

**Veres András
Dobos István
Major Ágnes
Soltész Márton
Balogh Magdolna
Fenyő Dániel
Kőszeghy Ferenc
Szilágyi Zsófia
Kutasy Mercédesz
Tüskés Anna**

2021

ELTE

Megjelenik negyedévenként

Az egyes számok megvásárolhatóak, illetve megrendelhetőek:

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet
1097 Budapest, Tóth Kálmán u. 4., B épület 4.44-es iroda
Telefon: +36-1-224-6700/4624, 4626-os mellék
E-mail: bardi.erzsebet@abtk.hu, terjesztes@abtk.hu

Penna Bölcsész Könyvesbolt
(hétköznapokon, 13 és 17 óra között)
1053 Budapest, Magyar u. 40.
Telefon: +36-30-203-1769
E-mail: info@pennakonyvesbolt.hu

Főszerkesztő:
Kappanyos András

Felelős szerkesztő:
Szolláth Dávid

Szerkesztőbizottság:

Kálmán C. György

Kiss Margit

Tanácsadó testület:
Bezeczy Gábor
Kulcsár Szabó Ernő
Pomogáts Béla

Szili József

Veres András

Szerkesztőségi munkatárs:
Dóbék Ágnes

Technikai szerkesztő:
Márjánovics Diána és Bucsics Katalin

A szerkesztőség címe:
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.

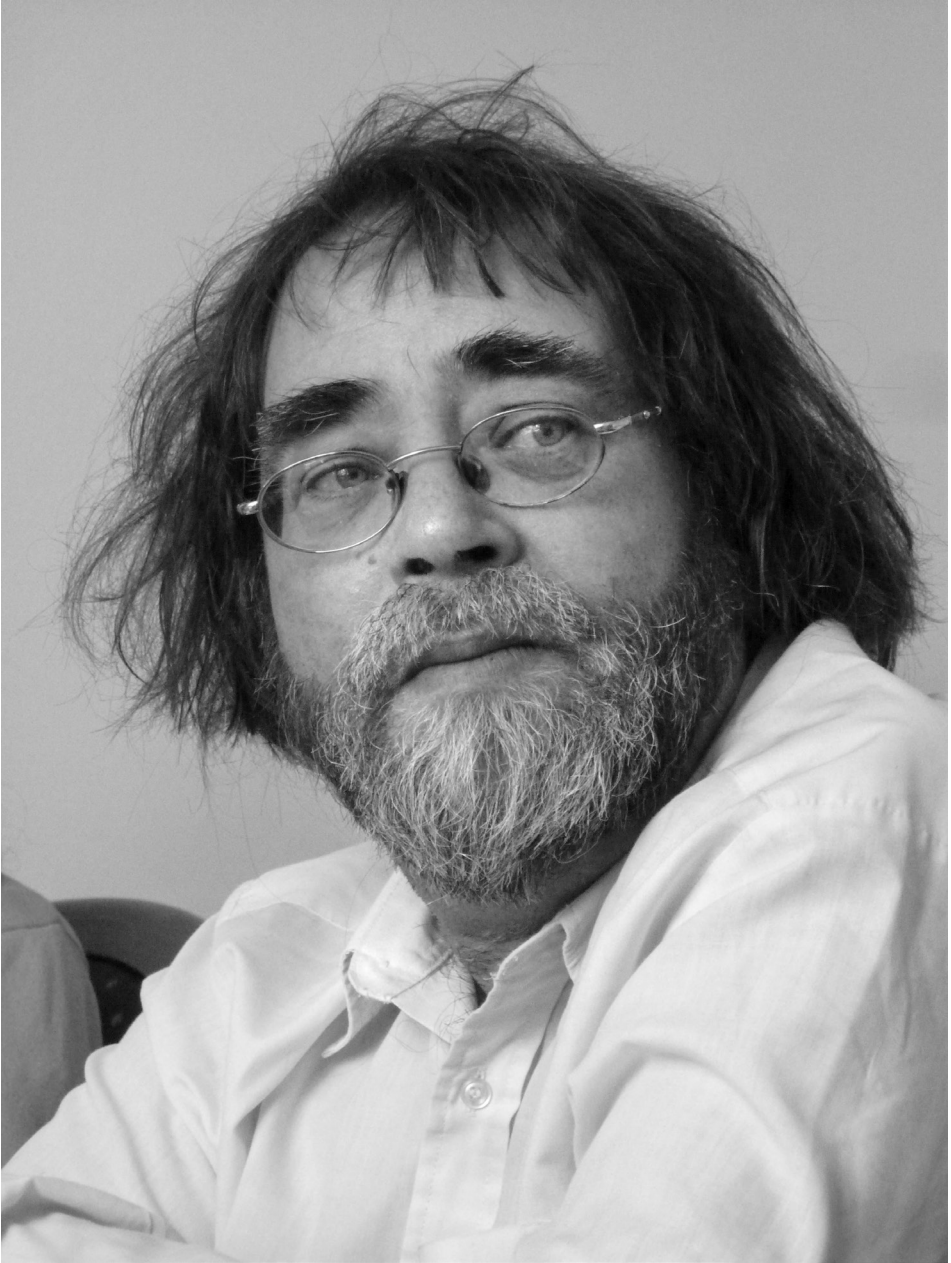
A 2021-es évfolyam megjelentetését
a Magyar Tudományos Akadémia, az ELKH Titkársága és a Nemzeti Kulturális Alap támogatja



ELKH | Eötvös Loránd
Kutatói Hálózat

nka
Nemzeti Kulturális Alap

ISSN 0133-2368



Bezeczky Gábor fotója

Még nem találunk szavakat.
2022 első számát kollégánk, barátunk, Kálmán C. György emlékének szenteljük.

LITERATURA

Tartalom

XLVII. évf. 2021/4.

Nekrológ

VERES András

Szili József (1929–2021)

397

Tanulmány

DOBOS István

Anekdota és színmű: műfaji határátlépések
– Játék és bölcsélet –

402

MAJOR Ágnes

Egy befejezetlen melodráma utóélete
– Csáth Géza és Fodor Tamás *Zách Klárája* –

417

SOLTÉSZ Márton

Egyik a Másikban, avagy a forrás kritikája
– Szobotka Tibor naplójáról –

431

BALOGH Magdolna

Énkeresés, családtörténet, trauma
– Tompa Andrea *A hóhér háza* című regényének
értelmezése –

447

Műhely

FENYŐ Dániel

„Halljátok szózatom! Belátom igazatok.”
– Hajas Tibor fiatalkori versei a Belvárosi galeri perének
kontextusában –

465

KŐSZEGHY Ferenc

Posztdigitális állapot és újmediális tapasztalat
Kerber Balázs *Conquest* című művében

479

Szemle

SZILÁGYI Zsófia

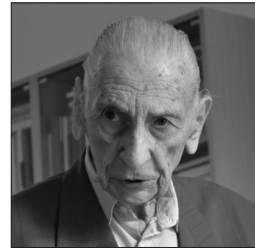
Népszerűség és tanácsstalanság
– Szabó Magda száz éve: A PTE BTK centrumú Kortárs
Világirodalmi Kutató Kör, a PTE BTK Modern

<i>Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszéke, valamint a PTE BTK Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke közös konferenciájának előadásai. Szerkesztette SOLTÉSZ Márton és V. GILBERT Edit. Budapest: Széphalom Könyvműhely–Orpheusz Kiadó, 2019 –</i>	494
KUTASY Mercédesz Szellemi sztriptíz – BÓDI Katalin. <i>Éva születése. Új Alföld könyvek.</i> Debrecen: Alföld Alapítvány, 2019 –	500
TÜSKÉS Anna Barokk? Klasszicizmus? Neoklasszicizmus? Kazinczy ízlései – BÓDI Katalin. <i>Látásgyakorlatok: Kontextusok Kazinczy Ferenc képzőművészeti tárgyú írásaihoz. Irodalomtörténeti füzetek 184.</i> Budapest: Reciti Kiadó, 2021 –	507
Summaries	512

Nekrológ

Veres András*

SZILI JÓZSEF (1929–2021)



Szili József hagyott el minket utolsóként az Irodalomelméleti Osztályt megalapító, a diszciplínát hazai földön elsőként honosítók csapatából. Halálával lezárult egy fejezet intézetünk történetében.

1948-ban magyar–angol szakosként kezdte egyetemi tanulmányait a Pázmányon. Irodalmi és műfordítói érdeklődését követve nagy kedvvel járt Füst Milán előadásaira és Benedek Marcell fordítózsemináriumára. Lutter Tibor jóvoltából az angol marxisták, mindenekelőtt Caudwell bemutatásával kevésbé vonalas irodalmi előadásokat hallgathatott, mint a magyar szakon. Költőként indult, első verse, a *Szemben a világgal* 1944-ben jelent meg. A negyvenes-ötvenes évek fordulóján a kor szellemében írta harcos, pártos verseit, némelyiket publikálta is – utóbb szégyenkezett miattuk. Önkritikus beállítottságára vall, hogy évtizedekre felhagyott a versírással. Az 1951/1952-es tanévben már az Idegen Nyelvek Főiskolája tanársegédjeként vállalkozott T. S. Eliot *Waste Land*-jének lefordítására. Javított változatának ötödik részét Lutter beválogatta az 1962-ben megjelent bölcsészkar világirodalmi gyűjtemény utolsó kötetébe. (A sokszoros javítás után a teljes változat 2000-ben jelent meg, az *Angol költők antológiájában*, Kappanyos András szerkesztésében.)

A Rádió angol nyelvű részlegéből érkezett 1960 utolsó munkanapján az Irodalomtörténeti Intézetbe, Vajda György Mihály Világirodalmi Osztályára. A skót nacionalista és kommunista, avantgárd költőről, Hugh MacDiarmidről megjelent tanulmánya (a *Filológiai Közönyben*) hívta fel rá a figyelmet, ennek köszönhető, hogy meghívást kapott az intézetbe. A harmincas évek angol költőivel, Audennel, Spenderrel, MacNeice-szal kezdett el foglalkozni. Összegező tanulmánya a Vajda György Mihály által szerkesztett *Hagyomány és újítás* című kötetben jelent meg, 1966-ban.

1961 novemberében Nyíró Lajos vezetésével a korábbi háromtagú Irodalomelméleti Csoport (Nyíró Lajos, Sargina Ludmilla, T. Erdélyi Ilona) helyébe lépve megalakult az Irodalomelméleti Osztály (Miklós Pál, Pirnát Antal, Bojtár Endre, Ferenczi László, Sipos István és Szabó György részvételével, később részben kicserélődött a tagsága, utóbb került be Hankiss Elemér, Bonyhai Gábor, Varga László és Veres András). Az irodalomelmélet fogalmán a hatvanas évek elején még azt értették az intézetben, amit Horváth János hagyományozott a magyar irodalomtörténet-írásra. Lukács

* A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének professor emeritusa.

György esztétikai nézetei (már csak a magyar irodalomról kialakított túl sommás álláspontja miatt is) kevésbé találtak ide utat. A 20. századi elméleti iskolák eredményeiből szinte alig jutott el valami hozzánk. Szili Józsefnek is, akár a többieknek, tulajdonképpen alapfokon kellett nekilátnia a szakirodalom tanulmányozásának. Kiváló nyelvtudása, szorgalma, esztétikai érzékenysége és kivételes logikai képessége mintegy predesztinálták arra, hogy sikerrel birkózzon meg a nem könnyű feladattal.

Nyíró első munkájuknak a tanulást tekintette. Mivel nagyjából a Világirodalmi Osztályról érkeztek, előadták egymásnak a nyelvtudásukon, világirodalmi tájékozottságukon alapuló ismereteiket. Szili József utóbb többször is írt irodalomtudományos inaséveiről, kezdeti tájékozódásuk önképzőköri jellegéről és Nyíró Lajosnak a nálunk akkor ismeretlen irodalomtudományi irányzatok terjesztésében és a tudományos munkát ellehetetlenítő hivatalos akadályok lebontásában játszott kiemelkedő szerepéről. (Legrészletesebben a *Literatura* 2014/4. számában megjelent Nyíró-nekrológiájában.) Az Elméleti Osztály legnagyobb szabású – a munkába más szerzőket is bevonó – vállalkozása az 1970-ben megjelent, az *Irodalomtudomány: Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól* című tanulmánykötet volt, amely elsőként tekintette át a 20. század számos irodalomértelmező irányzatát, az orosz formalistáktól és a prágai strukturalistáktól a lengyel integrális iskolán és a fenomenológián át az egzisztencialista és a svájci interpretációs iskola irodalomfelfogásáig. A kötet egyik legsikerültebb szövege Szili Józsefnek az amerikai új kriticismusról írt tanulmánya, amely magyar nyelven mind a mai napig a téma legjobb áttekintésének számít. (A történethez tartozik, hogy – Lotz János segítségével köszönhetően – 1965–1966-ban Szili tíz hónapig Ford-ösztöndíjként kutathatta a Yale Egyetemen az amerikai új kritikát. Ekkor ismerkedett meg személyesen René Wellekkel is.)

Természetesen ez csak az első – inkább elszánt, mint mélyreható – lépés volt a kulturális vasfüggöny által teremtett elzártságból és hibernáltságból való kiemelkedésre, a kapcsolatfelvételre a nemzetközi irodalomtudománnyal. De ezt a lépést megtenni akkor még komoly egzisztenciális kockázatot jelentett. A pártállami vezetés ugyanis azzal a szándékkal hozta létre az Irodalomelméleti Osztályt, hogy rajta keresztül érvényesítse a maga szocialistának tudott politikai értékrendjét. Minthogy Lukács György a kormányzat számára különösen nehezen kezelhetőnek tűnt (1956-os szereplése miatt), az osztálytól elvárták, hogy felvegye a harcot a lukácsi nagyrealizmus-konceptióval, melyet a polgári kultúrának tett engedményként értékelték. Nyíró, Szili és a többiek azonban (elsősorban az ekkor indított *Kritika* című folyóirat, valamint a *Helikon – Világirodalmi figyelő* című szaklap nyilvánosságát felhasználva) a realizmusról nem azért folytattak vitát, hogy Lukács György állítólagos revizionizmusát bírálják, hanem a konzervativizmusát tették szóvá, és a hatalom nem kis megrökönyödésére az avantgárd elismertetését és az új irodalomelméleti felismerések átvételét szorgalmazták. A marxizmus kitüntetett (valójában versenyen kívüli) pozícióját elutasítva, pluralista felfogást képviseltek, az Irodalomelméleti Osztály programszerűen közös műhelye kívánt lenni a különféle irányzatoknak. (Igaz, éppen

a megkésettiséggel is magyarázható, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójáig nálunk a különféle irányzatok nem törtek egymás ellen, hanem békésen megfértek egymás mellett.)

A nyitás nemcsak az osztályt, hanem az intézet egészét jellemezte. Megbecsült helyünk lett a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtudományi Társaságban (AILC) és más nemzetközi szakmai szervezetekben. A társaság 1962-ben Budapesten rendezte meg kongresszusát, és két periódusra is magyar elnököt választott. Az intézetbe a szakma olyan kiválóságai látogattak el, mint Roman Jakobson, Jan Mukařovský, Viktor Sklovszkij, Jurij Lotman. Az 1985-ös párizsi, az 1988-as müncheni és az 1991-es tokiói kongresszuson Szili Józsefet beválasztották a Társaság Végrehajtó Tanácsába. Tagja volt a *Helikon*, a *Literatura* és a *Modern Filológiai Füzetek* szerkesztőbizottságának, éveken át társszerkesztője a *Neohelicon*-nak. A hatvanas években kibontakozó irányváltás egyik jelképes gesztusa volt, hogy 1969-ben az Irodalomtörténeti Intézet megváltoztatta a nevét Irodalomtudományi Intézetre.

A pártállami vezetés természetesen nem nézte jó szemmel e fejleményeket (ráadásul Lukács Györgyöt időközben visszavették a pártba). 1970-ben a *Népszabadság*-ban fulmináns kritika jelent meg az *Irodalomtudomány*-kötetről, a népszerű *Kritika* című lapot elvették az intézettől, és úgy nézett ki, hogy megszüntetik az Irodalomelméleti Osztályt. Én éppen akkor kerültem oda, amikor a legválságosabb időszakát élte. A siralomházi hangulatban Nyíró Lajos mellett Szili József tartotta a lelket a többiekben. Egy alkalommal Aczél György azt találta mondani neki: „Ön nem marxista.” Mire Jóska rávágta: „Aczél elvtárs, akkor tudja, mit kell tennie.” A meglepett férfiú visszahőkölt, és végül nem történt semmi. Nem gondolom, hogy a mai idők szellemében takargatni- vagy eltagadnivaló lenne, hogy éveken át Szili József intézetünk párttitkáraként is képviselt minket, és mentett mindenkit, akit hivatalos helyen támadás ért. Oroszlánrésze volt abban, hogy amikor elvették a *Kritikát*, kiharcolta kompenzációként a *Literatura* elindítását. Később aztán kiderült, hogy az irodalomtudomány korszerű eredményeihez való kapcsolódást nem lehet feltartóztatni. A jelentős irodalomelméleti művek lefordítása felgyorsult, és ebből Szili József kivette részét; olyan irodalomelméleti alapműveket ültetett át magyarra, mint Wellek-Warren örökzöldjét (*Az irodalom elmélete*, 1972), majd Northrop Frye nagy hatású esszékönyvét (*A kritika anatómiája*, 1998).

Az osztály tagjai közül az ő nevével találkoztam először. A művészi elidegenedésről írtam szakdolgozatomat, így került kezembe Szili tanulmánya az elidegenedés leküzdéséről, a *Helikon* 1965-ös évfolyamában. Meglepetésemre ebben nem annyira az elidegenedést próbálta leküzdeni, mint inkább a legfőbb vitapartnerének tekintett Lukács György kirekesztő szemléletét. Védelmébe vette az irodalom Lukács által lebecsült vonulatát, amelynek fő jellemzője szerinte a „térbeli forma”. Bár nem egészen értettem, hogy mire gondol, de meggyőző volt, hogy Semprun kítűnő regényét, *A nagy utazást* hozta fel reprezentatív példaként. A regényt a joyce-i módszer pozitív változataként értékelte, amiből az is következett, hogy az *Ulysses* sem lehet örödtől való. Amikor személyesen is megismerkedtünk, eleinte feszélyezett Jóska

támadhatatlan logikája, és részben az is, hogy fáradhatatlan és kifogástalan feladat-telejesítő volt. A (szerintem) leglehetősebb témákról is magas színvonalon tudott értekezni. Ha például nem kerülhette el, hogy a művészi visszatükrözésről írjon, úgy oldotta meg, hogy Lukács György koncepciójával szemben kijátszotta Caudwellét (*A művészi visszatükrözés szerkezete: A művészet ismeretelméleti kérdései Christopher Caudwell és Lukács György esztétikájában*, 1981). Ritka erénye volt, hogy elméleti tájékozottsága nem vált kárára filológiai megbízhatóságának.

Időbe telt, mire felismertem, hogy szigorú szemüvege, szűrős tekintete valójában mélyen érző embert takar, ami persze utólag, kivált kései költészete ismeretében már nyilvánvaló. Azt hiszem, rejtőzködő alkat volt, aki fiatalon megtapasztalva a háború és a nagy történelmi fordulatok viszontagságait, óvakodott fejfel rohanni a falnak. De véleményét – ha lehetett – nyíltan, vagy – ha nem lehetett – kerülő utakon mindenkor határozottan képviselte. Személyiségének rejtett vonásai fokozatosan tárultak fel előttem. Kiderült, hogy hajdanában sikeres középtávfutó volt, és rendkívüli szívóssága valamiképp rávetült szellemi vállalkozásaira is. Különös hobbjá volt, hogy hegedűket készített, házilag. Minthogy magam is tanultam e hangszeren játszani, szívesen vette volna, hogy én avassam fel új készítményeit. Sajnos próbálkozásaim rendre kudarcot vallottak, és ez nem az általa készített hegedűkön múlt. Gyakorlatias beállítottságát, katasztrófaelhárító képességét jól mutatta, hogy amikor 1985-ben átvette Nyíró Lajostól az osztály vezetését és a tervezett irodalomelméleti kézikönyv szerkesztését, mivel a kötet elkészítése már egy évtizede húzódott, és nagyon úgy nézett ki, hogy sohasem fog elkészülni, azzal állt elő, hogy valójában nem kézikönyvet kell letennünk az asztalra, hanem összefüggő tanulmánykötetet. Valamennyien megkönnyebbültünk, és pillanatok alatt meglettünk *A strukturalizmus után* című kézikönyv fejezeteivel (*A strukturalizmus után: Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*, 1992). Ráadásul ez harmonizált Jóska pluralista nézőpontjával és annak belátásával, hogy nincs mód az elméleti problémák olyanfajta koherens rendszerezésére, mintha elő lehetne állítani az egymást kizáró igénnyel fellépő elméleti iskolák szintézisét.

A rendszerváltás kevés embert szabadított fel nemzedékében olyan mértékben, mint őt. Személyisége szemünk láttára alakult át közvetlenné és közlékennyé. Végre utat engedhetett eredendő dekonstruktivista hajlamának. A történetiség időbeli, lineáris fogalmával szemben már úgy fogta fel a történelmet, mint problémák köré szerveződő „térbeli formá”-t, amelyben az egymáshoz kapcsolódó gondolatok teremtenek folytonosságot. Előbb ezt általános szinten fogalmazta meg, mindenekelőtt Horváth János irodalomfogalmával polemizálva (*Az irodalomfogalmak rendszere*, 1993), később konkrétan, főként a 19. századi irodalmat elemző tanulmányaiban („Légy, ha birsch, te »világköltő«...”: *A magyar líra a XIX. század második felében*, 1998). Szili lankadatlan kitartással próbálta újra meg újra cáfolni – a régiség kutatóinak bosszúságára – Horváth Jánosnak az időben visszafelé haladva önkényesen tágító irodalomfogalmát. Míg Németh G. Béla kényszeredett, rezignált klasszikusnak állította be Arany Jánost, Dávidházi Péter pedig a magyar strukturalizmus atyját ünne-

pelte benne, addig Jóska a költő formaművészetében rejülő játékoságot emelte ki, korán jött dekonstruktív-posztmodern jelenséggként mutatva fel Aranyt (*Arany hogy istenül: Az Arany-líra posztmodernisége*, 1996; *Arany János: Toldi [trilógia]*, 1999). Felfedezései közé tartozik, hogy Arany János *Dante* című versét (Jóska szerint „leg-európaibb költeményét”) úgy mutatta be, mint a modernizmus első jelentkezését irodalmunk történetében (*Literatura*, 2018/3). Gazdag költői és műfordítói tapasztalatai fogékonnyá tették a versek legrejtettebb technikai problémái iránt is („Arany-féle ördöglakatok”, *Új Írás*, 3. sz. [1991]: 89–101 és 4. sz. [1991]: 76–85; „A szövegszimmetria topológiája avagy önszerkesztő és önzáró szövegstruktúrák a 19. századi magyar lírában”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 5–6. sz. [1994]: 610–638). Sajnos nem egy fontos tanulmánya maradt kötetkiadás nélkül.

