreg a rokona, összeköti őket a vérség. A nagyapa a távolságot egy pénzérme ajándékozásával szeretné feloldani⁵⁸ – ismét egy sztereotípiába ütközünk –, azonban Gyuri nem hajlandó azt elfogadni. A nagyapa idegenségéhez az is nagy mértékben hozzájárul, hogy héber nyelven beszél – Gyuri a hétköznapiokon ezt a nyelvet nem hallhatta, számára a héber egyértelműen a szertartás és az ima nyelve. A nyelvhasználat ünnepélyessége ezzel eltűnik:

törvényszék elhalasztja a döntést arra az időre, amikor az *Azarel* további kötetei is megjelennek.” *Irodalmi törvényszék Pap Károly Azarel című regénye fölött. Az irodalmi törvényszéki tárgyalásról szóló beszámoló* = *Megváltás*, 147–150.

⁵⁵ [E]zzel a kegyetlenséggel tudtam elérni azt, amit akartam, hogy könyvem lehasson a zsidó léleknek abba a mélységébe, amely túl van minden gazdasági szorongáson és túl minden társadalmi szorongáson: oda, ahol a közös-örök emberi lakik, függetlenül minden születéstől és a kor áramlataitól [...] ismerem az őszintén önmagára ismerő zsidó lelket is, aki nem menekül és nem hazudik és nem zárkózik be minden fájdalom ellenére sem” Uo., 148–149.

⁵⁶ PAP Károly, *Irgalom* = Uő., *Novellák*, I., 30.

⁵⁷ Uo., 35.

⁵⁸ „Nagyapám ekkor kiment, s egy kis bőröndöt hozott be a szomszéd szobából. Ez éppen olyan csúnya volt, mint ő maga. Csúnya és fekete. Sokáig motozott benne nagy, fekete, szőrös kezével, aztán ümmögve két krajcárt vett ki belőle, s feltartotta: – No! – mondta, s most mintha még szúrósabban és aggodalmasabban bámult volna rám. – Még mindig olyan csúnya vagyok? A krajcár kellett volna, nagyon szeretem a nyaláncságot, s hogy most meg kellett tagadnom magamtól a sok édességet, az még haragosabbá tett. – A pénzed se kell! – mondtam. – Az is olyan csúnya, mint te magad!” Uo., 33.

„Ezek idáig valami méltóságosat jelentettek számomra: atyámat ünnepi fekete se-lyemreverendában a magas szószeiken, felette a templom csillagos boltozatát, alant az ájtatos néma sokaságot; az én egész gyermeki ámulásomat és a büszkeségemet”.⁵⁹ A nagypapa ráadásul Gyurit is zsidó néven szólítja meg: „Jehudácska”, amit a fiú identitásának megkérdőjelezéseként fog fel: „Anyám kis egyetlenemnek, apám Gyurkának szokott szólítani, Jehuda nevémet, melyet a zsidóságban kaptam, még soha sem hallottam”.⁶⁰ Nagypapa iránt érzett idegenségét csak növeli, hogy az a valaki, akit most ismert meg, nem Gyurkának szólítja, hanem azon a néven, ami a nagypapa identitásából, hagyományából következik, amely hagyományba a vérségi viszony révén Gyurka is bekapcsolódik, s ez ellen nem tehet semmit. Ennek az érzésnek a tudatos értelmezése az ösztönös viszolygáson túl nyilvánvalóan hiteltelen lenne egy gyermek szemszögéből. Azonban, ahogy arra ki fogunk térni, a novellák elbeszéléstechnikáját az jellemzi, hogy a szövegek elbeszélője olyan felnőtt narrátor, aki a visszaemlékezés során újra átéli a gyermekkori élményeit – így tud két perspektíva is hitelesen megjelenni a szövegben.

Említettük, hogy *A Schrei* című szövegben is felbukkan egy, a Jeremia apó alakjához kísértetiesen hasonló figura, a lengyel koldus zsidó alakja. „Schreinek eszébe jut s azt hiszi, hogy jó lesz, ha a Jordan épp olyan szennyes, öreg kaftánban járna, mint ő, s mellig érő tincsekkel, és hha! ilyen csámpásan, a zsebkendőt meg a nyakába kösse szombaton, s úgy fújja belé a bibircsókos orrát, és a szeme véres legyen, s a szája pállott, s ha rájön, hát vakarózzék?”⁶¹ – mondja az anya, jelezve családjá különállását az ortodox zsidóktól. Nevetség tárgyává teszi Schreit, azonban amikor Gyurka kéri, hogy ismét imitálja a figurát, megbánja tettét, mert szembesül saját örökségével, mely az ő identitásának is a részét képezi. Gyurka, mivel itt az előző novellától eltérően nincs vérségi kapcsolata a figurával, meg tud maradni a gúnyolódásnál, érzelmileg nem vonódik be, identitása nem sérül. Egészen addig a pontig, amíg a szülei, hogy megleckéztessék, úgy tesznek, mintha Schrei magával akarná vinni őt. Azt szeretnék elérni, hogy Gyuri megtanulja, vannak, akik a zsidókat bántják, az olyan zsidókat, mint a koldus Schrei – s átvitt értelemben őket is, hiszen hiába neológ zsidók, örökségükhöz hozzátartozik Schrei, még ha egyszerűbb is lenne nevetni rajta: „No meggyünk már – fordult hozzám búskomoran és ravaszul [Schrei].[...] Hová? – kérdeztem balsejtelemmel. – Hát bizony, mondta apám nagyon komolyan –, oda, ahonnan a Schrei jött. Ahol bántják a zsidókat. Te nem hiszed és csak mindig nevedsz rajta, hát el kell menned Schrei bácsival!”⁶²

Az anya figurája

Az anya figurája kitüntetett szerepet kap Pap Károly életművében. Egyértelműen a szeretet letéteményese, a szeretet pedig Pap Károly műveinek egyik legfontosabb

⁵⁹ Uo., 31.

⁶⁰ Uo., 30.

⁶¹ PAP Károly, *A Schrei = Uő., Novellák, II.*, 165.

⁶² Uo., 169.

maximája. A vele kapcsolatos, visszatérő szavak: bizalmasság, cinkosság, mosolygás. Az anya mintha játszópajtása, társa lenne Gyurkának. Legeminensebben ez a *Tánc* című szövegben jelenik meg, ahol a lépcsőházban együtt engedik át magukat a játéknak, olyannyira, hogy magyar csárdást járnak (a választás szintén lehet szimbolikus: a csárdás kívül esik a zsidó kultúrkörön, és a magyar kultúrkörbe kapcsolja be őket).⁶³ A dinamika akkor változik meg, amikor megjelenik az apa, a két lábon járó szabály és tiltás: „az udvar felől atyám jelent meg. Fekete reverendája hullámzott körülem. Anyám pirosan, zavartan engedte el a kezemet. Úgy tett, mintha a feje fájna. Atyám nem szólt előttem, de én láttam, mennyire nem tetszik neki anyám, s meg is kérdeztem tőle: – Apa, mért nem szabad? – Itt nem illik – mondta –, ő már nem olyan kicsiny.”⁶⁴

A bizalmas kapcsolathoz a gyermek részéről a kisajátítás is hozzátartozik, általában azokban a szituációkban jelenik meg ez leginkább, amikor Gyurinak osztóznia kellene anyja szeretetén. Követeli tőle, hogy mondja meg testvéreinek, hogy jobban szereti náluk, és nem kellene neki.⁶⁵ Az anya egy ideig bele is megy a játékba, amikor kettesben vannak, megvallja Gyurinak, hogy tényleg őt szereti a legjobban. De amikor az egész család előtt kellene vállalnia a dolgot, nem teszi meg, ezzel csalódást keltve a kisfiúban. Az idézett *Tánc* című novellában végül az anya az apát választja, hiszen annak negatív reakciója után soha többet nem táncol a gyerekekkel. Jól összefoglalja a helyzetet Vihar Béla, aki így fogalmaz: „Pap Károly életműve tulajdonképpen az apa ellen lávázó indulattal telített fiúi lázadás, marcangoló harc a lépcsőházban táncoló kicsiny és törékeny anyáért.”⁶⁶

Gyurka édesanyjára hasonlít, külsejében és játékoságában egyaránt. Az *Irgalom* című novellában az anya szeretete bírja rá arra, hogy megcsókolja Jeremia apót. Tanulmányosak számunkra azok a szöveghelyek, melyekben a szeretett lény identitása teljesen feloldódni látszik a hagyományban, átveszi annak arcát, így átalakul, idegenné lesz. Ilyen az imaszertartás, amelyet az *Emlék* című novella fest meg rendkívül expresszív-ven: „Egyre feljebb emelte hangját, amitől a gyertyalángok furcsa, ideges táncot jártak. Két kicsiny kezét szoros ujjakkal a gyertyatartók elé fektette, mint ahogy a keleti szobrokon látni. Eleintén még meg-megremegtek ujjai, de ahogy folyt szájáról a sok titokzatos szó: egyre mozdulatlanabb lett. Egész testével imádkozott, megszűnt hajlékony lenni, mereven, erősen tapadt a székéhez, mintha ezzel akarta volna mutatni erősebb ragaszkodását ahhoz az Istenhez, aki hite szerint legszívesebben a zsidók nyelvét hallgatta”.⁶⁷ Ahogy véget ér a rítus, az anya arca visszaváltozik az ismert, bizalmas arccá. Az idézetből kitűnik, hogy ezekben a szövegekben a hagyomány pusztá átvétele elveszi annak emberközelségét, emberségét. Aki belép a hagyományba, annak átgondolása, reflektálttá tévése nélkül, szobormerev lesz. Azt a maszkot veszi fel, amelyet készen adnak neki. Ez a maszk azonban – hasonlóan a korábban már elemzett *Azarel Pestre érkezik* című novellában az inghez – sosem lesz a sajátja. Amint

⁶³ „»[P]ogány« csárdás”: CLARA ROYER, *Az átváltozás Pap Károly műveiben, avagy az írás mint harc az áldásért = „Zsidó” identitásképek*, 43.

⁶⁴ PAP Károly, *Tánc = Uő., Novellák, I.*, 108.

⁶⁵ Lásd a *Játékok* című novellát: PAP, *Játékok*, 86–100.

⁶⁶ VIHAR Béla, *Pap Károly útja, Múlt és Jövő 2017/2.*, 41–42.

⁶⁷ PAP Károly, *Emlék = Uő., Novellák, II.*, 144.

az anya arcán a feszült koncentráció helyére visszatér a játékoság, ismét ismerős és szeretetteljes lesz, Gyurka pedig újra kapcsolódni tud hozzá. Az anyához való kitüntetett viszonyt egyébként az is jól jelzi, hogy ő az egyetlen figura, akihez humoros szöveg kötődik az *Azarel/Jordán*-novellák közül, a *Családi öröm*.

Azarel/Jordán Gyuri

A novellák főszereplőjét, Azarel Gyurit hagytam a szereplők bemutatásának végére. A karakter a legtöbb szövegben kisgyermek, egy novella dolgozza fel kamaszkorát (*Egy kamasz szórakozásai*), és a már többször emlegetett *Azarel Pestre érkezik* című elbeszélésben jelenik meg egyedül felnőttként.

A gyermek perspektívájának érvényesítése sok szempontból szerencsés választás, ahogy arra Gintli Tibor rámutat: „A gyermeket a családi szokások és hagyományok kapcsolják be a társadalom és a kultúra szimbolikus rendjébe. A szocializáló olyan előírások megismerését és betartását követeli meg tőle, melyek korlátozzák szabadságát. E hagyományok valódi jelentőségének belátásához ugyanakkor még nem rendelkezik kellő ismerettel és kellő absztrakciós készséggel.”⁶⁸ Ugyanakkor egyfajta ösztönös, belső lázadást is ki lehet fejteni a gyermek perspektívájából, melynek kiindulópontja, hogy olyan elvárásokat támasztanak vele szemben, amelyeket egyrészt nem ismer, másrészt nem is magyarázzák el neki, hogy miért kellene azokat teljesítenie.

A gyermeki nézőpont megmutathatja továbbá annak folyamatát, hogy az identitás hogyan alakul ki egy ember életében. „A csecsemő, s később a gyermek, majd a serdülő nem felkínált mintákból, modellekből választ. Környezetével kapcsolatba lépve megtapasztalja önmagát, emlékezete segítségével maga alakítja identitását. [...] [A] gyermek a családban és a tágabb környezetben neki felmutatott mintákkal kerül szembe: egyesekkel rokonszenvez, másokat elutasít, s saját készségeire, tapasztalataira figyelemmel olyan belső eltökéltségre jut, amely által a kapcsolatban s azon túl is önmagára talál. Szülő és gyerek ilyenén összjátékának alapja az érdek nélküli odafordulás a Másik felé, mely így egyik részről sem tárgyiasult ösztön-kielégítés, hanem a szeretet ősfomája. Ráhangolódás, nem pedig konkrét azonosulás” – írja Vajda Júlia és Kovács Éva.⁶⁹ Ez az odafordulás abban a családi környezetben, melyet Pap Károly az *Azarel/Jordán*-novellákban megrajzol, egyáltalán nem jellemző. Az elvárás a kérdés és magyarázat nélküli teljes azonosulás. Az egyetlen, aki Gyurit annak ellenére szeretni tudja, hogy nem „jó” gyerek, nem felel meg a szabályoknak, a rokonlelkű édesanya, akit a családi dinamikában azonban elnyom a tekintélyt képviselő édesapa. Nem beszélve arról, hogy az anyának is számos elvárásnak kell megfelelnie. Ez jól megmutatkozik például az ünnepeken, amikor színes ruháit le kell cserélnie feketére, dús kontyát pedig kendő alá kell rejtenie. Az igény, hogy megfeleljen ezeknek az elvárásoknak, a gyerek nézőpontjából tekintve erősebb, mint az anya iránta való szeretete.

⁶⁸ GINTLI, I. m., 29.

⁶⁹ KOVÁCS ÉVA – VAJDA JÚLIA, *Elbeszélés, identitás és értelmezés = Közelítések az élettörténetek kutatásához*, szerk. BERNÁTH KRISZTINA – BÖGRE ZSUZSANNA, Partium, Nagyvárad, 2009, 201–202.

Gyuri személyiségében azonban az anyától eltérően benne van a lázadás kényszere és saját kiválasztottságának tudata, melyet Lichtmann Tamás egyenesen transzcendens önzésnek nevez.⁷⁰ Szeretetéhsége nem tűr visszautasítást és osztozást. Az említett tulajdonságok mellett másik fontos jellegzetessége az igazság végletekig menő kimondása, ennek szemléltetéséül álljon itt a Jeremia apóval folytatott egyik párbeszéd: „az arcod is, a szemed is, a szájad is, nagyon csúnya vagy! – Hmm... – mondta, s bámult rám nagy, komor fekete szemével. – Aztán szabad ilyet mondani? Egy unokának? A nagyapjához? Még ha így is van: szabad? – Ha így van, akkor szabad – feleltem”⁷¹ A szabadság, a saját döntés megélése mindennél fontosabb a gyermeknek. Nem érti meg, miért nem lehet neki is rongyokban járni, vért inni, mint a keresztény fiúknak. Irigylitőlük, hogy megtehetik azt, amit neki megtiltottak. Nem érti, miért nem lehet játszani az anyával a lépcsőházban, madarat⁷² fogni, miért kell csókot adnia a nagyapjának, ha nem akar. Éppen ezért minden olyan határhelyzetet kihasznál, amikor megélheti ezt a bizonyos szabadságot. Iszik a tó koszos vizéből, és beteg lesz.⁷³ A történet párja a már emlegetett vérivás a *Vér* című szövegben – utóbbi novella azért is fontos, mert Gyuri egy vallási tabut szeg meg, mellyel kapcsolatban szülei számtalanszor ijesztgették: ha iszik a vérből, eljönnek érte a démonok. És valóban, miután megtörtént a tabutörés, a gyermek beteg lesz, lázalmok gyöttrik, melyek tökéletesen rímelenek azokra a történetekre, amelyeket szüleitől hallott. Ha szimbolikusan értelmezzük a novellát, akkor a vérivás lázadó gesztusa közeledés egy másik kultúrkörhöz,⁷⁴ és egyben a saját kultúrkör megtagadása, ami azonban lelkiismeret-furdalással jár, a gyermeket vallásának, kultúrájának démonai kísértik miatta. A lázalmokban Gyuri öntudatlanul átélheti azt, amivel a felnőtt narrátor már tisztában van: a szabadság megélése, ha önmeztaggadással jár együtt, az én felszámolásához vezet. A felnőtt narratori perspektíva a szabadság fogalmát így tudja relativizálni: nem a teljes elszakadást, hanem a hagyomány újraértelmezését szeretné elérni, a közeledést a másikhoz saját maga megtagadása helyett – ezzel egyfajta hibrid identitást képviselve.

Visszatérve Gyuri negatív tetteire, folytathatjuk a felsorolást: megüti édesanyját, összerombolja játékait,⁷⁵ meghúzza a nyomorék kislány haját,⁷⁶ tetvesnek nevezi Schrei urat.⁷⁷ Nincs meg benne a szociális normák betartásának kényszere, ami különösen nagy kontrasztot képez polgári, józan apjával, a rabbival szemben. Ez a szabadság nagyon sok esetben összefügg a hatalom akarásával is, mely részben kiválasztottságának tudatából fakad: „[a] szemlélődés könnyed, légies öröme mindjárt kíváncsisággá, az pedig a birtoklás durva, érzéki izgalmává változott bennem, s így űzött a kis patak körül fel-alá, megfogni a kis úszó állatokat”⁷⁸ Vagy *A csalógalány* című szövegben: „Szememet

⁷⁰ LICHTMANN, *Az igazságkereső Pap Károly*, 78.

⁷¹ PAP, *Irgalom*, 32.

⁷² A szabadság egyértelmű jelképe, melyről Lichtmann Tamás hosszabban is értekezik: LICHTMANN Tamás, *Franz Kafka és Pap Károly*, Forrás 1986/10., 33–44.

⁷³ Lásd *Az utolsó játék* című novellát. PAP Károly, *Az utolsó játék = Uő., Novellák*, II., 133–137.

⁷⁴ GINTLI, I. m., 35.

⁷⁵ Lásd a *Játékok* című novellát: PAP, *Játékok*, 86–100.

⁷⁶ Lásd a *Gyermekek* című novellát. PAP Károly, *Gyermekek = Uő., Novellák*, I., 115–118.

⁷⁷ Lásd a *Schrei* című novellát: PAP, *A Schrei*, 162–170.

⁷⁸ PAP Károly, *Magány = Uő., Novellák*, I., 145–146.

erőltettem, hogy lássam a kis csodálatosat, csak úgy lángoltam, és készültem, hogy rádobjam az újságot, s elfogjam őt magamnak, csak az enyém legyen!”⁷⁹

Ahogy családjá és környezete nem tudja elfogadni Gyuri másságát, úgy ő sem tudja az ő különbözőségüket beilleszteni saját világképebe. Szabálykövetésüket képmutatásnak tartja. De nem csak saját neológ családjával szemben vannak ellenérzései: ahogy az apja idegen számára, úgy az ortodox nagypapa is. Nem tud hozzá kapcsolódni. A kétfajta örökség közül egyik sem komfortos számára, mert mintha mindkettő arról szólna, hogy megfosztja „önmagaságától”. A megoldás mintha a megengedésben, és ezzel szorososan összefonódva, a szeretetben gyökerezne. Az anya figurája, aki egyszerre van benne a zsidó hagyományban, és egyszerre a szeretet egyetemes képviselője a szövegekben, közel tud férközni Gyurihoz (lásd az *Irgalom* című novellát, ahol az anya veszi rá őt, hogy megcsókolja nagypapját). Az a zsidó örökség azonban, amit a férfialakok képviselnek a szövegekben, számára nem folytatható változatlan formában, mert túlságosan normatív, előíró jellegű. Gyuri figurája minden akarnokságával és gonosznak bélyegzett viselkedésével együtt olyan identitást állít elénk, amely meg meri kérdőjelezni saját hagyományait, igyekszik megélni saját szabadságát, és ezzel együtt képes közeledni egy másik kultúrához. Testvérei, akik szintén gyerekként jelennek meg a novellákban, ellenpontot képeznek viselkedésével szemben: az előre kijelölt utat választják: a feltétlen azonosulást, elsősorban az apával, és nem az anyával (lásd az *Oluska* című novellát).

Gyuri elszigeteltsége legerősebben a *Magány* című novellában rajzolódik ki. „A távolság mögött, amely a tincses és pendelyes gyermekektől egyaránt elválasztott, ugyanaz a vágy bújt el: a dicsőség s egyben birtoklás vágya. Nem tudtam a varázsszót, amelynek a segítségével úgy a tincseket, mind a pendelyeseket egyszeriben meghódíthattam s összecsődíthettem volna a magam csodálására.”⁸⁰ A kiválasztottság korábban említett transzcendens tudata sok esetben már-már az isteni pozíció megkísértését implikálja, találhatunk olyan szöveghelyet is, ahol ez explicitté válik: „ha nem volt szemük, hogy bámulhattak volna, nyelvük, hogy dicsérhettek volna, úgy, ahogy a templomban olvastam Jahvéről: Téged dicsóít a víz és a felhő...”⁸¹ A fentebb vázolt identitásához tehát az is hozzátartozik, hogy Gyuri tetteinek egyik mozgatórugója a birtoklás vágya, s annak a tudata, hogy joga van mindenhez, amihez kedve tartja. A narrátori szöveg azonban ezt a birtoklásvágyat egyértelműen önzésként azonosítja. Felismeri, hogy a szeretet, amit a gyermek követel, egyirányú.

Narráció, időkezelés, nyelv

A következőkben igyekszem a narrációt is szemügyre venni a korábbiak fényében. Ha tüzetesebben megvizsgáljuk a szövegeket, kitűnik, hogy az egyetlen kivétellel⁸² múlt időben elbeszélte novellák esetében retrospektív énelbeszélésről van szó, ahol

⁷⁹ PAP Károly, *A csalogány* = Uő., *Novellák*, I., 55.

⁸⁰ PAP, *Magány*, 147.

⁸¹ Uő.

⁸² Az *Azarel falusi estéje...* című novella jelen idejű elbeszélése.

a „felnőtt narrátor adja elő a gyermekkorú szereplő által átélt eseményeket. [...] Bár az elbeszélés az egykori élmény átélő felidézését, az egykori nézőpont felelevenítését látszik előnyben részesíteni, a narrátor és a szereplő perspektívája mégsem azonosítható egymással.”⁸³ A visszaemlékező, jelenbeli én rakja rá a gyermekkorú eseményekre a teológiai értelmezés rétegét. A fiú gyerekes lázadása a szülei ellen így lesz szimbolikus lázadás a zsidó hagyomány Azarelre erőltetett útjai ellen. Ez a felnőttkori reflexió leginkább akkor érhető tetten, amikor a narrátor nem gyermekként megszerzett tudása vagy felnőtt perspektívája bukik ki a látszólag a gyermek nézőpontjából elbeszélte sorok mögül: „Megdöbbenésem fényénél most is jól látom anyám szobáját, ahol akkor a pamlagon feküdtem.”⁸⁴ De ide tartoznak azok a jelenetek is, melyek a héber nyelvre reflektálnak, amelynek a gyermek még nincs teljes birtokában, csak a felnőtt – ez többször szövegszerűen is kiderül: „És az Isten? Ő is zsidó? Apám kicsit hallgatott, majd szakállához nyúlt. – Ő az ige – mondta. De ezt már zsidóul mondta, s én ezt még kevésbé értettem, mint azt, hogy ezután is minden úgy lesz, ahogy van...”⁸⁵ A címadásban is tetten érhető a felnőtt, visszatekintő perspektíva: ilyen az *Emlék* cím is, mely eleve implikálja a retrospekciót, de az *Irgalom* kifejezés is, mely komplexitásával, teológiai értelmezésével nyilvánvalóan túlmutat a gyermekperspektíván.