Szenvedélye volt az utazás is. Második feleségével, az irodalomszociológus B. Juhász Erzsébettel beutazták a fél világot, és ezek nem csupán turistautak voltak. Például annak alapján ismerte fel Jóska, hogy a Gellért-legendában szereplő „Symphonia” szó valójában egy korabeli tekerős hangszert jelöl, hogy szembetalálta magát egy példányával a bécsi hangszertörténeti múzeumban, méghozzá ugyanezen a néven. (A legendában Gellért püspök gúnyolódik a kézimalmot nyekergető magyar paraszt-asszony láttán.) Csak vonakodva kezdett el tanítani Zsóka oldalán a miskolci bölcsészkaron, mert úgy érezte, hogy túl későn került sor erre (65 évesen). A meglepő siker, a tanítványok lelkesedése arra sarkallta őket, hogy újabb és újabb témákkal és módszerekkel kísérletezzenek. Zsóka fiatalon bekövetkezett, váratlan halála (2009) azonban kiheverhetetlen csapásként érte Jóskát. Ekkor újra megszólalt benne a költő, és fájdalmát, gyászát, társa hiányát a Zsókához írt verseiben próbálta kifejezni. Versei mindenekelőtt a miskolci *Műút*-ban jelentek meg, a folyóirat egy ízben különszámot szentelt költészetének (*Hogy hogy vagyok... [Versek 2014-ből]*, in *dűlő: A Műút irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat önálló tartalmú digitális melléklete*, szerk. KABAI Lóránt, 2015, hozzáférés: <https://www.muut.hu/archivum/10976>).

Kedvencének, az öreg Arany Jánosnak példáját követve rendet akart rakni életében. Sajtó alá rendezte és kiadta felesége novelláit és irodalomszociológiai monográfiáját, édesapja önéletrajz-töredékét, valamint két saját verseskötetét (*Verskaszal*, 2011; *Zenétlen zene: Versek*, 2019). Élete utolsó pillanatáig fordított (egy átmeneti eszméletvesztés után így próbálta megőrizni elméje épségét), és szívesen adott interjúkat a műfordítás természetéről és műhelyitkairól. Műfordításainak kommentárral ellátott gyűjteményét már nem tudta befejezni. Szép, magas kort ért meg, amin nem győzött álmélni. De mindvégig velünk volt, mindenkor számíthattunk tanácsaira, és ha a szükség úgy hozta, segített emlékeztetni elméleti gyökereinkre.

Tanulmány

Dobos István*

ANEKDOTA ÉS SZÍNLMŰ: MŰFAJI HATÁRÁTLÉPÉSEK

– Játék és bölcsélet –

A paratextus titka

A játék már az első jelenet előtt kezdetét veszi a mű címének és műfaji értelmezőjének kölcsönhatásával: „Anekdóta három felvonásban.”¹ E gondosan elhelyezett címke korántsem teszi egyértelművé, hogy Molnár színműve milyen kapcsolatot létesít a nevezetes elbeszélői hagyománnyal. Az architextus megjelölésével különböző kifejezésformák kölcsönhatását ígéri, de emellett előhívja a *félrevezetés* kísértését is, hiszen a megtévesztés az események forgatagának az egyik visszatérő mozzanata, miközben maga is kiszámíthatatlan történések előidézője. Alapfeltevésem szerint az előadás *színre vitt*, illetve *elbeszél* változata együtt olyan műfaji ötvözetet alkot Molnárnál, amelyben *a fergeteges humor bölcséleti távlattal egészül ki*: élet és művészet között természetes átjáró nyílik a darabban, végtelenítve a határátlépést megtörtént és kitalált, személyiség és szerep, igaz és hamis között. *A játék a kastélyban* paratextusa olyan viszonyítási pontot kínál, amely nem segíti, de megnehezíti az olvasást, hiszen úgy terjeszti ki a címbe foglalt szöveg közötti játékot a befogadó műfaji elvárásainak megszervezése felé, hogy két egymástól távoli poétikai alakzatot kapcsol össze. A műfajmeghatározás a szöveg belső különbözőségének feltárását állítja feladatként az értelmező elé, mivel bizonyos öröklődő feltevések szerint az anekdotához a csattanóra felépített, fordulatos rövid történet képzete társul, s nem a három felvonásra rúgó nagy elbeszélése.

Az anekdotának azonban sokféle típusa létezik. Az anekdotikus elbeszélésmód önreflexív változata beilleszthető a modern próza egyik jelentős vonulatába. Az *előadott elbeszélésre* lehet itt gondolni, amikor tehát a történetmondó magát az előadói tevékenységet is színre viszi az olvasóra gyakorolt hatás fokozása érdekében. Az *Esti Kornél* az előadott elbeszélés önmagát értelmező poétikai alakzatára építi rendhagyó

* A szerző a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének egyetemi tanára.

¹ MOLNÁR FERENC, *The Play's the Thing / Játék a kastélyban*, átdolg. P. G. WODEHOUSE, szerk. TÉGLÁSY GERGELY (Budapest: Merlin Kft., 1991), 16. A további hivatkozások erre a kiadásra vonatkoznak a főszövegben belül, a lapszám megadásával, zárójelben.

regénykísérletét. A mű jelrendszerébe bevezető első fejezet megnevezetlen elbeszélője és címszereplője az összefüggően elbeszél, jól megformált történettel szemben a töredékes formát választja, különféle írásmódok folytathatóságát latolgatva, melyek között a későbbiekben feltűnik a 19. századi magyar anekdotikus hagyomány is, jelesül a kútba ugró, majd férjhez menő Zsuzsika történetének kifordított példázataiban, vagy az anekdotába illő Mogyoróssy Pál egyszerre szánalmas és mulatságos párizsi kalandjában. Esti Kornél felolvassa, élőszóban előadja megírt, illetve születtében lévő történeteit barátai körében, mintegy próbának vetve alá a szöveget, milyen hatást gyakorol az olvasóra. *A történet elbeszélésének és az elbeszélés történetének az egyidejű megjelenítésével* Kosztolányi a társalkotó befogadóval együtt viszi színre a szövegalakítás folyamatát. A könyv gyakran visszatérő beszédhelyzetében a címszereplő élőszóban előadja megírásra szánt történeteit íróbarátai előtt, tehát az elbeszélés színre viszi szöveg és olvasó külső, eleven párbeszédét. „Hogy is kell hazudni? – tűnődött Esti Kornél.” *A játék a kastélyban* kiaknázza az öntükröző szerkezetben rejlő poétikai lehetőséget a darab próbájának, s a próba darabjának mesterei összeillesztésével. Talán nem szükséges hangsúlyozni, nem feltételezhető közvetlen hatás, pusztán párhuzamba vonható poétikai jelenségekről van szó.

Molnár a *teremtett nézőt*, Kosztolányi az *elképzelt olvasót* lépteti fel szereplőként, tehát mindkettő beépítik a szövegbe a mű tulajdon befogadásának folyamatát. *A hatodik fejezet, melyben szert tesz óriási örökségére, s kiderül, hogy milyen nehéz megszabadulnia a pénztől annak, aki mindenáron csak ezt akarja*, így fejeződik be:

– Te örült – mondtam, és megöleltem. – Szóval, nem unalmas? – kérdezte. – Elég-e érdekes? Eléggé képtelen, valószínűtlen és hihetetlen? Eléggé föl fogja bőszténi azokat, akik az irodalomban lélektani megoldást, értelmet, erkölcsi tanulságot is keresnek? Jó. Akkor megírom.³

Molnár színpadán arról vitatkoznak „hogyan kell a legegyszerűbb eszközökkel érdekes felvonásvéget csinálni.” (118.) Az *anekdota felépítése és a hatásos jelenet* több szempontból rokonítható egymással. Minden jelenet fordulatot hoz, majd a példaérték összegzésével végződik, jobbra szellemes mondás, anekdotikus bölcsesség formájában. A komikus hatás itt a hirdett alapelv komolysága és a konkrét élethelyzet kisszerűsége között támadó feszültségnek köszönhető: „Nem szabad a legjobbat akarni. Elég a jó is.” (56.) Ez a szentencia a „legjobb”, közbenjárással megszerzett szomszédos szobára vonatkozik, amely végül a primadonna hűtlenkedésének lepleződését okozza vőlegénye, az ifjú zeneszerző előtt: „Ilyen pech! Persze, meglepetés

² KOSZTOLÁNYI Dezső, „Hazugság”, in *Kosztolányi Dezső összes novellái I-II.* szerk. DOMONKOS Máttyás, NAGY Zsejke, RÉZ Pál, 2:258–260 (Budapest: Osiris Könyvkiadó, 2007), 2:258.

³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél*, szerk. TÓTH-CZIFRA Júlia és VERES András, kiad., jegyz. JÓZAN Ildikó, SÁRKÖZI Éva és TÓTH-CZIFRA Júlia, Kosztolányi Dezső összes művei: Kritikai kiadás (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2011), 140.

kellett. Turai úr az ő költői fantáziájával. Hát most van meglepetés. Síma, gömbölyű, rózsaszín, bársonyos és illatos! És még harapni is akart! A felhőkarcoló.” (56.) A bölcs mondás előtér és háttér tükörszínjátékában nyeri el értelmét. Az éjszaka folyamán valóban megtörtént alkalmi együttléti zajos jelenetét utólag átírja Turai, hogy színjátéknak tűnjön, s a völegény elhiggye, hogy ami a másik szobából áthallatszott, pusztán szereptanulás közben hangzott el. Az élettől kapott feladat általános igazságot kifejező velős mondásban összegződik a színműben: „TURAI: Mindenre van megoldás, csak meg kell találni. GÁL: Te, ez nagyszerű. Ez direkt egy aforizma.” (62.) Az ókorban a lényegre törő, szellemes mondás, amely életbölcsest, erkölcsi igazságot, elmés gondolatot fogalmazott meg, apoftegma-ként volt ismert, s történetileg összekapcsolódott az anekdotával, amely sűrít és tömörít, a fordulatos cselekmény lényegét mutatva fel. Az anekdota betekintést enged a kulisszák mögé.

A *Játék a kastélyban* egy-egy jelenetének tanulsága általános igazságot kifejező velős mondásban összegződik. Ezzel a megoldással Krúdy is élt anekdotikus elbeszéléseiben: „addig él az ember, amíg a szű hangját hallja.”⁴ Némely történeteinek cselekménye szalagcímmel összefoglalható: „a harapós Palma” újra meg újra üldözbe veszi Szindbádöt, aki a természetes hölgy volt férjeinél keres menedéket.

Az anekdota *tettekről szóló verbális megnyilatkozás*, akárcsak a kastély szomszéd szobájában éjszaka történtek elfedésére hivatott, utólag megírt egyfelvonásos. *Szó és tett viszonya* a színmű egyik kulcskérdése. Az előadás-jelenetben a szavak és a tettek elválaszthatatlanok egymástól. A falon átszűrődő hangokból rekonstruált történet referenciális értéke ellenben kétséges.

Az anekdota – és a jelenet hatásszerkezete hasonló lehet. A színmű fikcióképzésében egyedül a nézőre gyakorolt hatás mérvadó. Anekdotaként hivatkoznak a darab szerzői a hivatását minden körülmények között gyakorló íróra, aki apja halálát hatásos jelenetként élte meg, vagyis alkotómunkával kárpótolta magát az életben elszenvedett veszteségért. Függetlenül a tárgy esztétikai minőségétől, morális értékről, referenciális hitelétől vagy igazságvonatkozásaitól, minden anekdotává válhat, illetve hatásos jelenetté Molnár színpadán. Az elkészült operett próbájának fikciójában a szerelmiháromszög-történet színre vitele és a színre vitel története szétválaszthatatlanul összefonódik. Az anekdotikus elbeszélés mód bizonyos válfaja helyet ad az öntükrözésnek, s a szöveg fikcionalitására irányítja a figyelmet. Molnár hasonlóképpen kiaknázza a humoros hatáskeltés forrásaként a fikciós szintek közötti váltásokat, amelyek folyamatos áthelyeződésre készítetik a színmű olvasóját. A színész és a néző a játék különböző fokozataiban egyaránt befogadja a történetnek, szerepeik felcserélődnek, aminek köszönhetően a darab bölcséleti távlatot kap, s az érzékelést felülről néző képzelet működéséről, a jelentésadás lélektani indítékairól szól átvitt értelemben.

Az első felvonást nyitó jelenetben a vendégszoba asztala körül, mondhatni jellegzetes anekdotázó beszédhelyzetben, fesztelen társalgást folytat Gál és Turai, a két

⁴ KRÚDY Gyula: „A szerelem lexikona [1925]”, in Uő, *Szindbád*, vál., szerk., bibliográfia, utószó KOZOCSA Sándor, 390–393 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985), 393.

színműíró, valamint Ádám, a fiatal zeneszerző a fikcióalkotás technikai vonatkozásairól, kiváltképp a darabkezdés nehézségeiről. Miközben a beszélgetés résztvevői arról elmélkednek, hogy általában milyen bonyodalmasan derül fény a szereplők kilétére, rögtönözve eljátsszák, milyen lenne a hatásos belépőjük, ha mindez színpadon történne, ezért egymás után bemutatkoznak. A két színműíró társalkotó, ezért elválaszthatatlanok egymástól. Minden helyzetben színdarabon dolgoznak, létezésüket a négykezes írás határozza meg. Ádám néhány meghatározó jellemvonással megragadott, anekdotikus figura, gyámoltalan, és gyerekesen viselkedik. Miután éjszaka elköszön pártfogóitól, váratlanul újra felbukkan a bejárati ajtónál: „Atyáim! Egy kijelentést óhajtok tenni. Szeretlek benneteket, az élet szép és én boldog vagyok! *Meghajtja magát és kimegy.*” (30.) Mulatságos alakját eltúlozva rajzolja meg a szerző, elkoptatott irodalmi sablonok felhasználásával. A szövegíró, a zeneszerző, a rendező, és az előadóművész alapvetően szakemberként viszonyul az „élethez”, amely hatásosabb kezdést kínál fel a színdarabnak, mint a kitalált belépő. A kastély nemcsak a valóság jegyeit magán hordozó szálláshely, hanem egyben nézőtér és színpad is. A zeneszerző bemutatkozását, „Szerelmes vagyok a primadonnába”, így kommentálja a színműíró: „Ezt már nem kellett volna mondanod, ezt már a publikum magától is kitalálta volna.” (22.) Az alaptörténetet és annak szereplőit nem lehet elkülöníteni a színjáték folyamatától, mivel annak minden mozzanatára kiterjed a darab önértelmező színre vitele. A szereplők jelenléte színpadi jelenlét. A nézőközönség vagy jelen van a „kastélyban”, amikor a függöny felgördül, vagy odaértik a szerzők, akik az operett bemutatójára készülve az előadáskezdet hatáslehetőségeit latolgatják maguk között.

Önértelmező színre vitel

A játék a kastélyban cselekménye a fikció és a valóság közötti átjáróban zajlik, amelyet két egymásba nyíló szobát összekötő és elválasztó ajtó testesít meg. A darab színházalkotó szereplői irodalmi szövegeken át érzékelik a környező világot és saját jelenlétüket. Amikor a társszerzők egymást követően beszámolnak ideutazásuk történetéről, mintha két önálló darab szöveggönyvének a kivonatát adnák elő, vetélkedve, melyik hatásosabb:

Délben San Martinónál zuhogó eső és gumidefekt, emiatt: egy óra késés. Délután Fierónál kutyagázolás, megállás, népgyűlés, veszekedés és fizetés. Emiatt: ideérkezés este nyolc helyett tízkor. Péntek. Ki nincs itthon? A nagyszerű házigazda és az egész társaság, köztük az, aki miatt tulajdonképpen idejöttünk. Kiránduláson vannak. (24.)

Az írók társalgása a szerkesztésmód kérdéseiről átvált a megtörtént események elbeszélésére. Az emlékező betétben a „valóságos” kiutazás képtelen mozzanatait idézik fel egymás után a kastély lakói. Abszurd elemektől sem mentesek a felvillan-

tott emlékképek. Mintha versengenének az előadók, melyikük utazási beszámolója izgalmasabb. A történetelemek iterációja, különbséget létrehozó ismétlődése a változatok egy témára modell működésére emlékeztet, irodalomról szóló irodalom benyomását keltve. Elbeszélhető-e másként ugyanaz a történet, vagy minden egyes elmondás által önálló történet jön létre? Az egyik narrátor derűlátásra hangolva mondja el a történetet: „Kutyagázolás, népgyűlés, igaz. De két szerencse: kutya életben maradt és minket nem vertek meg [...] megint szerencse: senki sincs itthon, a fáradt utasoknak nem kell kínos társalgást folytatniok.” (24–26.) A másik lemondóvá teszi a tudósítást rezignált beállítottságának köszönhetően. A valóban megtörtént események elbeszélésében elhangzó megnyilatkozások referenciális hitele elvileg faktuálisan igazolható vagy cáfolható. A narrátor előadásmódja értelmezett formában közvetíti a történetet, amely csakis beszámolója által válik hozzáférhetővé a néző vagy a hallgató számára. A valóságos életesemények egyszerre léteznek diszkurzusként és empirikus tapasztalatként. Az alkotás gyakorlati vonatkozásai, a kezdeti színpadtechnikai problémák fokozatosan alakulnak át művészetelméleti, egzisztenciális kérdésekké Molnár darabjában.

A szobák közötti valóságos „átjáró” a *kastélyban egyben jelképes értelmű*, két világ között biztosít átmenetet. Az első jelenet bennfentes társalgásában elhangzó ártalmatlan poétikai címszavak, mint amilyen a *kezdet* és a *vég*, idővel, az olvasó kétirányú emlékeztetének köszönhetően, ironikus színezetet nyernek, mivel nemcsak a színmű szerkezeti egységére vonatkozathatók, hanem Ádám és Annie kettőtört, majd szerencsésen összeforrt szerelmi történetére is, amely tükörszerkezetet alkot a színre vitt darabbal, egyik a másik értelmezője. Az olvasás előrehaladásával Molnár műve *önértelmező színre vitelként* válik egyre inkább felismerhetővé, hiszen *a darab a szó szoros értelmében a mesterséges illúzióteremtésről, a megtévesztés hatás eszközeinek működtetéséről* szól.

A színjátékban az éppen történő események mintegy megkettőződnek. Annie és Almády akkor szabadítható meg a bűn terhétől, ha titkos találkájukon elkövetett tetteik azonmód szöveggé változnak, tehát a valóságból irodalom lesz, s ezt olvasva Ádám elhiszi, hogy menyasszonya semmi mást nem tett, csak szerelmi jelenetet próbált a szomszédos szobában éjszaka. Az élet, s annak újraírt változata, mely az eredeti történet elfedésére hivatott, egymást helyettesítve szédítő körforgásba kezdenek. Molnár kiaknázza a görög eredetű anekdota ’titkos, kiadatlan’ jelentését, amikor a leplezett szerelmi történetet színdarabként újraírja és színre viszi.⁵

A darab önértelmező színrevitele a második felvonásban is szünet nélkül zajlik: az olvasó születőben lévő történet kibontakozásának tanúja. Turai Gálhoz: „Hát, ha ez itt most megint színpad volna és ez a három figura valami darabban állna itt, ezek

⁵ Vö. Hans Armin GÄRTNER, „Apophthegma”, in *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, Hg. Hubert CANKIK und Helmuth SCHNEIDER, Bd. 1 (Stuttgart: J. B. Metzler, 1996), 893; Uő, „Anekdote”, in Uo., 1154, 697. Anekdotikus szóbeszéd őrizte meg a *Játék a kastélyban* rejtett életrajzi vonatkozását, mely szerint egy bécsi szállodában Molnár hasonló helyzetben volt fültanúja második felesége, a kikapós Darvas Lili románcának, mint Ádám Annie félrelépésének a darabban.

után az események után – hogy végeznéd be ezt a felvonást?” (108.) A könnyed, szellemes és nyitott befejezés hívei az anekdotikus csattanó lehetőségét latolgatják: „Legyen befejezve és mégse legyen vége.” (110.) A második felvonás tömör összegzésére anekdotikus bölcsességgel tesznek kísérletet: „férfívé bennünket az asszonyoknál nem az első győzelem avat, hanem az első vereség! *Felemeli poharát.*” (110.) Ádám ezt félreolvasva öngyilkosságot akar elkövetni, de ez nem lenne elég hatásos felvonásvég. Végül Turai rukkol elő az Annie-val titokban egyeztetett, igazán érdekes változattal, áthívja a primadonnát, azt színelve, hogy most találkoznak először a kastélyban. A közös siker záloga Ádám boldogsága, tehát ha Annie, Ádám menyasszonya méltó marad a fiatal zeneszerző szerelméhez. Eredetileg Turaiék is meglepetésre készültek, ezért Annie előtt szigorúan titokban tartották, hogy megérkeztek. Másnap reggel akarták megajándékozni a primadonnát vőlegénye neki írt valcerével. A meglepetés meglepetést szült. Turai elbizonytalanítja a jelenlévőket hallgatólagos tudásukat illetően. Turai: „Amit én most itt végre ki fogok mondani, az valószínűleg mindnyájunk, mind az ötünk élete további folyására döntő jelentőségű lesz.” Halálos csend. „Hát most menjen le a függöny!” (118.) Ez a folytatás iránt elemi várankozást keltő megoldás az érdekes szó eredeti értelmében részvételre ösztönzi a szereplőket.

A kihagyás nélkül működő írói képzetnek köszönhetően „nincs semmi a színtékon kívül”, minden életesemény színházi látásmód által közvetített. Az érzéki benyomások azonmód színtéka terébe helyeződnek át. Turai

kinéz az ablakon. A hotel előtt a parton még táncolnak. Reflektorokkal világítják a táncoló párokat ... Jó színpadi kép volna ez egy operettben, a fináléban ... tudod, ezzel a szép kék csillagos éggel a háttérben... a tenger, csupa kis színes fénypontokkal... gyönyörű díszlet! (32.)

A szövegek közötti játék a cím *Hamlet*-utalásával veszi kezdetét, s egészen a darab végéig folytatódik: „e mögött a fal mögött lakik, a boldog menyasszony. [...] Hogy mondja Püramosz? »Te fal, oh fal, drága kedves válasz, / Mely az ő telekjük, s a miénk közt állasz.«” (30.) A színház és az életvilág között állandó átmenet zajlik. A színműírók esztétikai tapasztalata és szövegelemelése, a színház modellje minden érzékletet és észlelést átalakít: „Megint színház, megint színház!” (30.) Molnár darabjában élet és színmű között folyamatos az átjárás, s nem dönthető el, melyik számít elsődlegesnek, s igazabb valóságnak. Kétségessé válik a játékban, hogy az érintett színészek vajon szerepet testesítenek meg, vagy önmagukat adják. Az újrarájátszás újrafelismerések sorozatát hívja elő a szereplőkből. Annie, volt szeretőjének magánemberi megnyilvánulásait színpadi alakításként leértékeli: „Te olyan feltűnően szenvedsz, Almády! Ezt nem bírom ki!” (46.) A szerelmi szenvedély valóságos kitérőre színről színre nem látható, csupán az ismert bariton áthallatszó hasonlatainak túlfűtöttsége enged rá következtetni. A szóképek fokozásos halmozása, változatossága és bősége féktelen humor forrása: „Úgy szeretlek, mint egy felhőkarcoló a felhőt!” „Megőrülök érted! De te kihasználtál és kifacsartál mint egy citromot és most el

akarsz dobni!” „Kifacsart citrom vagyok! Citrom vagyok! *Zokogva*. Tudja meg az egész világ, hogy citrom vagyok.” (50.) „Almády *nagyot ordítva*. Te, én úgy szenvedek, mint egy beteg ló!” (52.) Annie az összetört Almádyt magához öleli, s ezzel lesújtja a másik szobában hallgatkozó Ádámot. A teljes összeomlás közepette azonban a két színművész leginkább a frissen hallott különös nyelvi fordulatok gyakorolnak mély hatást: „És még harapni is akart. Almády úr, mint felhőkarcoló és mint citrom.” (56.) Turai az éjszakai szerelmi ostrom metaforáit lejegyzí, s szó szerint áttemeli a történet elfedésére hivatott darabba. A képes beszéd varázstalanítva nemcsak mulatságos hatást kelt, de összetéveszthetetlen referenciális értékkel is rendelkezik. A néző és a tanú nézőpontja nem teljesen fedi egymást, van olyan szereplő, jelesül Ádám, akinél a néző többet tud, s van, akinél kevesebbet, ilyennek tekinthető Annie.

A második felvonás első jelenetében Turai szembesíti Annie-t azzal, hogy Almády még mindig a szeretője, mivel mindent hallott éjszaka a szomszéd szobában. Két szóval töri meg a primadonna tagadását: „Citrom. ANNIE *eltakarja az arcát*. TURAI: Citrom. *Szünet*. Felhőkarcoló. Nahát, drága Annie. Látom, maga okos asszony.” (78.) Almádynak már egy szó is elég: „Citrom.” (84.) Az egyfelvonásos szövegpróbáján, amikor Annie szó szerint, idézetként ismétli el saját szavait, azzal szembesül, hogy a kimondott és gondolt között szakadék tátong, voltaképpen csak szerelmet hazudott Almádynak, hogy megszabaduljon tőle. Egybevág ez a felismerés Turai sejtésével, aki a primadonna hamis hanghordozásából jött rá arra, hogy nem szerepet próbálnak a szomszédos szobában! És abból, hogy Almády férfitlanul viselkedett. „Ilyen szerepet szerző nem ír egy hősszerelmesnek!” (96) – szögezi le Turai. Egyfelvonásos vígjátékának szövegét szinte nem is kell megtanulnia a primadonnának, hiszen az író gunyoros megjegyzése szerint „az éjjel már egészen jól tudta.” (90.) Az önmagát értelmező színjáték a nézőt a „színházi helyzet” változásának rugalmas követésére hívja fel, hiszen szinte folyamatos átmenetet érzékel fikció és valóság, kitalált és megtörtént, textuális létezőmód és cselekvés között. Az érzékletet, az észlelést átalakítja a színház modellje, a színművész esztétikai tapasztalata és szövegemlékezete: „TURAI: A fiú hol van? GÁL: Lefektettem. Püramos most sír az ágyban, mint egy kis ötéves gyerek.” (56.)

Fikció és valóság

Molnár darabja fikció és valóság viszonyának kérdését eredeti módon bontja ki. Az nyilvánvaló, hogy a kettő keveredik a darabban, kiváltképp, amikor a valóság újraalkotásába beszüremkedik az elképzelt. Turai azért hozza létre utólag az életet utánzó ártatlan fikciót, hogy megmentse vele Ádám és Annie kapcsolatát, ebben az esetben tehát a fikció nem „minden referencialitástól és kauzalitástól mentes szöveg” (Paul de Man). A valóban megtörtént esemény helyezi rá a textusra a megnyilatkozás referenciális és pragmatikai apparátusát. A fikció feladata, hogy olyan olvasati lehetőséget nyújtson, amely hatálytalanítja a bekövetkezett események performatív értékét. Mindebből az következik, hogy *a valóság elfedésére hivatott fikció szükség-*

szerűen megkettőz minden eseményt, amennyiben azt egyben szöveggként is létezni engedi, helyesebben szólva: Ádám felé csak szöveggként engedi létezni.

A játék a játékban alakzatot váratlan performatív aktusok tartják mozgásban, mondhatni a keletkezés állapotában. Erre részben az ad lehetőséget, hogy egy szövegszerűen befejezetlen darab próbafolyamata zajlik az előtérben, másfelől a színészek nemcsak szerepeket testesítenek meg, de önmagukat is saját jelenléthez juttatják a játék megkettőzésével.

Mire vágnak a színházalkotók? Milyen antropológiai vágy hajtja az írók élet és mű határainak az átjárhatóvá tétele felé? A közvetlen jelenlét előállítását kísérli meg színpadon? A *Játék a kastélyban* színházalkotó figurái nem felöltik az álarcukat, mint egy szerepet eljátszó színész, amikor felgördül a függöny, hanem éppenséggel felfedik az arcukat, bemutatkoznak, nem akarnak másnak látszani, mint tulajdon lényegük, ehhez viszont el kell játszaniuk valóságos személyiségüket. A közvetlen megmutakozás iránti vágyat a színműírás leplezi, miközben részleges kárpótlást nyújt az alkotónak, aki énjét kívül helyezve kerülhet közelebb önmagához a színre vitel révén. Összecsenghet ez Helmuth Plessner elgondolásával, mely szerint az ember antropológiai létmódját a színházi alaphelyzet határozza meg.⁶ Másfelől magyarázatot kínál arra, miért vezeti az alkotó embert az a vágy, hogy a fikcióképzés fölkiáltja állapotba kerüljön, amelyben – Wolfgang Iser idevágó megfogalmazásához folyamodva – „egyszerre van önmagánál és önmagán kívül.”⁷ A zeneszerző bemutatkozását, „Szerelmes vagyok a primadonnába”, így kommentálja a színműíró: „Ezt már nem kellett volna mondanod, ezt már a publikum magától is kitalálta volna.” (22.) Az alaptörténetet és annak szereplőit nem lehet elkülöníteni a színjáték folyamatától, mivel annak minden mozzanatára kiterjed a darab önértelmező színre vitele. A fikcióképző aktus Molnár színműve esetében a fedőtörténetként szolgáló szereptanulást hihetővé tevő szöveg utólagos előállításával bíbelődő író színre vitt képzeleti tevékenységét jelenti. Molnárnál az a különleges, hogy a kitalált színdarab szorosán kötődik a valóságban elkövetett bűnökhöz, ugyanakkor ezek semmissé tételére hivatott.

Ha a színműíró felfedi kilétét, s bejelenti, hogy a kitalált, az kitalált, vajon megszabadul-e a megjelenített világ megkettőzésétől, tehát a színpadon látható felszín és a mögötte tételezett lényegi valóság jelentőségeltjes megkülönböztetésétől, amely

⁶ Az ember excentrikus lénye ölt alakot a színházi alaphelyzetben. Plessner antropológiája szerint az ember mintegy kiléphet önmagából, és felveheti a külső megfigyelő nézőpontját. Plessner az „excentrikus pozicionalitást” (*Exzentrische Positionalität*) minden ember alapvető jellemzőjének tekinti. Az ember önmagával léphet kapcsolatba, s megtapasztalhatja magát a tapasztalás során, ehhez viszont távolságot kell vennie önmagától. Helmuth PLESSNER, *Conditio Humana: Gesammelte Schriften VIII.*, 1. Auflage, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003). Lásd különösen az alábbiakat: *Über das Welt-Umweltverhältnis des Menschen* (1950), *Die Frage nach der Conditio humana* (1961), *Der Mensch im Spiel* (1967).

⁷ Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius: Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris könyvtár: Irodalomelmélet (Budapest: Osiris Kiadó, 2001).

a színházi kultúrában mélyen gyökerező interpretációs eljárás? Molnár sugalmazása szerint ebből a szemléleti keretből aligha lehet kilépni, ugyanakkor a látszat és lényeg értékének megfordítása is foglalkoztatja. Az írói képzeletet rendre felülmúlja, s meglepetések sorozatát állítja elő a történő valóság. Jelesül a megcsalt vőlegény nem az elkövetőket, az énekesnőt és a színészt akarja megsemmisíteni, hanem az elkészült operett zenéjét és szereplőit. Melyik a nagyobb csapás? Melyik a nehezebb küldetés? Mihez kell nagyobb tehetség? Az élettől kapott feladat teljesítéséhez? Vagy az életproblémák színműből érkező megoldásához? Nézetkülönbség alakul ki a szerelmi kapcsolat megmentésére hivatott darabot illetően a szerzőtársak között. Gál nem kizárólagosan haszonelvű, Turai ellenben mindent a darab bemutatásának rendel alá, ezért nem engedi, hogy megszökjön a megcsalt zeneszerző. Elsődleges célja, hogy ne legyen botrány, a távolabbi, hogy a fiatal zeneszerző ne törjön lelkileg össze és társalkotóként újra hadra fogható legyen. Turai a bosszúvágy felkeltésétől sem riad vissza.

A szomszédos szobákat egyszerre elválasztó, s átjáróval összekötő fal „szabad jelölőként” helyettesítések körforgását indítja el színjáték és életvilág között. „TURAI: Abban a szobában ott, tegnap éjszaka az történt, hogy... ANNIE: *idegesen*. Kérem, tudjuk, hogy mi történt. TURAI: Nem tudják. Most fogják megtudni. Az történt, hogy szerepeket tanultak. Érti.” (86.) A „most fogják megtudni”, mi történt fordulat úgy is érthető, hogy a személyes élettapasztalatok irodalmi feldolgozása által a játék résztvevői teljesebb önmegértésre tehetnek szert, vagyis a színház tükröt tart a valóságnak. Az életbeli alakítást az különbözteti meg a megformált szereptől, hogy az utóbbi ellenáll a hamisságnak, s leleplezi a hazug magatartást. Miért hamis a valóságban az a megnyilatkozás, amelyik a színműben hiteles és viszont, jóllehet a hazugság mindkét esetben performatív beszédcselekvés eredménye?

A hazugság/igazság, illúzió/valóság, hamis/hiteles ellentétei elvesztik kizárólagosságukat Molnár színházában. A kármentő, kitalált történetben újrajátsszák a valóságot, *hitelesen*, vagyis átalakítva a *művészi hatás* igényeinek megfelelően. Képes-e a színházalkotó megtervezni, kiszámítani s felügyelni a színjáték hatását? Turai szöveget ír és rendez. A darab befejezését követő „MEGJEGYZÉS” vonatkozik az előadás díszletezésére, szcenikájára:

Ezt a színdarabot tulajdonképpen éppúgy lehet színpadon, mint nagy szalónban, vagy kisteremben előadni. Ez a terem akkor nézőter és egyszersmind színpad is. A tulajdonképpeni színpad a terem egy része és nem áll egyébből, mint egy szőnyegből, amelyen kanapé, asztal és néhány karosszék van elhelyezve. A cselekményhez két ajtó szükséges: egy általános bejárat és egy ajtó, mely a szomszéd szobába vezet. Az asztalon telefon. Ez mind a három felvonás összes díszlete. Függyönyre nincs szükség. A nézők fesztelen összevisszaságban ülhetnek a teremben, mintha estélyen vennének részt és a szalónban valami előadást hallgatnának. Függyöny helyett a felvonások végét a terem színpadul szolgáló részének elsötétítésével lehet jelezni.

Magában a színműben, a fedőtörténetet próbája során az „aisztheszisz” (érzéki észlelés) feltételeiről nem esik szó. Molnár erre vonatkozó megjegyzése azért figyelemre méltó, mert nem választja el a színházi hatáselméletekben hagyományosan megkülönböztetett két területet, az *aisthesis materialist*, az esztétikai hatás materiális meghatározottságát (tér, fény, akusztika) az *aisthesis sensualist*ól, tehát az észlelés módjának lehetőségi feltételeitől.

A szerzőtársakat mintha a játék feletti uralom gyakorlásának hiedelme tartaná fogva. Ádámot a méltó bosszú idejének eljöveteleig színlelésre akarják rávenni, vagyis a szenvedély önpusztító erejével az álcázás, az önuralom erejét szegeznek szembe. A személyes befogadói érintettséget tehát felhasználják céljaik elérése érdekében. A szöveg tervezhetetlen hatása fölött azonban nem rendelkezhetnek. Ádám sűgőként kihasználja, hogy szavai egyszerre vonatkozhatnak a valóságra és a színjátékra: „... én hiszékeny vagyok, engem könnyű becsapni, nekem bármit be lehet adni!” (132.) A megcsalt vőlegény közvetíti a darab szövegét a megszokottnál hangosabban Almádynak, aki kiesik a szerepéből, mivel az elhangzó mondat az elfedni kívánt valóságra emlékezteti, s Ádám személyes megnyilatkozásaként hangzik. Plessner idevágó megfigyelése szerint „a színész saját maga és a néző számára önmagához való viszonyban testesíti meg a szerepben megformált személyt.”⁸

Molnár darabja a színjátszáselmélet régi kérdései felől is értelmezhető: ki a jó színész? Aki a fedőtörténet előadása közben kiesik „szerepéből”, vajon rossz színésznek tekinthető? Rousseau klasszikus meghatározása értelmében igennel lehet a kérdésre válaszolni:

Miben áll a színész tehetsége? Abban a művészetben, hogy álcázza magát, hogy idegen jellemet öltön, hogy másnak mutakozzék, mint ami, hogy hidegvérrel lobbanjon lángra, hogy mást mondjon, mint amit gondol, de olyan természetesen mondja, mintha csakugyan gondolná, s végezetül, hogy megfelelkezzék arról, ki ő, s egészen belehelyezkedjék valaki másnak az alakjába.⁹

Almády nevetséges színben feltüntetett jellemét árnyalja, hogy Turai darabjának a próbáján kiderül, mégsem eléggé „elvetemült”, mivel nem képes „bármilyen” szerep eljátszására. Annie viszont azonosulni tud a szerepével, de ebből az összehasonlításból hiba lenne gyors következtetést levonni a két színész szakmai és emberi minőségére vonatkozóan, mivel a látszólagos értékkülönbség elsősorban a darabíró Turai elfogultságáról szól. Az esemény újrajátszása hozza felszínre szerep és színész különbségét. A színre vitel hitelességét – Turai jelhasználata és rendezői felfogása szerint – a lélektani-realista ábrázolás biztosítja, ez az elképzelés viszont azért okoz

⁸ Helmuth PLESSNER, „A színész antropológiájáról”, ford. BESZE Flóra, *Játéktér*, 2015 őszi, <http://www.jatekter.ro/?p=18674>.

⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, „Levél D’Alambert-nek [1758]”, in Uő, *Önéletrajzi írások I.*, vál. utószó LUDASSY Mária, ford. KISS János, RÉZ Ádám és LUDASSY Mária, Mesteriskola, 91–92 (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2019).

feszültséget, mert ellentmondásba kerül Almádynak saját szerepéről kialakított lélektani értelmezésével. A hatásos fedőtörténet legalább egy szempontból aggályos: Turai elvétí az arányokat. A siker érdekében nevetségessé teszi az idősödő tenor érzelmeit, megsértve emberi méltóságát.

Turai nem avatta be a csalásba Gált, a szerzőtársát. Ő döbbenten fedezi fel, hogy ugyanazt a szöveget mondják, mint amit tőlük éjjel a falon át hallottak, vagyis tényleg szerepet tanultak, szerelmespárt alakítottak, tehát *mindent csak szóval tettek. Szöveg és cselekvés*, ezen a viszonyon fordul meg, mit jelentenek „ugyanazok” a szavak, ha színműben hangzanak el, s mit, ha a valóságban. Molnár darabja mintha felcserélné Austin komoly-komolytalan fogalomparájának az értékét: az életben végrehajtott nyelvi megnyilatkozások komolyságát megismételhetőségük szavatolja a színpadon, tehát *a beszédaktus érvényessége esztétikai hatásának hitelességével mérhető*. A tett értékű szavak kontextusa nem határolható le véglegesen. Turai az éjszakai szerelmi ostrom metaforáit lejegyezte, s szó szerint áttemelte a darabba. Mászt jelent ugyanaz a mondat a „valóságban”, illetve a színjátékban. Eldönthetetlenül válik a színdarab szövege alapján, ki tartja magát a szerepéhez, s ki adja önnön valóját.

Annie menekülési utat talál a fikcióban, az előző éjszakán elhangzott szavai, szó szerint elismételve a darabban, a megalkotott szereplőhöz tartoznak, s nem az őt alakító színészhez. Turai erről nem feledkezik meg, de rosszmájúan kétségbe vonja Annie éjszaka elhangzott szavainak hitelét, mondván, Almádynak valójában nincs szép klasszikus feje. Annie azért tartja magát szigorúan a szerepéhez, hogy Almády újabb bizalmas közeledési kísérletét elhárítsa: „ALMÁDY: Önnek is ez a véleménye? ANNIE: Engem hagyjon kérem, én a szerepemhez tartom magamat. ALMÁDY: *keserű mosolylyal*. Jó. Hát majd csinálók egy szép klasszikus fejet. *Dúl-fúl*.” (150.) *A Játék a kastélyban* tanúsága szerint nem lehet világosan megkülönböztetni a fikcionális szövegeket a tényfeltáró szövegektől, hiszen átjáró nyílhat köztük. Turai, hogy ezzel is csillapítsa Ádám fájdalmas csalódását, az Annie által eljátszott szerepet, tehát a hűtlenkedéséért vezekelő menyasszony színészi játékával megtestesített személyt vélhetőleg ellenállóbbnak ábrázolta az engedékeny Annie-nál. Annie azért ragaszkodik a szerep megtestesítéséhez, hogy eltávolítsa magától elidegenedett „éjszakai” személyiségét. Annie kihasználja, hogy a színész leválik magáról, mássá változik, miközben „eljátszik egy másik létezt.”¹⁰ Annie azért azonosul szerepével, hogy távolságot vegyen saját egzisztenciájától.

Csak önmaga azon részéről vesz tudomást, és csak az válik le róla, amely szándékai elérésének eszközeként különös önuralomra és gondozásra szorul. A színész esetében e rész magát a színészt öleli fel, eleven testét és lelkét [...] a színészi szituáció olyan bonyolult, megkettőzött egység, amelyben a szerep szerint megtestesített személy elfedi a színész megtestesítő személyét

¹⁰ Helmuth PLESSNER, „Zur Anthropologie des Schauspielers”, in Uő, *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Hg. Günther DUX, Odo MARQUARD und Elisabeth STRÖKER, 399–418 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), magyarul: PLESSNER, „A színész antropológiájáról”.

– állítja a színész antropológiájáról Plessner.¹¹ Molnár a színész helyzetét tovább bonyolítja azzal, hogy „a *megtestesített* személy” a fedő színdarabban a *megtestesítő* színész tulajdon személye, amely a „szerep” és a „színész” közé tolakszik. A határlépés irritáló hatásának leginkább Almády van kitéve. Molnár színműve kapcsolódik a *határlépés* esztétikájához, mivel szünet nélkül azzal kísérletezik, hogy átlépje azokat a határokat (művészet és élet, nézőtér és színpad), amelyek a 18. század végén alakultak ki. Az érintett színészek személyes érdekeltységüknek megfelelően kihasználják, hogy kizáró ellentétek helyett dinamikus differenciák határozzák meg a határ fogalmát. Az élet szolgáltatta drámai anyagot feldolgozó darab előadói saját határait is megtapasztalják, miután küszöbhelyzetbe kerülnek: nem pusztán színházi eseményben vesznek részt, de újrátjátszzák saját történetüket is. A küszöb átlépése kockázatokkal jár, ugyanakkor módot ad az átváltozásra.¹² Turai darabjának az élet a modellje, s ez különleges antropológiai helyzetbe hozza az érintett színészeket. A szerep nem teljesen független tőlük, eljátszása ezért jelent számukra kihívást. A szerep felkínálja a színész részére, hogy önmagát másként ragadja meg, ennek érdekében kell önmagától távolságot vennie, ezért van szüksége az átléphető küszöbre.¹³ Annie és Almády számára mást jelent a Turai által megírt szerep: míg a hódításnak ellenálló nő a primadonnának alkalmat ad az azonosulásra, addig a siránkozó férfi alakját a tenor nem képes sajátjának tekinteni. A szerep felkínálta másik létezés Annie számára vonzó, Almády részére ellenben arcpirító lehetőség.

Az ismert kételemű viszonyfogalmak, mint amilyen a hiteles/hiteltelen, igaz/hamis, hazugság/igazság, tükrözött/tükröző, szerep/személyiség, élet/művészet, jó/rossz, etika/poétika, retorikai/megismerés, látszat/lényeg, kitalált/megtörtént értéke változó értelmezési távlat és kontextus függvénye. Az előadás színre vitt és elbeszélte változatának műfaji ötvözete megújítja a bevett anekdotikus közhely jelentését: „Régi dolog, hogy sok jó drámaíró van a világon, de a legjobb drámaíró mégis csak maga az élet.” (166.) A kézenfekvőnek látszó különbségtétel fokozatosan érvényét veszti, s teljessé válik a kétség, vajon valóban mentes-e a fikció a valóságtól, s a valóság a fikciótól? Turai színdarabjának, hogy hitelesnek tűnjön a fültnak számára, meg kell teremtenie a csak falon át hallott szerelmi jelenet referenciális illúzióját. A fikció tehát ebben az esetben kikövetkeztetett, valószínűsített ténnyel áll kapcsolatban, amely valóságos életeseményként jelentős kárt okozna, megjelenített fikcióként azonban következmények nélkül való. Ádámmal azt kell elhítenni, hogy amit hallott, pusztán a darab próbája volt, kitalált történet eljátszása, mely egyedül akkor válhat ártalmassá, ha nem annak fogja fel, ami, vagyis fikcionális megnyilatkozásnak. Elhibázott, referenciális olvasat alapján lehet csak Annie hűtlenségének bizonyítékaként értelmezni az éjszaka hallottakat. A szereptanulásról, próbafolyamatról szóló színda-

¹¹ PLESSNER, „A színész antropológiájáról”.

¹² Erika FISCHER-LICHTE, „Művészet és élet”, in Uő, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, 277–286 (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 283.

¹³ Uo.

rab próbáján az érintett színészek, az író és a rendező megnyilatkozásaiból arra lehet következtetni, hogy Molnár sem ad biztos választ arra a kérdésre: „van-e megfelelő ítélő erőnk annak hiteles eldöntéséhez, hogy bizonyos kijelentések lehetnek-e ilyen mértékben mentesek minden jelentéstől”.¹⁴ Az ingadozásnak ezen a ponton nem kis tétje van, ugyanis a fikció felelősségmentes volta képezhet menedéket a félrelépő Annie számára.