Mindent összevetve tehát „[s]zó sincs róla [...], hogy a gyermek olyan absztrakt kategóriák ellen lázadna, mint a vallási tradíció vagy a hagyomány által szentesített életforma. Ellenérzései az őt körülvevő személyek magatartására, illetve vele szemben támasztott elvárásaira vonatkoznak, s ezekben az önkéntelen reakciókban csak a visszatekintő elbeszélés ismer fel jelképes tartalmakat.”⁸⁶ Így lesz egyértelművé a szövegekből, hogy a kétféle örökség – a neológ és az ortodox, Ezékiel és Jeremiásé – közül egyik sem átadható, átruházható. A hagyomány kritikátlan átvétele, az ortodoxia merevsége és a polgári lét szabályrendszere nem adja meg az alapot Gyurinak saját identitásának megszilárdításához. Ha a hagyomány nem hajlandó párbeszédbe lépni az egyénnel, akkor csak elszigeteli azt. A középutat az anya biztosítja, a kulcs az ő kezében van. Talán közhelyesen hangozhat, de ez a kulcs a szeretet ereje. A szeretet maximája pedig a gyermek ösztönszintjén és teológiai síkon is értelmezhető. Utóbbiról szólva Pap Károly a szeretetelvűség révén a krisztusi eszmét olvasztja össze a zsidó hagyománnyal, ennek előzménye a szerző másik nagy novellacsoportjában mutatkozik meg leginkább, melyek főhőse a *Megszabadítottál a haláltól* című regény főszereplője, Mikáél vagy neki valamilyen alakváltozata.⁸⁷

Felvetődik a kérdés, hogyan viszonyul a felnőtt narrátor a gyermekhez, tetten érhető-e a szövegekben valamiféle reflexió részéről a gyermek viselkedésére, gondolatvilágára vonatkozóan? A retrospektív énelbeszélés során az elbeszélő beleélő tendenciával mondja el a történetet, az érzelmi érintettség miatt gyakorta azonosulni

⁸³ GINTLI, I. m., 28.

⁸⁴ PAP, *Irgalom*, 29. (Kiemelések – M. T.)

⁸⁵ PAP, *Vér*, 139.

⁸⁶ GINTLI, I. m., 29.

⁸⁷ Lásd például a *Jesuka*, a *Feltámadás* és az *Üzenet* című szövegeket.

látszik a gyermek perspektívájával – természetesen azzal a kitételrel, hogy énelbeszélés esetén az elbeszélő és az elbeszélte én között sohasem tehetünk egyenlőségelet –, azonban bizonyos szöveghelyeken a kettőjük közötti távolság láthatóvá válik. A narrátori reflexiók elsősorban a gyermek önzésére, egyoldalú elvárásaira mutatnak rá. Képmutatását, viselkedésének reflektálatlan voltát emelik ki: „Miután jó étvágyat kívántam mindnyájuknak, hangos »kezét csókolom«-mal néném elé járultam. A kézcsók éppoly közömbös volt számomra, mint az étvágyuk, s mindezt, így, ahogy volt, természetesen találtam; eszem ágában sem volt gondolkodni a különbségen érzéseim, beszédem s cselekedetem közt, mint ahogy ezen máskor se gondolkoztam. Alfréd bácsihoz érve, a második »kezét csókolom«-ot már kissé nehezebben mondtam ki, a szavakon jobban érződött a hamis csengés, nem mintha tudatára ébredtem volna képmutatásomnak.”⁸⁸ Avagy épp a másik felé való nyitottság hiányára világítanak rá: „Mind ezen az aggodalmaskodáson és pontoskodáson, balsejtelmeken magamban gúnyosan mosolyogtam, nem tudtam bennük meglátni saját gyermeki nyugtalanságaim szülömásait, csak azt éreztem, hogy élvezetem szétmállik.”⁸⁹ A narrátor gyermeki énjének birtoklásvágyát olyanként ismeri fel, ami megfosztja az öröm és a szeretet lehetőségétől: „Az igazi gyermeki öröm alig villant fel bennem a fiókák sárgáspihés testecskéi láttán, máris arra gondoltam, mily jó volna számomra dicsőségnek az ő úszási tudományuk, különösen pedig bűvárkodó természetük [...] [S]zívem nem bűvárkodott alá velük, mint ahogy nem bugyborékol a vízzel, ahogy az gallért fodrozott a bűvárkodó kacskák körül, s nem remegett a napfényvel, amely azt megezüstözte.”⁹⁰ Az idézőjelek használatában is érezhető távolságtartása: „»nevetséges«, »ostoba« női lényeknek” nevezi a kamasz Azarel lány unokatestvéreit az *Egy kamasz szórakozásai* című novellában, azonban az idézőjelek relativizálják a minősítést, jelezve, hogy az elbeszélő nem azonosul a használatukkal.

A felnőtt narrátor mintha felismerné, hogy a gyermek viselkedése bizonyos szempontból ugyanolyan korlátolt, mint az apáé. A tanításokat gyermeki elméje úgy értelmezi, hogy Isten személyének csak a kiválasztott voltát ismeri fel, azt a megbecsülést akarja, amit ő kapott: „Mindig gondoltam, hogy valami módon egyszer csak dicsőséget fogok szerezni, anélkül, hogy különösebben megerőltetném majd magamat”⁹¹. Az embereket pedig tárgyként észleli, amelyek egyetlen feladata, hogy az ő szolgálatába álljanak: „Ráchel anyó egyelőre nyilván éppoly tárgy volt szememben, mint az óra vagy a szekrények, csak annyival volt több náluk, hogy ezek a tárgyak az övé voltak.”⁹² A pejoratív jelzők használata is jellemző a narrátorra, amikor a gyermekről beszél. Gyurka jellemzésénél a következő szavak követik egymást szinte minden szövegben: gonosz, sunyin, elégedetlenül, irigyen, szomjas göggel és daccal. Az említett kifejezések jelölhetik azt is, hogyan látja a külvilág a fiút, de azt is, ahogyan az elbeszélő érzékeli őt.

⁸⁸ PAP Károly, *Egy kamasz szórakozásai* = Uő., *Novellák*, II., 278.

⁸⁹ PAP, *Nyári emlék*, 288.

⁹⁰ PAP, *Magány*, 145.

⁹¹ PAP, *Egy kamasz szórakozásai*, 283.

⁹² PAP, *Nyári emlék*, 291.

Folytatva az összehasonlítást, az apa szeretete sosem feltétel nélküli: „Figyelj ide! Ha te rossz akarsz lenni, akkor mi sem fogunk téged szeretni, testvéreid se, senki se!”⁹³ – mondja Gyurkának, ahogy a gyermek sem törődik vele, milyen fájdalmat okoz szüleinek és testvéreinek, az ő viselkedése sem felel meg a szeretet maximáinak. Az utólagos narratíva azonban, mely a szeretetközpontúságra épít, az egész szöveg értékszerkezetét áthangolja.

A kétféle perspektívával szorosan összekapcsolódva a novellákban mindig kétféle idő jelenik meg: a történet aktuális ideje, amikor a cselekmény játszódik, illetve erre rakódik rá egy másik réteg, az elsősorban felnőtt perspektívából fontossá és reflektálttá váló hagyomány ideje, pontosabban időtlensége, megváltoztathatatlansága: „Peckesen és valahogy igen pontosan lépdelt, mint aki régen kiszámította, hogy egyik lépése sem lehet nagyobb, mint a másik, a kis házikó sem lesz soha nagyobb, sem messzibb, semmi sem változhat meg, sem itt az udvaron, sem odakint, sehol az egész mindenségben”⁹⁴ – mondja a narrátor Baruchról, a kiskántorról a *Vér* című novellában. A narrátori szólam a teológiai értelmezések révén egyértelműen a hagyomány idejéből szól, onnan interpretálja a gyermek tetteit, még a gyermek önzése is a szeretetlenség perspektívájából értelmeződik. Ez alól kivételt képez az a novella, amelyben az elbeszélő saját jelenére is reflektál: A *Schrei* végén egy olyan zárlatot olvashatunk, mely bemutatja, hogyan kezeli a kor a zsidókat, milyen képet alkot róluk: „S az évekkel együtt Schrei alakja megnőtt, az egész világban úgy jár a zsidóság, mint ahogy akkor Schreit láttam: búskomoran, mások bűnétől szennyesen, sírástól vörös szemmel. Ő, a Schrei, megkönyörült rajtam, de vajon mikor könyörül meg Isten a zsidóságon?...”⁹⁵ De a hagyomány ideje a gyermek nézőpontjából is meghatározó lesz, még hozzá a cselekmény szintjén: nagyapja és apja révén szembesül a saját életét és jelenét megelőző zsidó örökséggel.

Az említett időkezeléssel összekapcsolódik a nyelvhasználat is. Bibliai tömörségű, kinyilatkoztatásszerű mondatok váltják egymást az expresszionizmus által táplált sűrű nyelvezettel. Így egyszerre jelenik meg a mitikus, vallásos világ, és az egyén saját szűrője, a gyermek felfokozott érzelmekkel teli, dacos lelkivilága, nézőpontja, melyet a felnőtt elbeszélő újra átél a narráció során. „Pap Károly világának természetfölöttiségét az ősi, liturgikus, Szentírás szerinti Isten-léggör sugallja, mely keresztény és zsidó mítosszal egyaránt rokon” – írja Sötér István,⁹⁶ Bata Imre pedig expresszív látomásoknak nevezi a novellákat.⁹⁷ E két idézet is rávilágíthat a Pap-szövegek kettős nyelvi bázisára.

⁹³ PAP, *Játékok*, 89.

⁹⁴ PAP, *Vér*, 125.

⁹⁵ PAP, *A Schrei*, 170.

⁹⁶ SÖTÉR István, *Pap Károly: Irgalom, Válasz 1937*, 502–503.

⁹⁷ BATA Imre, *A novellista Pap Károly = Megváltás*, 267.

GAGYI MIKLÓS

Ottlik Géza debütálása a Nyugatban

A Drugeth-legenda értelmezési lehetőségei

Ottlik Géza rövidprózájának – különösképpen az 1930-as évek végén és az 1940-es évek alatt közölt műveknek – a recepciója mostoha körülmények között született. Kilenc év telt el az utolsó novella (*Apagy*) folyóiratban való megjelenése után, mire az olvasók összegyűjtve vehették kezükbe az 1939 és 1948 között publikált elbeszéléseket az átdolgozott *Hajnali háztetők* kisregénnyel együtt. Az 1957-től megjelent kisszámú kritika szaporítását nemcsak az azokat közölni tudó folyóiratok száma és az irodalmi mező korabeli működése korlátozta, hanem az úgynevezett hátránézsvitát¹ részben generáló mű, az *Iskola a határon* nem sokkal későbbi megjelenése is, amelynek köszönhetően a publikáló kritikusok kénytelenek voltak megfeledezni az íróról az 1970-es évek elejéig, azóta pedig – egészen napjainkig – a főműnek tekintett regény áll a fókuszban. Szegedy-Maszák Mihály kismonográfiáján kívül még nem született olyan munka, amely minden novellát számba vett volna. Különösen fájó pont, hogy az Ottlik-recepció máig legnagyobb hatású művének nevezett kötet is csak áttekintő jelleggel tér ki az elbeszélésekre.² Az Ottlik remekművének tartott *Iskola a határon* előtt készült írásokra Szegedy-Maszák „előtanulmányként”³ hivatkozik, néhány soros ismertetéseiben igyekszik azokat a kapcsolódási pontokat bemutatni, amelyek visszaköszönnék a regényben is, mind poétikai, mind tematikus szinten. Azonban egyes megfigyelései meglehetősen pontatlanok, jó példa erre, hogy *A Drugeth-legenda* főhősét akkurátusan Emilnek nevezi a szövegben szereplő Ervin helyett.⁴ Az Ottlik-kutatás origója az *Iskola* szövege, ennek tudható be, hogy a tanulmányírók a novellák vizsgálatakor inkább előre tekintettek. Ebben az írásban meg-

¹ Az Élet és Irodalom hasábjain zajló vitát Hermann István *A hátránézés irodalma* (1960/25.) című írása indította el, amely válasz volt Kéry László Ottlik regényéről írt kritikájára (Ottlik Géza: *Iskola a határon*, Élet és Irodalom 1959/49.). Ottlik mellett Szabó Magda *Az őz* című regényének hőseit is azért kárhóztatja Hermann, mivel életrűjűk nem követhető 1956 eseményein túl, ezáltal a korabeli olvasók számára ismeretlen maradt a később játszott szerepük a társadalomban, pedig „az új magyar próza ott érte el legnagyobb sikereit, ahol az ilyen alakok fölé emelkedés, mégpedig magasan a hős fölé emelkedés, sikerült.” A választ több reakció is követte, majd Kéry végül önkritikát gyakorolt, és bírálattá változtatta az Ottlik regényét eredetileg elismerő kritikáját (*Hátránézés egy kritikára*, Élet és Irodalom 1960/33.).

² Többek között Palkó Gábor is így hivatkozik Szegedy-Maszák munkájára, valamint hozzáteszi, hogy a Digitális Irodalmi Akadémia is ezt a művet digitalizálta elsőként – és eddig egyetlenként – az Ottlik-szakirodalmak közül. PALKÓ GÁBOR, *Másodlagos megfigyelés és megértésdeficit az [I]skolában = „Próza az, amit kinyomtatnak”*, szerk. BEDNANICS GÁBOR – HANSÁGI ÁGNES – HORVÁTH CSABA – PALKÓ GÁBOR – WERNITZER JULIANNA, PIM, Budapest, 2013, 124–151.

³ SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, *Ottlik Géza*, Kalligram, Pozsony, 1994, 22. De Kulcsár Szabó Ernő sem tartja jelentős műveknek a novellákat. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 97.

⁴ *Uo.*, 23.

kísérlem az író egyik novelláját e kontextusból kiemelve interpretálni és elhelyezni a 20. század irodalmi hagyományában.

A *Drugeth-legenda* című novella kiemelkedő helyet foglal el Ottlik Géza önértékelésében: az 1939. júniusi Nyugat-számban megjelenő novellától kezdve nevezhette magát ténylegesen nyugatosnak, a publikáció körülményeit, a híres Babits-üzenetet sokszor, sok helyen felidézte.⁵ Ezáltal lett közvetlenül a részese az irodalmi folyóirat hagyományának. Valamint az 1957-től kezdve folyamatosan, kisebb bővítésekkel újra kiadott elbeszélésgyűjtemények kezdőnovellája is mindig ez maradt, hiába találhatók Ottlik életművében ennél korábban, a Napkelet folyóiratban megjelent írások.⁶ Szegedy-Maszák Mihály szerint az író ezzel az elbeszéléssel nyitott új szakaszt a nyelvi-gazdaságos kifejezés kimunkálásában, ami válasz lehet a szerző kötetbe rendezett műveinek a sorrendjére is.⁷

Tizenegy évvel a Monarchia megszűnése és kilenc évvel a trianoni békeszerződés megkötése után az elsődleges narrátor meglátogatja Ervin nevű nagybátyját, aki, miután leszerelt, mint a monarchia dragonos kapitánya, szállodaigazgatóként dolgozik egy franciaországi tengeri fürdőhelyen. A narrátor szólamáiban határozottan érződik a szóbeliség, például a mondatok szerkezetén, de ő maga is így hivatkozik az elbeszélői tevékenységére: „No, de nem is Ervinről akarok én beszélni.”⁸ Ezzel rámutat arra is, hogy előre kitalált, határozott szándéka van, valamiről beszélni akar. De önmagának ellentmondva hiába szakítja félbe Ervin addigi életútjának vázlatos bemutatását, mégis csak róla beszél a továbbiakban is. Sőt, nem sokkal később ismét önmagát kell figyelmeztetnie, de ekkor már kimondva is Ervin cselekvéseinek a leírása lesz a célja: „Hogyan mondjam el hát, milyen csodálatos volt este [Ervin], a *diner* után, a kártyaasztalnál, igazi területén!”⁹ Ennek fényében megállapítható, hogy az előző idézet funkciója csupán a konstruáltság hangsúlyozása, és nem a téma meghatározása, ezt még az is alátámasztja, hogy az este további elbeszélése nagyon élményszerű, rácsodálkozásokkal és kérdésekkel teli.

Ervin mozdulatainak leírása során a narrátor szinte kivétel nélkül hasonlatokat használ. Eleinte egy népszínműhőshöz és egy „bujdosó brigadéroszhoz” hasonlítja a nagybátyját, mivel a hazájától és az anyanyelvétől távol élő szereplő beszéde furcsán átalakult az évek során. Mozdulatai később olyanok lesznek, mint egy filmsztáré („Minden mozdulata fesztelenné oldódott, egy csámpás kalap, egy lehetetlen kabát alázatosan szépült volna meg rajta, mindent legyőzött, mindent áthatott elbájoló lényé, bármit tett, filmképre lehetett volna venni.”),¹⁰ a kártyalapokkal úgy bánik, mintha

⁵ OTTLIK GÉZA, *A Nyugatról = Uő., Próza*, Magvető, Budapest, 1980, 217; vagy OTTLIK GÉZA, (*Budapest*): *Beszélgetés Lengyel Péterrel = Uő., Próza*, 201–210.

⁶ A Magvető Kiadó a következő kiadásokban jelentette meg Ottlik Géza novelláit: *Hajnali háztetők*, 1957; *Minden megvan*, 1969, 1991, 1994, 2005. Az alábbiakban *A Drugeth-legendának* az 1994-es kiadásban megjelent oldalszámaira hivatkozom. (OTTLIK GÉZA, *A Drugeth-legenda = Uő., Minden megvan*, Magvető, Budapest, 1994, 113–132.)

⁷ SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 23–24.

⁸ OTTLIK, *A Drugeth-legenda*, 114. (Kiemelés tőlem – G. M.)

⁹ *Uo.*, 116.

¹⁰ *Uo.*

zenekart vezényelne, kezei pedig bűvészkezek. Az 1930-as évek végére jócskán kiüresedett a népszínművek társadalmi mondanivalója, már csak könnyed, szórakoztató és alacsonyrendű műfajként hivatkoztak rá, szereplői gyakran viselkedtek pojácaként. A karmesteri utalástól eltekintve sem a bűvészmutatványok, sem a film nem tartozott a magaskultúra termékei közé. Az a könnyedség, ahogy Ervin a kártyaasztalnál mint természetes közegében mozog, egy más értelemben vett könnyedség is, mondhatni léhaság. A narrátor részéről Ervin bemutatása során egyfajta leértékelés érezhető, hiszen ezek után úgy indokolja magában a drága pezsgőválasztását, hogy a Veuve Clicquot „létezéséről valamely operett vagy regényfejezet” értesítette.¹¹ Az utolsó fejezetben is egy vers sorát szavalja magában. Így egyértelműen úgy gondol magára mint a magaskultúra fogyasztójára, szemben Ervinnel. Továbbá azt is nehezen tudja elképzelni, hogy a nagybátyjának van önálló érzése, gondolata, egyáltalán képes az indulatra: „Nemigen érthette; oly mérhetetlenül jó fiú volt, olyan önzetlen, hogy jóformán alig élt önálló érzelmi és értelmi életet, – így gondoltam.”¹² A narrátor egyértelmű felsőbbrendűségét az a közjáték zavarja meg, amikor Ervin az unokaöccse kívánságát felülírva egy másik, szintén jó nevű pezsgőt rendel, így a nagybácsi tapasztalata érvényesül, nem pedig a fiatal rokon romantikusnak tűnő kívánsága, hogy valahára láthassa a palackot.

A *Drugeth* című fejezetben megváltozik a fokalizáció, Ervin emlékszik vissza a katonaiskolai évekre és meséli el a *Drugeth*-legendát. Azonban ez a változás nem minden aspektusból egyértelmű. Az elsődleges narrátor az ezt megelőző fejezet végén tulajdonképpen átadja a szót Ervinnel: „Aztán elmondta nekem, a Clicquot-tól, az emlékeztől vagy az anyanyelvétől kissé ittasan, a *Drugeth*-legendát.”¹³ Hasonlóan az elsődleges narratori szólamhoz, Erviné is erősen élőbeszédszerű, ezt jelzik az apró megtorpanások és kitérők („Szóval...”), de azok a jellemzők nincsenek jelen a beszédben, amelyekről az unokaöccse beszél: „Különös módon volt fogyatékos ez a beszéd, a szóbősége nemhogy csökkent volna, hanem éppen feltűnően sok zamatos magyaros fordulattal, ízes kifejezésekkel élt, igaz, hogy el-elvétve a ragokat és vonzatokat”,¹⁴ pedig az első fejezet párbeszédese részeiben jelölve van ez a furcsaság. A harmadik fejezetben, ahol Ervin szavait olvashatjuk közvetlen beszéd formájában, ott sem láthatók ezek a rá jellemző karakteres vonások. Ottlik talán attól tarthatott, hogy ha a nagybácsi szólamában megjelenének ezek a szóbeli jellegzetességek, akkor kifejezetten komikus színezetet kapna a karakter. Így megjelent volna egy humoros felhang is a novellában, és az elbeszélés értelmezése alapvetően megváltozott volna. Más sajátosságokat kapott a karakter elbeszélői szólama: a *Magam* című fejezet elején az elsődleges narrátor szégyent érzett Ervin elbeszélése miatt, mivel azt túl „érzelgősnek” találta.¹⁵ A másodlagos narrátor szólamában valóban egy fokkal több líraiság érezhető, mint az elsődlegesében, főleg a gyakori jelző- és határozóhasználatnak, illetve a környezet

¹¹ Uo., 118.

¹² Uo.

¹³ Uo., 119.

¹⁴ Uo., 115.

¹⁵ Uo., 131.

leírásának köszönhetően: „A nagy parkunk fái belesüppedtek a fehér dunyhába, amely az olvadásnak is soká ellenállt, ha a főállén már lucskos sárban tapostunk, ez a dunyha a fák alatt még nehezen süllyedt a földbe, kinnal rogyott össze. A vékony ágak töredtek az ujjnyi hóprém alatt, s a külső kapu melletti kis kapus- vagy kertészház alacsony ereszeről, ha arra vitt a sétánk, hidegen pengve tördöstük a gyönyörű jégcsapokat.”¹⁶ Ezzel az esztétizált nyelvhasználattal Ervin szólama részben eltávolodik az élőbeszéd szerűtől, de mégsem teljesen, köszönhetően a fent említett kitérőknek, megakadásoknak és az önreflektív megjegyzéseknek. Miközben a másodlagos narrátor visszaemlékezik a katonaiskolai évekre, nagyon körültekintően akarja elmondani a történetet, de – más Ottlik-művek elbeszélőire is jellemző – kétségek gyötrik: „Nem is tudom, hol kezdjem el”,¹⁷ hiába hívja fel a figyelmet a fejezet elején arra, hogy nem ő találta ki a történetet.¹⁸ Egy idő után önmagát is figyelmeztetnie kell, hogy ne térjen el a tárgytól: „De hát a pofozkodást és a halálát akarom elmondani.”¹⁹ Felmerül annak a gyanúja is, hogy az Ervin által bemutatott események hitelessége kétes, mivel egyes kulcsfontosságú részleteket nem szemtanúként, hanem hallomásból ismer, vagy több változat is létezik a történetelemekből. Erre a bizonytalanságra folyamatosan reflektál, főleg *Drugeth* Balázs és a rejtélyes nő kapcsolatának bemutatásakor: „így szóltak a híresztelések” „egyesek szerint” stb.²⁰

Ahogy a novella címe, úgy a két szereplői narrátor is legendának nevezi a *Drugeth* Balázsról szóló történetet. A műfaji megjelölés ebben az esetben elsődlegesen a történet kétes hitelét jelzi – ahogy a fent említett közbeszúrások is.²¹ De ezen túl érdemes a legenda, pontosabban az antilegenda műfaját önmagában is megvizsgálni az elbeszélő történet tükrében. André Jolles szerint a szentekről szóló legendák is azon egyszerű formák közé tartoznak, amelyek a költők segítségével emelkedtek ki a nyelvből.²² A középkor egyes századaiban talán az egyetlen viselkedési mintaként vagy útmutatóként szolgáltak az emberek életében.²³ Természetesen nem lehet teljesen azonosítani a Jolles-féle műfaji leírással az Ervin által elmesélt történetet, még úgy sem, ha figyelembe vesszük, hogy maga Jolles is folyamatosan alakuló formáról beszél, és csak szinkron leírásra vállalkozik, de lehetséges hasonlóságokat találni a kettő között. A legenda mentális beállítódása az *imitatio*, amely két jelentést is magában hordoz. Egyrészt ezek a történetek olyan szentek életét mutatják be, akik valójában megtestesítik az elérni vágyott erényt, másrészt írásos bizonyítékok is arra,

¹⁶ Uo., 121.