Molnár darabjának szemlélete a valóság látszólagosságát és az igazság viszonylagosságát hirdető Nietzsche örökségéhez is köthető. Turai fikciója – Nietzsche szellemében – egyfajta betekintés a dolgok valóságos létébe, méghozzá negatív úton, mindenfajta „valóság” illuzórikus természetének felfedésével jutva el az igazsághoz. Hogy valójában milyen esemény zajlott le a szomszéd szobában arról a fültanúk érzékcsalódások alapján alkothatnak képet: „Egy idegi inger, először képpé átalakítva! [...] Majd hangokkal adjuk vissza a képet! [...]. S mindmegannyiszor teljes átugrása ama szféra határának, amelyben az imént tartózkodtunk, egy teljesen új s más szféra kellős közepébe.”¹⁵ Megismerő képességünk hasonlóan működik, mint a figuratív nyelv: az érzetet az egyik érzékterületről a másikra helyezi át. Észlelésünk metaforikus helyettesítések játékaként megy végbe. A helyes érzékelés egy eredendően nem létező mérték alkalmazásával működhetne. Az utólagos fikció megjelenítésében tehát kétszeresen is megmutatkozik a valóság illuzórikus természete. Turai fikcióalkotása átvitt értelemben beavatás, mivel bepillantást enged a világ illuzórikus mivoltába. A tulajdonképpeni jelentés elfedése a metaforikus megjelenítés hivatása. Molnár színműve a látszatok látszatának esztétikai tapasztalatából kikövetkeztethető felfedezést – Nietzschével ellentétben – nem tragikus meglátásként kínálja fel a befogadó számára: az igazság csak a morális törvények áthágása árán érhető el.

A fikcionálás műveletét tényfeltárás előzi meg, annak érdekében, hogy a szövegben megismételt valóság elhagyja eredeti meghatározottságát. A darab ugyanakkor kétségessé teszi a referenciális valóság azonosíthatóságát. Eldönthetlenné válik, mi tartozik a bemutatásra kerülő színmű szereptanulásához, s mi tekinthető ebből a színészek életrajzi megnyilatkozásának. Molnár örök kérdést fogalmaz újra: *hogyan lehet fikciós szöveggel elfedni a tényeket, s az életben lejátszódott eseményeket meg nem történtté tenni? Hogyan lehet átírni a valóságot?*¹⁶ Az életvilág beszédcselekvéseinek

¹⁴ Paul DE MAN, „Mentegetőzések (Vallomások)”, in Uő, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, 323–350 (Szeged: Ictus Kiadó–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999) 391.

¹⁵ Friedrich NIETZSCHE, „A nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról”, ford. TATÁR Sándor, *Athenaeum* 1, 3. sz. (1992): 3–15, 6.

¹⁶ Az irodalom kezdettől fogva próbára tette az igazság, a fikció és a hazugság közötti különbséget. A valóság gyűri maga alá a fikciót, vagy a fikció a valóságot? – három évtizeddel később Philip Roth 1961-es esszéje, a *Writing American Fiction* így fogalmazta meg fikció és valóság viszonyának kérdését. Molnár színműve a fikcióalkotás és az igazság „elvesztésének” összefüggését nem ideológiakritikai horizonton értelmezi, ahogy ez a modernség utáni diskurzusokban megszokott. Itt lehet emlékeztetni néhány nagy hatású kortárs esszére ebben a tárgykorban. Salman Rushdie

változatlan ismétlése a színjátékban a jelentés elkülönülő mozgását hívja életre. *Ami a valóságban hiteles, az szerepként közhelyes, sőt hamis lehet, erre az életbeli szó változatlan ismétlése hívhatja fel a figyelmet.* Az esküdözés beszédaktusának kontextusától elszakított metaforák szó szerinti sége (citrom, felhőkarcoló), az érzelmi kitörés idézhetősége figyelmeztet a tévedés, illetve a megtévesztés lehetőségére. A topológikus helyettesítések áthelyezése a hétköznapi nyelvhasználatba egy alakzat allegóriáját hozza létre, tehát a meg nem értés narratíváját, amennyiben megkérdőjelezetlenül hagyja a tulajdonképpeni jelentés magától értetődőségét, a performatív és a kognitív retorika összetartását.

A valóban megtörtént iterációja a színműben előhívja az életbeli megnyilatkozások képtelen vonásait. A színjáték nem képes felkelteni az életszerűség illúzióját, ha pusztán meg akar felelni a referenciális igazságnak. A valóban megtörtént események elferdítése fokozhatja a fikció valószerűségének hatását. Molnárnál azonban az „adottak” is erős a képzettartalma, már csak ezért sem állítható szembe mereven az elképzelttel. A korlátozott érzékelés terhére írható, hogy a valóságnak tekintett eseményeket valójában a fültanúk képzelete alakította képpé, s ennek a referenciálisan megbízhatatlan fenoménnek az elfedésére hivatott a fikció. A valóság és a látszat összetartozása a szó metaforikus és elsődleges jelentése közötti kapcsolatban is megmutatkozik. A színmű több nézőpontból világítja meg a nyelv retorikus természetét. A szerelmi vágytól elvakult Almády metaforái szó szerinti értelemben idézve elvesztik vonzerejüket, sőt komikus színezetet nyernek. A citrom és a felhőkarcoló

Truth, Lies, and Literature (*The New Yorker*, 2018. május 31., <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/truth-lies-and-literature>) című írása szerint a mai korban magát a valóságot mindenütt támadás éri, a valótlanságokat rendszeresen tényekként találják, míg a megbízható információkat „álhírként” becsmérlik. A valóság védelmezői azonban gyakran elkövetik azt a hibát, hogy visszavágnak egy olyan „aranykorba”, amikor az igazságot általánosan elfogadott egyetértés övezte, holott az igazság mindig is vitatott eszme volt: „The past is constantly revised according to the attitudes of the present.” (A múltat a jelen hozzáállása szerint folyamatosan felülvizsgálják.) A valóság természetét illetően meglehetősen széles körű konszenzus alakult ki a 19. században, és a realista regény nagy korszaka erre az alapra épült, ez a valóságfogalom azonban kizárásokkal jött létre: „It was middle-class and white. The points of view of, for example, colonized peoples, or racial minorities—points of view from which the world looked very different to the bourgeois reality.” A mai „igazság utáni” kort az különbözteti meg, hogy a világot talán legjobban az egymásnak ellentmondó és gyakran összeegyeztethetetlen elbeszélésekkel lehet magyarázni. Adam Kirsch *Lie to Me: Fiction in the Post-Truth Era* (*The New York Times*, 2017. január, 15., <https://www.nytimes.com/2017/01/15/books/lie-to-me-fiction-in-the-post-truth-era.html>) című írása szerint az igazság és a fikció közötti határvonal egyre nehezebben kivehető, ám „ennek a játéknak van egy beépített biztosítéka: ha egy könyvet »fikciónak« nevezünk, minden megbocsátható. A fikciót soha nem lehet azzal vádolni, hogy hazugság.” Napjainkban viszont „szemérmetlenül” a hazugságot hazugságként ismerjük fel, de mégis úgy kezeljük, mintha valóság lenne: „The bond between demagogues and their audience is cemented by their exhilarating consciousness of shared culpability.” (A demagógok és a közönségük közötti köteléket a közös bűnösség mámorító tudata szilárdítja meg.)

szavak elhangzásának eredeti beszédhelyzete ugyanakkor csak valószerűsíthető, így megalapozhatatlan a tulajdonképpeni és a figuratív megnevezés genetikus kapcsolata. A túlfűtött érzelmi állapot és a szóképek közötti viszony sem reprezentáción vagy valamilyen referenciális jelentés kifejezésén alapul.

A színműíró mentő ötlete szerint a leleplezett hűtlenkedés ártalmatlan szereptanulás volt. A fikció ebben az esetben a tények elfedésére hivatott, ezt a hatást viszont szükségszerűen a falon átszűrődő hangokból kikövetkeztetett tények megismétlésével érheti el, tehát az imaginárius rögzítésével. Molnár önértelmező színjátéka egy színről színre nem látott, csak hallott szerelmi légyott körül forog. A szomszédos szobából áthallatszó beszédből, hangokból, zajokból kikövetkeztetett szerelmi történetek referenciális értéke meglehetősen bizonytalan. A falon átszűrődő hangokat a képzelet alakítja át képpé. A fültanúknak ugyanazt kell hallaniuk, csak immár nem a hűtlenkedés valóságos cselekményének lelepleződéseként értve, hanem fiktív történet szereplőinek beszédcselekvéseként. *Szó és tett hiánytalan egységének és azonoságának a helyreállítása azonban a színjáték fiktív világában is elérhetetlen ábrándnak bizonyul.*

A történet színre vitelének, s a színre vitel történetének az egyidejűleg zajló megjelenítésével Molnár olyan temporális kísérletet hajtott végre a színpadon, amelyhez az anekdotikus elbeszélés mód öntükröző válfaja is ösztönzést nyújtott. Molnár a játéknak bölcséleti távlatot adott, figyelmes újraolvasást igényelve a könnyed lektűrként elkönnyelt irodalomnak.

Major Ágnes*

EGY BEFEJEZETLEN MELODRÁMA UTÓÉLETE

– Csáth Géza és Fodor Tamás *Zách Klárája* –

Hermeneutikai közhely, hogy egy mű vagy életmű jelentéséhez hatástörténete is hozzátartozik. Az irodalomtörténeti munkák mégis gyakran megfedkeznek a művek utóéletéről, vagy legjobb esetben is csupán kis színes függeléként említik meg egy-egy mű értelmezéseinek változásait, kritikai megközelítésekben, iskolai dolgozatokban, tankönyvekben, feldolgozásokban és a kulturális-szakmai közbeszédben való megjelenésük alakulását. Csáth Géza életművének értelmezésekor azonban aligha tekinthetünk el a hatástörténet vizsgálatától. Csáth saját korában egyike volt a századfordulós művészi-zsurnalisztikus kultúra ködlovagjainak, életművéről egészen a hatvanas évekig kevesen gondolták, hogy egykor majd irodalomtörténeti szintézisek és tankönyvek lapjaira kerül.¹ A Csáth-oeuvre irodalomtörténeti tényné válása maga is atipikus hatástörténeti folyamat eredménye. Ennél is fontosabb azonban, hogy az olvasás és az irodalom szubkultúrává válása közepette Csáth szövegei azon kevés számú múltbeli alkotások közé tartoznak, melyekhez élő kapcsolat fűzi a tágabb olvasóközönset, melyeket nem csupán az irodalomtörténeti szakma művelői olvasnak. Miből lehet ezt tudni? A recepciótörténeti vizsgálatok nem képesek közvetlenül hozzáférni az olvasóközönset képzetéhez, egyáltalán már az is csupán hipotézis, hogy egységesnek tételezzük egy korszak elgondolását valamely művészről vagy konkrét alkotásról. Az utóélet vizsgálata mégsem lehetetlen, mert a mű jelentéseinek aktualizálása mégiscsak megfigyelhető újabb művekben, értelmezésekben, sőt a kulturális élet vagy akár a közélet intézményes gyakorlataiban. Csáth életművének tovább élése különösen látványos példája e folyamatnak. Műveinek képzeletvilága, önéletrajzi szövegeinek tematikája, egyszerre szikár és szenvedélyes írásmódja, kalandos és tragikus élettörténete a hetvenes évektől kezdve számos művészt és bölcsészt ihletett meg. Az ilyen értelemben vett Csáth-recepció egyik fontos állomása Csáth *Zách Klára* című művéhez köthető, melynek aktualitását és rejtett municióját az alternatív színházi szcénában alkotó Fodor Tamás fedezte fel a kilencvenes években.

Ha a Zách Klára nevet, illetve műcímet halljuk, először feltehetően Arany János balladájára, esetleg a *Képes krónika* történetére asszociálunk, ám valószínűtlen, hogy Csáth Géza eszünkbe jutna. Ennek több oka is lehet: Csáthnak a témát feldolgozó,

* A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos segédmunkatársa. A tanulmány az NKFIH – OTKA K 131764 projektjének keretében készült.

¹ A kevesek közé tartozott viszont Kosztolányi. Nekrológiájában írja Csáthról: „Nyugodtabb korban biztosan visszatérnek még reá az irodalom történészei.” KOSZTOLÁNYI Dezső, „Csáth Géza betegségéről és haláláról”, *Nyugat* 12, 16–17. sz. (1919): 1105–1109, 1108.

egyfelvonásos, tíz jelenetből álló melodramája ugyanis évtizedekig lappangott kéziratban, s bár a libretto előkerült a hatvanas években, majd 1977-ben Dér Zoltán beválogatta az *Ismeretlen házban* első, Csáth-novellákat, -drámákat és -jeleneteket összegyűjtő kötetébe, a zenei részek hiánya miatt később sem állították színpadra a művet. A mindezekből következő, feltételezhető recepció hiánynak ellentmondani látszik, hogy a darabnak egy egészen kivételes hatástörténeti mozzanata van: Csáth *Zách Kláráját* ugyanis Fodor Tamás értelmezte újra tragikomédia formájában 1996-ban, a szövegekönvet pedig Szajbély Mihály az ugyanebben az évben megjelent, Csáth színpadi munkáit közreadó kötetbe is beválogatta,² mely gesztussal Fodor munkáját közvetlenül a Csáth-szövegüniverzumhoz kapcsolta. Fodor azonban nem csupán adaptálta Csáth melodramáját: megoldásának különlegessége az, hogy számos Csáth-novellából vett idézetet illesztett színpadi művének szövegébe. Dolgozatomban a csáthi hiper-, illetve hipotextust, valamint Fodor jelöletlen és legtöbbször (kismértékben) átalakított Csáth-idézeteket is felhasználó tragikomédia-szövegét vizsgálom meg.

A Zách Klára-történet alapjául szolgáló, a Károly Róbert ellen 1330-ban Zách Felicián által elkövetett merényletről való ismereteink elsődleges forrása a *Képes krónika*.³ Eszerint Zách Felicián, aki először Csák Máté, majd később a király híve volt, egy nap kardot rántva rátámad Károly Róbertre, feleségére, Erzsébetre, valamint két fiukra, Lajosra és Endrere Visegrádon, a királyi udvarban. A merénylet kudarcba fullad, azonban a támadó az uralkodó kezét könnyebben, míg a királynéét súlyosan megebeszíti: négy ujját levágja. Miután Feliciánt lefogják és halálra verik az udvari vitézek, a király elrendeli, hogy levágott fejét és testrészeit elrettentésként küldjék az országot különböző pontjaira, illetve gyermekeit különös kegyetlenséggel végezzék ki. Az udvarban lévő kisebbik, „gyönyörű szűz leánya”, Klára orrát és ajkát elmetelik, nyolc ujját levágják, valamint több városban lóhoz kötve hurcolják végig, miközben azt kell kiáltoznia: „Így lakoljon, aki hűtlen a királyhoz!” Felicián nagyobbik, Sebe nevű lányát lefejezik, fiait pedig egy szigetre száműzik. A *Képes krónika* nem említi többet Kláráról, s nem szól arról sem, Felicián miért támadt az uralkodóra.

Történetírásunk egyik ősforrása tehát szót sem ejt a merénylet állítólagos motivációjáról, melyet a későbbi, az eseményeket feldolgozó művek sugallnak, miszerint Zách a lánya megbecstelenítését akarja megbosszulni, ugyanakkor egy olasz krónika visszaemlékezéseiben arról ír, hogy a királyné öccse, Kázmér herceg – a királyné közbenjárásával – elcsábítja és meggyalázza Klárát, apja pedig ezt akarja megtorolni.⁴ Az utókor is ezt a lehetséges indokot tartotta valószínűnek: a 19. században számos műfaj számos alkotóját ihlette meg a király ellen támadó bosszúszomjas apa története. A legismertebb ezek közül Arany János balladája (1855), de Jókai Mór is szól

² CSÁTH Géza, „Zách Klára”, in CSÁTH Géza, *Az életet nem lehet becsapni: Összegyűjtött színpadi művek*, szerk., kiad. SZAJBÉLY Mihály, 137–162 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1996).

³ KÁLTI Márk, „Felicián megebeszti Erzsébet királyné úrasszonyt”, in KÁLTI Márk, *Képes krónika*, Monumenta Hungarica 3, 209–212 (Budapest: Helikon Kiadó, 1959).

⁴ ALMÁSI Tibor, „Zách Felicián ítéletlevele”, *Aetas* 15, 1–2. sz. (2000): 191–197, 191.

róla *A magyar nemzet története regényes rajzokban* (1860) című munkájában. A legtöbb mű színpadra íródott: Kisfaludy Károly, Kuthy Lajos, Vahot Imre, Szigligeti Ede, Tóth Kálmán, Bajza Jenő és Abonyi Árpád is adaptálta a Záchok kiirtásának tragédiáját,⁵ Langer Viktor pedig operát írt belőle.⁶ A történet azonban nemcsak a (dráma)-irodalom, hanem a képzőművészet kedvelt témájává is vált: Orlai Petrich Soma, Madarász Viktor, majd később Körösfői-Kriesch Aladár olajfestményeken örökítették meg az esemény jeleneit.⁷

Csáthot már egészen fiatalon foglalkoztatta a Zách Klára-történet megzenésítésének (majd színpadra állításának) gondolata: 1902. november 17-i naplóbejegyzésében írja, hogy nyolc versszakot lekottázott Arany *Zách Klárájához*⁸ – ebből világossá válik, hogy Csáth elsődleges forrása Arany balladája volt. 1907-ben aztán újra előkerül a téma, s Csáth naplóbejegyzése szerint elkészült a munkával,⁹ ám három évvel később, 1910 márciusában már ezt írja: „Belekezdtem Zách Klárába és három első jelenet már csaknem készen van”.¹⁰ Nem tudjuk, mi az oka az ellentmondásnak, valószínűsíthető, hogy elsőként a zenés feldolgozással próbálkozott, aztán 1907-es bejegyzése a novellaforma felé fordulásáról árulkodik, s csak ezután tért vissza újra a zenés színpadra állítás gondolatához. Annyi biztos, hogy Csáth 1907-ben írja meg a *Régi levél* című novelláját, mely ezt a témát dolgozza fel egy rövid, levél formájú elbeszélésben. Ebben az évben azonban egy másik esemény is a Zách-téma felé irányíthatta Csáth figyelmét. Lányi Ernő ugyanis *Zách Klára* címmel írt melodrámát Arany balladája, majd a művet Szabadkán adták elő, az előadásról pedig Csáth a *Budapesti Napló* 1907. június 15-i számának hasábjain jelentette meg méltatását:

Apró motívumokból épül fel, amelyek nagyon jellemzőek, magyarok, s modernségükben meglepőek. Kázmér vágyakozásának motívuma, a templom jelenet (középkorias orgona-stílusban), a lányokat jellemző édes dallam, a két-

⁵ Kisfaludy Károly: *Zách Klára* (1812); Kuthy Lajos: *Első Károly és kora* (1840); Vahot Imre: *Zách nemzetség* (1841); Szigligeti Ede: *Zách unokái* (1846); Tóth Kálmán: *Az utolsó Zách* (1857); Bajza Jenő: *Zách Felicián* (1864); Abonyi Árpád: *A Zách-család* (1895).

⁶ Langer Viktor: *Zách Klára* (1870).

⁷ Orlai Petrich Soma: *Zách Felicián* (1860); Madarász Viktor: *Zách Felicián* (1858); Körösfői-Kriesch Aladár: *Zách Klára története I–II* (1911).

⁸ CSÁTH Géza, „Méla akkord: hínak lábat mosni”: *Naplófeljegyzések 1897–1904*, szerk., kiad. MOLNÁR Eszter Edina és SZAJBÉLY Mihály (Budapest: Magvető Könyvkiadó–Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013), 381.

⁹ 1907. május 31-i feljegyzésében írja: „Megkezdtem *Zách Klárát*. Az írás jól halad.” Másnap, június 1-jén számol be arról, hogy befejezte a munkát. A gyors befejezés és a megírás éve arra enged következtetni, hogy ez esetben a *Régi levél* című novelláról van szó, melyre Csáth ekkor még *Zách Klára* címen hivatkozik. Ifj. BRENNER József (CSÁTH Géza), *Napló (1906–1911)*, szerk. BESZÉDES Valéria, *Életjel könyvek 122* (Szabadka: Szabadegyetem, 2007), 122, kiemelés az eredetiben.

¹⁰ Uo., 150.

ségbeesés motívuma mind drámai erejűek. Az egész munka a megcsinálásában nemes, finom. Zichy Mihály illusztrálta Arany balladáit, Lányinak a zenében kellene elvégezni ugyanezt!¹¹

A fentiek alapján kirajzolódik, hogy a téma éveken keresztül, egyre intenzívebben foglalkoztatta Csáthot. Talán idegennek hathat, hogy Csáth egy történelmi narratívát választ alapul: az életmű darabjain végigtekintve alig találunk hasonló alkotást.¹² Ugyanakkor – ha nem is az autentikus, de a 19. században kedvelt s az Arany által balladaformában közvetített – történet számos olyan elemet tartalmaz (vagy legalábbis burkoltan a történet része), amely felkelthette Csáth érdeklődését: ilyen például a bűn és bűnhődés kérdése, a bimbózó szexuális vágyaik elfojtásával küzdő, de erre mégis képtelen szereplők vívódása, a szexuális együttlétet követő szégyenérzet, a hirtelen, ösztönszerű gyilkos indulat megjelenése, valamint a véres és kegyetlen kivégzés is. Csáth pedig a saját jellemző írásjegyeivel egészíti ki és ruhazza fel, ha úgy tetszik, saját képére igazítja a narratívát: a szüzsé alapjait megtartva jellegzetes csáthi történeté formálja azt. A következőkben igyekszem bemutatni, hogyan lesz Csáth *Zách Klárája* valóban „Csáthé”: melyek azok a már általa beillesztett elemek, amelyekkel kiegészíti az alap történetet.

Csáth – ahogy fentebb említettem – nem a melodrámban meséli el először a Zách család elpusztításának kegyetlen történetét, ugyanis a *Délutáni álom* novelláskötetben megjelent, 1907-ben írt *Régi levél* című novelláját dolgozza át színpadi művé. A novella – ahogyan azt címe is jelöli – levél formájú, amelyben a névtelen levélíró, a királyi udvarban szolgáló ajtóálló számol be bátyjának a Visegrádon történt véres eseményről. Az elbeszélésben egy, a történeteken kívülhelyezkedő, azokat nem befolyásoló, de a közelben szemlélődő narrátor mintegy első kézből, személyes véleményt is megfogalmazva tudósít:

gondoltam, de többször is, hogy [Klára] idővel szégyenbe fog kerülni. Ő ugyanis két varkocsba szokta fogni a haját, és ahogy hátul a nyakánál elválasztotta, sok látszott a meztelen, fehér bőréből, ahol már csak gyenge pihék maradtak meg a hajból. Ez a hely olyan szokatlanul ingerlő volt, és annyira különbözött minden más leányokétól (pedig az udvari leányok legnagyobb része ugyanígy fésülködik), hogy a Király rajta feledé a szemét; nemkülönben Franciscus atya, az udvari gyóntató.¹³

¹¹ CSÁTH Géza, „Érdekes új kották”, in CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje: Összegyűjtött írások a zenéről*, szerk., kiad. SZAJBÉLY Mihály, 212 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2000), 212.