¹⁷ Uo., 120.

¹⁸ Gondoljunk például a Medve Gábor kéziratában elvesző Bébére az *Iskola a határon* Lukács-fürdőben játszó jelenetében.

¹⁹ Uo., 124.

²⁰ Uo., 120.

²¹ Erre Szegedy-Maszák is rámutatott: „A cím is azt sugalmazza, hogy voltaképp nem lehet tudni, ki is volt *Drugeth* Balázs.” SZEGEDY-MASZÁK, I. m., 24.

²² „They are those that arise, so to speak, within language itself, developing themselves in language, without the aid of a poet.” André JOLLES, *Simple Forms. Legend, Saga, Myth, Riddle, Saying, Case, Memorabile, Fairytale, Joke*, ford. J. Peter SCHWARTZ, Verso, London – New York, 2017, 26.

²³ „[I]t was one of the cardinal points on man's compass – perhaps in fact the only one by which people could orient themselves.” Uo., 33.

hogy a leírtakat követve tényleg ismét megtörténhetnek az események.²⁴ A zarándok-utak megtétele bizonyos szentek sírjához vagy ereklyéjéhez úgy értelmezendő, mint a szentté válás ösvényének megismétlése, így amikor a szent által megadatik, amire a zarándok vágyott (például a gyógyulás), akkor az utazó – korlátozottan, de – egyé válik a szenttel.²⁵ A legenda az erényhez vezető út példáját adja, az antilegenda a negatív példaadás gesztusával él, figyelmezteti az embereket, hogy ha rossz úton járnak, akkor bűnhődni fognak. Az antilegendára jó példa a bolygó zsidó története, aki nem engedte a keresztet cipelő Jézus Krisztusnak, hogy vizet igyon a háza előtti kútból, ezért cserébe a Megváltó megtagadta tőle a *requies aeternát*, az örök nyugalmat.²⁶ Az elsődleges narrátor utal Ervin nemesi származására: „mint állhatott az [Ervin] apja a bebeki kúriájuk előtt”,²⁷ Drugeth apja – az eredettörténet egyik változata szerint – szintén előkelő származású volt. Ervin elbeszélése alatt Drugeth Balázs alakját folyamatosan önmagához hasonlítja. Az unokaöcs sem érti meg a nagybátyja belső vívódását, az ezredes személyiségének lényege ugyancsak a meg nem értettség volt; továbbá a hazától messzire szakadás és a honvágy hasonló mértékben jellemzik a két szereplőt, haláluk időpontja is karácsonyra esik. A szövegben még további azonosságok fedezhetők fel a szereplők eredettörténeteit tekintve. Drugethet – ha a szüleit valóban már fiatal korában elveszítette az 1848–1849-es események során – árvaként az a hatalom nevelte, amely felelős volt szülei haláláért. Kiskorától kezdve Magyarországtól távol, egy katonaiskolában élt, ahol németül kellett beszélnie és kénytelen volt a Birodalom altisztjeinek a parancsait követni. Drugeth képesítése, képessége alapján nyilvánvalóan túlkvalifikált egy alreáliskola történelemtanári munkaköréhez, de a katonai előmenetelét ő maga tette tönkre, feltételezhetően addig a pontig volt képes elviselni a parancsok teljesítését. Ervin szintén árvaként került a katonaiskolai rendszerbe, a szülőföldjétől távolra, a mostani Csehország területén található Morva-Fehértemplomba, később Prágában szolgált és ott is szerelt le „kissé orrolva a Monarchiára”.²⁸ De a legárulkodóbb egyezés az elbeszélés legvégén található, amikor az elsődleges narrátor emlékeiben összekeveredik Ervin és Drugeth szólama, vagy jelöletlen marad az alany változása, hiszen a tanár nyöszörgött és beszélt a Rákóczi-induló muzsikájáról: „Ervin előredőlve, idegenes kiejtéssel, a szavakat tévován keresgélve, még okosan magyarázza: »...tudod, nem vagyok én langyos sehonnai... keresztény dzsigoló...« S a végén már csak nyöszörög: »...ez a szörnyű muzsika...«”²⁹ Ezekkel a szövegben elejtett nyomokkal Ervin sorsa rávetül Drugeth életútjára, ahogy a zarándok a szent-ről szóló legenda útját követi, de figyelmeztetésként hat, ismerve a történet végét.

²⁴ Uo., 39.

²⁵ „A pilgrimage to a site where a saint lies buried or is represented by a relic is nothing other than an actual repetition of the path to sanctity – naturally, to the degree this is possible for a non-saint. If at the end of the journey the saint should grant what the pilgrim has travelled to him in the hope of obtaining – for example, being cured of a disease – this happens because the pilgrim has, in a limited sense, become the saint” Uo., 39.

²⁶ Uo., 45–46.

²⁷ OTTLIK, *A Drugeth-legenda*, 115.

²⁸ Uo., 114.

²⁹ Uo., 132.

Az *Ervin* című fejezetben ismét az elsődleges narrátor emlékező nézőpontja és hangja tér vissza, azonban ez nem teljesen nyilvánvaló, hiszen ebben a részben nagyrészt Ervin szavait olvashatjuk közvetlen idézetként, míg az elbeszélői szólam csak a végén, pár mondat erejéig jelenik meg. Tehát a novella nem szimmetrikusan van keretelve, ahogy az eddigi tanulmányok állítják. A keretes szerkezet adta zártság érzése nem érvényesül olyan határozottan, mint ahogy Balassa Péter gondolta,³⁰ így az *Iskola a határon* szerkezetével való azonosítás sem problémamentes.³¹ Eklátáns példa az elsődleges narrátor fokalizációjára a következő mondat: „– Te... – fordult hozzám, a szememben kutatva.”³² Ervin megszólítja az unokaöccsét közvetlen idézetként, viszont utána a narratív részben a személyragos határozószó és a birtokos személyjel az unokaöcsre utal – mint az elbeszélés központja –, a határozói igenév pedig vissza Ervinre, az elsődleges narrátor pozíciójához viszonyítva.³³ Valamint Ervin szinte monológoknak ható magyarázatkeresése fel van darabolva tizenkettő rövid szakaszra, így ezek a *vágások* is egy Ervin felett álló elbeszélő beavatkozását feltételezik. Ez a narratori visszarendeződés döntően megváltoztatja a mű értelmezési horizontját.

Ervin három interpretációs javaslatot is tesz az általa elmesélt történetre. Először azt valószínűsíti, hogy az egész csak „mendemonda”,³⁴ másodjára megtörténtnek gondolja és a honvágy számlájára írja Drugeth viselkedését, azonban ezt rögtön cáfolja is. Harmadjára azzal a belső feszültséggel magyarázza a történetet, amelyet ő is érez magában. Akkor fordult ki önmagából a tiszt, amikor az egyik növendék szembesítette azzal, hogy a szabad élet – amelyet a zsellérek képviselnek a történelmi példában – többet ér, mint a biztonságos, de keretek közé szorított élethelyzet, és az előbbiért kockára kell tenni az utóbbit. Ervin magyarázata alapján valószínűsíthetően ez a válasz rendítette meg az örök megalkuvásban élő Drugeth Balázst, ahogy a német ruhát viselő Rákóczi Ferencet is az induló „tébolyító muzsikája”.³⁵ Végül ennek a személyiség mélyén rejtőző, megszelídíthetetlen erőnek a felismeréséből és az elsődleges narrátor életfelfogásának („Nincs is más humánus tevékenység, mint a játék, ez az ember dolga, ez az élet méltósága, kártyázni... nincs más cselekedet, mely emberi lehetne.”)³⁶ ütközéséből összegzi zárógondolatait: a játék mellett az ember kikerülhetetlenül rá van kényszerítve egyfajta keserűsége is az élete során.³⁷

³⁰ „A személyes, nekünk szóló és az elbeszélők egymáshoz szóló történetmondása eleven, élőbeszéd-szerű, nyitott atmoszférát teremt, amit csak a keretesség ősi novellatechnikája tesz zártabbá.” BALASSA Péter, *Miért tetszhetett Babitsnak A Drugeth-legenda?* = Uő., *Az elbeszélés nehézségei. Ottlík-olvasókönyv*, szerk. KELECSÉNYI László, Holnap, Budapest, 2001, 36.

³¹ „A *Drugeth-legenda* keretes elbeszélés, akár az *Iskola a határon*.” SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 24.

³² OTTLIK, *A Drugeth-legenda*, 130.

³³ „The position occupied by this presumed inner-textual originator of the discourse functions as a logico-linguistic center for all spatio-temporal and personal references occurring in the discourse, i. e. as highest-level center of the discourse.” URI MARGOLIN, *Narrator = Handbook of Narratology*, szerk. Peter HÜHN – John PIER – Wolf SCHMID – Jörg SCHÖNERT, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2009, 351.

³⁴ OTTLIK, *A Drugeth-legenda*, 128.

³⁵ Uo., 130.

³⁶ Uo., 118.

³⁷ Uo., 131.

A novella értelmezői nem felejtettek el rámutatni a megjelenő hó-szimbólumra, amely tekinthető az *Iskola a határonban* szereplő előképének.³⁸ Azonban ha csak a novella értelmezésükre belül maradunk, akkor árnyaltabb képet kaphatunk az itt megjelenő szimbólumról. Első megjelenésekor valóban a szüenidő közeledtét és a kültéri gyakorlatok számának csökkenését jelenti,³⁹ de második alkalommal Drugeth sírhalmánál sokkal sötétebb tónust kap a hótakaró alól felforgatott sárral vegyítve: „[...] a temetésből csak egy sáros-havas buckát láthattam, a felhányt földet.”⁴⁰ Így már nem egyszerűen az isteni kegyelem jele,⁴¹ hanem *memento mori* és a felszín alatt zajló belső vívódás szimbóluma. Azé az erős keserűségé, amely a játék mellett az ember életének alapvető összetevője. A sár és a hó nem ellentétei egymásnak, szemben Szegedy-Maszák állításával, hanem összetartoznak, az emberi élet két komponensét jelölik.⁴² Ottlik Géza a Kosztolányiról írt esszéjében sajátos értelmezést ad az utóbbi boldogságfelfogásáról, melynek alapján nem is tűnik eltérőnek a két alapállás.⁴³ A sár és hó egymást kiegészítő kapcsolata hasonlít arra, ahogy Ottlik látja a boldogság–boldogtalanság viszonyát Kosztolányinál: „az »arisztotelészi« logika nem mindenütt érvényes, s a két ellentmondó állítás egyszerre lehet igaz. És hogy a boldogtalanság éppúgy nem ellentéte a boldogságnak, mint a gyűlölet a szeretetnek: inkább egy válfaja, vagy határeset, esetleg szükséges összetevője.”⁴⁴

„Semmilyen lázadás nem lehet isteni eredetű.”⁴⁵ Az idézett mondat mottószerű gondolata ismétlődik a novella beágyazott történeteiben, akár csak II. Rákóczi Ferenc esetében, ezt mutatja be a felkelésben játszott szerep elvállalása mögött lejátszódó feltételezett belső vívódása és az Ervin élettörténete közötti párhuzam. Ahogy Drugeth Balázs sulykolja a növendékeknek Rákóczi példáján keresztül, úgy a róla szóló történet is arra utal, hogy minden ember személyiségének a mélyén van valami megismerhetetlen, kiszámíthatatlan, amit nem lehetséges életünk végéig – akár játékkal – elnyomni, domesztikálni. Hiába próbálja megszelídíteni ezt az ösztönszerű készletet, egy idő után vagy valaminek a hatására már nem bírja tovább a belső védelmi rendszer, ennek a következménye pedig teljesen kiszámíthatatlan lesz. Ervin története főleg attól válik a másik megismerésének képtelenségéről szóló modern példázattá, hogy az elsődleges elbeszélő fokalizációja megváltozik a negyedik, *Magam* című fejezetben. Már a rész felütésében is érződik az eltávolodás a narrátor szereplői énjétől a narráló énje irányába, többek között erre utal az is, hogy gondolatai, amelyeket ott,

³⁸ SZEGEDY-MASZÁK, I. m., 105.; BALASSA, *Miért tetszhetett Babitsnak...*, 37.

³⁹ OTTLIK, *A Drugeth-legendá*, 120–121.

⁴⁰ *Uo.*, 128.

⁴¹ Erről bővebben lásd BALASSA Péter, *Ottlik és a hó = Uő., Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Budapest, 18–36.

⁴² „Ottani élményeinek fölelevenítésekor sár és hó ellentétét használja segítségül, előre vetítvén kárhoznak és kegyelemnek azt a szembeállítását, mely döntő szerepet játszik Ottlik legjelentősebb művében.” SZEGEDY-MASZÁK, I. m., 24.

⁴³ Ottlik esszéje az általa összeállított *Boldogság* című Kosztolányi-válogatott kötet utószavaként szerepel *Kosztolányi világa* címmel. Később a *Próza* című kötetben is kiadta változatlan közlésben, *Kosztolányi* címmel.

⁴⁴ OTTLIK Géza, *Kosztolányi = Uő., Próza*, 285.

⁴⁵ OTTLIK, *A Drugeth-legendá*, 119.

a vacsoraasztalnál jutottak az eszébe, idézőjelben szerepelnek. A második bekezdésben már maga a narrátor is jelzi a változást azzal, hogy az Ervinnel való találkozás után tíz évvel történt eseményekről számol be. Ez a kettősség az elsődleges narrátor szereplői és elbeszélői énje között megjelent a novella első fejezetében is, de nem ennyire nyilvánvalóan. Ervinről mesélve többször is megjegyzi, hogy „így gondoltam”, „gondoltam megnyugodva”, de ezek a hatálytalanító gesztusok csak akkor lesznek határozottan érzékelhetők, miután kiderül, hogy az elbeszélő tévedett Ervin megítélésében. Ezzel az időbeli elmozdulással távlatot kap Ervin sorsa, és talányos példázattá válik, mint Rákóczié és Drugethé. Ervin sorsát illetően sem tud biztosat mondani az elsődleges narrátor, csupán tényekkel igazolható adatokat a haláláról, mint ahogy az unokabáty sem zárja ki azt a lehetőséget, hogy Drugeth egyszerűen csak megbetegedett és tőle szokatlan módon gorombáskodott élete végén. Az eldönthetlenség miatt nem lesz egyértelmű a történet, ami a hagyományos értelemben vett példázattá válás ellen hat. Ervin sokszor utal rá, nem biztos, hogy minden úgy történt, ahogy a legenda szól. Az unokaöcs szólamának zárlata is hasonlóképpen jár el: „Bizonyára – így remélem – csendesen, békén hunyta le a szemét, hogy mi a hamisság, és mi az igazság az ügyében – »nem álltam ágyánál ezüstkanállal« –, azt csak ő tudja, mint ahogy a Drugeth-legendá nyitja is nyilván a birtokában van már.”⁴⁶

Ottlik a paratextusok segítségével árnyalja a novella elsődleges narratív szerkezetét, ami az egész értelmezésére kihat. Az utolsó rész címe *Magam*: ennek a fejezetnek az elsődleges narrátor narráló énje nemcsak az elbeszélője, hanem a főszereplője is. Az elsődleges és a másodlagos narrátorok közötti váltás ellenére az élőbeszédszerű stílus az egész szöveget jellemzi, azonban úgy, hogy a *Magam* című fejezet az elsődleges narrátorra, az unokaöcsre mutat, azt feltételezhetjük, hogy a teljes szöveg szerzője is ő maga, aki kilépve a fikció teréből, lejegyzí és megszerkeszti a szöveget. Ennek a metafikatív cselekedetnek köszönhetően a fejezetcímek metanarratív jellegűek lesznek, különösképpen az első, *Az ürügy* nevet viselő. Az „ürügy” így többféleképpen értelmezhető. Elsődleges jelentése, hogy a narrátor kijelentése, miszerint „Nincs is más humánus tevékenység, mint a játék”,⁴⁷ ürügy Ervinnek a Drugeth-legendá elmesélésére vagy kitalálására, hogy meggyőzze az unokaöcsöt arról, hogy nem az a léha alak, akinek véli. De lehet ürügy a narrátornak a teljes elbeszéléshez is, miszerint az Ervinnel való találkozás azt bizonyítja, hogy nem ismeri igazán „komoly, valódi” barátját.⁴⁸ Azonban így nem a „lehetséges igazságok összjátékát” problematizálja a novella a legenda műfajának beemelése révén, ahogy Szegedy-Maszák Mihály vélte.⁴⁹ Az unokaöcs félreértette nagybátyját a tengeri üdülőhelyen, és tíz évvel később sem tud biztosat mondani sem róla, sem a legendáról, ami arra utal, hogy a novella a másik személyiségének a megismerhetetlenségéről szól. Drugeth Balázs sorsát is így érdemes olvasni, Ervinnek ebből a szempontból mindegy, hogy mi igaz és mi merő kitaláció Drugeth általa előadott történetéből. Egyetlen dolgot talál igaznak, mégpedig Drugeth tekin-

⁴⁶ *Uo.*, 132.

⁴⁷ *Uo.*, 118.

⁴⁸ *Uo.*, 113.

⁴⁹ SZEGEDY-MASZÁK, I. m., 24–25.

telet: „ez igaz, ezt oly világosan láttam: a két enyves szem, s bennük valami oktalan szorongás, valami tétova... oktalan... gyötrellem...”⁵⁰

Megállapítható, hogy a fokalizáció megváltoztatásának köszönhetően nem a szereplői én egykori, hanem a narráló én jelen idejű nézőpontja válik meghatározóvá az utolsó fejezetben, az elbeszélés pedig ezzel az intellektuális fordulattal irányt vált. Azért nevezhető intellektuálisnak ez az irányváltás, mivel nagyon finom, nehezen észrevehető fogással él a szöveg. Balassa Péter a *Miért tetszhetett Babitsnak* A *Drugeth*-legenda? című esszéjében a feltett kérdésre úgy próbál meg válaszolni, hogy párhuzamot von Kosztolányi Dezső és Ottlik között. Véleménye szerint a Nyugat akkori szerkesztőjét, Babits Mihályt a nemrég elhunyt író társára emlékeztette Ottlik története.⁵¹ Balassa a stiláris és az írói alkatok közötti hasonlóságot hozza fel, kifejezetten a játék fontosságának mint az egyetlen humánus tevékenységnek a gondolatát.⁵² Hogy mi tetszhetett Babits Mihálynak A *Drugeth*-legendában, azt már nem lehet biztosan megállapítani, csupán találgatni. De az egyértelműen látszik – amiről Balassa beszélt, de később például Esterházy Péter is –,⁵³ hogy az Ottlik-féle mondatok már ebben a korai művében is emlékeztetnek Kosztolányi mondatszerkesztésére. Erősen élőbeszédszerűek, kerülnek az esztétizálást, a hangsúlyozott irodalmiságot. További poétikai hasonlóság a két szerző elbeszélsmódja között a kitaláltságra vonatkozó gyakori utalások. Azonban míg Kosztolányi narrátorai akár hosszabb kitérőket is tesznek a narratívában, kiszólhatnak, tanácsokat adnak az olvasónak a hihető fikció megteremtéséhez, mint például a *Barkochba* című Esti Kornél-kalandban, addig Ottlik narrátorai csak finom utalásokat tesznek, mint például a „szép hamis” nevű üdülőváros említése, vagy hogy az utolsó fejezet 1939-ben, a novella megjelenésének évében játszódik. Kosztolányinál gyakran a komikum forrásai ezek a fikciós határsértések, ám Ottlik prózájában hangulatilag visszafogott hatásuk van – mint ahogy Ervin szólamában sem aknázza ki a szerző a humor lehetőségét –, ugyanakkor a fikcionalitás jelzése az értelmezést döntően befolyásoló tényező. Akár azt is lehetne mondani, hogy a metafikciós és metanarratív jelenségek hangsúlyozottan intellektuális jelleget kapnak Ottlik prózájában.

A nem humorra kihegyezett élőbeszédszerű narráció mentén visszafele gondolkodva az is szembevetendő különbség a két szerző között, hogy míg Kosztolányi előszeretettel használja fel az anekdota műfaját a humor forrásaként és többek között arra, hogy a személyiség kiismerhetetlenségét is példázza a különböző forrású és hitelű történetekkel, addig Ottlik mintha tudatosan kerülné az *anekdota* szó használatát a novellában, helyette a *legendát* választja. Pedig a *Drugeth* körül keringő pletykák kivétel nélkül szóbeli természetűek, míg a legendára az írásbeliség jellemző. Persze

⁵⁰ OTTLIK, *A Drugeth-legenda*, 130.

⁵¹ Kosztolányi Dezső 1936. november 3-án hunyt el, Ottlik novellája majdnem három évvel később jelent meg a folyóiratban.

⁵² BALASSA, *Miért tetszhetett Babitsnak...*, 41–42.

⁵³ Esterházy a *Privát Mészöly* című filmben (a 30–32. perc között) úgy fogalmaz, hogy azzal a 19. századi kedélyes, véget nem érő mondatszerkezettel, amelyet Mikszáth Kálmántól és Kemény Zsigmondtól örökölt a magyar irodalom, később Kosztolányi „kezdett valamit”, utána Ottlik „nem kezdett valamit, hanem egyszerűen csinálta tovább”.

az elsődleges narrátornak köszönhetően – mondhatni – írásbelivé válik a legenda, ilyen szempontból érthető a címadás, azonban Ervin is legendaként hivatkozik az alezredes történetére.

Babits láthatta a pálya-újrakezdő íróban Kosztolányi „írói alkatának” folytatását, játékról vallott nézeteinek a továbbélését is. Véleményem szerint ez egyébként is csupán felszíni hasonlóság, mivel a játék Kosztolányinál kap olyan metaforikusan rétegzett jelentéseket, mint például az elmúlásra vonatkoztatott reflexió, illetve egyfajta etikai-esztétikai magatartás. A személyiség kiismerhetetlenségéről vallott nézetük erősebb tematikus kapcsolódási pont a két szerző között. Kosztolányi gyakran hangoztatta műveiben ezt az álláspontot, elég csupán az *Édes Anna* tárgyalási jelenetere utalni. Az eddig említettek mellett további érveket szolgáltat a két életmű kapcsolatára az Ottlik által válogatott és utószóval ellátott *Boldogság* című Kosztolányi-elbeszéléskötet is.⁵⁴ Elegendő csupán a válogatott kötet címadó elbeszélését szemügyre venni. A *Boldogság* című novella hasonló narratív alaphelyzettel indul, mint A *Drugeth*-legenda harmadik része: Esti Kornél szavait olvashatjuk közvetlen idézetben, ahogy beszélgetőpartnerével társalog, a társ szólama azonban rejtve marad az olvasó előtt. Ezt követően vált a novella Esti elbeszélői tevékenységére, melynek során elmeséli egy különös vonatútja történetét. Az ismert történet utolsó bekezdése a lényeges, mikor is a narrátor nem tartja fontosnak boncolgatni boldogságának okát (ezt a feladatot a „lélekelemzőkre” hagyja),⁵⁵ mert meg kívánja őrizni személyiségének zárt és titkos voltát. Ottlik beválogatta a kötetbe az *Erzsébet* című írást is, amelyben a narrátor szintén kulcsot ad a szöveg értelmezéséhez: „Erzsébet dadogott: – Én... én... én... / Tovább azonban nem jutott. Ámulva kutakodott homályosuló elméjében, abban a borzalmas zürzavarban, ellentmondásban, mely egy emberi élet, azon tűnődve, hogy ki is volt ő ezen a földön, hogy mi is volt ő. De azt nem tudta.”⁵⁶ A kötetben közölt többi novellából és tárcából könnyen lehetne további részleteket idézni annak szemléltetésére, hogy Ottlik miben látta Kosztolányi Dezső prózájának tökesúlyát. A *Drugeth*-legenda jól mutatja, hogy milyen hatást tett a Nyugat első nemzedékének írója későbbi pályatársára. Erről az inspirációról Ottlik is többször nyilatkozott, például a Hornyik Miklóssal folytatott beszélgetésében: „De igazán Kosztolányitól tudtunk tanulni, nemcsak én, hanem az egész modern magyar próza. Megmutatta, hogyan kell *prosát* írni, modern európai prózát. S hogy miért fogyatékos a pusztá tehetségből, lendületből fakadó, úgynevezett magyar próza...”⁵⁷

⁵⁴ Az elbeszéléskötet először 1978-ban jelent meg, később még két kiadást ért meg 1980-ban és 1983-ban.

⁵⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Boldogság = Uő. összes novellái*, II., szerk. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 2007, 281.

⁵⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Erzsébet = Uő. összes novellái*, II., 63.

⁵⁷ OTTLIK Géza, *Hosszú beszélgetés Hornyik Miklóssal = Uő., Próza*, 269.

NÉMETH ESZTER

Az afáziás beszéd színrevitele Kurtág György *Samuel Beckett: what is the word* című művében (op. 30 b)

Elemzésemben Kurtág Györgynek egy olyan művét vizsgálom, mely provokálja a hangoztathatóságra, a hangzó mivolt egyszerre ontológiai és korporális meghatározottságára való rákérdezést. A *What is the word* mindemellett magába sűríti a Kurtág-életmű egészét, hiszen a vokális érdeklődés – mely a szerző művészetének esszenciális eleme – e műben találkozik az enciklopédikuság problematikájával,¹ vagyis gadameri értelemben kérdez rá a nyelvben jelenvaló lét² kérdésére.³ A cím filozófiai súlya és szövegbeli pozíciója nézetem szerint annyira fontos volt Kurtág számára, hogy az előadás körülményeit, apparátusát annak rendelte alá, így e dolgozat is megkerülhetetlenül belefut, hogy a különböző fragmentumok, technikák, előadói szerepvállalás elemzése kapcsán vissza-visszatérjen az ontológiai beágyazottságú tételkérdés megválaszolhatatlanságának problematikájába. A *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval* informatív alcím a mű interpretációjának feltételeként kijelöli az előadó személyét, melyben rögzítve van egyfajta testi meghatározottság, amit a *Monyók* név jelöl. A dolgozat vizsgálja ennek következményeit, mely implikálja, hogy nem elegendő pusztán a szöveg és a kottakép vizsgálata, hanem a színrevitel, az adaptáció elemzése is elkerülhetetlen. A betegségállapot mentén konstituálódott tér és idő működésmódját az eszköztáron, az apparátuson és a szerző színházi irányultságú instrukcióin vizsgálom.

A rendezői utasítások elemzése kapcsán világossá vált, hogy a darab működtetéséhez elengedhetetlen, hogy az előadó személyének ne csak a hangja, hanem az egészségi állapota is integráns része legyen az ősbemutatónak. A későbbi előadások ennek következtében azt vállalják, hogy többek között megidézik az alcímben *Monyók* névvel megjelölt testi érzeteket is. A *Monyók* és a *Beckett* megjelölés itt már nem tulajdonnévi értelemben, nem referenciális módon, hanem előbbi a betegség állapotának hordozójaként, utóbbi a Beckett-életmű megszemélyesítéseként van jelen. Ezek a tulajdonságokon felül mindkét tulajdonnév a közvettség többszörös tapasztalatát implikálja, történeti indexszel látja el a darabot, és aláhúzza az előadásmódra fordított figyelmet. Ahogy az afáziás tapasztalatnál azt lehet érezni, hogy a beteg a jelenléti nyitott állapotában van, a nyelv számára nem eleve adott, úgy az is a közvetítettség

tapasztalatát hozza, hogy az alcím eltávolítja a darabot a befogadótól. Az üzenet hozzánk már csak értelmezett mivoltában, szükségszerűen töredezett formájában jut el, teljességében hozzáférhetetlen. Elemzésemben az ehhez tartozó következményeket és viszonyokat fejtem föl a szöveg és a zenei interpretáció vizsgálata mentén, melynek összefüggéseit és feszültségeit, számomra meglepően, a hosszú és kissé egyetlen alcím magában hordozza.

A cím jelentésrétegei

A darab első, 1990-ben keletkezett op. 30a változata „szólóhang(ok)ra és szólóhangszer(ek)re”,⁴ az általam vizsgált op. 30b ellenben „recitációra, énekhangokra, és térben szétszórt hangszercsoportokra” íródott.⁵ A két darabnak a későbbiekben Kurtág fölcserélte a címét és az alcímét is, mely változtatásnak nemcsak az lehetett az oka, hogy a két apparátusában eltérő darab határozottan elkülönüljön egymástól. Az op. 30a címe zárójel közé kerül, az op. 30b pedig bizonyos nézőpontból parodizálja, kommentálja az op. 30a-t: bár a zongora és az énekes szólások struktúrája nem változik meg, de úgy rendeződnek köréjük az egyéb új szólások, hogy szó szerint zárójelbe teszik az op. 30a-t, ami a bevezető és a befejező rész közé kerül.⁶ Így hát nemcsak a *Monyók* név használata, hanem maga a darab is idézi, megjeleníti, és viszonyba lép korábbi önmagával. Az op. 30b továbbá áttereli a fókusz, mely minden irodalomtörténeti, nyelvelméleti, filozófiai és vallástudományi súlyával együtt egyértelműen a *What is the word* cím kérdésfelvetése köré épül.

A kompozíció alapjául szolgáló mű Beckett utolsó alkotása, melyet 1989-ben fejezett be franciául (*Comment dire*), és ő maga fordította le angolra is (*What is the word*).⁷ A francia *Comment dire* kifejezés egy, a nyelv működtetésével kapcsolatos zavart, a jelölő keresését, a „nyelvem hegyén van” állapotát jelöli, amikor nem jut eszünkbe a legmegfelelőbb szó vagy kifejezés, de a gondolat konkrét. Shane Weller alternatív olvasási módok kialakítására ösztönző tanulmánya szerint az angol *What is the word* kifejezés háromféle módon értelmezhető. Egyrészt: mi a helyes szó? Vagyis mi az a szó, amely megnevezné, közölné és megragadná azt az esszenciát, amit a vers mond nekünk? (Ebben az esetben a cím egy kérdés a kérdőjel hiányában is.)⁸ A második filozófiai, irodalom- és nyelvelméleti kérdésfeltevés: milyen a szó jellege szerint?⁹ Ez a megközelítés heideggeri értelemben kérdez rá a nyelv természetére, vagy éppen fordítva, azt keresi, milyen a természet a nyelv szempontjából.¹⁰ A harmadik pedig

⁴ KURTÁG György, *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval (Samuel Beckett: Mi is a szó) Op. 30a*, 1990 = VARGA Bálint András, *Kurtág György*, Holnap, Budapest, 2009, 177.

⁵ KURTÁG György, *Samuel Beckett: what is the word [Samuel Beckett: mi is a szó] op. 30b. Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval. Recitációra, énekhangokra és térben szétszórt hangszercsoportokra*, 1991 = VARGA, I. m., 169.

⁶ Az észrevétel Karl Katschthalertől származik.

⁷ Enoch BRATER, *The Drama in the Text. Beckett's Late Fiction*, Oxford UP, New York, 1994, 13.

⁸ Shane WELLER, *The Word Folly. Samuel Beckett's „Comment Dire” („What is the Word”)*, Angelaki 2000/1., 166.

⁹ Uo.

¹⁰ Uo.

¹ VERES Bálint, *A Kurtág-enciklopédia*, Pannonhalmi Szemle 2002/2., 91., 92.

² Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 329.

³ VERES, I. m., 92.

arra utal, hogy a *What*, azaz a „mi” a költői szó, a „mi” a vers szava, a költészet maga, melyben paradox módon maga a megkérdés válik feleletté, azaz a kérdés a válasz a vers lényegének kérdésére.¹¹ Ez az értelmezés a magyar fordításban nem hozzáférhető, ugyanakkor a „*Mi is a szó*” a zenei kontextusban a „*Melyik a szó hang?*”, „*Hogyan szolmizáljam?*” jelentésárnyalatokat nyitja meg. Az angol fordításban ennél erősebb jelentéssel bír a „*Mi az Isten igéje?*” értelmű, János evangéliumát¹² idéző olvasat, melyben a *Word* szó egyenes átvételként működik. A központi kérdés tovább tágul a darab befogadása közben, egyrészt azért, mert a szövegben előrehaladva bővül a „*what is the word*” sorok jelentése, másrészt Monyók Ildikó színésznő eszköztárára épül, aki egy baleset következtében elveszítette a beszédképességét, majd hétvényi kitartó munkával újra megtanult beszélni. A rekreációs szakasz egy részében bár beszélni nem, de énekelni tudott, megtanulta Kurtág két dalát, melyet meghallgatott a zeneszerző. Kurtág Monyók előadói szuggesztivitásában, a szavakért vívott küzdelmében a Beckett-szövegre ismert rá, ugyanis a zenemű alapjául szolgáló szöveg hasonló körülmények között született. Beckett, aki az 1988–1989 telén elszenvedett stroke után szintén próbálta visszanyerni a beszédképességét,¹³ írását Joseph Chaikin előadóművésznek ajánlotta, aki soha nem tudott felépülni az övéhez hasonló afáziából.¹⁴ Fontos tehát, hogy amikor Kurtág Monyókot választja előadónak, azzal nem a saját ötletét követi, hanem áttemeli Beckettét, akinek fontos volt az az intimitás, amellyel a kiválasztott előadó a szöveghez kapcsolódni tudott. Karl Katschthaler irányítja a figyelmet azon olvasatok veszélyére (például Laura Salisbury¹⁵ és Michael Kunkel¹⁶ tanulmányára hivatkozik), melyek az életrajzi körülményekre hivatkozva Beckett művét patológiás esetnek tekintik.¹⁷ A továbbiakban megkerülném az ilyen spekulatív olvasatok lehetőségét, melyek a darab kapcsán megkerülhetetlen afáziavizsgálatot ebből az irányból közelítik meg. A cím jelentésrétegeit ezek az adatok nem bővítik. Kurtág művében viszont elkerülhetetlen az afáziás Monyók korporális meghatározottságának figyelmebe vétele, melyre a szerző a darabot írta. Ez az eszköztár ugyanis predesztinálja a tételkérdés ontológiai meghatározottságát.

Az atópia színrevitele

A Monyók Ildikó által átélt betegségállapot ismert jelenség az afáziakutatásban. Az utóbbi kétszázötven évben számos olyan leírás született, mely olyan betegeket említ,

¹¹ Uo., 166, 167.

¹² „In the beginning the Word already existed. He was with God, and he was God. He was in the beginning with God.” *Holy Bible*, Tyndale House, Wheaton, 1996, 862.

¹³ BRATER, I. m., 13.

¹⁴ Uo., 165.

¹⁵ Laura SALISBURY, „*What Is the Word*”. *Beckett's Aphasical Modernism*, *Journal of Beckett Studies* 2008/1–2., 78.

¹⁶ Michael KUNKEL, „...folly for t[w]o...” *Samuel Beckett's What is the Word and György Kurtág's mi is a szó Opus 30*, ford. Alan E. WILLIAMS, *Contemporary Music Review* 2001/2–3., 110.

¹⁷ Karl KATSCHTHALER, *Latente Theatralität und Offenheit. Zum Verhältnis von Text, Musik und Szene in Werken von Alban Berg, Franz Schubert und György Kurtág*, Peter Lang, Frankfurt am Main – New York, 2012, 149.

akiknél megmaradt a szöveggel való éneklés képessége afázia esetén.¹⁸ Ennek oka, hogy a „propozíciós” beszéd a bal agyféltekéhez tartozó funkció, míg az éneklés és az érzelmek a jobb agyféltekében működnek.¹⁹ Az éneklés a „nem propozíciós” beszédhez hasonló idegi hálózatokon működik.²⁰ Ez nem koherens beszédet jelent, hanem reflex hangadásokat, amelyek az érzelmekkel vannak összefüggésben, eközben sajnos lehetséges, hogy a hangadó „intellektuálisan halott”.²¹ Ezeket a kutatási eredményeket hitelesítik azok a megfigyelések, melyeket jobb agyféltekén sérült betegeken végeztek: beszélni tudtak, de nem tudtak bele érzelmet vinni, nem tudtak szaválni, könnyörögni, énekelni.²² Az afáziakutatás bizonyítékot nyújt arra is, hogy az érzelem és a hangadás között olyan ösztönös, elemi kapcsolat áll fenn, hogy az úgyis létrejön, ha nincs a tudattal lefedve, visszakövetve. A propozicionális beszédért felelős bal agyfélteke sérülése után az érzelmi, motoros, jobb agyféltekés reflexek még működnek az agyban, megjelenik a nonpropozicionális beszéd.

Veres Bálint mutatta be tanulmányában, hogy a darab kapcsán felmerülő afázia hogyan illeszthető Foucault terekről alkotott rendszeréhez.²³ *A szavak és a dolgok* bevezetőjében Borges „kínai enciklopédiája” idéződik fel.²⁴ A szöveg olvasása kapcsán Foucault a saját testi tapasztalatainak megfigyelése által észleli azt, hogy az olvasás közben fölhangzó kínos nevetése az afáziások szorongó közérzetéhez hasonló, mert mindkét esetben elveszett a név és a hely „közössége”, atópia állt elő.²⁵ Az afáziás betegekkel végzett kísérletek eredményéből, melyek során színes fonalgombolyagokat kellett rendszerezniük az asztalon, Foucault azt a következtetést vonja le, hogy „a beteg a végtelenségig csoportosít és szétválaszt, halmozza a különféle hasonlóságokat, lerombolja a legnyilvánvalóbbakat, szétszórja az azonosságokat, egymásra rétegezi a kritériumokat, lázasan dolgozik minduntalan újrakezdve a munkát, egyre nyugtalanabb lesz, és végül a szorongás küszöbére jut.”²⁶ Ha ez így van, úgy a szorongás oka az a rendezetlenség, mely gúnyolódik a logikával, meg-megcsillant valamiféle szabályszerűséget, de esetlegesen, kiszámíthatatlanul teszi azt sokkoló átláthatatlanságával.²⁷ Ezzel szemben a heterotópia, „a széttartó sokféleség [hétéroclité] törvény és geometria nélküli dimenziójában csillantja meg a nagyszámú, lehetséges rendek töredékeit.”²⁸ Monyók Ildikó nem afáziássá transzformál egy egészséges állapotot, hanem idéz, színre viszi az afáziás, egykori önmagát. Ami Monyókkal történik, az épp az ellentettje annak, amit Foucault *Az utópikus test* című rádióelőadásában megfogalmaz.

¹⁸ Sarah J. WILSON – Kate PARSONS – David C. REUTENS, *Preserved Singing in Aphasia. A Case Study of the Efficacy of Melodic Intonation Therapy*, *Music Perception* 2006/1., 23–36.

¹⁹ Uo., 23.

²⁰ Uo.

²¹ Uo.

²² Uo.

²³ VERES, I. m., 100.

²⁴ Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 9.

²⁵ Uo., 12.

²⁶ Uo.

²⁷ DECZKI Sarolta, *Meredek sziklagerincen. Husserl és a válság problémája*, L'Harmattan, Budapest, 2014, 44.

²⁸ FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, 11.

Foucault beszédében megjelenik a vágy, hogy milyen volna, ha nem lenne testünk.²⁹ Ahol ez megtörténhet, az az utópia: „Az utópia egy minden helyen kívüli hely, de egy olyan hely, ahol testem test nélkülivé válik, testem szép lesz, tiszta, átlátszó, fénylő, fürge, mérhetetlen hatalmú, végtelen kiterjedésű, megszabadított, láthatatlan, védett és örökké változó. Valószínű, hogy az ember szívében legmélyebben gyökerező, első utópia éppen a test nélküli test utópiája.”³⁰ Az utópia más, mint az afáziás állapot atópiája. Mindkettő bizonyos értelemben helynélküli, de teljesen másképpen. Az a fajta utópikus testhez kapcsolódó helytapasztalat, ami egy végtelen térbe helyezi az ént, a vágy, hogy az én mindenütt ott legyen, az az atópiában nem jelenik meg, hanem épp a nyelv segítségével, beszédhez kötötten teremti újra és újra önmagát. Az afáziának azért az atópia a tere, mert az afáziás beteg számára csupán a gesztusok, a cselekvés tere nyitott, a nyelv absztrakt szintje nem hozzáférhető.³¹ Ezért az atópiában a test nem tud a szokásos minőségében helybiztonságot nyújtani, állandó elmozdulásokra készítet.

Bizonytalan tér és idő

Az afázia állapotának szétszórtságát a zenei tér is megidézi, melynek „térképét” a partitúra tartalmazza. Az op. 30a változatot követően két évbe telt, mire 1991-ben elkészült a második, tizenkét perces, op. 30b változat, mely azonban Kurtág bevallása szerint még gazdagabb vokális együtttest igényelt volna.³² Az op. 30a-t, mely recitáló énekhangra és zongorára lett szánva, Kurtág pianínón szerette hallgatni. Ez a változat Ligeti György szerint jobb, mint az általam elemzett későbbi változat, mert puritánabb.³³ Valószínűleg számára ez az egyszerűség megsegítette a színésznő előadásmódjára való fókuszálást, az abban való elmélyülést. A hetvenhárom „ütemű”, szerkezetileg egy egységként működő op. 30a-t mindemellett teljességében magában foglalja az op. 30b, ám utóbbi szerkezetileg átstrukturálódik háromrészes kompozícióvá: két ütemes zenekari bevezető, hetvenöt „ütemnyi” középrész, majd tizenkét ütemnyi *Sinfonia (epilogo senico)*.³⁴ Veres Bálint szerint az alfabetizálás³⁵ a döntő érv amellet, hogy az op. 30b nem pusztán átírat, új apparátusra való átformálás, hanem teljes újraértelmezés. A partitúra – ha műalkotásként vesszük figyelembe, ahogyan Harnoncourt szerint a kottaolvasás megköveteli az olvasási aktusok lefolytatását³⁶ –

²⁹ Michel FOUCAULT, *Az utópikus test*, ford. URBÁN Bálint, Tiszatáj 2014/2., 84.

³⁰ Uo.

³¹ DECZKI, I. m., 44.

³² „Ha tovább dolgozom rajta, akkor a vokálegyütttest is gazdagabbá tehettem volna. Az nekem kevés. Nem volt elég időm, hogy végigkomponáljam, mert el kellett vinnem a partitúrát Abbadónak Svájcbába (1990-ben).” VARGA, I. m., 102.

³³ Uo.

³⁴ VERES, I. m., 94.

³⁵ Uo., 94–97.

³⁶ „A kottaképeknek, az egyes szólalomoknak, de különösen a partitúra egészének a kézzelfogható információ túl egyfajta szuggesztív kisugárzása van. Valamiféle varázslat ez, ami alól egyetlen érzékeny muzsikussal sem vonhatja ki magát, akár akarja, akár nem – akár tudatában van ennek, akár nem.” NICOLAS HARNONCOURT, *A beszédszerű zene*, ford. PÉTERI Judit, Editio Musica, Budapest, 1989, 194.

a bevett arab számokkal jelölt próbajelzések helyett az ábécé betűit alkalmazza arra, hogy jelezze a különböző szakaszokat. Az így kialakuló kottakép hűen követi az kijelölt hármas tagolást: az első részt A és B jelöli, a második részben a klasszikus kottától eltérően újraindul a kartográf rendszer, a-tól számol z-ig, majd aa-tól zz-ig és végül aaa-tól zzz-ig, majd a harmadik, befejező részben, a *Sinfoniában* megint a-tól immáron l-ig.³⁷ Valamiért a szerző számára fontos volt, hogy az ábécésort pontosan végigvigye, lekerekítse, mert aszerint dolgozta át az op. 30a ütembeosztását úgy, hogy betűkkel ellátva az végére érjen az ábécének, s az így kapott hetvenöt ütem épp az általa használt huszonöt betűs ábécé háromszorosa.³⁸

Amennyiben a „kottaírás a zenész számára a képzeletében élő hangzásbeli történet grafikus ábrázolását jelenti”,³⁹ úgy ebben a partitúrában még a próbajelek is a beszédre provokálnak, amennyiben a betűt (a fonetikával szemben) a hang szimbólumaként értjük, a közgondolkodás asszociációi mentén. A kottakép akarva-akaratlanul kikölkenti a zenészt a bevett kottaolvasási attitűdjéből, és az így megváltozott próbanyelv hatással van a munkafolyamat hangulatára, a produktum minőségére. Miközben egyesével átvesszük a betűket a kezdettől a végig, nemcsak az írás számbavételének aktusán esünk át, hanem – minthogy a próbajelek arra hivatottak, hogy megkönnyítsék a kottában való csoportos eligazodást – annak is, hogy újra és újra kiejtsük ezeket a hangokat, rögtön szembesülve azzal, hogy a kezdet és a vég viszonylatában hol tartunk. A számjelzések esetében ugyanis nem bevett rutin az adott próbapillanatban a totalitáshoz való viszonyt átélni, hisz nem úgy próbálunk, hogy előtte megvizsgáljuk, hány ütem van még hátra, a számok rendszere pedig a végtelenség felé nyitott. A betűjelzés esetén azonban folyton átéljük a részlet egészhez való viszonyát. Számomra ez ismét bibliai párhuzamként értelmezhető, ahol a betűk egy időbeli folyamatot jeleznek.⁴⁰

Az első verzióhoz képest nemcsak az alfabetizálás tűnik fel újításként, hanem a „karmester szólama” is.⁴¹ Erre azért van szükség, mert az ütemmutató és a metrum sok helyütt hiányzik, így a kör alakba írt számok jelzik a vezénylőnek a leütések helyét. (Lásd a második ábrát.) A karmester számára nemcsak a partitúra jelzésrendszerre változott meg a klasszikus hagyományokhoz képest, hanem a helyzete is. Szerepe ugyanis megkettőződött. Kurtág szerzői utasítása szerint a zongorista, aki a közönségnek háttal ül, helyzete szerint egyedül alkalmas arra, hogy rálásson az énekesnőre és a karmesterre is, ezért a szólistának ő dirigál, míg a karmester a terem felé fordulva vezényel, befogva ezzel a teljes teret, a közönségen túlra is:

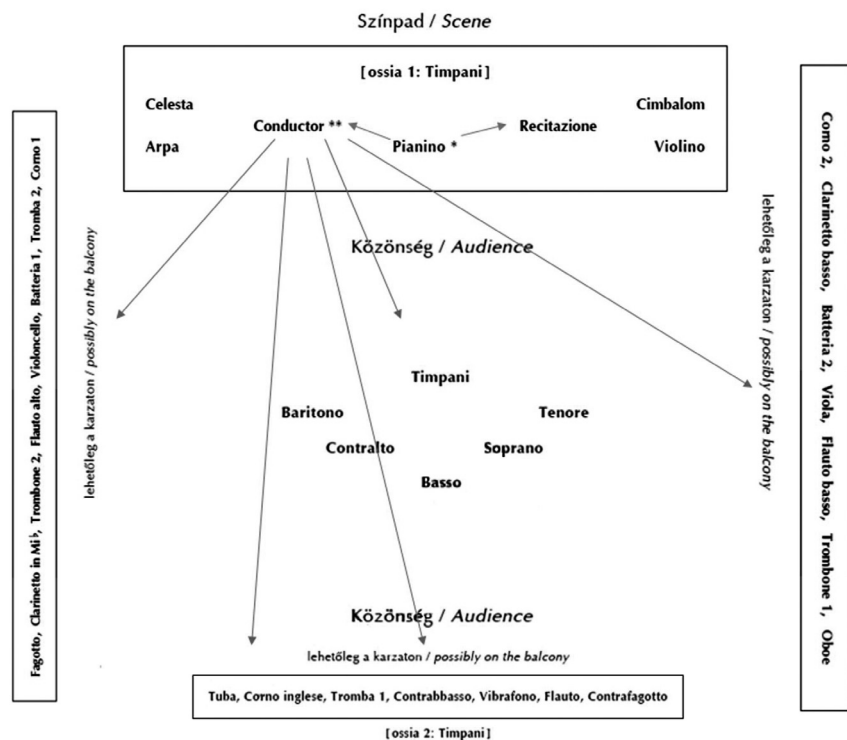
³⁷ VERES, I. m., 95.