¹² Ez alól egyedül a *Schmith mézeskalácsos* képezhet kivételt.

¹³ CSÁTH Géza, „Régi levél”, in CSÁTH Géza, *Mesék, amelyek rosszul végződnek: Összegyűjtött novellák*, szerk., kiad. SZAJBÉLY Mihály, 155–158 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2006), 157.

A levélíró szerint tehát Klára erős vonzereje még a befolyásos, nagy hatalmú, szilárd erkölcsű férfiakat sem hagyta hidegen, soraiból pedig az ítélkezés hangja is kiolvasható, mely Klára megjelenését hallgatólagosan kacérnak és provokatívnak állítja be. Az ajtónálló értelmezésében a lány nyakának „gyenge pihéi”, és azok szexuálisan ingerlő hatása lesz az, ami megpecsételi Klára sorsát, s ez Fodor darabjában is hangsúlyos elemmé válik, olyannyira, hogy az egyik jelenet a *Pihék* címet viseli a tragikomédiában.

Csáth a novella megírása után (Lányi Ernőhöz hasonlóan) a zenében látta meg a történet hiteles bemutatásának kulcsát. Erről árulkodik egyik szerzői utasítása is: „Tűrhetetlen feszült hangulat. Az eltávozott herceg érzései mintegy ottmaradnak a színpadon – a zenekarban – és elalélt csömört, fejét vesztett kétségbeesést terjesztenek.”¹⁴ Bár a zenére vonatkozó instrukciók fennmaradtak, a zenei részek végül nem készültek el, így Csáth Zách-történetre vonatkozó elképzeléseinek rekonstruálásakor csak a szövegekre támaszkodhatunk.

A melldráma keretes szerkezetű alkotás, ami a Csáth-életmű fontos poétikai jegye: novellisztikájának darabjain végigtekintve a keretes szerkezetű művek feltűnő elszaporodásának tendenciája figyelhető meg az 1912-es évtől kezdve, de a korábbi években is előszeretettel alkalmazta a keretes megoldást.¹⁵ A darab első megszólaló szereplője a Mária nevű udvarhölgy, aki – a szerzői instrukció szerint – hívón kiáltja Klára nevét, melyet a darab zárásában már Kázmér, a tragédia voltaképpeni katalizátora suttog el, ezzel keretbe foglalva a történeteket. Ugyan Kázmér tettei valóban a tragikus végkifejlet felé terelik az eseményeket, mégsem jelenthetjük ki egyértelműen, hogy egyben erőszaktevő is lenne: bár a királynő olvasóját kereső Klára eleinte megpróbál ellenállni a neki szerelmet valló Kázmérnak, végül mégis eléltan adja meg magát az őt ostromló hercegnek.

Csáth több új szereplőt is beilleszt a történetbe, közülük szempontunkból a leglényegesebb alighanem Kornelius, az udvari orvos, aki a folyton betegeskedő és szenvelő Kázmért gyógyfürdővel, főzetekkel, valamint gyomorerősítő cseppekkel igyekszik meggyógyítani. Csáth munkáiban számtalanszor jelenik meg az orvosi nézőpont: gyakorló pszichiáterként, illetve orvosként sűrűn alkalmazza műveiben az orvostematikát, valamint több novellájában is megjelenik az orvos-beteg párbeszéd. A színpadi dialógusokban Csáth továbbá élesen szembeállítja a keresztény vallás tanításait a testi vágyak elsőségét hirdető, életigenlő és élvezetközpontú felfogással. A különböző nézőpontok ütköztetése szintén tipikus csáthi vonás. Az Ovidius *Ars amandiját* olvasó Kázmért az uralkodó gyermekeinek nevelője, Gyulafy figyelmezteti a könyv erkölcsi szempontból kérdéses tartalmára, melynek „olvasása ártalmas

¹⁴ CSÁTH, „Zách Klára”, 157. A melldráma zenei kísérete végül nem készült el, következésképp be sem mutatták a darabot, csupán a szöveges, hangjegyek nélküli kézirat maradt fenn. Az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárában a 457/37-es Fond alatt található a darab gépirata, mely kézírásos javításokat és egy színpadképtervet tartalmaz.

¹⁵ A keretes elbeszélések ráadásul kiemelt fontosságúak az életműben. Erről részletesen lásd SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza élete és munkái: Régimódi monográfia* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2019), 405.

és lelket mérgező”, a gyónásjelenetben pedig voltaképpen testet ölt a freudi lélektanból ismert felettes én és ösztönén: Klára titkos szexuális fantáziáiról és buja álmairól vall Franciscus atyának, aki néhány imádság ellenében feloldozza bűnei alól a lányt.

*

Fodor Tamás Csáth melodramáját egy tizenkét jelenetből és egy utójátékból álló, egyfelvonásos tragikomédiává alakította. A darabot Fodor rendezésében a Stúdió K. társulata állította színpadra 1996-ban, s a produkció az 1995–1996-os színházi évadban elnyerte a Színikritikusok Díját a legjobb alternatív előadás kategóriájában. Az előadásról audiovizuális források is elérhetőek.¹⁶ A Szabadkai Népszínház 1999-ben Hernyák Zoltán rendezésében szintén bemutatta a darabot, a bemutatóról készült felvételt az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet őrzi.¹⁷

Az alcím (*Tragikomédia nemzeti nagylétünkéből*) kijelöli azt az elbeszélői pozíciót, amely a cselekmény bemutatásakor hangsúlyossá válik. A „nemzeti nagylétünk” megjelölés Kisfaludy Károly *Mohácsára* utal,¹⁸ s azzal erősen ironizáló intertextuális kapcsolatba lép, melyet a történelmi pátoszt erősen megkérdőjelező műfaji kód is megerősít.¹⁹ Fodornál egy krónikás összegzése foglalja keretbe a történeteket, megmarad tehát a Csáth írásművészetére jellemző keretes szerkezet, s a szenttelen és objektív csáthi narrátor szerepét betöltő krónikás megjelenése az esztétikai-poétikai mintakövetés szándékát jelzi. Fodor ezt azonban nem csupán a szerkezet alkalmazásával (s magával az adaptáció aktusával) éri el: a legismertebb Csáth-novellák egyes szöveghelyeit ugyanis jelöletlenül, legtöbbször átalakítva illeszti a drámaszövegbe. Ezeket bizonyos esetekben nem ugyanolyan, sőt nem is hasonló kontextusban helyezi el, ugyanakkor a csáthi vendégszövegek minden esetben a darab lélektani motivációit hivatottak árnyalni, melyek lényegében „hitelesítik a színpadi történéseket.”²⁰

A továbbiakban két rövid példán keresztül Fodor idézéstechnikájának jellegzetességeit, a szövegek átalakításának és új kontextusba helyezésének módját illusztrálom. Úgy gondolom, az összes csáthi szöveghelyre mutató utalás felsorakoztatása nehézkessé tenné a gondolatmenet követését, ugyanakkor áttekintésük mégis izgalmas belátásokat hozhat, ezért a további példákat, azaz Fodornak a Csáth-szövegekből átemelt és átalakított textusait, valamint a csáthi hipotextusokat táblázatokba rendezve a tanulmány függelékében közlöm.

¹⁶ Köszönöm Fodor Tamásnak, hogy rendelkezésemre bocsátotta az előadásról készült animált felvételt. A videófelvétel már a rendező YouTube-csatornáján is megtekinthető.

¹⁷ OSZMI Audiovizuális Tár, 2066. Az előadásról Gerold László írt részletes elemzést: GEROLD László, „Zavarba ejtő megoldások: Csáth Géza – Fodor Tamás – Hernyák György: *Zách Klára*”, *Critikai Lapok* 9, 2. sz. (2000): 14–15.

¹⁸ „Hősvértől pirosult gyásztér, sóhajtvá köszöntlek, / Nemzeti nagylétünk nagy temetője, Mohács!”

¹⁹ GEROLD, „Zavarba ejtő megoldások...”, 14.

²⁰ SZAJBÉLY Mihály, „Tragikomédia nemzeti nagylétünkéből, avagy Csáth esete a budapesti Stúdió K-val”, *Üzenet* 26 (1996): 462–467, 465.

Az első szöveghely a nyitó, időrendjét tekintve viszont az utolsó jelenetben olvasható. Rozi és Mihály, az udvari szolgák Zách Felicián holttestét mosdatják, amikor is Rozi, a király feltétlen híveként – kihasználva a helyzetet – véleményt nyilvánít a már halott merénylőről:

ROZI: Mihály. Álljunk meg egy kicsit. Akarok valamit. [...]

MIHÁLY: Mi a csuda jött rád?

ROZI: Most, hogy így fel van öltöztetve. Most már megint Zách Felicián (*arcul köpi*). Alkalom volt.

[...]

ROZI: Csak egyszer még. [...] Ha ezt nem tettem volna meg, egész életemben bántam volna.²¹

A szövegrészlet a *Trepov a boncolóasztalon* című Csáth-novella pofozásjelenetét, ezzel együtt pedig a halottgyalázás tabuját tematizáló szöveghelyet idézi fel:

– Várj, Nikoláj bácsi, akarok valamit.

– Mit akarsz, te?

– Mindjárt meglátod.

Vanja lábujjhegyen körbejárta a szobát, kinézett a boncolóterembe is. Végre a holttesthez lépett, hirtelen fölemelte a kezét, és háromszor erősen arculvágtá. A pofonok után némán egymásra nézett a két ember.

– Ezt azért tettem – mondta Vanja –, mert aljasság lett volna, ha ezt a pimaszt, ezt a rablógyilkost, akinél aljasabb ember még nem rohadt el a földben, nem gyaláztam volna meg. Alkalom volt!...

[...] – Várj csak egy kicsit – tartóztatta a másik –, csak még egyszer!

Újra nekihuzakodott. És még egy utolsó csattanós pofont mért a holttest arcára. [...] Kis idő múlva megszólalt Vanja:

– Tudod, Nikoláj bácsi, ha ezt most meg nem teszem, akkor egész életemben bánkódtam volna rajta.²²

Mindkét passzus esetében kisemberek véleménynyilvánításának lehetünk tanúi: azokénak, akiknek a történés idejében nincs beleszólása az események menetébe. Rozi Feliciánnak az uralkodó elleni lázadásáért, a novellabeli Vanja pedig az ember-tömegek haláláért felelőssé tehető Trepov tetteiért követel elégtételt. Cselekedetüknek azonban nincs valódi tétje, csupán önáltató módon utánozzák az igazságtétel gesztusait. Egy, a rendezővel készült interjúból kiderül, hogy Fodort leginkább az alárendelt társadalmi pozícióból, alsó perspektívából történő szemlélődés bemutatása

²¹ FODOR Tamás, „Zách Klára: Tragikomédia nemzeti nagylétünkéből”, in CSÁTH, *Az életet nem lehet becsapni...*, 271–296, 276.

²² CSÁTH Géza, „Trepov a boncolóasztalon”, in CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 386–388, 387–388.

foglalkoztatta tragikomédiájának megírása során.²³ A *Trepovból* átemelt megrázó jelenetet azért is volt érdemes az előadás elejére tűzni (s ezzel megtörni a kronologikus történetmesélés rendjét), mert így az udvari szolgák által felelősnek tartott Felicián szerepe abból a szempontból kap kiemelt jelentőséget, hogy a történet előrehaladása közben újra és újra feltehető a kérdés, vajon valóban ő okolható-e a tragikus események alakulásáért.

Szintén Rozi és Mihály a központi szereplője a következő jelenetnek, mely a *Fekete csönd*ből átemelt néhány mondat átalakításával jött létre. Mihály és Rozi a konyhai jelenetben, halpucolás közben a féltékenység motiválta helyzet okán lesznek egymáséi, így Fodor értelmezésében a novellabeli szöveghely Mihály erotikus töltetű monológiává válik:

Fölgyújtom az apád házát, ne félj, amikor az a rongy leánya benn alszik a szobájában, hófehér párnák között. A melle lassan emelkedik fel-le. Aztán belekap az ágyába a tűz. Az én tüzem. Tüzes ágyban ébred föl. És a fehér lábát sötétbarnára csókolja a piros tűz. És kopasz lesz a feje is, mert a haja elég. Kopasz! Hallod, kopasz? Az ispán gyönyörű barna lánya csúf lesz: kopasz.²⁴

Ezzel szemben a *Fekete csönd* című novellában olvasható eredeti passzus voltaképpen nem más, mint egy megbomlott elme delirálása:

Fölgyújtottam az ispán házát, mert a lánya benn alszik a szobájában, hófehér ágyban. A melle lassan emelkedik fel-le. Azután belekap az ágyába a tűz. Az én tüzem. Tüzes ágyban ébred föl. És a fehér lábát sötétbarnára csókolja a piros tűz. És kopasz lesz a feje is, mert a haja elég. Kopasz! Hallod, kopasz! Az ispán gyönyörű szőke lánya kopasz lesz.²⁵

A szöveghely majdnem szó szerinti átemelését nyilvánvalóan a hasonló pszichikai állapot motiválja: a józan ítélőképesség elvesztése, a vad és állatias ösztönök előtérre ebben az értelemben éppúgy sajátja a gyújtogatásnak és szándékos károkozásnak, mint a féktelen szexualitás megélésének.

Ha a Fodor-féle előadás recepciója felé fordulunk, érdemes megidézni egy kritikus reflexiót. „Fodor Tamás a balladatémából analitikus drámát csinált. Nem bünyösök és ártatlanok, jók és gonoszak között zajlik a példázatos történet, hanem

²³ „[Csáth *Zách Klárájának*] megértésében komoly segítséget jelentett, hogy Csáth maga írt egy novellát, és ebben az ajtonálló szemszögéből láttatja a Zách Klárát és apját legyilkoló király működését. Az akkor bemutatott változatunk is két halottmosó dialógjával kezdődött. Izgatott, hogyan lehet alsó gépállásból végigélni a történeteket.” BÓTA GÁBOR, „Alulnézet” [interjú Fodor Tamással], *Pesti Műsor*, 10. sz. (2014), hozzáférés: 2020. 08. 11., <https://www.pestimisor.hu/index.php?sect=szinhaz&alsect=cikk&id=7252>.

²⁴ FODOR, „Zách Klára...”, 289.

²⁵ CSÁTH Géza, „Fekete csönd”, in CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 11–14, 12.

ember találkozik emberrel, ami ugye épp eléggé baljós dolog” – írja a Stúdió K. előadása kapcsán Tasnádi István 1996-ban megjelent kritikájában.²⁶ E fontos megállapítást azonban érdemes árnyalni. Arról van szó ugyanis, hogy Fodor *adaptálja* azt, ahogyan Csáth feldolgozza a balladatémát: Csáth „csinált” analitikus drámát a történetből, melyet tovább árnyal és mélyít Fodor interpretációja. Szajbély Mihály az előadásról írva jegyzi meg, hogy Csáthot a történet kapcsán valójában az a komplex pszichológiai helyzet érdekelte, melynek középpontjában egy dilemma áll: vajon miért vezetett tragédiához Klára és Kázmér kölcsönös vonzalma, miért lett egyértelmű felelősök híján is véres kimenetelű e történet?²⁷ A szerencsétlen vég persze borítékolható: az erkölcs és a testi vágyak feszültsége, az elfojtással való küzdés és az ösztönök eltörése csakis biztos tragédiába torkollhat. Fodor pedig ezt a baljóslatú alaphelyzetet továbbgondolva teszi még explicitebbé a csáthi végkövetkeztetést, miszerint az elfojtott vágyak, ha közvetetten is, de vezetes indulatok kialakulásához vezethetnek.

A Zách Klára-témában eleve kódolva van a történetvezetésnek az a sajátossága, melyet a balladai szaggatottság, a miértek elhallgatása és az elliptikus megszerkesztettség támogatni tud, s Arany is ezt a potenciált láthatta meg a narratívában. Csáth (és ezzel együtt Fodor) azonban semmit nem hagy homályban, amikor a szereplők lélektani motiváltságát emeli tétté: az analitikus, tudományos megértés mindent kimond, mindent megmagyaráz, voltaképpen lerántja a fátylat a titkokról.

Csáth és Fodor egyaránt nem pátosszal közelít a történethez: értelmezésükben Zách Felicián már nem az elnyomó, idegen hatalom elleni személyes lázadás és önfeláldozás jelképe lesz, ahogyan Klára sem a szűziesség és tisztaság képviselőjeként jelenik meg. Kázmér alakja is árnyalt figura, egyik feldolgozás sem lelketlen erőszaktevéként mutatja be. Dér Zoltán a Csáth-dráma kapcsán épp Kázmér alakjának kidolgozásában látja meg a darab újszerűségét:

[A *Zách Klára*] eredetisége is – az Arany-balladához képest – abban van, hogy Kázmér herceget halálos betegség szorítása kényszeríti arra, hogy Zács Klárától a megváltónak remélt egyetlen alkalmat kicsikarja. Nem is tervezi, az események, a láz szédülete úzi a vétkes ölelésig, s nemcsak élvezője, de áldozata is a rajta eluralkodó abnormis szenvedélynek.²⁸

Fodor előadásának szimbolikája jól támogatja a cselekmény alakulását. A mutatók nélküli falióra kortalan történetet, örökérvényű problémahalmazt sugall. Bár a falon lógó, már meghurkolt kötél az előadás során nem kerül senki nyakára, abban az értelemben mégis prolepszusként funkcionál, hogy az események tragikus végkime-

²⁶ TASNÁDI István, „Mindjárt a lapáttal”, *Critikai Lapok* 5, 6. sz. (1996): 4–5, 5.

²⁷ SZAJBÉLY, „Tragikomédia nemzeti nagylétünkéből...”, 463.

²⁸ DÉR Zoltán, *Az árny zarándoka: Csáth Géza emléke*, kiad. LÉVAY Endre, Életjel miniatűrök 6 (Szabadka: Szabadkai Munkásegyletem, 1969), 21–22.

netelét mindvégig egyértelműen jelzi. A tükör pedig, melybe a jelenetek alatt majd minden szereplő belepillant, a szembenézést, önmagunk és a másik fürkészését implikálja, s a pszichologizáló olvasat érvényességére figyelmeztet. A színpad közepén álló dézsa funkciója folyamatosan változik: egyszer étkezőasztal, majd az erotikus álmairól valló Klára jelenetében Rozi mosóteknője. Rozi – a Fodor feldolgozásában egyébként nem szereplő – Franciscus atya szavait idézve gyóntatja meg a buja álmai miatt gyöttrődő Klárát: „Az álom önmagában nem bűn. Csak ha gondolkodik róla a kisasszony. Ha gyönyörködik benne. Nekem ezt mondta Franciscus atya. Tíz Péter Nostert és tíz Áve Máriát kell elmondani, és kész a penitencia.”²⁹ De ez lesz a szexuális együttlétek helye, s a vízzel teli dézsába fojtják Feliciánt, illetve – a már említett nyitójelenetben – erre fektetik holttestét.

Csáth melodramájából hiányzott a zenei kíséret, Fodor pedig feldolgozása során olyan módszerrel közelített a forrásműhöz, mely bár nem tudta pótolni ezt a hiányt, mégis megerősítette Csáth „jelenlétét” a drámaszövegben. Fodor a lélektani megközelítés érvényességét hangsúlyozza, amikor a Csáth-novellákból kiválasztott textusokkal dúsítja fel tragikomédiájának szövegét. A válogatást persze a történetvezetés kényszere is befolyásolhatta, ugyanakkor kétségtelen, hogy a kiemelt és átalakított, majd a drámaszövegbe illesztett hipotextusok a csáthi szövegvilág ismert és jellegzetes novellai motívumait sorakoztatják fel. Fodor Csáth szövegüniverzumának témáit, az erőszak, a szexualitás, a lelkiismeret, az elhárító mechanizmusok motívumait erősíti fel a novellákból átemelt vendégszövegekkel, így alkotása egyben a csáthi művészi törekvésekről alkotott vízióvá is válik. Ezt erősíti, hogy egy olyan műfajt választ a csáthi életműből, mely a tízes évek szecessziós és impresszionista, majd később expresszionista törekvéseire utal vissza, ugyanis a többszintű kifejezőmódokban gondolkodó, a zenét, a képet, a történetet egybelátó Csáthot állítja elének. Nem csupán a címszereplőre irányítja tehát a figyelmet, hanem a saját művészi világát kifejezni vágyó Csáth is fontos szerepet kap az értelmezés során.

²⁹ FODOR, „Zách Klára...”, 285.

Függelék

a) Fodor tragikomédiájában a betegeskedő és szenvelgő Kázmér herceg Korneliussal társalogva fejt ki, hogy az orvos hiába veszi le róla a rontásokat és rossz erőket, azok rövid idő múltán újra visszatérnek. Mondatai az *Anyagyilkosság*ból vett sorokat idézik. A szöveghelyen a Witman fiúk épp a levegőben lakó nőalakokról ábrándoznak, akik – a történet lélektani megközelítését ismerve – azonosíthatók anyjukkal, aki a cselekmény végkimenetele szempontjából a fiúk szemében szintén *rosszá* válik:

Fodor Tamás: Zách Klára

A levegőben laknak, lények, amelyek az emberekhez hasonlítanak. Ha a déli szél fúj, érezni, mint úszik a testük itt, mindenhol. Ők a rosszak...³⁰

Csáth Géza: Anyagyilkosság

A nagyobbik azt mesélte, hogy a levegőben lények laknak, amelyek az emberekhez hasonlítanak s enyehe szél fúj, érezni, mint úszik a testük a levegőben. Azután megálltak, behunyták a szemeiket és kiterjesztették a karjaikat.³¹

b) A Moravcsik Ernőnek ajánlott *A kisasszony* című analitikus novella téveszmés főhősének mondatai Kázmér monológjaként jelennek meg Fodor adaptációjában:

Fodor Tamás: Zách Klára

Látod ezt a két legyet a homlokomon?
Ezt is ő küldte. A legyek döngenek, muzsikálnak, a fülembé éneklik az ő üzeneteit...
(Közben letör egy láthatatlan darab kenyeret és idegesen galacsint gyúr belőle, amelyet a homlokára ragaszt.)
Táplálom a legyecskéket.³²

Csáth Géza: A kisasszony

– Látod ezt a legyet a homlokomon – mondta mosolyogva –, ezt is ő küldte. A legyek döngenek, muzsikálnak, a fülembé éneklik az ő üzeneteit. Mindig tud valami jó hírt üzeni. [...] Kenyérgalacsint vett elő a zsebkendőjéből, és a kopasz homlokára ragasztotta. – A legyeknek – suttogta mosolyogva –, táplálom a legyecskéket.³³

c) Az *Albumlevél [Ismeretlen házban]* és a *Tavaszi ouverture* bizonyos szöveghelyei egyazon jelenetben, átfedésekkel tűnnek fel Fodor feldolgozásában, amikor Klára szexuális fantáziáiról és vágyálmairól beszél Rozinak, az udvari cselédnek:

³⁰ Uo., 280.