³⁸ Veres Bálint megfigyelése továbbá az is, hogy az angol ábécéhez képest nélkülözi a „q”-t. Uo., 95–96., 46. lábjegyzet.

³⁹ HARNONCOURT, I. m., 194.

⁴⁰ Az alfa és ómega kifejezés Isten önkijelentéseként fordul elő a Jelenések könyvének 1,8. valamint 21,6. szakaszában. *Biblia, Istennek az Ószövetségben és Újszövetségben adott kijelentése*, Kálvin János, Budapest, 1513., 1530.

⁴¹ VERES, I. m., 96.



Az előadógyűjtes elhelyezése

Forgách Péter írása szerint Claudio Abbádót, akinek sürgetésére összeállt a darab, és aki a bécsi ősbemutatót vezényelte, különösen zavarhatta a „mellérendeltség” érzése, amivel Kurtág kizökkentette őt a megszokott pozíciójából.⁴² A kottából kiemelt „térképen” látható az is, hogy Kurtág a magyar nyelvű recitáló előadó mellett szerepeltetett öt vokális szólistát, akik a beckett-i angol szöveget énekelik, szétszórva abban a térben, melynek egyik alapjául a budapesti Zeneakadémia nagytermének tere szolgált. A zenészek a közönséget teljesen körbezárják, így a hallgató teste mint rezonáló felület szintén beépül az összhangzásba.⁴³ Veres Bálint irányítja a figyelmet Ligeti cikkére, melyben a zeneszerző Kurtág 1988-as *Quasi una fantasia...* című darabját elemzi, s jelzi, hogy Kurtág már korábban is foglalkozott az ún. illuzionisztikus tér megteremtésével.⁴⁴ A „zongorára és térben elosztott hangszercsoportokra”⁴⁵ írt ka-

⁴² FORGÁCH András, *A pária művészete. Kurtág György-bemutató a Budapesti Tavasz Fesztiválon*, Alföld 1993/1., 92.

⁴³ Kurtág nyilatkozata szerint Ligeti *Articulationja* és Stockhausen *Gruppen* című alkotása volt rá hatással térhasználat szempontjából, valamint egy Verdi-előadást említ. „Az ember sohasem érkezik túl későn”. *Hans Heg beszélgetése Kurtág Györggyel*, közreadja HALÁSZ Péter, ford. SZEGZÁRDY-CSENGERY Klára, Muzsika 1996/2., 13.

⁴⁴ VERES, I. m., 93.

⁴⁵ KURTÁG György, *...quasi una fantasia... zongorára és térben elosztott hangszercsoportokra*, partitúra és szólások, Op. 27 No. 1, Editio Musica Budapest, <https://www.ump.emb.hu/hu/product/K-52/KURTÁG-GYOERGÝ-quasi-una-fantasia>.

maradarabban Kurtág – a velencei kora barokk többszólamúság, Mahler és Webern térhasználatához fűződő hagyományait követve, ám meg is újítva – az exponált zongorától térben távolra helyezi el a fém hangszereket, kiszélesítve ezzel a hangzó, „rezonáló” teret, mely helyet ad egy olyan realistól eltérő és irányérzékünkkel is felfogott zenei vízióknak, mely Ligeti szerint fontosabb a reális térhatásnál.⁴⁶

A különböző hangszerek mellett az op. 30b-ben a vokális együttes is szokatlan helyről, a közönség „közül” énekel, s egyszerre idézi fel ezzel a Bach-passiók turbakórusainak⁴⁷ hangzásvilágát és szerepét egyaránt. Ilyen instrukciók szerepelnek a kottában: „zsoltárszerűen”, „kaotikusan kiabálva”, „kaotikusan suttogva”, „egyre hangosabban és zaklatottabban, kutyaugatás-szerűen”, „agresszíven”, „színtelenül”, vagy akár, ahogy a kottarészleten is látszik, „kuncogva, vihogva” figurázza ki a magyarául éneklő énekest a kiskórus.⁴⁸

A bachi passiókban a kórus kétféle feladatot kapott. Egyrészt a korálokat kellett a gyülekezettel együtt, vagy azok nélkül énekelnie, másrészt a turbákat, melyek a feldolgozott bibliai szövegnek azon részeit jelentették, melyekben a Jézust körülvevő „tömeg” szólalt fel. Ez a kettős funkció ebben a darabban is tetten érhető, ugyanis nemcsak visszhangozza vagy kifigurázza az együttes az énekes megnyilatkozásait, de mindezt idegen nyelven teszi, voltaképp visszafordít, szinkrontolmácsol. Értelmezhető úgy is, mintha az előadótér az előadóművész teste vagy belső hallása volna, amelyben megszólal a szöveg, melyhez igazodnia kell. A szorongáskeltő esetleges reak-

⁴⁶ LIGETI György, *Önarckép pesti muzsikustársakkal. A ... quasi una fantasia... op. 27(1987–88) első tételének (Introduzione) rövid elemzése*, Muzsika 1996/2., 9–11.

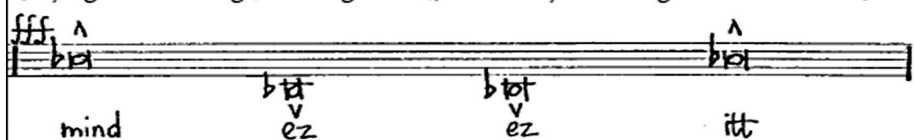
⁴⁷ Latinul 'tömeg'-et jelent. A kórus kétféle szerepben lép föl a passiókban, egyrészt a korálokat énekelik a hívő gyülekezettel, másrészt a turbákat, melyekben az adott bibliai szövegben szereplő „tömeg” szerepét veszik fel.

⁴⁸ MOLDOVÁN Domokos, *Tisztelet Kurtág Györgynek*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2006, 58., 59.

ciók egyfajta alternatív valóságot képeznek, a nyelvek közötti akadálytalan átfordítás problematikáját beemelve, mely metaforaként az emberi gondolatok tolmácsolhatatlanságára is utal, az előadó idegenségét, magányosságát erősítve ezzel, mely érzet szintén beckett, aki a francia és az angol nyelven való írás összeegyeztethetlenségével küzdött, játszott. A darabban az egyén és a tömeg kerül szembe egymással már csak a térkonceptiót tekintve is. A magas hangrendű, vihogást idéző hangok a kiskórusban a darab elején beszédhangon szólalnak meg, mintegy ellenpontozva a dominálón mély hangrendű *hiábavaló* szó kilátástalanul, félhangonként süllyedő megjelenését. Az ellentét azután vertikálisan is megjelenik, a mély beszédhangszíni szólista énekelve is a mélyebb regiszterekbe kényszerül, hiába igyekszik mindig magasabb hangmagasságok felé, melyeken a többi kórista dallamvonala mozog. Az ehhez hasonló térbeli ellentartás végigvonul a darab struktúráján, melyben az ily módon kialakult, horizontálisan és vertikálisan osztott tér hálózatát tovább bontja az azt metsző időbeli jelzések bizonytalanságérzetet keltően, szabálytalanul elhelyezkedő struktúrája.

Ahogy a reneszánsz és barokk vokális zenei hagyományokat idéző madrigalizmus (szófestés) és affektustan megképezi a szöveg retorikusságát a jelentés hangzással való lekövetésével, úgy a szöveggel ellátott kottakép mint látvány is kapcsolódik a színházi tér sűrített képi és érzéki komplexitásának megteremtéséhez. A határozatlan szubjektumú Beckett-szöveg deixisei ugyanis számos esetben nemcsak textuális jellegűek, hanem a zenei materián referenciálisak is.⁴⁹ A következő kottapéldán látható, hogy az *itt* szó nemcsak rámutat, de meg is valósul egy egyvonalas b hangban, s míg a szövegben a szó önmagában nem tudná ezt végrehajtani, a zenei szöveten a távolság is pontosan megnevezhető, éppen egy oktávnnyira, az ezektől:

[üvöltve vagy sikoltva (sokkoló hatása legyen!), esetleg levegővétel minden hangon]
[crying or screaming (shocking effect!), eventually breathing before each note]



A következő részletben a szólista kis d hangon egyforma ritmusban repetálja a *hol* szót, mellyel az időérzékelésünkben hagy minket eltévedni, ugyanis ezalatt a zongorista félhangosan vele számol. Nemcsak a mű címében megidézett kérdésre keresi a választ a szólista, hanem itt mintha keresné az „ütem egy”-et, a zongorista pedig készséggel válaszol ugyan, de válasza kevésbé nyújthat támpontot, hiszen elszámol egészen hétig, és mivel épp ebben a szakaszban változik a kottajelzés szerint a negyed értéke, így a hallgató a két entitás közé szorul. Ami a fentebbi idézet szófestésében még konkrét valóságérzetet keltett (hogy mi az *ez* és az *itt*), az ebben az esetben csak elbizonytalanít:

⁴⁹ SZIKSZAINÉ NAGY Irma, *Leíró magyar szövegtan*, Osiris, Budapest, 1999, 63–64.

Két ütemmel később azonban mintegy mennyei, elérhetetlen magasságban éneklő a szoprán az előbbi hangot (és benne a deiktikus választ), két oktávval magasabban: *there*, ahová a szólista által teremtett alak kívánczik:

Bár létrejön kérdés-válaszként (a klasszikus periódust idézve) a *there*, de a recitáló nem reagál rá, mintha nem hallaná vagy nem értené meg. Az angol válasz a nem beszélt nyelv idegenségével hat, mivel nem születik valódi kommunikáció. Ez az idegenség a recitáló alak belső távolságait jelöli, ezt bizonyítja, hogy amit itt el szeretne érni, a kétvonalas d-t, azt két jelzettel korábban már eleve meghaladta, hiszen énekelte kétvonalas fiszt is, aminél az egész darabban a szoprán nem megy följebb, mégis elérhetetlennek érezzük a nagy terccel alacsonyabb, „mennyei” kétvonalas d-t az előbbi repetitív mélység után.

Ráadásul Kurtág azzal, hogy a teremtett alak szubjektív magasságérzetét ütközteti a kórus viselkedésével és a hallgató magasságérzetével, nemcsak elbizonytalanítja a realitásérzékelésünket, hanem meg is tart minket ebben az állapotban, hiszen az előadóval való teljes azonosulás lehetőségét rendre elidegeníti a hangszerek és a vokális együttes reakcióival.

Valószínűleg az ehhez hasonló sajátos zeneszerzői eljárásokat nevezte Frigyesi Judit a Földvári Napokon tartott tudományos konferencián⁵⁰ Kurtág autonóm fellépésének, mely meghaladja a szóbeli kommunikáció kérdését, megkérdőjelezi a zenei folyamat hagyományos alapját, és felülírja a jó folytatás törvényét.⁵¹ A jó folytatás törvénye alatt azt érti, hogy elvárásai horizontunk és a bennünket ért váratlan események között egyensúly van a kívánt hatás megteremtése érdekében (például a klasszikus periódus kérdés–válasz-szerkezete).⁵² Bizonyos mértékig a fantázia és a jelentés asszociáció veszi át a várakozás helyét, s a váratlanul létrejövő zenei asszociációk tartják össze a kompozíciós egységet azáltal, hogy visszamenőleg megértjük az anyagok közötti szerkezeti és érzelmi kapcsolatot, mely végső soron a köré a kompozíciós kérdés köré épül, hogy *Mi is a szó*.⁵³

Kurtág tehát elmozdítja a megszokott szerepvállalásokat. Összhangzattani szempontból a darab jellegzetességei Veres Bálint skicce alapján hat elemből írhatóak fel: (1) szignálszerű nagyterc, (2) a dodekafónia, azaz a tizenkét hang fokozatos kiépítése és belakása az a–g „ütemekben”, (3) a lefelé tartó kromatikus skála, mely végül az o ütemben „pereg le” egészen, (4) a *hiábavaló* szóhoz tartozó zenei kromatika nagyterccel: h–a–asz–g–h (c–d ütemek) és a tükörfordítása: h–g–gisz–a–b (e ütem), (5) a tiszta oktáv és tiszta prím komplementer viszonya (bb–cc és ff–gg ütemek), (6) és a tiszta kvart / tiszta kvint – tritónusz hármasa a darab szemantikájának alapszerkezetét adja a *pillantani–látni–tűnni* tengelyén (cc–dd, vv, ggg–hhh–iii).⁵⁴ Voltaképp nem is a szólista viselkedése, hanem a zongorakíséret újítása szokatlan: „kitaláltam egy »óriás-pianinót«, azaz valaki egy ujjal játszik egy hangot, az innen hallatszik, a másik hang máshonnan, majd pedig keverednek a hangok. Valójában azonban mégis csupán egy pianínó van, amelyen nem is egy kézzel, hanem csak egy ujjal játszanak – szinte semmit. Ez valóban izgalmas volt.”⁵⁵ Kurtág képzete szerint tehát a hangmagasság, a hangforrás és a „telítettség” is lebegtetve van, impresszionista kollázsként teremtődik meg az az atmoszféra, rezonáló közeg, amelyben a nézők ülnek. A zene tartalmaz továbbá két ütem Bartók-idézetet a második hegedűversenyből,⁵⁶ mely alkotásakor ötletet adott a zeneszerzőnek,⁵⁷ így elkészült állapotban viszont bővíti a zene jelentésréteget.

⁵⁰ Földvári Napok 2001. június 17–24., Balatonföldvár, Bajor Gizi Közösségi Ház.

⁵¹ Judit FRIGYESI, György Kurtág, Samuel Beckett: What Is the Word, op. 30b (1990/91), *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 2002/3–4., 398., 400.

⁵² Uo., 400.

⁵³ Uo., 400–402.

⁵⁴ VERES, I. m., 99., 54. lábjegyzet.

⁵⁵ „Az ember sohasem érkezik túl későn”, 13.

⁵⁶ KUNDEL, I. m., 118.

⁵⁷ VARGA, I. m., 101.

Korporális meghatározottság

„[E]gy teljes évig kellett együtt dolgoznunk ahhoz, hogy megtanulja önmagát eljátszani”⁵⁸ – idézi fel emlékeit Kurtág György Hans Heggel való beszélgetésében. A színházi értelemben vett jelenlét megvalósulása fontos elvárás volt a zeneszerző részéről a próbafolyamat alatt egyre jobban beszélni tudó művészre felé: nemcsak képessé kellett válnia felidézni önmaga egy évvel korábbi állapotát (melynek eszköztárára a darab íródott), de a számára rendkívüli tehertélt nyújtó állapottal a darab előadása közben pillanatról pillanatra újra meg is kellett küzdenie. Így valósulhatott meg az a színpadi jelenlét, amelyet Erika Fischer-Lichte színházi előadókon vizsgált. Ugyanis, ha egy színész energiával tölti meg testi fenoménjét, akkor a test maga ún. testesült szellemként (*embodied mind*) kezd el működni, vagyis nem választható szét szellemre és tudatra,⁵⁹ sem afáziás és nem afáziás eszköztáru előadóra: a feladat elvégzésére és átélésére való koncentráltág teremtő ereje szétfeszíti az ilyen irányú határokat. A testet azonban ahhoz, hogy képessé váljon bármilyen szöveg nyelvileg megfogalmazott jelentéseit önmagán hordozni, szemiotikus testté kell alakítani.⁶⁰ Ahhoz, hogy ez a szemiotikus jelként való megtestesülés teljes egészében megtörténhessen, a testnek előbb át kell esnie a testietlenítés (*Entkörperlichung*) folyamatán, mely során a színész megszabadítja testét azoktól a tényezőktől, melyek a testi világban benne létére utalnak.⁶¹ Ez Monyók számára azzal a nehézséggel járhatott együtt, hogy a színházi értelemben vett testietlenítés–testesülés folyamatában a betegségének egy korábbi stádiumát, az akkori fizikai és lelki állapotát föl kellett idéznie emlékezetében. Rosner Krisztina szerint a nézői, hallgatói tér hasonlóképp működik, az ilyen színházi előadások közben a néző is akaratlanul bevonódik, és ő is „folyamatosan valamivé váló testesült szellemként” tapasztalja meg önmagát.⁶² A zenehallgató számára az ilyen önreflexió megélését némiképp nehezíti annak a hallgatói attitűdnek a hagyománya, mely a 19. századi operajátszás óta a közönséget a szemlélődés pragmatikájának követésére ítéli.⁶³ A szemlélődés olyan mentális aktivitás, melyben az elme keresztezi a testet.⁶⁴ Ennek etikettje a test állandó ellenőrzését követeli meg azzal, hogy a test reflexei ellen való cselekvésre készíti azt.⁶⁵ A zenész testében ez a hallgatói kontroll tükröződik,

⁵⁸ (Kurtág): „Amikor nehezebbre esett a beszéd, úgy meg kellett harcolnia minden szótagért, amit egyáltalán ki tudott mondani, hogy a szótagok közötti csend leírhatatlan feszültséggel volt terhes. Ekkoriban komponáltam számára a darabot, s egy teljes évig kellett együtt dolgoznunk ahhoz, hogy megtanulja önmagát eljátszani. Vagyis önmagát kellett játszania, de ez nem ment könnyen. Igen-igen nehéz munka eredménye volt, hogy valóban úgy hangozzék, ahogyan ma hangzik.” „Az ember sohasem érkezik túl későn”, 15.

⁵⁹ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi, Budapest, 2009, 138.

⁶⁰ Uo., 108.

⁶¹ Uo.

⁶² ROSNER Krisztina, *A színészi jelenlét és a csend dramatikusk-teátrális játéka*, L'Harmattan, Budapest, 2012, 47.

⁶³ Karl KATSCHTHALER, *A World in Between. Staging Brain-damaged Patients and Human Dignity = Music on Stage*, II., szerk. Luis CAMPOS – Fiona Jane SCHOPF, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2016, 60.

⁶⁴ Uo.

⁶⁵ Richard LEPPERT, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, California UP, Berkeley – Los Angeles, 1995, 24–25. Hivatkozva KATSCHTHALER, *A World in Between*, 60.

ő is hasonlómód irányítja a testét, hogy a hangobjektum tökéletes eszköze lehessen.⁶⁶ A nézői attitűd felmutatására bizonyítékkul álljon itt egy befogadói tapasztalat.

Forgách András 1993-as Budapesti Tavaszi Fesztiválon átélt impresszív élménybeszámolójából olyan látványelemek is napvilágra kerülnek, melyeket a hangfelvételeken nem érhetünk el.⁶⁷ Kiderül, hogy ezen a koncerten Monyók nem viselt cipőt, csak egy vastag zoknit, darócruhában ment fel a színpadra, bal kezén bandázssal, Forgách asszociációja nyomán úgy tűnt, mint aki megsebezte magát.⁶⁸ „És ha énekelt, ez azt jelentette, hogy a hang, az arc, a kéz, a zsiros arcbőr, az orrnyergén a két szigorú ránc, a narancsszínű lapokra ragasztott kottát tartó bal keze, amiből »lapozott« sorba kihullottak a lapok a földre [sic!] (a hegedűs kottatartójának lábára, mint a száraz levelek), a jobb keze, amit óvatosan, és egyáltalán nem színházian emelt a melle magasságába olykor, mint aki meglendíti az elhajíthatatlan terhet, amit rábíztak – szóval *mindene* énekelt: hangszer volt, önmaga hangszere.”⁶⁹ Forgách számára elképzelhetetlen volt, hogy a darabot valaki más előadja, hisz akkor az „Monyókot” fog énekelni, Monyók is „Monyókot” énekel, „*azt, aki így énekel, azt énekl, aki ezt énekl.*”⁷⁰

Ebből a beszámolóból derül ki az is, hogy az említett koncerten a művet ráadás-ként újra előadták.⁷¹ Ennek az lett a következménye, hogy az énekesnőnek újra – nem pejoratív értelemben – elő kellett adnia „magát”, ami az erőpróba kivételes nehézségét tekintve a nézőben csak „kozmosz véletlenként” tudott magyarázatra találni.⁷² Kovács Csaba, akit Kurtág megkért, hogy távollétében próbáljon Monyók Ildikóval, tanítsa neki a művet, így emlékszik vissza az egyik Kurtággal való közös próbára: „Az egyik főpróbán Gyuri bácsi hirtelen hasra vágta magát a színpadon és kúszó-mászó mozdulattal illusztrálta, magyarázta, hogyan képzei el két hang között a feszültséget, a továbblépést, a küzdést a következő hang(ok)ért. »Ha nem halsz meg érte, nem ér semmit az egész« – erről szólt az intelem.”⁷³ Kurtág tehát minden bizonnyal színházi szempontból is tapasztalt alkotó volt, aki nemcsak zeneileg tudta képezni a művészeit, de színpadi jelenlétüket is megsegítette. Még inkább: a zeneileg megfelelő produkció számára a színházi minőségű színpadi jelenléte is megkövetelte. Monyók Ildikó halála után a szerep Molnár Piroska színésznőre szállt át, jelenleg ő viheti a darabot egyedül nézők elé.⁷⁴ A színésznő tisztában volt a rá háruló feladat nehézségével, de Kurtág megfelelőnek találta őt a szerepre. Molnár Piroska nem utánozza vagy karikírozza az afáziás betegek mozdulatait, gesztusait vagy hangzó megnyilvánulásait, hanem

⁶⁶ KATSCHTHALER, *A World in Between*, 60.

⁶⁷ FORGÁCH, *I. m.*, 92.

⁶⁸ „[M]indazonáltal feltűnt számomra, hogy nem tűnik fel, nem *várom el*, hogy »fel legyen öltözve«, és nem gondolom ezt valamilyen »aszketá allűrnek«: ez az ember, aki kijött oda, ez az ember ebben az öltözékben önmaga.” *Uo.*, 92.

⁶⁹ *Uo.*

⁷⁰ „Amikor ezt a »művet« előadják valahol, mágikus történet részesei lesznek, akik részt vesznek benne, rítus részei, amelynek ugyan kínzóan pontosan ki vannak jelölve a határai, de ami mégiscsak az *egyszeri* történet, a *megismételhetetlen* történet bélyegét viseli magán.” *Uo.*, 91–92.

⁷¹ *Uo.*, 92.

⁷² *Uo.*

⁷³ KIRÁLY Csaba, *Némaság és énekbeszéd. Monyók Ildikóról*, Muzsika 2012/9., 14.