³¹ CSÁTH Géza, „Anyagyilkosság”, in CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 140–148, 144.

³² FODOR, „Zách Klára...”, 283.

³³ CSÁTH Géza, „A kisasszony”, in CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 149–154, 152.

Fodor Tamás: Zách Klára

Mosolygott rám. Illetlenül. (*megpróbálja felidézni*) Lehúzta a harisnyáit és ledobta a köntösét.³⁴

Fodor Tamás: Zách Klára

Szél sietett végig a fennsíkon és én elfordultam. [...] Az ingét gombolta éppen... fürdette a mellét a szélben. [...] megint szaladt néhány lépést, azután örült gyorsasággal levetkőzött. Tépte magáról a ruhákat. Meztelenül ott állott a mezőn, kitárt, reszkető karokkal... a sár összecsókolta a lábát, a szél végigsimogatta szilajul...³⁶

Csáth Géza: Albumlevél [Ismeretlen házban]

Kényszeredetten és illetlenül mosolygott reám. Lehúzta a harisnyáit, kis piros papucsait és könnyű selyem köntöseit.³⁵

Csáth Géza: Tavaszi ouverture

A tavaszi szél végigsietett a nagy síkságon, s ő erre kigombolta az ingét, ledobta a kabátját, és mellét megfürdette benne. [...] Megint szaladt néhány lépést, azután örült gyorsasággal levetkőzött. Tépte magáról a ruhákat. Meztelenül ott állott a mezőn, kitárt, reszkető karokkal... A sár összecsókolta a lábát, a szél végigsimogatta szilajul.³⁷

d) *A vörös Eszti* narrátorának leírása a lázas állapotról Fodornál Kázmér lázálmainak bemutatását szolgálja:

Fodor Tamás: Zách Klára

Ilyenkor úgy tetszik, mintha a levegő megsűrűsödne, akár az olaj, és minden ebben a puha, meleg folyadékban úsznék. A szekrények féloldalra dőlnek vagy a mennyezethez közelednek. A tárgyak és az emberek között zöld golyók gurulnak, csoportonként vagy magányosan, olykor összeverődve, másszor szétoszolva. Mindez kissé csiklandós és egyben szédülést okoz...³⁸

Csáth Géza: A vörös Eszti

Ilyenkor úgy tetszik, mintha a levegő megsűrűsödne, akár az olaj, és minden ebben a puha, meleg folyadékban úsznék. Innen érthető, hogy a szekrények féloldalra dőlnek, vagy a mennyezethez közelednek. [...] A tárgyak és az emberek között pedig zöld golyók úsznak csoportonként vagy magányosan, olykor összeverődve lassú mozgással, másszor szétoszolva. Mindez kissé csiklandós és egyben szédülést okozó.³⁹

e) *Rozi*, a cselédlány Kázmér herceg kertjéről beszél halpucolás közben, ami *A varázsló kertjének* sorait idézi meg:

³⁴ FODOR, „Zách Klára...”, 285.

³⁵ CSÁTH Géza, „Albumlevél [Ismeretlen házban]”, in CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 523–527, 524.

³⁶ FODOR, „Zách Klára...”, 285.

³⁷ CSÁTH Géza, „Tavaszi ouverture”, in CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 87–90, 89.

³⁸ FODOR, „Zách Klára...”, 286.

³⁹ CSÁTH Géza, „A vörös Eszti”, in CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 91–101, 97.

Fodor Tamás: *Zách Klára*

Hosszú szárú, kürt alakú virágok. [...] A szirmuk mintha fekete bársonyból volna. A sarokban liliombokor, óriás kelyhű, fehér liliumokkal megrakodva. És az az ismeretlen édes illat! Szagolja az ember és elakad a lélegzete.⁴⁰

Csáth Géza: *A varázsló kertje*

Hosszú szárú, kürt alakú virágok, amelyek szirmai mintha fekete bársonyból volnának. A sarokban liliombokor, óriási kelyhű fehér liliumokkal megrakodva. Mindenütt elszórva alacsony, vékony szárú fehér virágok, amelyeknek egy szirma, csak egy szirma, gyenge piros színű volt. Úgy tett, hogy ezek bocsátják azt az ismeretlen, édes illatot, amelyet szagolva az ember azt hiszi, elakad a lélegzete.⁴¹

f) *A béka* című novella ismert szöveghelyei is visszaköszönnek Fodor tragikomédiájában. Itt a későbbi merénylő, Felicián beszél Klárának furcsa, baljóslatú álmáról és annak lehetséges jelentéséről:

Fodor Tamás: *Zách Klára*

Béka volt. De szőrök nőttek a testén. A szeméből zöldes lidércfény világolt. Amely házban ilyen szőrös béka megjelenik, ott hamarosan meghal valaki. Rávettem magam és rátérdeltem a hideg testére. Hatalmas bömbölésbe kezdett... nem, nem is az volt. Mély és erős. Inkább lőnyerítéshez hasonlíthatnám... Fölkaptam és teljes erővel odacsaptam a kövezethez. Úgy koppant, mint egy vasgolyó... tehetetlenségemben ide-oda rugdosni kezdtem, nem engedtem, hogy talpra álljon. Zöld varangyfedvet lövellt ki a teste, és ez a nyúlós, bűzös folyadék jelölte az útját. Felkaptam a favágó baltát, de a varangy talpra állt, és vilámgyorsan nekem ugrott, éppen a nyakamra és megharapott. Itt. Fogai voltak. Örök időnek tűnt, amíg sikerült lefogni. Na, reátérdelek és rávágok a fejére a balta fokával. [...] Zöld vére volt. Ráfreccsen az arcomra, ütöm-vágtam, ahol kapom. – Földaraboltam, levágtam a lábát,

Csáth Géza: *A béka*

Béka volt. De milyen béka. Soha ezelőtt nem láttam olyant. Szőrök voltak a testén. A szeméből zöldes lidércfény világolt. [...] A vidékünkön az a hit van elterjesztve, hogy amely házban ilyen szőrös béka éjjel megjelenik, ott hamarosan meghal valaki. [...] Villámgyorsan rávettem magam, és rátérdeltem a hideg, undok testére. [...] Hatalmas bömbölésbe kezdett, mely oly mély és erős volt, hogy lőnyerítéshez hasonlíthatnám. [...] Fölkaptam hát az állatot, és teljes erővel odacsaptam a konyha köves padlójához. Úgy koppant, mint egy vasgolyó, és hirtelen talpra állva, méternyi ugrással a sarokba igyekezett. Tehetetlenségemben ide-oda rugdosni kezdtem, s nem engedtem, hogy talpra álljon. Zöld varangyfedvet lövellt ki a teste, és ez a nyúlós, bűzös folyadék jelölte az útját. Míg így időt nyertem a gondolkodásra, megpillantottam a favágó baltát, s elhatároztam, hogy azzal

⁴⁰ FODOR, „Zách Klára...”, 289.

⁴¹ CSÁTH Géza, „A varázsló kertje”, in CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 55–58, 56.

fejét... a végén csak egy alaktalan, nyálas, bűzös zöld tömeg feküdt előttem.⁴²

pusztítom el a szörnyet. Odatereltem tehát a sarokba, ahol a balta állott, azután fölkaptam a szerszámot, hogy gyorsan végezzek vele. Időt vesztettem-e, vagy hogy volt, nem tudom, de a varangy talpra állt, és villámgyorsan nekem ugrott, éppen a nyakamra, és megharapott. Fogai voltak. [...] Leráztam magamról, és lefogtam. Reá térdeltem újra: megint azt az erős, nyerítő hangot hallatta. – Azután rávágtam a fejére a balta fokával. Zöld vér freccsent az arcomra, és éreztem, hogy a tehetetlen állat micsoda óriási erőfeszítést tesz, hogy elmeneküljön. Újra ütöttem, vágtam. Földarabol- tam. Levágtam a lábát, a fejét, úgyhogy a végén csak egy alaktalan, nyálas, bűzös, zöld tömeg feküdt előttem.⁴³

g) Zách Felicián Károly Róbert elleni támadása a *Rozi* című novella kegyetlen gyilkossági jelenetét idézi meg. Itt a két szereplő pszichikai állapota, a féktelen bosszúvágy az a közös alap, amely a szöveghely felhasználását motíválja:

Fodor Tamás: Zách Klára

KÁROLY RÓBERT: Zách! Mit akarsz?
 FELICIÁN (*megdöbbenve hőköl vissza kissé*):
 Hogy mit akarok? Hogy én mit akarok? (*Mint egy fűjtató, úgy indul meg a légzése.*) Mit akarok?! (*Mintha valamilyen ugró állatot akarna megszűrni, nagyon lassan becéloz a gyerek felé, Erzsébet megfogja a gyereket, a másik kezével épp akkor támaszkodik az asztalra, amikor Zách lesújt. Gyulafy és Mihály őrzöngve rohanak Feliciánra, megemelik és a vizesdésza felé viszik. Az asztalon lévő leves a kupákkal, tányérokkal a földre borul.*) Mit akarok!!!⁴⁴

Csáth Géza: Rozi

– Mit akar most itthon? – kiáltott Rozi begyesen.
 – Mit akarok? – motyogta Jóska. – Mit akarok?
 – és lekasztotta a szegről a bárdot. Az asszony látta, hogy hiába beszélne, teljes erővel kiáltani kezdett:
 – Segítség! Segítség! – És kiugrott az ágyból. De Jóska akkorra már ott termett, és fél kézzel lenyomta.
 – Hogy mit akarok! – ismételte, és teljes erejével rávágott az asszony homlokára.
 Tompa reccsenés hallatszott.
 – Hogy mit akarok! – ismételte Jóska, és még egyszer rávágott. A rózsaszínű kockás dunyhát elöntötte a vér.
 – Hogy mit akarok! – motyogta Jóska, és harmadszor is felemelte a bárdját.⁴⁵

⁴² FODOR, „Zách Klára...”, 282.

⁴³ CSÁTH Géza, „A béka”, in CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 63–66, 65–66.

⁴⁴ FODOR, „Zách Klára...”, 294.

⁴⁵ CSÁTH Géza, „Rozi”, in CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 298–304, 303.

Soltész Márton*

EGYIK A MÁSIKBAN, AVAGY A FORRÁS KRITIKÁJA

– Szobotka Tibor naplójáról –

Szobotka Tibor 1953 és 1961 között vezetett naplója rendezett írásképű, ugyanakkor rendkívül nehezen olvasható kézirat. A hol Szobotka, hol Szabó Magda által kiradírozott, átsatírozott, megcsonkított szöveg helyenként csaknem teljesen olvashatatlan.¹ Vajon melyik a fontosabb – a reflexió vagy a törlés? A reflexiók bizonyosan Szabó Magdától származnak; de a csonkítások hátterében vajon kinek a kezét sejtjük? Avagy hihetjük-e egyértelműen, hogy Szobotka kicsinységét/nagyságát, gyengeségét/bátorságát dicsérik? Élhetünk-e a gyanúperrel, hogy az életmódszerű önéletrajziség alanya s a palimpszeszt alanya egy és ugyanaz?

A célközönség

A személyes dokumentumok kiadása sajátos reneszánszát élte a 2010-es évek elején – s ezzel együtt talán az ily típusú szövegek olvasása is. De akár írók, akár irodalomtörténészek magánjellegű feljegyzéseiről van szó, ha szerzőjük nem a kiadás határozott szándékával írta őket, általában rendkívül fárasztóak, részletezők, önisméltőek – köznapi kifejezéssel: unalmasak. Nem „jó olvasmány” így nézve – hogy most csupán néhányat említek – Leszkai András (1907–1988), Nagy Péter (1920–2010), Király István (1921–1989) és Csalog Zsolt (1935–1997) naplója sem. Ha önálló szerkesztői vízió nélkül adjuk közre őket, az értelmezés preformációja elleni igyekezetünk könnyen oda vezethet, hogy olvashatatlan betűtenger kerül az olvasó elé.²

Joggal tehető fel tehát a kérdés: kinek/kiknek készült ez a kiadás? A szöveg olvasán a válasz majdhogynem evidens: nekünk, filológusoknak, „tudományos igényű munkák” olvasóinak – elsősorban a ’45 utáni magyar irodalmi élet, azon belül is a Szabó Magda-élettörténet kutatóinak. Szobotka Tibor naplója a valóságban rendkí-

* A szerző a Nemzeti Közszerzői Egyetem Eötvös József Kutatóközpont Politika- és Államelméleti Kutatóintézetének megbízott kutatója.

Kálmán C. Györgynek † tartozom köszönettel a tanulmány végső formájának kialakításában nyújtott segítségéért.

¹ SZOBOTKA Tibor, *Bánom is én...: Naplók 1953–1961*, kiad., jegyz., bev. KOSZTRABSZKY Réka, szerk. KRÄHLING Edit (Budapest: Jaffa Kiadó, 2019), 135.

² Vitatkoznék e ponton Petrőczy Évával, aki az *Új Ember* hasábjain hirtelen lelkesedésében azt találta írni: „Az elvászthatatlan íróházaspár hagyatékának méltó megőrzésén nagy hűséggel, hozzáértéssel és szeretettel fáradozó kiadó munkatársai – a sorozatot szerkesztő Jolsvai Júlia és az író Tasi Géza és a szöveget sajtó alá rendező, a jegyzeteket és az előszót író Kosztrabszky Réka – ismét tudományos igényű munkát végeztek.” PETRŐCZY Éva, „Egy irodalmi Albert herceg”, *Új Ember*, 2019. június 30., <https://ujember.hu/egy-irodalmi-albert-herceg/>.

vül töredékes, enigmatikus forráskiadvány,³ melynek értelmezéséhez – *horribile dictu* élvezetéhez – a korszak szereplőinek, szakmai és politikai eseményeinek, folyamatainak beható ismerete szükséges. Beszédes adat, hogy a könyv 2019 tavaszán jelent meg, s nyár végén már az akciók kiadványok közt próbáltak túladni rajta a nagyobb könyvterjesztő hálózatok boltjaiban.

Kutatóknak készült tehát. A rossz minőségű – sárgás színű, szálkás, vékonyka (cserébe nyilván olcsó, újrahasznosított) – papírra azonban lehetetlen ceruzával jegyzetelni. Hiányzik továbbá a névmutató, amely feloldhatná a korabeli beceneveket,⁴ s kiadná-visszatükrözné a szövegből több-kevesebb sikerrel kiolvasható bonyolult kapcsolati hálót. Ez utóbbiból bizonyára kitűnne, hogy Mándy Iván szerepel a 92., majd (igaz, i-vel) a 97. oldalon is (*nota bene* Kéry László y-ját hasonló méltánytalanság érte a 110-en). A nevek helyesírásában tapasztalható következetlenség, amennyiben nem egyszerű figyelmen kívül hagyás, úgy fölösleges ragaszkodás a helytelen eredetihez; az ilyen tollhibák (akár szögletes zárójelben, de) föltétlenül javítandók egy népszerű kiadásban. Szintén a műfaj kívánná meg a bőséges értelmező jegyzeteket. A 168. oldalon a naplóíró fogat huzat „Bélával”. De vajon ki rejtőzik e népszerű keresztnév mögött? Aggályoskodásnak tűnhet itt a lábjegyzet, miközben nagyon is indokolt lenne odaírni: Janikovszky Béláról (1919–1978) van szó, Szabó Magda pályatársa és barátnője, Janikovszky Éva (1926–2003) író férjéről, aki az ÁVH ezredesként már a Rajk-per idején is segédkezett fölös és hiányos fogak-fogsorok eltávolításában és pótlásában.⁵ (168.) Nem lett volna nehéz utánanézni annak sem, hogy ki volt „Nádas” [sic!], aki 1959-ben Szabó Magdával és másokkal együtt József Attila-díjat kapott. Nádas József (1897–1975) természetesen nem azonos a *Világló részletek* szerzőjével. Pontosán ugyanez a helyzet a 221. oldalon szereplő „dramaturg Kemény” szekvenciával, amely mögött Kemény György (1928–1972) „lapul”. Végül egy módszertani következetlenség a sok közül: ha a Hansberry-színmű (*A napfény nem eladó*) és a Pastrone-film (*Cabiria*) bemutatója kapcsán készült jegyzet, Móricz Betyárjának előadásához – ugyancsak a 212. oldalon – vajon miért nem? (Az Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum adattára alapján ismert tény: 1960. január 9-én kedden Pauló Lajos rendezését láthatták a budapesti Jókai Színház nézői; a premier 1959. december 10-én volt.)

³ És nem „izgalmas olvasmány”, ahogyan egy ajánló írja: HULEJ Emese, „Az egyiknek sikerült...” [Szobotka Tibor naplójáról], *Nők Lapja*, 2019. május 22., 82.

⁴ A korban kedvelt becenevek sokszor a megtévesztésig hasonlítottak egymásra. Pándi Pált Potyinak, Sőtér Istvánt Pixinek, Ottlik Gézáat Cipinek, Karinthy Ferencet pedig Cininek nevezték. Bóka László Szabó Magdának írott verseit, leveleit Cimi néven írta alá.

⁵ Az illegális mozgalomban „Ostor” fedőnéven működött Janikovszkyról lásd még: ZINNER Tibor, „A nagy politikai affér”: *A Rajk-Brankov-ügy*, 2 kötet. (Budapest: Saxum Kiadó, 2013–2014), különösen: 1:548.

A hatalmi viszony

Minden hibája és hiányossága mellett Szobotka naplója rendkívül fontos forrás a korszak s a Szabó Magda-biográfia kutatója számára. Hiszen van itt egy, a naplóban hol „M.”-ként, hol „Magda”-ként emlegetett szereplő – aki a kiadvány narratív terében ráadásul társszerzőként is referencializálja s érvényesíti önmagát. Egy a szövegszubjektum mögött problémátlanul azonosítható individuuum, akiről kiderül (amit a rossz nyelvek föltételezéseiből nagyrészt eddig is „tudtunk”): karrierje érdekében lassanként eloldódik nemzedéki kötöttségeitől, s megkötí paktumait a kulturális hatalommal. Az „írók és a hatalom” kapcsolatát persze kissé árnyaltabban, differenciáltabban értelmezzük itt, mint történész elődeink tették; a hatalom, felfogásunk szerint, viszonyfogalom. Mindenkit – egy adott hatalmi mezőben elfoglalt pozíciója szerint – önálló hatalmi tényezőként értelmezzük. Szabó Magda például egész életében küzdött az *Újhold* folyóirat körével (utóbb már csak árnyaikkal) – hol a kanonikus pozícióban való részesedés, hol a kiválás, az önmegvalósítás törvénye szerint. Be is fogadják, ki is rekesztik őt ebből a közösségből. Osztozik emberi-művészi játékaikban (lásd erről *Adalék az Ottlikiaszhoz: Ludány* című esszéjét, vagy *Mi az, Öreg, elmentél?* című nekrológiát Mátyás Ivánról stb.⁶), elvieszmei és morális sorsközösséget vállal velük (így a Rákosi-érában a hallgatást, a passzív rezisztenciát, a gyermektelenség programját⁷), ugyanakkor szörnyű irigységek, viszályok ágense és páciense – elegendő csupán viharos kapcsolatára utalnunk Nemes Nagy Ágnessel. Szobotka naplójának éppen szerzője egyedi nézőpontja adja a jelentőségét: ő máshol helyezkedik el korának hatalmi erőterében; alkatánál és pszichés állapotánál fogva tisztábban és élesebben látja, hogy kitől mit és mennyit lehet várni. Nemes Nagy Ágnesék irigyek, gonoszak, mégis hozzájuk igazodnak, velük mérik magukat, s végül a rosszért is jóval fizetnek – az elfogadás, a valahová tartozás, a pusztá érvényesülés érdekében. „Este [Nemes Nagy] Ágneséknál egy rosszkedvű, irigy [Lengyel] Balázzsal – igazán nem volt kellemes – jegyzi fel Szobotka ’58 nyarán –. Kár, hogy ők is velünk lesznek Szigligeten.”⁸ Az író József Attila-díját követően csak fokozódik a boldogulásért és tisztának maradásért folytatott harc feszültsége: az *Újhold* körétől

gratuláció sem jött – rögzíti Szobotka, aki feleségére való tekintettel személyében érzi sértve magát –, délután Kálnoky [László] nagyon furcsán viselkedett, [Nemes Nagy] Ágnesék és köre azóta sem gratulált. Részemről ezzel el vannak intézve, csak M. akar nekik mégis Őzt küldeni.⁹

⁶ SZABÓ Magda, „Adalék az Ottlikiaszhoz: Ludány”, *Holmi* 6, 6. sz. (1994): 855–860. Uő, „Mi az, Öreg, elmentél?”, *Holmi* 8, 4. sz. (1996): 483–485.

⁷ „Ha az ember író, meg kell álljon a lábán úgy, hogy ne legyen befolyásolható” – adta meg a magyarázatot Szabó Magda, amikor Arday Géza a kétezres években föltette neki a kérdést: miért nem vállaltak gyermeket. „Az írónak tilos a hazugság” – idézte szavait az interjú készítője. ARDAY Géza, *Gyermektelen írók a diktatúra idején* (Budapest: L’Harmattan Kiadó–Könyvpont Kiadó, 2013²), 64.

⁸ SZOBOTKA, *Bánom is én...*, 129.

⁹ Uo., 169.

„[N]incs egyetlen barátunk sem...” – állapítja meg rezignált éleslátással az illúziótlan naplóíró. S noha depressziója nem egy esetben – kivált saját teljesítményének megítélésében – elhomályosította Szobotka szemét, mégis ő az egyetlen, aki felesége érzelmi kilengéseit, haragos indulatait és gyermeki kétségbeeséseit valamilyen módon kontrollálni képes. Villámhárítóként, mentőcsónakként, az alkotó és önpusztító energiák kiegyenlítő tartályaként működik. Ékes példája ennek, amikor 1957 szeptemberében hisztériás zokogás vesz erőt feleségén, mert úgy érzi, tendenciózusan hátráltatják, „sőt el akarják némítani”. Szobotka biztosítja őt együttérzéséről, ugyanakkor fenntartja saját álláspontját: nem érzi úgy, hogy tendenciáról volna szó, „mint ő hiszi”.¹⁰ S miután Szabó Magda sértett, támadó hangvételű levelet ír Illés Endrének, a Szépirodalmi igazgatójának, követségbe indul, hogy információt szerezzen felesége ügyében, s megbékítse a kiadóvezetőt.