⁷⁴ <https://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&cmd=viewtitle&id=1112887535>

egyszerűen leénekl a kottát, és a maga színészi jelenlétével megtölti azt energiával. A produkciója bebizonyította, hogy a darab nem öncélúan használ fel egy beteg embert valós vagy vélt igazságainak bizonyítására, hanem magát a betegséget teszi emberivé, a fájoan őszinte puritánság felmutatásával.⁷⁵

A Kurtág-darab összes résztvevője ki van téve egy elég intenzív testi jelenlétnak, és maga az élmény átélése, a hanggal, a hang születésével való zsigeri találkozás elemi erejű. A darab monodramatikus jellege folytán az elemi mozgatórugója a hiány, ahogyan azt Halász Péter érte: „Nincs is még egy Kurtág-alkotás, amelyben ennyire esszenciálisan összegződné művének központi gondolata, a *hiány*. A kétségbeejtő, elviselhetetlen, embertelen *hiány*, amely egyszerre teszi lehetetlenné és okvetlen szükségessé a komponálást.”⁷⁶ A hiány fogalma esetén maga a nyelv tesz ki bennünket önmaga veszélyének, a félreérthetőségnek, ugyanis azt sugallja, hogy valami *hiányzik*. Itt azonban nem erről van szó. A hiány ugyanis nem eszközként jelenik meg, nem mutat rá egy rajta kívüli entitásra, hanem önmaga teljességében megvalósul heideggeri minőségében: „Csak az igazi beszélésben lehetséges a tulajdonképpeni hallgatás. A jelenlétnek ahhoz, hogy hallgasson, mondanivalóval kell rendelkeznie [...]”⁷⁷ A hiány itt a csendhez hasonló, mondanivalóval telített minőségben jeleníti meg az ember kiüresedett állapotát végtelen intenzitással. Ily módon a betegség állapotát nem lehet az egészség hiányaként értelmezni. A mű alapgondolata a hiány, ami magában hordozza a kommunikáció lehetetlenségéből fakadó magányt, a meg nem értettséget, elrejtettséget, nyelvnélküli, nyelven túli sebezhetőséget. Ennek megjelenítését mindemellett rendkívüli gazdagsággal teszi. A recitáló művész a huszonkét karmesteri beintés alatt (melyeket azért kell így megnevezni, mert a mű nem tagolódik szabályos értelemben vett ütemekre) a következő lelkiállapotok szerinti megnyilatkozásokat változtatja gyorsan, kiszámíthatatlanul: „kivárthatatlanul, elviselhetetlenül lassan”, „siratoszerűen”, „üvöltve vagy sikoltva, melynek sokkoló hatása legyen”, „könnyedén”, „fájdalmasan”, „kétségbeesett”-en, „suttogva, alig hallhatóan”.⁷⁸ Kurtág tehát szintén követi Schönberget, akinél egy pillantás vagy gesztus is, mint egy attribútum, magába sűrítheti egy ember egész személyiségét.⁷⁹

Drámai zene Kurtágnál

A Kurtág műveivel kapcsolatban felmerülő drámaiság kutatónként eltérően értett fogalma alatt én azokat a zeneszerzői instrukciókat értem, melyek mintegy rendezői

⁷⁵ „Életem legnagyobb vállalkozása volt Kurtág György zenéjének eléneklése. Félttem az egészsztl. Máiig nem tudom, honnan nyertem a bátorságot, hogy belevágjak. Vajda Gergely volt a karmester. Anyukája, Kincses Veronika is biztatórt, hogy igenis, menni fog az nekem. De sokszor kétségeim voltak. Majdnem egy évig tanultam a művet. Kurtág néhány próba után azt mondta: rendben van, én énekelhetem. Hihetetlen boldogság volt fellépni a Zeneakadémián. Később meghívtak vele a salzburgi Mozarteumba, a berlini Kammeroperbe is – idézi föl Molnár Piroska.” *»Ha a trombitát megfújják, azonnal táncolunk«*, Színhaz.hu 2017. szeptember.29. https://szinhaz.hu/2017/09/29/_ha_a_trombitat_megfujjak_azonnal_tancolunk.

⁷⁶ HALÁSZ Péter, *Kurtág-töredékek*, Holmi 1995/2., 181.

⁷⁷ MARTIN HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Osiris, Budapest, 2007, 195.

⁷⁸ MOLDOVÁN, *I. m.*, 58.

⁷⁹ ARNOLD SCHOENBERG, *Style and Idea*, Philosophical Library, New York, 1950, 4.

utasításként az előadás színházi jellegét és minőségét erősítik, a színházi intertextusait, valamint azt az előadói szuggesztív előadást, melyet a szerző a művészeitől elvár. Kurtág első operáját, a *Végjátékot*, mely Beckett Fin de Partie című drámáját vette alapul, a milánói Scalában mutatták be 2018. november 15-én. Bár vokális zenéje mindvégig magában hordozta a drámai jelleget, de operáig nem csúcsozott föl, korábban lekerekedtek, teljessé váltak azok a művei, amelyek alkalmasak lettek volna az ilyen irányú bővítésre. 2013-ban Rákóczy Anita *A játszma végéről* írott tanulmányát Kurtág Györgynek ajánlotta.⁸⁰ Ebben épp azokat a beckett-i csöndekert⁸¹ ajánlja a zeneszerző figyelmébe, melyekben kettejük művészete leginkább találkozni tudott. A drámaiság kezdettől fogva jelen volt Kurtág zenéjében. Megjelent instrukcióiban, kifejezetten színházi utalásaiban, vagy abban a munkában és előadói szuggesztivitásban, melyet énekeseitől és zenészeitől elvárt. Összességében azonban mégsem váltak ezek a darabok operává, mert ilyen célú színpadra állítással vesztek volna értékükből. Martin Zenck előadásában arra a következtetésre jut, hogy a *What is the word* színpadra állítása éppolyan hiba volna, mint annak a mozdulatlan, oratorikus színrevitele, hiszen ezekkel a kompozíciónak éppen az a rejtett színpadi jelenléte veszne el, melyet a szavak hangzása teremt meg olyan képzelőerőt megnyitva a hallgatóságban, mely bármilyen színpadi valóságot túlszárnyal.⁸²

Amikor megkérdezték a zeneszerzőt arról, hogy mit jelent számára a drámai zene, a következőt válaszolta: „Számomra a drámai zene nem más, mint mikor azt mondom: *(hirtelen összeüti a két tenyerét)*”.⁸³ Talán az interjúhelyzet még inkább felszínre hozta a válasz színházi erejét, mely jellegéből adódóan instrukcióként szerepelhetne drámai szöveganyagban. Ilyen típusú instrukciókat Kurtág kottáiban is találhatunk. A színésznő előadásmódjára fentebb idézett utasítások mellett megjelenik például a hegedűsök kottáiban a pantomimszerű vonóhasználat,⁸⁴ a „mint egy chaplini késleltetett reakció” megjegyzés, vagy a vonóváltások közti, hanggal nem rendelkező lassú, folyamatos mozgás is. Ezekhez hasonló színházias implikációk már 1960 óta, Michael von Biel és Mauricio Kagel vonósnégyesei óta jelen vannak a kamarazeneben.⁸⁵ A darab Epilógusában, melynek befejező szakaszában a szólista már nem énekel, a hangszerek egészen pantomimszerűvé válnak. Ezek az utasítások egyben tanúszkodnak arról is, hogy Kurtág számára fontos volt az, hogy a hegedűs átélje azt a testi

⁸⁰ RÁKÓCZY Anita, *Közelítések a „Jatszma vége”-hez. Samuel Beckett drámája, rendezései és színházi jegyzetei*, Holmi 2013/5., 603–615.

⁸¹ „A csend alakzatait kutatni kihívás, mert ontológiai tulajdonsága a tettenérhetetlenség, a szövegtörtségek, ugyanakkor kevés megtörténés válhat annyira markánsan jelöltté, mint egy valóban megszült csend a színpadon. Beckett verseinek, regényeinek és drámáinak nélkülözhetetlen, elemi alkotója a csend, méghozzá olyan geometriai pontossággal megszerkesztett rendben, mint a lélegzés. [...] [A] csend mélyén születik az új szó, amelyre a szereplőket süketé tette a beszéd, és amelyet bár legszívesebben ki sem mondanának, annyira vágnak is mindannyian.” *Uo.*, 603.

⁸² Martin ZENCK, *Beckett after Kurtág. Towards a Theory of Theatricality of a Non-theatrical Music*, Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, 2002/3–4., 419–420.

⁸³ MOLDOVÁN, I. m., 263.

⁸⁴ „Molto sul tasto vagy sul pont. pressato, egy olyan speciális hangszínt keresni, amely meg is ijeszti az előadókat. A vonóváltások legyenek túlon túl világosak, pantomimikusak, legyen a mozgás lassú, folyamatos, megszakítás nélküli a következő vonóváltásig.” A kottában.

⁸⁵ ZENCK, I. m., 420.

tapasztalatot, ami ugyan hangtalan, de mégis jelentésjelzéssé válik a testen. Nem az a célja, hogy látványt teremtsen, hanem az, hogy a mozdulat eredményeként a következő hang jelenlétében benne legyen az előző mozdulat energiája, eredménye is. Ilyen értelemben Kurtág a színházi jelenlét állapotába engedi zenészeit és közönségét, mikor azt kéri hegedűsétől: „A nagyon lassú vonó túlmegegy a csúcson és a levegőben jön vissza, de azzal az érzettel, mintha a hegedűs a húron húzná végig és hangot adna.”⁸⁶

Az instrukciói mellett a másik szoros kapcsolata Kurtágnak a drámával éppen az a tag jelentésmező, amelyet ezekkel képes megmozgatni, beemelni a saját művészetébe. Varga Bálint András megkérdezte Kurtágtól, hogy az I. vonósnégyesében (Op. 1, II. tétel) hogyan kell értelmezni az *erstarren* kifejezést, vagyis azt, hogy a játékosok mozdulatlanra merevednek.⁸⁷ Kurtág azt feleli, hogy a „darmstadtiaktól loptam”, majd válaszából kiderül, hogy a kifejezés voltaképp egy valódi színházi pillanatot, Gogol drámájának utolsó, néma jelenetét idézi: „[...] valaki reggel elindul, vásárol egy péksüteményt és találkozik egy másik emberrel, aki ugyanazt csinálja. Körülbelül ennyi is a történet. Anatol Vierunak írtam a születésnapjára, egy szólamban. Úgy végződik, hogy »És ennyi az egész.« Utána írok egy ilyen »erstarren«-t (persze románul). Vieru Hacsaturján-növendék volt és Moszkvában tanult, a felesége orosz. Ezért utalok a néma jelenetre *A revizor* végén. Az egy fantasztikus, forradalmi gondolat: most jött az igazi revizor. Erre mindenki abban a pózban, amiben éppen van, megdermed. Kifejezetten erre hivatkozom.”⁸⁸ Kurtág elvárása tehát az, hogy a gogoli zárlat hangulatát idézzék meg előadói zenei eszközökkel, feszültséggel megtöltve.

Kurtág művészetének harmadik, drámaiságot hordozó eleme a már Monyók Ildikó kapcsán részletezett színészi jelenlétre visszavezethető zeneszerzői elvárás, noha előadónként változik, hogy ezt hogyan értelmezik. Számos Kurtággal foglalkozó kutató és (főleg hangszeres) előadó úgy gondolja, hogy ezek zenei gesztusok. Dolinszky Miklós szerint a kurtági zenét nem a hang, hanem a gesztus fogja össze zenévé, a hang csupán a gesztusból kikristályosodott absztrakció: „Tökéletes előadáson ugyanis Kurtág soha nem technikai tökélyt, hanem az előadó által maradéktalanul megélt zenei folyamatot ért. És a gesztus [...] végső soron ugyanezt a megéltéget jelzi. Be kell helyettesíteni és le kell fedni a leírt zenét megélt gesztusokkal [...]”⁸⁹ Beszélgetőpartnere, Csalog Gábor tapasztalatai szerint ez a gesztus nem valami elnagyolt dolog, hanem kidolgozottságot feltételez: „[...] Kurtágtól éppen azt tanultam meg, hogy amikor az alapelemek működését vizsgáljuk, ott ki kell virágoznia valaminek. Az elemzés nemcsak a megértést szolgálja, hanem ez az, amitől a zene élő lesz.”⁹⁰

Végső soron mindegy, hogy a gesztuszene irányából, vagy a színházi jelenlét felől fogalmazunk, az eredmény ugyanaz. A kurtági zene azért válik „élővé” és hitelessé, mert a hallgatói és az előadói a színészekhez hasonlóan a szó és a hang igazságát keresik: küzdenek önmaguk megismeréséért, újratanulásáért és átélnek ennek lehetetlenségét.

⁸⁶ VARGA, I. m., 103.

⁸⁷ *Uo.*, 55.

⁸⁸ *Uo.*, 56.

⁸⁹ „Kurtág arra kényszeríti előadóit, hogy kezdjenek új életet”. Csalog Gábor és Dolinszky Miklós beszélgetése, Holmi 2006/6., 747.

⁹⁰ *Uo.*, 744.

Csalog Gábor „Kurtág arra kényszeríti előadóit, hogy kezdjenek új életet” című beszélgetésében ezért foglalja össze Kurtág tanítását ekképp: „A legfőbb tudás talán az, hogy ha a tudást csak tudjuk, az még nem tudás. Meg is kell élni.”⁹¹

A textuális és a zenei partitúra

A nagy, megválaszolatlan ontológiai címet az alcím szerint „Beckett Sámuel üzeni”. A címfikcióból kimaradt Kurtág saját magát kívülré pozicionálja (hasonlóan Weöres Sándor *Psychéjéhez*), míg a hagyomány szerint fenntartott szerzői helyét Beckett Sámuel nevével tölti föl. A kijelölő cím feltűnő névmagyarítást tartalmaz, mely nem Siklós István, a fordító leleménye, hanem Kurtág gesztusa. Ezzel játékba invitálja a befogadó prekoncepcióit. Az ajánlás gesztusa, és a névnek ez a változtatása a protestáns prédikátorirodalom hagyományait idézi fel, amely a zsidó vallású Kurtág olvasmányaiiban helyet kapott, tanúskodik erről a *Bornemissza Péter mondásai*⁹² című Op. 7-es darabja is. Amennyiben asszociációnk helyes, úgy alcím az egyik legmodernebb szerző és egy régi tradíció megidézésével egyszerre kínálja nekünk a *Sámuel* nevet, mintegy válaszul a *What is the wordre*: „Isten meghallgatott”,⁹³ Beckett üzeni. Ebben az idézésben a Beckett név az életmű megszemélyesítéseként van jelen.

A Beckett-szöveg műfaji besorolása a szakirodalomban a mai napig meglehetősen vitatott, joggal értelmezik prózaként, versként, melynek szubjektuma nincs megjelölve, továbbá Beckett színpadi művei nyomán monológként is.⁹⁴ Anélkül, hogy a két szerző poétikáját erőszakosan meg kellene feleltetni egymásnak, elkerülhetetlen, hogy a hangzáshoz való viszony, a hangoztathatóság problémáját Beckett esetében is tárgyaljuk. Nem Beckett zenei múltja miatt (a felesége, Susanne zongorista, és ő maga is jól zongorázott), és még csak nem is azért, mert rendezőként is sokszor adott zenei utasításokat a színészeinek, hanem mert „[i]róként nagyon komoly és állandó figyelmet szentelt az ismétléseknek, a variált ismétléseknek, a belső rímeknek, a ritmusnak és az egyensúlynak.”⁹⁵ Egy 1982-es beszélgetésben elmondja, hogy minden egyes szóval úgy érzi, hogy hazugságokat hoz létre, és csak a zenét (a szöveg ritmusát) és a képeket tudja alakítani ő maga.⁹⁶ Flaubert-hez hasonlóan ő is rendre felolvasta hangosan a műveit, és színészeitől is elvárta a legtökéletesebb szövegmondást.⁹⁷

A szöveg zenei eszközein túl Beckett a hangzóság és a testi meghatározottság közti viszonytal is foglalkozott. A testi meghatározottság Beckett beszélőit elemetáris erővel predesztinálja a jelenlét kilátástalanságának átélésére. Ehhez hozzákapsolja a befogadó némaolvasás intimitása következtében átélt testi érzetét, mellyel a szöveg reakcióba lép. Az irodalom hangzóságát a zenei matérián leginkább ének-

⁹¹ Uo.

⁹² *Bornemissza Péter mondásai op. 7. Concerto szoprán hangra és zongorára* = VARGA, I. m., 171.

⁹³ „Isten meghallgatott, akit Isten ígért; Isten neve, az Ő neve: Isten.” *Bibliai nevek és fogalmak*, Evangéliumi, Budapest, 2002, 209.

⁹⁴ BRATER, I. m., 164., 204.

⁹⁵ John HAYNES – James KNOWLSON, *Beckett képei*, ford. DEDINSZKY Zsófia, Európa, Budapest, 2006, 143.

⁹⁶ Uo., 63.

⁹⁷ HAYNES–KNOWLSON, I. m., 22.

hangként tudjuk elképzelni.⁹⁸ Ez azért van így, mert az olvasás közben hangoztatás nélkül is testi tapasztalatnak vagyunk kitéve. Beckett is kísérletezett ezzel regényeiben, melyek során a beszélőit a betegség állapotába helyezte, hogy segítse ütköztetni az olvasót saját tapasztalataival. A *megnevezhetetlen* című regényben Beckett teljesen feladja a korábban sikerrel alkalmazott eszközeit, elengedi a képies ábrázolást, a vizualitást, a színpadra, filmre kíváncsozó beszédmódot, a hangzás irodalmát, és szinte elképzelhetetlen, hogy ezt a szöveget más hangzó interpretációjában vagy akár a sajátunkéban meghallgassuk.⁹⁹ A befogadás közben ugyanis az olvasó saját testi tapasztalatai Foucault Borges-élményéhez hasonlíthatóak: a beszélő néma, beteg állapota kapcsolatba lép az olvasói testhelyezettel és némasággal, ezáltal annak belső feszültségei átélhetővé válnak az olvasó számára.

Ez a hang talán fontosabb, mely beszél, s jól tudja, hogy hazug, nem is törődik vele, mit mond, talán már nagyon öreg, megalázott, és nem mondhatja ki végre az utolsó szavakat, tudja magáról, hogy fölösleges, nem is figyel magára, a csendre figyel, melyet megtör, s melyből talán egyszer elérkezik hozzá a béke és a búcsú hosszú, tiszta sóhaja. Ez a hang talán fontosabb? Többé nem teszek fel magamnak kérdéseket, vége a kérdéseknek, nem is tudok többet. Feltör bennem a kérdés, eltölt, megtelik hangjával egész bensőm, nem az én kérdésem, nem tehetek semmit ellene, nem tudom elfojtani, szétszaggat, felráz, ostromol. Nem az enyém, nekem nincs kérdésem, nincs hangom, de beszélnem kell, mindössze ennyit tudok, e körül forog minden, de nem lehet másé, csak az enyém, mivel csak én létezem, vagy tán mások is léteznek, és övék ez a hang, csak nem jönnek ide hozzám, nem mondok többet erről, nem leszek világosabb. Ők talán távolról figyelnek, semmi kifogásom ellene, ha én nem látom őket, csak egy arcot látnak belőlem, egy arcot, a zsarátnok között, tudják, hogy porrá ég, de az soká tart, későre jár, lecsukódik a szemük, holnap korán kell kelni. Szóval én beszélek, egyedül, mivel nem tehetek mást. Nem, néma vagyok.¹⁰⁰

Megjelenő operájáról Kurtág megvallotta, hogy két évig csak Beckett szóhasználatának tanulmányozásával foglalkozott, mert „Amit Beckett csinál, az már zene”.¹⁰¹ Beckettnek nemcsak a szövegei nagyon zeneiek, de maga a hangzás problematikája is érdeklí őt. A *How it is*:¹⁰² című szövege például a hangról, a hangzásról szóló filozófiai kérdésvetéseiben szorosán kapcsolható a *What is the word*hez is, mindkettő végső soron azt kutatja, hogy mi az ember valójában.

⁹⁸ KATSCHTHALER, *Latente Theatralität und Offenheit*, 172.

⁹⁹ Uo.

¹⁰⁰ Samuel BECKETT, *A megnevezhetetlen*, ford. ROMHÁNYI Török Gábor, Európa, Budapest, 2006., 423–424.

¹⁰¹ „Ez a mi végjátékunk”. *Új operájáról beszélt Kurtág György*, Fidelio.hu 2018. november 9., <https://fidelio.hu/klasszikus/ez-a-mi-vegjatekunk-uj-operajarol-beszelt-kurtag-gyorgy-140644.html>.

¹⁰² Samuel BECKETT, *How It Is*, John Calder, London, 1996. (Az eredeti változat: *Comment c'est*, Minuit, Paris, 1961.)

A *What is the word* szövegteste provokálja a partitúraként való értelmezést.¹⁰³ Amennyiben ez így van, úgy a szövegnek tartalmaznia kell azt, hogy hogyan kell megszólaltatni a benne leírtakat.¹⁰⁴ Olvashatjuk tehát útmutatóként is a hangzó megvalósításhoz. Ezt némileg alátámasztja az is, hogy az első francia verzióban a „Comment dire” (*Hogy mondjam?* vagy *Hogy is mondjam?*) motívum már jelen volt, de másképpen megfogalmazva: „*quel est le mot*”, azaz „*Mi az a szó.*” Ebben épp az az érdekes, hogy a mondás, a beszéd performatív aktusának megidézése annyira fontos volt Beckett számára, hogy lecserélte miatta a címet a jelenlegi változatra.¹⁰⁵ Ennek némileg ellentmond az, ahogyan a szöveghang hasonlít *A megnevezhetetlenhez*, ahol a narratív hang – mely mint egy kísértet, a hétköznapi identitásunk háttérében áll, és a fájdalom hozza felszínre – a személytelenség semlegességében lel otthonra.¹⁰⁶ A hangzás paradox helyzete összecseng azzal a léttapasztalattal, melyet az afáziás a beszélés közben megél. Másik fontos aspektus, hogy a betegség állapotához az adaptált szövegben és a megzenésítésben is erősen kötődik az ironia és a humor. Az eredetileg *mal* ('beteg') szóval kezdődő francia verziót Beckett lecserélte *folie*-ra ('ostobaság').¹⁰⁷ Ezt az angol változatba is átemelte (*folly*). A komikus vonás, a fanyar humor végigvonul a szövegen.

A szubjektum nélküli vers hangzó megvalósítása esetében az egyes szavak permütáló jelenléte és deiktikus lüktetése („*folly from this – / all this –*”) egyre hosszabb sorokat eredményeznek („*folly seeing all this this here –*”), egyre hosszabb zenei íveket kell átélnie az olvasónak és az előadónak, míg a leghosszabb sor után („*folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what –*”) végleg összeomlik a zenei rend a főtéma megválaszolatlanlansága alatt.¹⁰⁸ A pulzáló hosszágú sorok a levegővétel beosztását is szabályozzák. Ez a levegőbeosztás nem egy kiegyensúlyozott, nyugalmi állapotban lévő ember légzésének ciklikus körforgását idézi. Az egészséges ember számára kimerítő feladat a levegővételek rendszerét követni, míg a szöveg működési mechanizmusából fakadóan inkább az ezzel ellentétes irányú küzdelem az indokolt: minél több szó „*ráférjen*” arra a levegőmennyiségre, amely adatik. A kifejezés testi korlátokba ütközik. A szöveg képként való elrendeződése pedig egy olyan írás tevékenységéről ad számot, amelynek mintha célja lenne az, hogy az oldal szélét elérje. Ez egyetlen sor esetében sikerül is, ám a zárlat kivételével minden esetben gondolatjelbe ütközik.