Kedden M. 2000 ft-ot kapott a Magvetőtől, de aztán senkit se talált a Szépirodalminál és az Ifjúságinál, ettől elkeseredett, pontosabban attól, hogy a Szépirodalmi ezévi tervében a *Szüret* nem szerepel. Kénytelen voltam megígérni, hogy elintézem. Valóban, nem marad más hátra, mint felkeresni Illés[Endrét]. Mindenesetre abba hagyta a *Zsófikát*, ill. tegnap újrakezdte.¹¹

Szobotka e sorok tanúsága szerint az alkotás motorjaként, a paranoid személyiség önzetlen védernyőjeként funkcionál.

Nem vitás: a naplóíró közös életük első percétől utolsó leheletéig alázatos szolgálja volt az Írónak – nem egy írónak, s nem is a feleségének, hanem annak a szubjektumnak, akinek sikere érdekében tudat alatt a kezdet kezdetén egyezséget kötött, szövetségre lépett férj és feleség. Ahogyan Vas Albina Kertész Imréért: az életét – az egyéni ambícióit – áldozta fel Szabó Magdáért Szobotka Tibor. Miközben műfordítások hasáblevonatainak korrigálásával bajlódik, *Az őz* című regényt, s vele párhuzamosan a *Bárány Boldizsár* című verses mesét is neki kell átnéznie, rendbe tennie. Soraiból kihallatszik a fájdalmas, öntudatos panasz: „Csendben és szerényen két író technikai munkáját végzem.”¹² Még a kulturális hatalommal történő kiegyezést – mint legfőbb egzisztenciális döntést – is magára vállalja, amikor rábeszéli feleségét: kössön kompromisszumot a kiadókkal és szerkesztőkkel. „Mondtam, ragadja meg azt a lehetőséget, amelyet [...] hivatalos körök nyújtanak, egyedül ennyi irigységgel szemben nem állhat meg.”¹³ Ami az író íróvá avatja: a publikáció, a könyvpiaci és médiajelenlét dolgában úgyszólván a párt diktál – kevesen tudták ezt jobban Szobotkánál; Szabó Magda tehát csak rajtuk keresztül (a könyvei, a közéleti sikerei révén) biztosíthatja helyét. Így vívhat ki rangot az *Újhold*-körön belül is, vagy kerülhet akár fölénybe velük szemben: csakis így szakadhat el, kezdhet egyéni pályát, léphet ki nemzedéktársainak árnyékából.

¹⁰ Uo., 84.

¹¹ Uo., 76.

¹² Uo., 98.

¹³ Uo., 219.

Az egzisztenciális döntés(ek) meghozatalához, a kultúrpolitikai kompromiszsum(ok) megkötéséhez hozzájárultak a maguk módján a „magasabb körök” tagjai s a nemzedéktársak egyaránt. „Hazajövet M. elszontyolodva várt, állítólag Kardos (Pándi Pál) engem is, őt is meg akarja támadni, engem ideológiai okból” – jegyzi fel a pletykát 1959 júniusában Szobotka.¹⁴ Bár a házaspár irodalmi működését támadó Pándi-cikk eddig nem került elő, ez a tény mit sem von le a napló forrásértékéből: a korszak fenyegető atmoszférájának éppoly fontos tényezője a hivatalos ledorongolással kapcsolatos híresztelés, mint a sejtett-ígért médiaesemény konkrét dokumentuma volna. Semmivel sem kegyesebb és fájóbb Ottlik Géza 1960-as pletykája, mely szerint az MTA Irodalomtörténeti Intézetében tudományos főmunkatársként, az *Élet és Irodalom*-nál pedig felelős szerkesztői minőségben tevékenykedő (az irodalmi életet tehát a tudományos-történeti és a kurrens-politikai oldalról egyaránt jól ismerő) Szabolcsi Miklós „azt mondja, M. ideológiailag sem váltotta be a hozzá fűzött reményeket”.¹⁵ E híresztelések egyfelől adalékok a magyar irodalom háttértörténetéhez, másfelől egy író karriertörténetének lélektani forrásai – számos meghatározó egzisztenciális döntés motivációs hátterét illetően.

Egy négyszög lélektana

Szobotka Tibor betegségei a művészházaspár sok évtizedes kapcsolatának tükrében önálló lélektani elemzés tárgyai lehetnének, s e pszichoszociális analízis bizonyos kezdeményei megtalálhatóak már Végh-Fodor Mónika egy 2019-es blogbejegyzésében. A vissza-visszatérő bőrkiütés (pszoriázis) mögött a belső és külső világ közötti határvonal sérüléseit, kommunikációs és énvédelmi konfliktusokat, érdekérvényesítési kudarcokat, a kínzó nyakfájás háttérében pedig a korszak mélyvizéből való kiemelkedésért, az egyenes tartás jogáért/lehetőségéért folytatott meddő küzdelmet, improduktív izommunkát diagnosztizálja a pszichológus.¹⁶ Végh-Fodor – rendkívül szellemes és gondolatébresztő – értelmezésének egy pontján mégis mintha ellentmondásba keveredne. Miközben meggyőzően bontja ki a „régisrosszat” kieléjezni nem tudó, s így az újat, frisset és éltetőt beszívni, befogadni és sajátta tenni képtelen alkat fizikai tüneteinek szimbolikáját, elfogadja Szabó Magda egyik jellemző kognitív torzítását, utólagos – és az általa teremtetten gondozott életrajzi narratíva szempontjából elsőrendű – interpretációját. „Szobotka Tibor és Szabó Magda önmagát »egyként« határozta meg, minden más volt a »külvilág«, amellyel annyi harcuk volt” – írja a pszichológus. Nem a kijelentés igazságértékét kívánom vitatni, csupán státuszát szükséges tisztáznom: nem más ez, mint az özvegy utólagos

¹⁴ Uo., 181.

¹⁵ Uo., 222.

¹⁶ VÉGH-FODOR MÓNIKA, „Lehet jó a házasság egy depressziós férjjel? Szobotka Tibor & Szabó Magda házassága”, *Táltos Paripa Caféblog*, 2019. november 6., https://mesetrening.blog.hu/2019/11/06/lehet_jo_a_hazassag_egy_depresszios_ferjfel_szobotka_tibor_szabo_magda_hazassaga?utm_medium=indapass&utm_campaign=inda_notification&utm_source=notilayer.

projekciója, közös életük egyéni értelmezése. Az önfelmentés aktusa; és mint ilyen, épp annak a túlélési stratégiának a része, amely a gyázmunkán keresztül képes megvalósítani azt, amit Szobotka Tibor sosem tudott elsajátítani: fölemelkedni a sötét, mély vizek alól, s belélegezni az életet. A férje elvesztésekor Szabó Magdát ért trauma, melyet sokszorosára növesztett a büntudat, olyan robusztus szövegemlékeket hagyott hátra, mint a *Megmaradt Szobotkának* vagy a *Liber mortis* (mely utóbbit egyértelműen önmagának, s nem a nyilvánosságnak írta). Ezek szépirodalmi, tényirodalmi vagy lélektani értelmezése természetesen nem a jelen tanulmány feladata. Volt ellenben e mániás kompenzációnak egy másik összetevője – ha tetszik, együttthatója – is, amelyet nem hagyhatunk említés nélkül. Az örökölt sors (*inherited fate*), a szülői modell öntudatlan megismétlésének jelenségéről van szó.¹⁷ Egyik oldalon a tenyéren hordozott tündér, a korai özvegy titokzatos élete, másik oldalon az önzetlen antik hősszerelmes életáldozata áll. Szobotka naplója – szándéka ellenére – e tragikus családi determinációk leleplezése is. Szabó Magda édesapja, Elek – saját szexualitását elfojtva – egy életen át szolgálta a *Régimódi történet* Jablonczay Lenkéjét, az úrilányt, akibe olthatatlanul szerelmes volt, s aki első leánygyermekük fogantatását követően örökre kizárta őt közös hálószobájukból.¹⁸ Leányuk magánéletét látszólag egy felhőtlen szerelem határozta meg – a mélyben azonban neurotikus összefüggések rejlenek.

Szabó Magda élete jelentős részét szerelmi négyyszögben élte le. Édesanyja és férje mellett ott volt valahol – a korszak hatalmi s a személyiség érzelmi erőterében – Bóka László is, akiről számos eltérő forrás állítja párhuzamosan, hogy intim kapcsolatot ápolt az írónővel. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban „volt [Bóka] személyi titkárnője egy debreceni tanárnő, aki hosszú-hosszú évekig aztán barátnője is volt: Szabó Magda” – írta leányának címzett emlékiratában Nagy Péter irodalomtörténész. „Ez a viszony köztudomású volt, bár gondosan leplezett.”¹⁹ A napló születésének időszakában – Cimike álnéven – Szabó Magdához címzett Bóka-versek kéziratait 1982-ben, férje temetését követően ajándékozta az író szerzőjük barátjának, Nagy Péternek (talán hogy szabaduljon tőlük?!), akit Szobotka búcsúztatására kért föl.²⁰ Az irodalomtörténész jogörökösének jóvoltából 2020. március 13-án módomban volt olvasni és digitálisan rögzíteni e páratlan értékű dokumentumokat. Csupán néhány sort idéznék egy 1958. január 27-i verses levélből:

¹⁷ Lásd erről: MARK WOLYNN, *Örökölt családminták* (Budapest: Édesvíz Kiadó, 2017); ORVOS-TÓTH Noémi, *Örökölt sors: Családi sebek és a gyógyulás útjai* (Budapest: Kulcslyuk Kiadó, 2018); *Ott-honról hoztuk: Családi minták és párkapcsolatok*, szerk. GUTMAN Bea, Nyitott akadémia (Budapest: Kulcslyuk Kiadó: 2019).

¹⁸ „...mihelyt a gyerekszoba ajtaja felnyílt, a közös hálóét kulccsal zárta magára.” SZABÓ Magda, *Für Elise* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007), 6.

¹⁹ NAGY Péter, *Levelek Piroskának: Emlékeim* [kézirat], MTA KIK Kt. Ms 2588/1., 340. (A kézirat zárolt, kutatása az örökös, Nagy Piroška engedélyéhez kötött.)

²⁰ NAGY Péter, „Szobotka Tibor 1913–1982”, *Nagyvilág* 27, 5. sz. (1982): 766–767. Elhangzott 1982. március 9-én, Szobotka Tibor búcsúztatásán, a Farkasréti temetőben.

S míg kinéztem vagy ötven ablakon,
 nevetve láttam, hogy veled
 Alföldön, hegyközelben, vízközelben,
 sokarcú vidéken lakom,
 és egy fiatal fehér elefánttal
 játszik a párduc kint az udvaron.²¹

Az előbb munkatársi, majd mind mélyebb személyes kapcsolat 1945-től datálható – ekkor került Szabó Magda (előbb filmügyi referensként, majd miniszteri titkárként) a VKM-be, s ekkor lett a főnöke Bóka, az intézmény adminisztratív államtitkára. „Bóka baráti magatartása nem csak a már kollégának tekintett költőtársnak szól; Szabó Magda férje, Szobotka Tibor ugyanúgy Karácsony Sándor felfedezettje, mint maga Bóka, s a férfiakat évtizedes barátság köti össze” – állapítja meg az írónövel készített interjúk alapján Kónya Judit.²² Szabó Magda 1947-ben – Bókán és Devecseri Gáboron keresztül – ismerkedik meg Szobotkával. „Nyilván sejtitek – írta 1948-ban Nemes Nagy Ágnesnek és Lengyel Balázsnak az újdonsült menyasszony –, hogy az én tanúm Bóka volt, a Tiboré pedig Devecseri, aki úgy került bele a pakliba, hogy ő mutatott be egymásnak minket.”²³ Az idézett levél tanúsága szerint a nevezetes bemutatásra a Magyar Írók Szövetségének Stephen Spender (1909–1995) angol költő látogatása alkalmából rendezett fogadáson került sor, 1947. július 14-én: „a Tibor-én-ügy épp a *Bárány* kötettel²⁴ egyidős, tavaly kezdődött a Spender-fogadásom.”²⁵ A *Megmaradt Szobotkának* című könyv ekként adomázik:

Devecseri szerette a verseimet, rábeszél, próbáljam meg elhelyezni őket a Rádió-nál. „Mért nem keresed fel az irodalmi osztályon azt a nagyon tehetséges Szobotkát?” – kérdezte tőlem egyszer, mikor benn ült nálam a minisztériumban, ahol akkor az államtitkárságon dolgoztam.²⁶

Mindez persze még a Spender-fogadás előtt történt. Devecseri azonban csak epizodista volt; a kulcsszerep Bókának jutott.

²¹ Az iratköteg borítóján Nagy Péter autográf rájegyzése: „Bóka László versei Szabó Magdától” (Nagy Piroska tulajdonában).

²² KÓNYA Judit, *Szabó Magda: Ez mind én voltam...* (Budapest: Jaffa Kiadó, 2008), 38. A Kónya-könyv címe félrevezető, hiszen rendkívül hasonlít Füst Milán kötetének címére: *Ez mind én voltam egykor: Féljegyzések az út mentén* (Budapest: Bibliotheca Kiadó, 1957).

²³ *Újholdak és régi mesterek: Lengyel Balázs leveleskönyve*, kiad. BUDA Attila (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 1999), 33. A levél fotokópiáját – helytelenül 1946-ra datálva a dokumentumot – újraközlí: *Szabó Magda*, vál. TASI Géza, szerk. VINCZE Ferenc, Hang – kép – írás (PIM-Napkút Kiadó, 2010), 67–69.

²⁴ A *Bárány* Szabó Magda 1947-ben megjelent verseskötetének címe.

²⁵ *Újholdak és régi mesterek...*, 33. (Az eseményről lásd: Vas István, „Stephen Spender, a társadalmi humanizmus költője”, *Új Magyarország*, 1947. július 12., 10.)

²⁶ SZABÓ Magda, *Megmaradt Szobotkának* (Budapest: Jaffa Kiadó, 2018), 228.

Könnyen érhet bárkit olyasféle meglepetés, mint amilyen Liszka Józsefet, a Fórum Kisebbségkutató Intézet Etnológiai Központjának igazgatóját érte, amikor – közvetlenül a *Megmaradt Szobotkának* kötet után – Ortutay Gyula naplóját vette kézbe, s Bóka 1964. november 1-jei szívhalála kapcsán azt a pletykát olvasta, hogy az irodalomtörténész éppen Szabó Magdától érkezett, amikor rosszul lett... „Magda is az Lacinak, mint kezd lenni nékem Eszter – de 1947 óta. Igaz, mindketten házasságban élnek, s egyik házasságban sincs gyerek” – olvasható a néprajztudós naplójában.²⁷ Később ismét visszatér az ügyre: „Igen, Szabó Magda férje, Tibor, munkatársam volt a Rádiónál, felesége meg, Magda, Bóka államtitkár úr (elvtárs) titkárnője és kedves, jó szerelmese.”²⁸ Liszka József alig talál szavakat a felháborodástól.

Egyszerűen megüt a guta! Szabó Magda 1947-ben ismerkedik meg Szobotkával, 1948-ban házasodnak össze. Mindkettejük leírása(i) alapján boldog szerelmek, figyelmes, egymás legapróbb rezdüléseit is figyelő, szerető házastársak. S emellett, a református lelkész őseire oly büszke, kemény tartású, konzervatív vidéki úrilány, Szabó Magda, aki nem adta csak úgy oda magát Szobotkának, csaknem két évtizeden át Bóka szeretője volt!²⁹

Szabó Magda évtizedeken át anyja és férje, valamint férje és szeretője (a hatalmi erőter egy nálánál befolyásosabb figurája) között vergődött, balanszírozott. Az író nő és édesanyja érzelmi egymásrautaltsága – az *Ókút*, a *Régimódi történet* és a *Für Elise* fényében – nem szorul különösebb bizonyításra. Bóka és Lenke mama kapcsolata, valamint az egykori főnök megítélése azonban annál érdekesebb Szabó Magda lélektani helyzetének megértéséhez. Lengyel Baláznak írott, 1989. május 22-i levelét idézem e komplex kérdésben:

Bóka? Írj róla, aranyom, amit akarsz, nincs az a rémtörténet, ami elmondását meg ne érdemelné. Jó hogy szóba hoztad, sose kérdeztétek meg, hogyan értékelem ezt az embert, akinél egyszerre jobbat és aljasabbat sose láttam. Amíg a győztes pózából tehetted, segített annak, akit a szeszélye rokonszenvesnek talált, segített például a negyvenes évek legvégén és az ötvenes években haláláig szinte folyton betegeskedő apámon, később anyámon is, őket valami rejtelmes okból megszerette, s le-leutazva, ha Debrecenben előadást tartott valahol, mindig felkereste őket, bonyolította apám klinikai ápolási idejének meghosszabbítását, mert abban az időben a nyugdíjas csak két hónapig lehetett térítés nélkül kórházi ápolat. De vitte anyámat magával Tihanyba vagy Viseg-

²⁷ ORTUTAY Gyula, *Napló 2: 1955–1966*, kiad. MARKÓ László (Budapest: Alexandra Könyvkiadó, 2009), 251.

²⁸ Uo., 371.

²⁹ LISZKA József, „Hintókában és másutt (naplórészletek)”, *Irodalmi Szemle* 58, 9. sz. (2015), <https://irodalmiszemle.sk/2015/09/liszka-jozsef-hintokaban-es-masutt-naplorszletek/>.

rádra, kirándultak úgy kettesben, anyám ellenállhatatlan volt, őt is megszerette. Tett, amikor meg merete kockáztatni, Tiborért is különféle óvatos mentő lépéseket; mi annyira lent voltunk, olyan képtelenül koldusok, megalázzottak és tehetetlenek, hogy az öregek élete legegyszerűbb folytatásához is segítség kellett, városi tanácsosnak lenni akkor már nyugdíjas állapotban se volt veszélytelen, hát mi Szobotkával semmi olyat el nem tudtunk intézni, ami neki egy telefonjába került. Én állandóan le voltam kötelezve neki valami miatt, fogcsikorgatva, fuldokolva megköszöntem [...], és olyan sokrétű utálatot és megvetést éreztem iránta, hogy néha magam is meglepett, hogy civilizáltan tudok viselkedni. Mikor végre megszabadultam a minisztériumból, annak az arányával együtt, ahogy az öregeink vagy meghaltak, vagy a mi erőnk is volt már akkora, hogy egyensúlyban tudtuk tartani őket valahogy, kiküszöböltük az élet minden vonalán a lehetőségét is, hogy összejövünk. Minek? Régen volt az, hogy Szobotkával, [Jékely] Zsolival meg [Weöres] Sanyikával együtt ők voltak a Karácsony Sándor „gyerekei”, és az is régen volt, amikor ez az ember azonos volt a Vajda-író önmagával.³⁰ Ha valaki megkérdezte volna tőlem annak idején, mi az életem legfényesebb pillanatai[nak] egyike, azt felelem rá: mikor már se kérnem, se megköszönnöm nem kellett semmit senkinek, mikor magam el tudtam intézni mindent a szüleim és Tibor körül is. Én sose szerettem Bókát, csak eleinte elviseltem a közelségét, mert ott dolgoztam az előszobájában, és [mint] főnöknek, voltak emberi pillanatai, mikor munka helyett hagyott verset írni, de később már allergiás voltam minden mondatára, s mire meghalt, már letisztult az egész masszív és megbocsátani nem tudó ellenszenvre. Talán nem kellene annyira utálnom, hiszen nem ő tehet róla egyedül, hogy életem egy szakaszában olyan tehetetlen és segítségre szoruló voltam-voltunk, de a tudatomban már késő magyarázkodni, ő lett azonos a korszakkal, amely mint Horatiusékat, egy mini-Maecenas kegyes gesztusainak elfogadására kényszerített.³¹

A fenti sorok indulati töltése – a szabadulásvágy, a függetlenedés görcsös igyekezete – mögött nem lehet nem érzékelni a szégyen hipertrófiáját. A tagadás, a háritás, az eltávolítás mechanizmusai elemi erővel lépnek működésbe, amikor valaki – végre – Bóka figurájának értékelésére kéri Szabó Magdát; ráadásul nem is akar ki – az *Újhold* krónikása, a nemzedéki összetartozást s az igaz hagyományt képviselő *Újhold-Évkönyv* szerkesztője, Lengyel Balázs. Annak a közösségnek a prominens képviselője, amelytől hősünk lelkiileg és egzisztenciálisan elszakadni sohasem tudott: a közönség igényeinek s a felsőbb köröknek tett esztétikai és ideológiai engedmények tudatában mindvégig szüksége volt erre a legitim – „kánoni” – közegre, amellyel saját írói markerén túl önmagát védhette, reprezentálhatta. A napi siker és elismerés szem-

³⁰ Utalás Bóka László *Vajda János* (Budapest: Franklin Társulat kiadása, 1941) című könyvére.

³¹ *Újholdak és régi mesterek...*, 199–200.

pontjainak megfelelően ki kellett szakadnia, az irodalomtörténeti besorolás érdekében ugyanakkor biztosítania kellett helyét az *Újhold* körében. Csakis a pusztá fennmaradás, elsősorban férje és szülei érdekében tartotta fenn a kapcsolatot az undok, sőt undorító Bókával – üzeni az író, miközben kortársai tudni vélik: nem egészen így volt ez. Dühödt tagadása, a vádak cinikus visszautasításának háttérében szerintük egy szégyellt szerelmi kapcsolat titka húzódik meg. Ennek megértéséhez azonban mélyebbre kell ásnunk. A boldog, eszményített gyermekkor, melyről a mitomán személyiség utolsó fennmaradt soráig képtelen lemondani, valamikor biztosan megszakadt, eltört – s minél ideálisabb volt ez a korai korszak („harmonikus, ragyogó és soha vitát, hangos beszédet nem ismerő, derült otthonban nőttem fel”³²), annál nagyobb volt a válság, amikor egyszer mégis véget ért.³³ Hogy milyen volt Szabó Magda fiatal felnőttként, arra – egy-egy elszórt dokumentumon és korai versein túl³⁴ – csupán saját és mások előadásából következtethetünk. Arról azonban, hogy kötődési rendellenességei voltak, hogy a gyermekkort kísérő magas érzelmi hőfok a családi fészek elhagyását követő időszakot szívszorító szeretethiánnyal váltotta fel, számos forrás tanúskodik. A szintén debreceni származású Szabó Árpád a kétezres évek elején mesélte el Nagy Péternek, hogy „micsoda vándorszerleg volt ő [ti. Szabó Magda] fiatalkorában a debreceni széles szakmában. Őt, Árpádot nem sikerült megejtenie; de Kardos Lászlótól előre-hátra mindenkivel hosszabb-rövidebb viszonya volt.”³⁵ A vonzó, érzékeny lelkű fiatal lány a családi kötelékből kilépve szinte törvényszerűen vetette bele magát egyik függőségi viszonyból a másikba, miközben egyik sem adta meg neki a megállapodás, a révbeérés felnőtt örömét. Az elköteleződés kulcsa ugyanis a szabadság lett volna – a felszabadulás a rendkívül erős anyai kötődés alól. A *Megmaradt Szobotkának* lapjain Szabó Magda azt írja: a Rákosi-korszakban férje hajlandó lett volna Debrecenbe költözni idős, beteg szüleihez, hiszen mindenre képes volt őerte. A valóságban, amikor az ötvenes évek végén eljött az ideje, hogy magukhoz vegyék a megözvegyült Lenkét, a gyermektelen író természetellenes vágyakozása, hogy ismét egyesüljön édesanyjával, nemhogy egyetértéssel,

³² A Koczkás Sándor által készített interjú részletét közli: TASI és VINCZE, *Szabó Magda*, 11.