A sorvégi gondolatjelek rendszere zenei jelzésként funkcionál, mintha minden sor, minden egy levegővételyi üzenet beleszaladna vagy beleütközne ebbe a vízszintes vonalba, mely elvágja az addigiakat, és keresztülhúzza az elért ürességet. Az így kialakult ritmus szabálytalanságában és kiszámíthatatlanságában azonban egyes értelmezések szerint nem tudunk megnyugodni. Az utolsó sor végéről ugyanis elmarad a minden sor végén meglévő gondolatjel, előlről kell kezdenünk az olvasást, mert

¹⁰³ KATSCHTHALER, *Latente Theatralität und Offenheit*, 171., valamint BRATER, *I. m.*, 166–168.

¹⁰⁴ BRATER, *I. m.*, 171.

¹⁰⁵ DIRK VAN HULLE, *The Making of Samuel Beckett's Stirrings Still / Soubresauts and Comment dire / what is the word*, Antwerp UP, Antwerp, 2011, 99.

¹⁰⁶ SIMON CRITCHLEY, *Who Speaks in the Work of Samuel Beckett?*, Yale French Studies (93) 1998, 128.

¹⁰⁷ VAN HULLE, *I. m.*, 99.

¹⁰⁸ ZENCK, *I. m.*, 414–415.

azzal, hogy Beckett összeköti a szöveg végét a címmel, a folyamatot körkörössé, vége-láthatatlanná teszi:¹⁰⁹

folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what –
what –
what is the word –
what is the word –

A körkörösség abból is fakadhat, hogy a kötőjel funkciója szerint épphogy nem elválasztaná, megtörné, hanem összekötné a sorokat. Beckett maga „*traits de désunion*”-ként (diszfunkciós tulajdonságok) említette nyelvi játékkal a kötőjeleket (*traits d'union*).¹¹⁰ Ez is rávilágít a szöveg komikus olvasatának lehetőségére. A komikum a magyar szövegben is megjelenik az egyre inkább játékosá, ugyanakkor maró önróniával telítetté váló ismétlések következtében: „*mi is a szó – / ez ez – / ez ez itt – / mindez ez itt –*” A szó helye a deiktikus rámutatások miatt a gondolatjel „*idejére*” esik a folyamatos olvasásnál, képként pedig következőképpen vizualizálható: *szó*. A szó önmaga tagadásaként létezik, mintegy determinált helye szerint, eleve áthúzásra szánva, s ha a gondolatjelet a grammatika által kínált logika alapján a „*szó*”-val azonosítjuk, akkor minden verssor ebbe a paradoxonba érkezik. A variációk és a fokozás miatt viszont ezek parodisztikusan hatnak: „*látni mindezt – / mind ezt ezt – / mind ezt ezt itt –*”. Mivel a „*szó*” a gondolatjel miatt nem tud a helyére bekerülni, ezért a sorok elkezdenek küzdeni a rend felállításáért, mintegy folytonos nekifutásként bele-beleszaladnak a vízszintes vonalba. Ennek eredménye, hogy egyre hosszabb sorok próbálják feszíteni a teret, de a befektetett energia „*hiábavaló*”, a magyar szövegben még az utolsó sornak sincs feloldozása: „*mi – / mi is a szó – / mi is a szó –*” Ami itt gúny tárgyává válik, az a zenében csak részint, a szövegben viszont egyértelműen maga a nyelv, a költői szó, vagy az írott szó. A látásra vonatkozó szavak és asszociációk miatt (*pillantani, tűnni, eltűnő*, valamint a mutató névmások viselkedése) ugyanis az írás, az írott szó létjogát is felmutatja és megkérdőjelezi. A grammatikai töredezettség, a ragok keresgélése és próbálgatása („*hiábavaló nak hoz –*”), a véletlenszerűen egymás mellé tett szavak rendezetlensége szükségszerűen a nyelv teljesítőképességét, a nyelv mint rendszer jól működő önerejét vonja kérdőre. A szöveg humoros vonatkozása olyannyira domináns, hogy a zenei változat ismerete nélkül, szinte elsőként jelenik meg az olvasó asszociációiban, mely érzet szembefeszül annak a kínlásnak a drámaiságával, ahogy a szöveg nem képes megválaszolni a saját kérdését. Voltaképp egyetlen mondat megalkotásával kísérletezik, de nem sikerül azt elérnie.¹¹¹

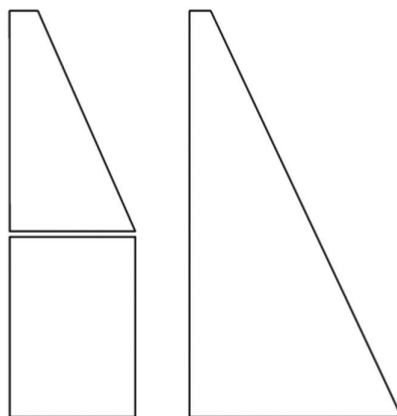
Karl Katschthaler a szöveg francia eredetijét és annak angollal való összevetését egészen a szintaxis szétbontásáig fölfejt, megrajzolja az ismétlődések rendszerét és szerkezeti modellt alkot:¹¹²

¹⁰⁹ KUNDEL, *I. m.*, 112–113.

¹¹⁰ VAN HULLE, *I. m.*, 102.

¹¹¹ *Uo.*, 99.

¹¹² KATSCHTHALER, *Latente Theatralität und Offenheit*, 154.



Comment dire és a What is the word

Az ábra azt jelzi, hogy az angol fordításban a *what* a szöveg elejétől jelen van, a franciában viszont csak a szöveg közepétől lép be, ezért látható ott szerkezeti cezúra.¹¹³ A *what* az angolban kétértelművé válik, egyik esetben kérdés–felelet-formában, másik esetben állításként, de mindkét esetben a *what* a költői szóval, a költészet lényegével azonosul.¹¹⁴ Ez az olvasat a Kurtág által használt magyar fordításban egyáltalán nem jelenik meg. A *mi is a* szó visszatérő formulában az *is* kötőszó megakadályozza azt, hogy az angol megfelelő analógiája mentén a *mi* kérdőszót az ontológiai kérdés válaszaként olvashassuk. Ellenben a *folly* szó *hiábavaló*ként való megjelenése a magyarban a *Vanitatum vanitas* problematikáját eleveníti fel, mely ebben az értelemben csak a jelentésmező szélén jelenik meg. Siklós István ezzel a fordítói döntésével azt a tapasztalaton túli távlatot elvesztett lírai hangot idézi meg, amely a lét értelmetlenségébe ütközik, ahogyan azt Kölcsey Ferenc a sztoikus világi irodalom hagyományaira támaszkodva versével felmutatta. Az, hogy ez a jelentés a testi meghatározottság miatt a betegség állapotával telítődik Kurtágnál, arra tereli a hallgatót, hogy a semmi felől hallgassa a darabot, gyönyörködjön egy-egy fogalmi jelentésben, összeálló, értelmes mondatban, felfedezve a hasonlóságot azzal, ahogyan egy gyermek elkezd lassan beszélni. Teheti ezt azért is, mert Kurtág ezzel a darabjával már meglévő zenei hagyományokat követ és gondol újra. A legfőbb előzményeket Ligeti György *Aventures* és *Nouvelles Aventures* című darabjai jelenthették számára.¹¹⁵ Ligetinél a három énekes karakterisztikusan felépített zenei alakként az öt alapérzelem árnyalatait villantja fel, mégsem találkoznak össze a szemantikum nélküli hangköltészetben: a meg-nem-értettség, a kommunikáció hiánya, egymás meg nem hallása örök magányra kárhoztatja az egyre kétségbeesettebben erőlködő szenvedőket.¹¹⁶ Az *Aven-*

¹¹³ Uo., 166, 167.

¹¹⁴ Uo.

¹¹⁵ ANTAL Laura, *Formák és kifejezésmódok Ligeti György vokális művészetében*, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2008, 47–54.

¹¹⁶ Uo., 50.

tures-ök felől kifejezetten érdekes hangzásélményt nyújt a *What is the word*, melyben van nemcsak átélhető és érezhető, de hétköznapi értelemben vett jelentés is.

A zenei adaptáció nemcsak a Beckett-szöveg filozófiai vonatkozásait, tételkérdéseit veszi át, hanem a mű zeneiséghez való viszonyát is. Ahogyan a beckett-i zenei szöveget újra és újra rákérdező önmaga hitelességére, úgy az alcím nyomán a Kurtág-mű textúrája is elementáris erővel kérdező rá: meddig ember az ember? Melyek azok a testi meghatározottságok, amelyek hiányában módosul a definíció, amivel az ember mint olyan értelmezhető? S mivel e kérdések a mindenkori humánium élettapasztalatának kezdetleges, elemi világába vezetnek vissza, mint egy tükör, visszaverik a válasz lehetőségét a befogadóra, akinek önmeghatározási kísérletéhez támpontul a mindkét műben domináns *folly* és a *hiábavaló* szó kínálkozik.

KRITIKA

NAGY HILDA

Szilágyi Zsófia: *Az éretlen Kosztolányi*

Az utóbbi évtizedekben Kosztolányi életműve iránt intenzív érdeklődés mutatkozott a magyar irodalomtudományban, de úgy tűnik, hogy a kritikai kiadás eddig publikussá vált eredményei és a több önálló tanulmánykötet még mindig hagyott maga után feltárni valót, legalábbis erre engednek következtetni a 2017-ben megjelent, a szerzőt és az életművet tárgyaló, egymástól módszertanilag nagyon eltérő monográfiák.¹ Szilágyi Zsófia két Móricz-könyve után egy pályatárs, mondhatni ellenfél indulása felé fordítja a figyelmét, jóllehet a két szerző tradicionálissá vált kontrasztja nála oly módon átértelmeződik, hogy nem az egyik teljesítményét hangsúlyozza a másik ellenében, hanem egymással párhuzamosan tárgyalja őket. A hátszágban megélt háború kordokumentumai, a színházi életben való részvétel vagy az antiszemita írások kérdése közös pontként említhető, amelyek szorosabban a szerzők életéhez kapcsolódnak, ugyanakkor az irodalmi művekben érintkező témák, műfajok megjelenése (nők reprezentációja, emancipáció kérdése, a „zsidó” jelentésének többarcúsága, a detektívtörténetekkel való próbálkozás) szintén az összehasonlítás releváns szempontjai. A kötet célja, hogy a kánon centrumában álló regényekkel szemben ráirányítsa a figyelmet a szerző feledésbe merült korai novellisztikájára. Szilágyi ehhez vállaltan alkalmazza a kutatócsoport közös eredményeit, de jól látható az egyéni koncepció, amely köré az egyes fejezetek szerveződnek: a pályakezdő Kosztolányi elhelyezése a korabeli értelmiségiekre nehezedő kihívások, tragédiák közegében (a publikációs lehetőségektől a világháborúig), néhol egészen a kortárs irodalomig vezető példákkal; egyes szövegekre fókuszálva a hibák, esetlenségek kiemelése és illúziómentes értelmezése.

Az *éretlen Kosztolányi* vállaltan nem életmű-monográfia, már csak azon szelekciós gesztus okán sem, hogy Szilágyi egy választott pályaszakasz kiemelt műveinek értelmezéseinek keresztül tárja fel a szerző munkásságát, árnyalja a recepcióban eddig kialakult képet. (Megjegyzendő, hogy ezzel a gesztussal kikerüli, megnehezíti a számonkérhetőségét is egy-egy mulasztás vagy következtetlenség kapcsán, hiszen felhozható, hogy például a *Bolondokról* miért nem készült a *Boszorkányos esték* mintájára önálló tanulmány, jóllehet, egyes szövegeket röviden tárgyal a kötetből.) Amint azt

már a kötet címe is sejteti, a kutatás középpontjában Kosztolányi pályájának korai szakasza áll, pontosabban prózaírói indulása, főként az 1920 előtt keletkezett szövegek, jóllehet az évszám nem átléphetetlen határként értendő. A *Boszorkányos esték* és a *Bolondok* darabjai mellett egy drámaértelmezés is helyet kap (a *Patáliáról*), de ugyanúgy az *Aranysárkány*, egy *Esti*-novella, egy háborút tematizáló kötet, egy-egy levél, visszaemlékezés, valamint referenciaként a *Nero, a véres költő* is előkerül. Kissé gyengíti az érvelést, hogy a novellák elemzése során végül következetesen mindig felbukkannak a regények is, ellenpontként vagy újabb irodalmi példaként: többnyire az *Édes Anna*, a *Pacsirta*, az *Aranysárkány*, néhol pedig az *Esti Kornél* darabjai. Jóllehet, a regénybeli példákra többnyire van funkciója a szövegben, mégis mintha saját koncepciója ellen dolgozna a szerző. Megakasztja a gondolatmenetet, vagy a lábjegyzetbe kívánczik például a *vonat megáll* című novella értelmezésében a vonat fekete ponttá törpülésének hasonló szerkezetű előfordulása a *Pacsirtában*. Szövegelméletként említhető, viszont nagy valószínűséggel nem Kosztolányi vívmánya ez a metafora, és az sem kizárt, hogy más művében is előfordul a távozó vonat kissé banális képe. Az ehhez hasonló asszociációk a kötetben nem a novellák önálló értékét növelik, hanem még inkább azt hangsúlyozzák, hogy a korai novellák tollpróbák voltak a nagyobb lélegzetű, és ezek szerint fajsúlyosabb művek megírásához. Az sem egyértelmű, hogy mi szükség van arra, hogy irodalomtörténeti észrevétel Darvasi Lászlótól vett idézettel támasszunk alá (54.). A *pályakezdés. Mítosz vagy konstrukció* című tanulmányban hasonlóan idegenül hat Háy János vagy Kukorelly Endre véleményének főszövegbe emelése, hiszen Kosztolányiról, korszakáról nem árulnak el többet, mindössze a szóban forgó téma (jelen esetben az irodalmi intézményrendszerbe való belépés) aktualitását demonstrálják. Az alternatív Móricz-újraolvasóként is értelmezhető Kosztolányi-centrumú kötet lényegében rámutat a benne rejlő központi ellentmondásra. Felmerül ugyanis a kérdés, hogy mennyiben sikerül a szerző életművéről alkotott kép szisztematikus kimozdítása, árnyalása, ha több tanulmányban keresni kell, hogy hol van Kosztolányi (pl. *A dilettáns író; Très bien, princesse; Ellentét, idegenség*). A *Très bien, princesse* zárlat felőli célkitűzése az volna, hogy Kosztolányi szövegeinek újrahasznosítása az eredeti szövegre visszahajlítva új olvasatot kínáljon, de ez a szövegben megkezdett folyamat marad. Sokkal inkább az érződik, mintha Cseregi Bandi 1910-es párizsi története mindössze kiinduló pontként szolgálna arra, hogy Hekerle Lászlóról lehessen beszélni.

Annak ellenére, hogy Szilágyi vállaltan nem kíván vitába szállni Kiss Ferenc *Az éretlen Kosztolányi* című kötetével, mégis úgy érezhető, hogy a szerző a könyv nagy részében polemizál, amire már a cím is utal. Szitár Katalin „egységes szövegvilág” megfogalmazását problematikusnak tartva (83.) nem korlátozódik a regények értelmezésére. Jóllehet a szerző már a bevezetőben megosztja olvasójával személyes érintettségét, képes felülkerekedni fiatalkori illúzióján, és értelmezéseivel arra mutat rá, hogy nem létezik se tökéletes szöveg, se tökéletes szerző, hanem a hibák is az életmű szerves részét képezik. Nem abnormális jelenségek, amelyeket szégyellni vagy letagadni kell a vizsgálat során, hanem olyan tényezők, melyek fényében érdemes újra gondolni a megszilárdult anyagot. Ezzel a gesztussal a monográfia szerzője részben

¹ ARANY Zsuzsanna, *Kosztolányi Dezső élete*, Osiris, Budapest, 2017.; BÓNUS Tibor, *A másik titok*, Kortárs, Budapest, 2017.

a Lengyel András és Szegedy-Maszák Mihály között lezajlott vitához csatlakozik, és leszögezi, hogy még nem jutott nyugvóponttra a Pardon-ügy. Schein Gábor Füst Milán naplóját vizsgáló tanulmánya nyomán a „zsidó” fogalom használata is új nézőpontból lesz a vizsgálat tárgya, és a két szélsőséges pont között egy járható, köztes útra vezet (Szilágyi átveszi az idézőjelet, és Scheinhez hasonlóan nem tekinti eleve tudottnak, hogy mit rejt a fogalom, hanem az egyes szövegek mentén próbálja meghatározni a jelentését).

A tanulmányokról tehát általánosságban elmondható, hogy tág környezetben értelmezik nemcsak a vizsgálni kívánt köteteket, hanem a hozzájuk kapcsolódó értelmezéseket is. Ez az interpretációs attitűd éppen szerteágazása okán válhat visszássá. Termékeny, amennyiben Szilágyi egyes tanulmányaiban annyi lehetőséget vet fel egy novellával kapcsolatban, hogy több munka is születhetne belőle. Másrészt viszont a sok opció között elveszhet a fő irányvonal (akár fejezetenként is), a következtetésekhez sokszor nem egyenes út vezet, ha vezet. Gondolok itt például *Az asszonyok és szavak* című tanulmányra, amelyben Szilágyi nemcsak több Kosztolányi-szöveget tárgyal, de Móricztól is több novellát beemel az értelmezésbe, ráadásul egy Csehov-párhuzammal is él. Szlavistáról lévén szó, nem meglepőek az orosz irodalomból származó összehasonlítások, viszont míg a *Bűn és bűnhődés A detektív* mellett képes meggyőzően hozzáadni az értelmezéshez, addig a Csehov-novella, de a Szilágyi által is távolinak bélyegzett Goncsarov *Oblomov* című regénye sem képes betölteni a nekik szánt szerepet. A néhol távolinak tűnő, meglepő megközelítések ellenére a tanulmánykötet koherens egész marad. Ez részben annak köszönhető, hogy Szilágyi minden esetben a korábban kialakult tudományos diskurzust revideálja, viszont ezt a törekvést nem az eddigi értelmezések negligálásában valósítja meg, hanem sokkal inkább a perspektívatágítást és a recepcióban konstruált szerzőképek felülbírálását szorgalmazza.

A kötetben olvashatóak tematikusan egymással érintkező írások, amelyeket érdemes lett volna ebből a szempontból továbbgondolni, helyenként összevonni. A bevezetés és az első két fejezet (*A pályakezdés: mítosz vagy konstrukció?*, *A dilettáns író*) lényegében egymáshoz szorosan kapcsolódó problémaköröket feszegetnek, de az ismétlődés révén kevésbé hatásosak az egymástól feleslegesen elkülönített, de hasonló irányú érvelések. Már az első említéskor egyértelmű, hogy a tárgyalt téma jelentősége nem kérdőjelezhető meg, de a szerző mintha több helyen is szükségesnek érezné, hogy alaposan alátámassza kutatásának relevanciáját. Ellenpéldaként említhető, hogy a „zsidó” kérdéskört tárgyaló (*Küzdelem egy gigászi árnyal; Ellentét, idegenség*) vagy az első világháborúhoz köthető (*Fivér a fronton; „annak, ami vele történt nem volt jegye és szava”*) tanulmányok sikeresen építkeznek egymásból, és építik a kötet kompozícióját.

Az éretlen Kosztolányi szemlélete főként a klasszikus magyar irodalom kutatóinak munkáival rokonítható, a szerzői önmarketing témájához előzményként megemlíthető Margócsy István Petőfi-monográfiája vagy Szilágyi Márton *A költő mint társadalmi jelenség* című kötete. A *Boszorkányos esték* kiadása kapcsán a mecénáshálózat kiépítése nemcsak Kosztolányi elszánt karrierépítési stratégiájára enged rálátást, hanem

betekintést nyújt a korabeli könyvkiadás lehetőségeire, nehézségeire is. Meglepő, hogy az irodalomjegyzékben nem szerepel Bengi László *Az irodalom színterei. Irodalom és sajtó összefüggésrendszere a 20. század első évtizedeiben* című 2016-os kötete, melyre a közeli megjelenési időpontok szólhatnak mentségül, bár érdekes párbeszéd alakulhatott volna ki a két kötet között. A Bengi által szorgalmazott sajtótörténeti áttekintés nem áll távol Szilágyitól sem, hiszen a legtöbb tanulmányban demonstrálja a szöveg, hogy holisztikus kép megalkotására törekszik, melyhez elengedhetetlen a kontextualizálás, a korabeli recepció, publicisztika, de a kortársak visszaemlékezéseinek beépítése segítségével, továbbá a szakirodalom eddigi álláspontjának értő és kritikus kezelése.

Mint korábban említettem, a Kosztolányi-kutatócsoportban szerzett tapasztalatok, közös eszmecserék meghatározóan befolyásolták a kötetbeli tanulmányok alakulását, módszertanát és végkövetkeztetéseit (pl. 219.). Az alapos munka főként a különböző szövegváltozatok értő, pontos kezelésében mutatkozik meg. A nagyszámú szövegvariáns nemcsak a korai pályaszakaszra, illetve a prózára volt jellemző, de az oeuvre egészének vizsgálata során érvényesítendő ez, a kritikai kiadás elkészülését is jelentősen nehezítő jellegzetesség. A filológiai pontosság igénye mellett a kötet a laikus és a professzionális olvasókat egyaránt képes megszólítani. Szilágyi Zsófiától nem meglepően új, esetleg szokatlan ez a gesztus, hiszen ismerős ez az önazonos nyelv nem csak kritikáiból, hanem *A továbblépő Móriczban* megjelent esszékből, néhol esszészzerű tanulmányokból is. Mégsem esszé és tanulmány műfajai között ingadoznak a fejezetek, mert a szerző végig fenn tudja tartani a könnyen befogadható, mondhatni olvasmányos műfaj kereteit. Az irodalomtörténészek, kritikusok között a magyar irodalomértésben kevésbé népszerű (és nem problémátlan) ez a nyelvhasználat, amely egyszerre kíván a szakma számára is új perspektívát kínálni, ugyanakkor kevésbé avatottak számára is élvezetes, élvezhető és érthető olvasmányt létrehozni. A kötet szerzője jól érzékelhetően tehát nem egy terminus technicusoktól sűrített metanyelven akar belépni a diskurzusbába, hanem egy következetes, de többnyire inkább kritikákra jellemző hangot aktivál, ami ugyanakkor nem kérdőjelezi meg a kutatási téma széleskörű, alapos ismeretét, a konklúziók relevanciáját és jelentőségét.²

A kötet elsődlegesen nem az egyes szövegek korábbi értelmezéseit mozdítja ki, sokkal inkább a recepciónak Kosztolányi személyéhez fűződő korábbi viszonyát írja felül. Az éretlenség, fiatalság, érvényesülési nehézség, de az írói pályán tudatos helyfoglalási vágy egyaránt jellemzik Kosztolányit, és a Szilágyi által felkínálta olvasatban alakja akár *dilettáns*ként is olvasható. Mindebből az következik, hogy a kiemelt idézet – „Szembe kellene nézni vele, hogy Kosztolányinak már az eleje is Kosztolányi” (89.) – többféle értelmezést is generálhat. Egyrészt, hogy a tanulmánykötet szerzői intenciójának megfelelően az életmű szerves egységének tekintendő, és jól tükrözi az „érett” művekből is kiolvasható karaktert, amely párbeszédképes a későbbi alkotóval. Másrészt viszont, mintha érzékelhetően csorbulna a Kosztolányi felé támasztott

² Szilágyi Zsófia törekvése nem egyedülálló a magyar irodalomtudományi életben. Wirágh András a szintén 2017-ben megjelent *Cholnoky Viktor, a szépirodalom* című kismonográfiájában hasonló nyelvezettel operál.

elvárás, a tökéletesség illúziója, és ezért Szilágyi sokszor a hibákban is mintha az esztétikai értéket keresné, bizonyítaná. Ezt a kettősséget érezhetjük a következő részletben is: „Rájöhetünk arra, hogy Kosztolányi valóban kiemelkedő prózaírói tehetség volt ugyan, mégis: nyelvi ereje, szövegalkotó és sűrítő képessége rengeteg munka árán teljeseedett ki a húszas-harmincas évekre” (201.). Világos, hogy nincs tökéletes szöveg, tökéletes, kiforrott alkotó, amelynek fényében az egész életművet érdemes tárgyalni, de mintha továbbra is ott lapulna a korai veritékes munkában a későbbi dicsőség. A retorikai buktatók ellenére Szilágyi Zsófia könyve a másik két 2017-es Kosztolányi-kötethez képest megítélésem szerint a legtöbb újítást hozza, nemcsak a szerző sokrétűségét bizonyítva, hanem az életmű keveset vagy egyáltalán nem tárgyalt darabjait értelmezve. Továbbá az *Esti Kornél* mint tanulmánykötet „műfaji mintája” (a szerző saját megfogalmazása) döntően sikeres vállalkozásnak tűnik, hiszen képes ötvözni az Arany- és Bónus-monográfiában hangsúlyos elemeket: az életmű és a magánélet közti egyensúly mindvégig megmarad, és bár nem szövegeközpontról értelmezéseket olvashatunk, mégsem hagynak maguk után hiányérzetet az egyes fejezetek, jóllehet az „éretlen” prózaíró Kosztolányiról alkotott tudásunk még bővíthető.

(*Kalligram, Budapest, 2017.*)

Alfie Bown: *In the Event of Laughter. Psychoanalysis, Literature and Comedy*

Alfie Bown legújabb kötete Alan Badiou eseményfogalmára építve lacaniánus keretben tárgyalja a nevetés jelenségét. A gondosan felépített elméleti apparátust a szerző történetileg és műfaji szempontból is változatos korpuszon teszi próbára: a *commedia dell'arté*-ből kinőtt angol-szász bábjátékhagyomány különböző történeti variációinak, majd performanszoknak a vizsgálatát a 19. századi karikatúra-hagyománnyal, később a francia szatirikus kéthettilap, a *Charlie Hebdo* botrányt kiváltó, és gyilkosságsorozattal megtorolt karikatúráinak elemzésével kapcsolja össze. A *Trauerspiel* hagyományával összefüggő elméleti kérdésektől Shakespeare *Szentivánéji álom* című darabjához, majd annak gryphiusi újraírásához kalauzol bennünket Bown gondolatmenete, később Chaucer- és Dickens-részletek, majd Gogol *Kökönyeg* című darabjának jelenetei világítják meg a jelenség aktuálisan vizsgált módozatait, végül pedig néhány Kafka-levelel célzott olvasata és Chaplin *Diktátor*-filmje zárja a parádés kínálatot. Jóllehet, szisztematikusan végigköveti a komikumelméletek történetét és módszertanát, előfeltevéseit és következtetéseit, az olvasónak rögtön szemet szúrhat, hogy Bown nem komikumról, de nem is humorról, hanem jóval tágabb megközelítésben nevetésről beszél, ami kellő mozgásteret biztosít interdiszciplináris vizsgálata számára ahhoz, hogy a kutatás tárgyát összetett, pszichés-szellemi-társadalmi megnyilvánulásként, adott esetben éppen nyelvként, jelenlétként vagy a jelentés összeomlásaként értse. Az *In the Event of Laughter* a 2018-ban indult *Psychoanalytic Horizons* sorozat harmadik kötete, amely kifejezetten tudományközi kutatások eredményeit publikálja a pszichoanalitikus elméletek és különböző irodalomelméleti irányzatok (*cultural studies*, feminizmus), a médiakutatás, politikaelmélet és etika határterületeiről.

Bown érdeklődésének kiindulópontja – mondhatnánk, Bataille szellemében (vö. 134.) – az a nyugtalanító zavar, kellemetlen utóíz, amit a nevetés hagy maga után (2.), és amely valóban nem érthető meg, ha a komikumelméletek kérdései nyomán kizárólag a komikus helyzet kialakulásának okaira és körülményeire kérdezzünk. Vállalkozása egésze szempontjából szimptomatikus, amikor a szerző Erving Goffman szociológus szövege nyomán utal arra, hogy az *only joking* ('csak vicceltem') egyike a leggyakoribb angol társalgási fordulatnak, ami jól mutatja, hogy nagyon is tisztában vagyunk a nevetés veszélyes, akár kegyetlen, átideologizált erejével (11.). Ahogy Bown könyve is bizonyítja, Badiou hegeli és lacani alapozású eseményfogalma és Bataille vonatkozó írásai mentén a nevetés ideológiaképzőként és az identifikációs folyamatok összetevőjeként is tárgyalható, hiszen nemcsak hozzájárul gondolkodásmódunk, társadalmunk kereteinek a kialakításához, de fenyegeti, újra is rendezheti azokat. A könyv megőrizte a korábbi PhD-dolgozat kissé iskolás és mechanikus szerkezetét, a fejezetek

módszeresen az elméleti keretek felrajzolását követően térnek rá az esettanulmányok tárgyául választott szövegek, kulturális termékek értelmezésére, és rendre elmozdítani igyekeznek az ott megfogalmazott teoretikus belátásokat, hol több, hol kevesebb sikerrel.

A fejezetcímek kulcsfogalmai jól mutatják az igényt a választott téma szisztematikus, a korábbi értelmezéstörténettel is számot vető tárgyalására, és egyben jelzik a pszichoanalitikus irányultságú, ideológiakritikai olvasat igényét. Bown úgy igyekszik meghaladni a komikum értelmezésére az angolszász teoretikusok körében is bejáratott háromféle megközelítés (szelepelmélet, inkongruenciaelmélet, fölényelmélet) egymástól elkülönített alkalmazását az egyes jelenségek értelmezése során, hogy eközben a könyv szerkezete tulajdonképpen kis módosítással ugyanerre a triádra épül: az első fejezet (mindenekelőtt Bahtyin Rableais-könyve nyomán) a nevetéssel mint felszabadító eseménnyel foglalkozik (vö. szelepelmélet), a második a jelenséget kontrollként veszi szemügyre (vö. fölényelmélet), míg a történetileg legkésőbbi, értelmezésmód (inkongruenciaelmélet) helyét – amelyről Bown nyomán mondhatjuk, hogy részben az előző kettő ötvözete (27.), bár módszertanilag azoktól különböző, a komikus helyzet strukturális elemzésén alapuló olvasat – a nevetés mint a szorongással összefüggő jelenség tárgyalása tölti be a negyedik fejezetben. Ezek közé ékelődik a könyv központi tézisének kidolgozása a harmadik fejezetben: a nevetés eseményjellegének, mondhatnánk, performatív minőségének bemutatása. Maga Bown is konstatálja, hogy Badiou vélhetően nem tekintene eseményként a nevetésre (3.), gondolatmenete szempontjából azért lényeges e fogalom bekapcsolása, hogy meghaladja azt az értelmezői hagyományt, amely válaszjellegére korlátozza a jelenséget. Ennek érdekében Žižek elképzelése nyomán módosítja Badiou eseményfogalmát, és olyan történésként tekint a nevetésre, amely újrarendezi maga körül a világot, visszamenőleg újraírja kiváltó okait, és megváltoztatja az esemény valamennyi szereplőjét. Mint Ian Parker rámutat, ez a megközelítés visszavezethető a pszichoanalízis időpercepciójában a Nachträglichkeit (halasztott cselekvés, utólagosság) fogalmára (4.). Amikor Bown azt állítja, hogy az esemény fogalmát eddig nem közelítették meg a komikumelméletek felől (4.), mintha kissé túlbecsülné vállalkozása radikalitását és egyedi jellegét. A mintaadóan világos, néhol kissé iskolás gondolatmenet, a munka forrásainak szigorú megjelölése feltárja a lépcsőfokokat, amelyekre koncepciója kidolgozásához szüksége volt (a korábban említettekén túl Alenka Zupančič, Anca Parvulescu írásai), így egy forrásként nagyon jól használható és tanulságos, de megítélésem szerint sokkal inkább különböző értelmezői hagyományokat összebékítő, helyenként ütköztető, összegző munkával állunk szemben. A könyv ereje nem az egyes példák újszerű és kidolgozott értelmezésében rejlik, hanem a nevetésről, komikumról alkotott fogalmaink rendszerező áttekintésében, az inspirálóan összeválogatott esetek felsorakoztatásában, valamint abban, ahogyan a komikumelméletek meglátásait elmozdítja vagy éppen számon kéri a felületesebb értelmezéseken (mint a későbbiek során néhány példán látni fogjuk).

Bataille és Derrida alapvetése számomra nélkülözhetetlennek tűnik a könyv gondolkodásmódjának kialakításához, de mindkettőjük vonatkozó írásait Bown pusztán

közvetetten vagy röviden idézi, és kérdés, hogy részleteiben mennyire ismeri. Amikor azt hangsúlyozza például, hogy Bataille-jal szemben számára éppen az az érdekes, hogy a nevetés konstruktív, tudást állít elő, később pedig úgy vélekedik, hogy akkor tudja társadalmi hatását kifejezni, ha a közösség számára világos a jelentése (18.), akkor nemcsak a szerzői igényesség és teoretikusi következetesség megbicsaklását érzékeljük, valamint a felszínes olvasás gyanúja fogalmazódhat meg bennünk, hanem az a felismerés is körvonalazódhat, hogy mennyire tanulságos módon rendeznék át e szövegek a könyv következtetéseit, és ásnák alá termékenyen a részleteiben nagyon inspiráló, de talán túlságosan is kompakt koncepciót. Ha ugyanis Bownnal együtt identitáskonstruáló eseményként tekintünk a nevetésre, igen meglepő, hogy hiányzik a könyvből a jelenség testi vonatkozásainak fontolóra vétele, és annak tisztázása, hogyan lehet nyelvvé, nyelvivé ez az összetett auditív-korporális jelenség (itt volnának például bekapcsolhatóak Derrida meglátásai a hang szerepéről). Ha összevetjük e könyvet Terry Eagleton szintén 2019-es *Humour* című kötetével, azon túl, hogy ez utóbbi nem hivatkozza a fiatal pályatárs színvonalas munkáját, szembetűnő, hogy a nevetéssel foglalkozó fejezet e megnyilvánulást önmagában jelentés nélküli testnyelvként és hangeffektusként érti, amely ugyan társadalmilag és kulturálisan kódolt, mégis a testkontroll elvesztésével jár, és a gyermekkorba való visszatérést eredményez, sőt az animálissal hoz érintkezésbe, hovatovább politikailag veszélyes megnyilvánulás.

Bown könyvének első fejezete a nevetéssel mint felszabadító eseménnyel foglalkozik, és ennek kritikájaként vígjátékelemzések sokaságát veszi célba, amelyekben a nevetést egyénre, egyes közösségekre, az adott társadalom felépítésére nézve romboló hatásúként vagy éppen morális nyereségéért ünneplik. Angolszász értelmezői közegben egyértelmű, miért innen indítja Bown a vizsgálatot, az utóbbi ötven évben a terület ottani kiemelkedő teoretikusai, John Morreal, Simon Critchley és Noel Carroll megközelítésének ugyanis egyaránt ez volt a fókuszában. Bown érvelésének kiindulópontja az a belátás, hogy a nevetés nem egy előzetesen feltételezett, szilárd szubjektum válasza az öt megelőző struktúrára és társadalmi beágyazottságára (22.), hanem önleplező esemény, amennyiben ideológiák létrehozásában legalább annyira érdekelt (24.). D. J. Palmerrel és Critchley-vel ellentétben úgy véli, nem célravezető elválasztani egymástól a válaszszerű és a radikális, az ideológiai megalapozottságú és a felszabadító nevetést. Bown Critchley-kritikájához Bahtyin szállítja a puskaport: a nevetés politikai tett, melynek jelentése elválaszthatatlan a társadalmi kontextustól, a karnevál nem egyedi komikus esemény, hanem olyan univerzális nevetés, amely a dolgok relativitását állítja, de mégis megerősíti a fennálló rendet, ugyanakkor az identitás kritikáját adja (28–30.). Bown továbbá Baudelaire megkerülhetetlen tanulmánya (*De L'Essence du Rire*, 1855) nyomán érthetően azt hangsúlyozza, amiben a francia szerző valóban túllép Hobbes fölényelméletén, vagyis hogy ha magunkon nevetünk, korábbi határolt énünkkel való viszonyunkat újítjuk meg. Ez egyúttal megtanít bennünket arra is, hogy ami destruktívnek tűnik, konstruktív is egyben: a nevetés identitást konstruál, és természetesnek mutatja alanyát. A moralizáló és a vígjátékokat demokratizáló erőnek láttató komikumelméletek, értelmezések kritikáját Bown tanulságos módon élezi ki két példán: Punch és Judy tradicionális vásári

bábjátékának legkorábbi teljes szövegű lejegyzésén és annak modernizálásain, valamint a közismert Charlie Hebdo-karikatúrákon. A korábbi értelmezésekkel szemben Bown olvasatának az az újdonsága, hogy a néző/olvasó és a szereplő nevetésének viszonyát vizsgálja és teszi mérlegre. A nápolyi commedia dell'arte hagyományból ismert Pulcinella 17. századi utódként Punch-előadás eleinte még a polgári gondolkodás kritikájának mutatkozik, de a jelen könyvben elemzett szövegváltozat idején (1832) már elveszti radikalitását, tanmesévé silányul (39.). Ami ennél érdekesebb, és valóban felkelti Bown figyelmét, hiszen érvelését is támogatja, az az, hogy Punch ugyanannyira a kegyetlen és fölényes, mint a felszabadító nevetés megtestesítője, s bár úgy tűnik, a darab egésze hierarchiaellenes, a szereplő és a néző nevetése a hierarchia csúcsán hozza létre és jelöli ki Punch új helyét (42.). Ahelyett, hogy az egyenlőséget propagálná, éppen, hogy stabilizálja a különbséget az egyes társadalmi csoportok között. Dickens Daniel Quilpe, Punch örököse a *The Old Curiosity Shop* című regényben hasonlóképpen a humor és szadizmus házasságából születik. Bár itt nincs hely a gondolatmenet reprodukálására, az előzőekből világos lehet, hogy Bown jogosan kritizálja itt Adorno olvasatát, amely egyszerűsítve a polgárság által elnyomott érzelmek kikezdését és provokációját értékeli Dickens hőisében, holott ennek ellenkezőjét látjuk a befogadáscentrikus értelmezés során (43–44.). Punch és Quilpe a néző és az olvasó nevetéséből táplálkozva magukat mint fenyegető erőszakos szubjektumokat építik fel, hasonlóan a szadista gúnyolódás karikatúráihoz. E megfigyelésnél nem kevésbé inspiráló a fejezet lezárása sem, amely Adorno nyomán metareprezentációként érti a karikatúrát (46.), és Ernst Krisszel összhangban arra helyezi a hangsúlyt, hogy ez az alkotásmód azt a fajta reprezentációs struktúrát kezdi ki, amely előzetesen adottat tételez, hiszen úgy mutat fel egy identitást, hogy annak stabilitása, beágyazottsága kérdésessé válik. Bown számára ezért is testesítheti meg a karikatúra műfaja a nevetés eseményjellegét, melynek fenyegető és antiesszencialista voltát a Charlie Hebdo borítói által kiváltott tragikus következményekkel példázza.

A következő fejezetek esettanulmányainak érvelése szisztematikusan követi a stabil gondolatmenetet. A nevetésre mint kontrollra adott reflexiók természetesen egy részleges Freud-kritikából indulnak ki, amely cáfolni igyekszik, hogy a nevetés a preegzisztens ego bizonyítéka volna, amely külső és belső határát stabilizálja (52.), míg Bown számára olyan identifikációs esemény, amely az ideológia létesülésének pillanatát jelzi (54.) és fenyegeti. Freud koncepciója ugyanakkor Badiou eseményfogalmának előzményeként is bemutatható, amennyiben a szubjektum számára kontrollálhatatlan (saját maga számára reflektálatlan, de a létét meghatározó külső erők által szabályozott), és egyszersmind racionálisan kontrollált a vicc struktúrájában. A vicc és viszonya a tudattalanhoz Bown számára azért is elgondolkodtató, mert rámutat arra, hogy a vicc mennyire spontánnak és természetesnek tette magát, és az általa kiváltott nevetés segítségével mennyire magától értetődőnek és adottnak mutatja fel saját ideológiai előfeltevéseit, és ezért veszélyesebb, mint a racionális érvelés. Parvulescu belátásai mentén folytatva e gondolatmenetet, a nevetés eseményjellegének radikalitása abban áll, hogy éppen akkor ellenőrzi és alakítja a szubjektumot, amikor az magát tévesen szabadnak érzi (59.). Ide kapcsolhatóak az utolsó fejezet célkitűzései is,

amelyek Kafka leveleiben hangsúlyozzák – szintén Parvulescu segítségével –, a nevetés jelentőségét. A könyv záró szakasza következetes a vizsgálat választott módszertana és elméleti meghatározottsága szempontjából, amennyiben a szorongás és nevetés összefüggéseit kutatja. Fölényes nevetésünket sokszor követi szorongásszerű érzés, de elfojtott szorongásunk is törhet ki kontrollálhatatlan nevetésben. Itt valóban különösen fontos a könyvből fájdalmasan hiányzó szempont, a tanult nevetésnek mint jelenségnek a vizsgálata, vagyis társadalmilag elismert és elfogadott, történetileg változó konstrukcióként való szemügyre vétele. Megfelelően megválasztott példákon keresztül tanulságos volna nyomon követni reakcióink történeti meghatározottságát és módosulásait, amelyre a változatos esettanulmányok sokasága sajnos nem tesz igazán értékelhető kísérletet. A történeti szempont kielégítő érvényesítése nélkül meggyőződésem szerint ez a vállalkozás nem tud olyan mélyre fúrni, amennyire szeretne, és ezért is enged több ízben a sulykoló önisméltés csábításának, miközben lényeges különbségeket fed el. Ez alól még leginkább a 18–19. századi példák elemzéseinek kivételek, hiszen Bown doktoranduszként a Manchesteri Egyetemen éppen ennek a korszaknak az irodalomtörténetét tanulmányozta. A jelen kritikában több helyütt megfogalmazott hiányérzet ellenére Alfie Bown kötete nagy ívű, pazar szakirodalmi apparátusra építő munka, melynek belátásai, ha több ízben közvetítettek is, nélkülözhetetlenek, ha a nevetésről, komikumról gondolkodunk. Vicc és nevetés egymást kölcsönösen feltételezik és konstruálják, de kacagásunk annak is a jele egyúttal, hogy valóságunk mennyire törekeny és milyen könnyen újrendezhető.

(Bloomsbury, New York – London – Oxford – New Delphi – Sydney, 2019.)



HALÁSZ
KASTÉLY
KÁPOLNÁSNYÉK

Nyár a Kastélyban

A kápolnásnyéki Halász-kastély programjai

2019. AUGUSZTUS 10. – 20.00

KastélyKoncert

*Zenébe szőtt szövevényes szerelmek
a MusiColore énekegyüttes
és vendégeinek előadásában*

A székesfehérvári székhelyű hattagú **MusiColore Énekegyüttes** koncertje hangulatos estét kínál hallgatóságának, amely során különböző zenetörténeti korszakok szerelmes dalaiból válogatnak, a reneszánsz madrigáloktól kezdve a jazzig, a magyar népzene szívet facsaró dallamain keresztül a kortárs kórusművekig. Meglepetés vendégművészek is színesítik a műsort, amelyre szeretettel várnak minden kedves zenekedvelőt.

2019. AUGUSZTUS 17. – 20.00

KastélyKoncert

Füstös esti swing

Horváth Márk és **Jász Andris** koncertje,
vendég **Iván Szandra**

Horváth Márk gitárművész a Velencei-tavi zenei életben mind a könnyűzenei koncertek, mind a tehetséggondozás tekintetében kiemelkedő szerepet játszik. Számos hazai formáció gitárosaként a hazai django stílus „élharcosai” közé sorolható. **Iván Szandra** énekes-zongorista a bostoni Berklee College of Music egykori hallgatója. Jellegzetes bűgő, mély hangját ismerhetjük a Budapest Bár produkcióból éppúgy, mint az I Heart Budapest showból. A két művész metszéspontja **Jász Andris** szaxofonművész, akit mindkettőjükkel hosszú évek óta tartó alkotói barátság köt össze. Jász Andris 2007-ben diplomázott a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem jazz tanszékén, azóta a belföldi és külföldi koncertszínpadok rendszeres fellépője. Hármuk közös produkciója felejthetetlen nyári esti élményt ígér.

2019. AUGUSZTUS 23. – 20.00

KÉPMÁS-EST A HALÁSZ-KASTÉLYBAN

BLABLABLA – A kapcsolat megszakadt

Pörgetjük az oldalakat, csetelünk, posztolunk, lájkolunk, folyamatosan kommunikálunk és kapcsolatban vagyunk. Legalábbis online. És közben mi történik a kinti, fizikai világban és az emberben legbelül? Van kapcsolat? Szakértő vendégeink **Csáky-Pallavicini Zsófia**, klinikai szakpszichológus és családterapeuta, valamint **Kozma-Vízkeleti Dániel** kiképző család-pszichoterapeuta, klinikai szakpszichológus. A beszélgetést **Szám Kati**, a Képmás főszerkesztője vezeti. A beszélgetés előtt a Székesfehérvári Balett Színház BLA-BLA-BLA... című előadást láthatják.

2019. SZEPTEMBER 14–15.

Kulturális Örökség Napjai

Vezetett kastélytúrák a kulturális örökségvédelem jegyében.

2019. SZEPTEMBER 21. – 11.00

A szőlészet ünnepe

A Nemzeti Agrárgazdasági Kamara Fejér megyei borversenyének ünnepélyes eredményhirdetése.

2019. SZEPTEMBER 27. – 18.00

Kastélymesék

Különleges programsorozat, ahol különleges vendégek személyes történeteik segítségével hívják varázslatos kalandozásra hallgatóságukat. A vendégekkel **Rodics Eszter**, a kastély igazgatója beszélget.

2019. SZEPTEMBER 28. – 10.30

FÜLEm üle

Gyerekeknek szóló koncertsorozat: fülelj, énekelj, játssz, próbáld ki a legkülönbözőbb hangszereket remek művészek iránymutatásával és társaságában. A délelőttök házigazdája: **Bartek Zsolt** klarinétművész.

HALÁSZ-KASTÉLY

2475 Kápolnásnyék, Deák Ferenc u. 10. | +36 21 292 0471 | info@halaszkastely.hu | www.halaszkastely.hu

BUDAPESTI



OPERETTSHÁZ

RODGERS & HAMMERSTEIN'S CAROUSEL LILIAM

című színműve alapján

MOLNÁR FERENC

Zene:

RICHARD RODGERS

Szövegkönyv és dalszövegek:

OSCAR HAMMERSTEIN II

Színpadra alkalmazta: Benjamin F. Glazer

Eredeti tánc koreográfia: Agnes de Mille



Sándor Péter, Széles Flóra

Bordás Barbara, Bálint Ádám, Polyák Lilla, Janza Kata, Földes Tamás, Homonnay Zsolt, Dézsy Szabó Gábor

Fordította: Lőrinczy Attila • A dalszövegeket fordította: Závada Péter • Karmester: Rác Márton

Díszlettervező: Cziegler Balázs • Jelmeztervező: Velich Rita • Koreográfus: Duda Éva

Rendező: Béres Attila

WWW.OPERETT.HU

A mű az R&H Theatricals Europe GmbH-val kötött megállapodás alapján kerül bemutatásra.
A Carousel - Liliom című zenés darabot Magyarországon a Pentaton Koncert- és Művészügynökség képviseli.

  OPERETTSHÁZ

ISSN 0324-4970

19002



9 770324 497190

Ára: 600 Ft

Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft

**Magyar
Szín
ház**

Carlo Collodi
Deres Péter
Vidovszky György

PIN:okkió

robot-játék

rendező:

Vidovszky György



**Jegyek már vásárolhatók
a jövő évad premier előadásaira!**

magyarszinhas.hu