³³ Az általa megkülönböztetett öt életciklus közötti átmenet kapcsán írja Erik H. Erikson: „A gyökeres nézőpontváltás miatt minden egyes újabb lépcsőfok egyúttal potenciális válságforrás. A válság szót itt fejlődés-lélektani értelemben használjuk: nem fenyegetettséget vagy katasztrófát jelöl, hanem fordulópontot – a fokozott sebezhetőség és a megnövekedett lehetőségek sorsdöntő időszakát –, ennél fogva a nemzedéki erő vagy az alkalmazkodási zavar ontogenetikus forrását.” Erik H. ERIKSON, *Youth and Crisis* (New York: W. W. Norton & Company, 1968), 96. Pető Katalin 1991-es fordítását átdolgozva közlöm (Erik H. ERIKSON, *A fiatal Luther és más írások*, Társadalomtudományi könyvtár [Budapest: Gondolat Kiadó, 1991], 442).

³⁴ Lásd például „dr. Mátyás Sándor tanár úrnak” írott, 1943. április 21-i levelét: TASI és VINCZE, *Szabó Magda*, 46–54.

³⁵ NAGY Péter, *Kósa jegyzetek 1992–2010* [kézirat], 2001. szeptember 11-i bejegyzés. (A kéziratot Nagy Pirokska bocsátotta rendelkezésemre, részleteit az ő beleegyezésével közlöm. Egyúttal köszönetet mondok Katona Ferenc kollégámnak, aki a gépiratokat rendezte, s azokban segített eligazodni.)

de a leghevesebb ellenállással találkozott Szobotka részéről. A korábbi kötődés azonban – akárcsak Bóka irányában – erősebbnek bizonyult a későbbinél: az író, akit anyja mindhaláláig megtartott dédelgetett gyermekének, keresztülvitte Jablonczay Lenke Pestre költöztetését.

Forrásértékű e tekintetben is a napló. Az önéletrajzi ihletésű irodalmi szövegekből megismert, erősen idealizált anyakép ugyanis egészen más megvilágításba kerül, ha Szobotka szorongó feljegyzésein – a Szobotka-sorsfolyamat tanulsága(i) felől – szemléljük. Csakhamar kiderül – maga Szabó Magda írja le számtalan helyen és formában –, hogy Bóka és a Szabó szülők (különösen Lenke mama) között is bizalmas kapcsolat áll fenn, s hogy Bóka rendre a szülőkre hivatkozva viszi le autóján Debrecenbe a várva várt gyermeket. A Bóka–Jablonczay–Szabó–Szobotka érzelmi négyszög feszültsége áthatja a napló lapjait. „Nem csoda, hogy Szobotka kiütést kapott az anyósától” – foglalta össze véleményét Szabó Magda életrajzával kapcsolatos váci előadásom egyik 18 év körüli hallgatója, s a fentiek alapján megkockáztatható, hogy lélektani érvényű kijelentést tett. Néhány kiragadott részlet csupán a naplóból. 1958. december 15.: „anyóssal délután kávéházba mentünk, ahol próbáltam nyugtatni, utasításokkal ellátni – persze hiába, makacs, ostoba, lelketlen.”³⁶ 1959. március 19.: „Este aztán szóba került, mit gondolok az anyóssal való életről. Megmondtam. *Ettől nem lett vidám, vissza is akart csinálni mindent, de persze úgysem így lesz. Számomra rettenetes áldozat, elképzelhetetlen életfeltételek megteremtését jelenti.*”³⁷ 1959. május 13.: „Persze az egész mögött az az idegesség húzódik meg, amit a szerencsétlen öregasszony ittléte jelent, aki mindenkit mindenben zavar.”³⁸ 1959. május 19.: „Anyósom szünet nélkül marad, ill[etve]. csütörtökön kórházba vonul. Néha már olyan fáradt és az idegességtől apatikus vagyok, hogy alig állok a lábamon.”³⁹ 1960. április 12. „...átköltöztünk a Júlia utcába. [...] Gyönyörű és kényelmes a franciaágy [...] – és mégis, ha M. kérdi, örülök-e, még tetteni se tudom. Nem szeretem a macskát, a macskaszagot, és azt a tudatot, hogy egy hét múlva beköltözik az anyósom.” A következő szövegrészt Szobotka kitörölte – helyén Szabó Magda sorai állnak: „ó édes szerelmem, mi a csudát írhattál ide, amit ezek szerint gondosan kiradíroztál később. A macska léte? Anyu mint társ? Hiszen elviseltem volna, mint egyéb keserű igazságokat.”⁴⁰ Április 27.: „Egyébként reggel elrohantam, amikor jött a takarítónő, a macska, anyósom – mindez túlon túl sok volt.”⁴¹ 1960. május 25.: „...anyósom vendégei még itt voltak, ezért újra elkószáltam. Nem szeretek otthon lenni: korán elmegyek és későn jövök.”⁴²

³⁶ СЗОБОТКА, *Bánom is én...*, 150.

³⁷ Uo., 166, kiemelés az eredetiben.

³⁸ Uo., 176.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Uo., 227–228.

⁴¹ Uo., 232.

⁴² Uo., 239.

A napló születésének időszakában Szobotka még hisz benne, hogy íróként egy nap elismerik – mégis képtelen megkötni a szemléleti és tematikai kompromisszumokat az érvényesülés érdekében. Eltűnődik: „Csakugyan ilyen erkölcstelen, amit írok, vagy az emberek álszentek?”⁴³ – de egyetlen sort sem változtat kéziratain. Bóka ugyanakkor – *Alázatosan jelentem* című – regényével, melynek már megírása előtt megvannak jóindulatú lektorai, kiadója és közönsége is, szárnyal a pártos irodalompolitika fénykörében. Mire behajtuk a külsőre csinos kötet hátsó tábláját, Bókából „a hülye” lesz, „anyósom”-ból pedig „borzasztó öregasszony”.⁴⁴ Szobotka fájdalomát, dühét – s rajta keresztül az áldatlan érzelmi paradigma évtizedeken át gyűrűző hatását – érzékeltetendő, álljanak itt a napló vonatkozó sorai.⁴⁵ 1957. július 26.: „sajnos csütörtök délben ott találtuk B.-t. Ez rögtön lehangolt, felborított minden elgondolást.”⁴⁶ „Jövőre egyszerűen nem megyek sehová Magyarországon nyaralni, hiszen mindenhová utánunk jön.”⁴⁷ 1958. március 1-jén a házaspár Joshua Logan *Piknik* című filmjének vetítésére indul: „közben B. is vett jegyet, jól felizgattam magamat.”⁴⁸ Szeptember 2.: „B. értelmetlen látogatása.”⁴⁹ Bóka ekkoriban rendre beállít „unalmas regényével”, hogy – tekintet nélkül a naplóíró létezésére – hajnalig olvassanak fel egymásnak Szabó Magdával. 1959. január 14.: „...így – hogy ne kelljen az undok B.-val 3 napot együtt lenni – mégsem mentem [le Debrecenbe]”.⁵⁰ Április 23.: „B. regényét is megvették filmre.”⁵¹ Hiába, az a szerencse fia.”⁵² „...közben délután a hülye Bóka.”⁵³ Május 6.: „B. új regénye unalom és csőd.”⁵⁴ Augusztus 17.: „Sajnos, anyósom újra jönni akar, viszont nagy öröm, hogy B. még egy hétig Almádin marad.”⁵⁵ Augusztus 25.: „Áldásos hatása volt, hogy Bóka nem volt itt, szabadon jöttünk-mentünk.”⁵⁶ Szeptember 2.: „Vasárnap persze itt olvasta bűn rossz regényét, most megint az idők végezetéig.”⁵⁷ Szeptember 16.: „Vasárnap délután anyósom és B., órákig olvasta bűn rossz regényét.”⁵⁸ Szeptember 23.: „A vasárnap különben apokaliptikus volt, anyósom

⁴³ Uo., 235.

⁴⁴ Uo., 245.

⁴⁵ Az idézeteknél megadtam ugyan a kötet oldalszámait, de a kézirat alapján kiegészítve, javítva közlöm a kiemelt szekvenciákat.

⁴⁶ Uo., 80.

⁴⁷ Uo., 81.

⁴⁸ Uo., 111.

⁴⁹ Uo., 136.

⁵⁰ Uo., 156.

⁵¹ Az *Alázatosan jelentem* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1958) című regényt vették meg.

⁵² SZOBOTKA, *Bánom is én...*, 172.

⁵³ Uo., 173. A szögletes zárójelbe tett három gondolatjel itt és a későbbiekben is egy-egy olvashatatlan kifejezést vagy szövegrészt jelöl.

⁵⁴ Uo., 174.

⁵⁵ Uo., 189.

⁵⁶ Uo., 190.

⁵⁷ Uo., 191.

⁵⁸ Uo., 193.

már délben megjött, aztán délután ő is meg az a hülye is nálunk, fürdeni csak este tudtam, utána meg képtelen voltam elaludni.” „Tegnap M. feküdt, ma repülön hazaviszi (persze a hülye kíséretében) anyját, aztán fordul”.⁵⁹ Október 18.: „Vasárnap újra írtam, aztán itt volt a hülye, hozott M.-nak ajándékokat...”.⁶⁰ Október 22.: „...ma jött [...] anyósom levele: Milyen jó, hogy M. mellett ott van egy ilyen jó barát, mint Illés Endre, aki még ért is az irodalomhoz. Annyira felizgatott, hogy nem is tudtam dolgozni [...] Isten verje meg azt a hülye Bókát, meg a jó anyósom, mindegyik a koszos lábát törli belém, de én mindig legyek megértő és tapintatos. Állítólag – a hülye B. szerint – az Akadémiai Kardos L[ászló]nak és Köpeczi [Béla]nak adta ki opponensi véleményre a disszertációm”.⁶¹ Október 31.: „B. vasárnap felolvasta regénye befejező részét, borzasztóan rossz, de a lektori vélemény máris kitűnő”.⁶² 1960. január 3.: „Kedden aztán kiderült, hogy a hülye maga emelt kifogásokat könyvem ellen, írják át, hagyják ki, nekem persze nem merete elmondani, hanem csak B[éládi]nak, persze ez lett az eredmény”.⁶³ Március 11.: „B. bűnrossz könyvét olvasom, tegnap jelent meg, biztosan magasztalni fogják”.⁶⁴ Június 28.: „Vasárnap sajnos újra jött Bóka, de így se volt témánk, ugyanolyan délután volt, mint öt hónappal ezelőtt”.⁶⁵

Szobotka és anyósa között tehát feszült a viszony. Úgy tűnik, Jablonczay Lenke jobban szereti leánya lieblingjét, Bókát, akivel épp ezért szívélyes nexust ápol, mint vejét, aki elragadta tőle gyermekét, s a távoli fővárosba vitte, véget vetvén ezzel – legalábbis egy időre – Szabó Magda szekunder kapcsolatainak, melyek mellett az imádott édesanya maradhatott az érzelmi centrum. A háttérben – a szocialista erkölcs védelme jegyében – a Szépirodalmi Kiadó igazgatója, a Lenke asszony által (nyilván sértő, bántó szándékkal) piedesztálra emelt Illés Endre óvatosan elhatárolódik Szobotka *Menyasszonyok, vőlegények* című kéziratától. 1960. május 9.: „Mikor délután hazajövek, M. feltűnően rosszkedvűen érkezik meg utánam, majdnem sír. Abban [a] percben tudtam, a Szépirodalminál volt, és nem adják ki a regényemet. Így is történt. Illéssel beszélt. Azt állítja, neki tetszett a könyv, ha nem is annyira, mint az *Úriember*,⁶⁶ de hát két lektora, Réz Pál és egy másik nő nem ajánlották kiadásra”.⁶⁷

Miután a napló megjelentetését nem kísérte-kontrollálta szakmai párbeszéd – erre, mint jeleztem, se idő, se pénz nem jutott –, nem tudható, hogy ki volt „ez a másik nő”, aki egy utólagos inskripció tanúsága szerint megsúgta Szabó Magdának: Réz Pál lektori jelentése regényéről irányított szöveg volt. „Azóta ez is kiderült: Illés is hazudott – kommentálja a bejegyzést az özvegy. – *Judit elmondta, preparálta Réz Palit*”.

⁵⁹ Uo., 194.

⁶⁰ Uo., 196.

⁶¹ Uo., 198.

⁶² Uo., 199.

⁶³ Uo., 211.

⁶⁴ Uo., 225.

⁶⁵ Uo., 246.

⁶⁶ Utalás Szobotka Tibor *Megbízható úriember* (Budapest: Magvető Kiadó, 1959) című regényére.

⁶⁷ СЗОБОТКА, *Bánom is én...*, 234.

Merthogy nem a 223. oldalon – szintén feloldatlanul – szereplő Sziráky Juditról van szó, hanem Márványi Juditról (1927–2018), aki (egy Kardos György és Sík Csaba által kreált fegyelmi ügy miatt) éppen 1968-ban lett a Szépirodalmi Kiadó szerkesztője.⁶⁸

Nem róható föl a naplóírónak, hogy e körülmények végképp elhomályosították szemét, s öntudatlanul is átvette felesége (korábban éppen általa oldott-kontrollált) paranoid látásmódját. „Akkor még nem tudtam, hogy aznap jelent meg Nagy Péter cikke és méltatlan támadása a *Disznótor* ellen a Magyar Nemzetben” – írta 1960. május 31-én, szándékos rosszindulatot feltételezve Bóka barátja részéről.⁶⁹ A napló hátralévő részében e pillanattól fogva mindent megfellebbezhetetlenül sötéten lát, helyzetét teljesen kilátástalannak érzi. Szabó Magda gondolkodásmódjának hátterében (megrögzött gyanakvása, örökös sértettsége mögött) nyilván sokirányú lekötöttsége, egy évtizedeken át tartó identitásdiffúzió lappang. Ezt veszi át 1960 tavaszán férje – persze egészen más előjellel. Szobotkának be kell látnia: a fennálló viszonyok között művészi boldogulására nincs többé esély. Az egyik oldalon a diadalmas Jablonczay Lenke, oldalán Bóka László, Illés Endre és Nagy Péter – a túlparton, magányosan, Szobotka. Szabó Magda két tűz között. Anélkül, hogy moralizálnánk: e lélektani helyzet vázlatos ismertetése révén egy életmű szemléleti és tematikai íve, meghatározhatatlan műfajú könyvek (*Megmaradt Szobotkának*; *Liber Mortis*) formája, s egy öt kötetből álló, a rendszerváltás nyomán befejezetlenül maradt életműsorozat léte nyer magyarázatot.⁷⁰

Utaltam már fentebb Szabó Magdának a napló kéziratába ékelt megjegyzéseire. Érdeemes megvizsgálni, hányszor olvasta újra az özvegy a férje halála után felfedezett becses dokumentumot. A kötet epilógusaként is olvasható záró sorait (251–254) 1982. május 14-én vezette be az utolsó feljegyzések mögé. Nyilván már a Szobotka-könyv megírása közben született az az átkozódó, az írói és magánemberi szerepek összeegyeztethetlenségéből fakadó, dühöt és kétségbeesést tükröző mondat, amely egyetlen kijelentésben sűriti össze egy Kádár-kori karriertörténet tragikumát: „*Az Isten pusztítsa el azt a rohadt Illést, ezt ma írom, és holtig ezt kívánom!* 83. II. 16.”⁷¹ Ezzel a mondattal véget érnek a vitatkozó közbevetések, biztató, a korabeli helyzetet magyarázó, a kommentátor vállalt szerepét, tetteit mentegető argumentumok, mar-

⁶⁸ Vö. CSALOG Zsolt, „A szocializmus jegyében”, kiad., jegyz., bev. SOLTÉSZ Márton, in MÁRVÁNYI Judit, *Kapaszkodók*, szerk. TURI Tímea, Tények és tanúk, 97–101 (Budapest: Magvető Kiadó, 2017).

⁶⁹ SZOBOTKA, *Bánom is én...*, 240. Nagy Péter inkriminált cikke: „Szabó Magda: *Disznótor*”, *Magyar Nemzet*, 1960. május 26., 4. (Kötetben: NAGY Péter, *Rosta* [Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1965], 255–259).

⁷⁰ A Kardos György igazgatóval ápolt évtizedes jó viszony révén érthette el Szabó Magda, hogy férje halála után két évvel, *Szobotka Tibor művei* címmel a Magvető gondozásában meginduljon a hányatott sorsú író életműsorozata, melynek köteteit az özvegy maga rendezte sajtó alá. Az 1988-ban megszakadt életműkiadás darabjai megjelenésük időrendjében: *Hazugság* (1984); *Harkály a fán* (1985); *Erényes emberek: Drámák, hangjátékok, jelenetek* (1986); *Igitur* (1987); *Sose jön szanitéc* (1988).

⁷¹ SZOBOTKA, *Bánom is én...*, 234, kiemelés az eredetiben.

gináliák. „Bóka, akit tartani kellett, hogy segítsen, hiszen olyan védtelenek voltunk” – idézi fel, félig önmagának, félig halott férjének címezve az 1959. április 16-i bejegyzéshez csatolt glossza.⁷² 1959. október 22.: „Édesem, bocsáss meg, ez nem volt igaz! Lenke vidéki tapasztalatlansága, rossz helyzetfelismerése – B. sem akar[t] sose sérteni, csak segített. A sok betegség eltorzította a kritikádat” – hangzik az önfelmentő magyarázat.⁷³ A bosszúvágy szenvedélyétől fűtött zárlat – ez a profán imádság – egy új azonosság, új alanyiség egyik első dokumentuma: az anyai és férji kötelmekről megszabadult/megfosztott, magára maradt, *felnőtt* személyiség megnyilvánulása. Az elmúlt évtizedek identitásdiffúziójával való szembesülés, valamint a kétirányú elkötelezettség felszámolásának programja. Az író és az ember szelfereje megsokszorozódik.

Igen, meghalt Agyigó, de Szabó Magda, a Szobotka Tibor felesége él, és végre volt ereje elolvasni ezt az írást. Halott férjem, Te, az egyedüli, akit szerettem, mindenben igazad volt: és ha a halált kívántad, óriási tehetségeddel ezeknek a bitang gyilkosoknak a manipulációja miatt, igazad volt, okod volt rá. Ne kérdezd, hogy tartottalak életben, mikor az én életemet is fenyegették, az én lelkem egészségét is megtörték, amellet ugráltam kettőtök [?] között, amíg majd kiszakadt a lelkem. Legyen átkozott, aki a sírodba taszított, ez a dög, ez a nyomorult Réz [Pál] is legyen átkozott, de a legátkozottabb Illés [Endre], aki [...] a Menyasszonyok után befejezte a gyilkosságodat, elkezdte egyenest játszani. Hazug, hitvány, de bosszút álltam. El akart venni, hiszen tudod, tavaly nyáron beleőrült abba, hogy kirúgtam. Kirúgtam, és a bosszú még nem is kész. Pusztuljon rémes halállal Béládi [Miklós], a gyalázatos, Isten, hallgass meg, pusztítsd el őket. Nyúl, Agyigó meghalt, de én, Szabó Magda, aki életművedet kezelem, aki a mostani sorsodat intézem, itt vagyok. Itt is leszek, ne félj. Térdre parancsolom a sírod előtt a közvéleményt.⁷⁴

Új korszak veszi kezdetét e sorokkal: Szabó Magda, a hatalom egyes képviselőinek segítségével fölépített közéleti személyiség (egyúttal maga is hatalmi tényező) megkezdí egyszemélyes háborúját a „hatalom” képviselői ellen, a közvélemény átfórmálása érdekében. Miközben továbbra is saját szerepének foglya marad, hiszen minden lépését – még bosszúhadjáratát is – az a rendszer teszi lehetővé, amely működését 1957 és 1989 között szentesítette, férje halála egzisztenciáontológiai érvénnyel kényszeríti közösen töltött éveik konzekvenciáinak levonására. E szembenézés persze felemás eredményeket hozott. 1983-as könyvében Szabó Magda felvázolja (évtizedekre bebetonozza) a kanonikus Szobotka-narratívát, melyben önmagára az életre galvanizáló, a megmentő, az őrangyal szerepét osztja, s megképezi egyúttal a bűnbakokat is – megnevezi férje gyilkosait. A kiélezett oppozíció azután mindent megmagyaráz –

⁷² Uo., 170, kiemelés az eredetiben.

⁷³ Uo., 198, kiemelés az eredetiben.

⁷⁴ Uo., 253–254, kiemelés az eredetiben.

még a sok évtizedes hatalmi kötelékek szorosabbra vonását is. A bosszú mint megoldás ugyanis nem megszünteti a háttérben lüktető vágy – a tulajdonképpeni veszteség – okát, éppen ellenkezőleg: visszahelyezi jogaiba a tragikus paktumot. Szobotka Tibor temetésén Nagy Péter mondja a búcsúztatót, életműsorozatát Kardos Györgynél sikerül kiharcolnia. Bár nem megy hozzá feleségül, még Illés Endrével is megmarad a szakmai kapcsolat.⁷⁵ Mintha nem értené az özvegy – holott nagyon is értette –: a hatalom bizonyos köreinek figurái felcserélhetők egymással. Férje kéziratait nem magánemberek utasították vissza. Hivatalos személyek ítélték (nem egyszer személyes becsvágyuk, sértettségük nyomására, de mindig a hatalmi erőter mint végső instancia törvényei szerint) a Szobotka-művek sorsáról: regényei, novellái publikálásának kockázatát – legalábbis így ítélik – az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején nem lehet vállalni. A kiadóigazgató ezért preparálja a lektort, majd a másik lektor ezt utóbb visszamondja az özvegynek – és mindeközben senki sem lép ki saját szerepéből, funkciójából. Ma egy-egy szöveg közlésének – bizonyíték rá ez a napló is – kizárólag piaci indokai, feltételei és kockázatai vannak; a Kádár-rendszer érett periódusában gyakorlatilag csak ideológiai-politikai szempontok domináltak.

⁷⁵ Tóbiás Áron jegyezte fel az író 1992-es szavait: „Illés Endre volt az, aki azt mondta: – Láttam magát gyereknek, mert megírta az *Ókut*at. Láttam magát fiatalasszonynak és asszonynak a Szobotka-könyvben. Egész családját ismerem, a dédapától az ükajja adósságáig. Egyet nem ismerek, ne haragudjon, már megkérdezem: maga sose volt fiatal? Akkor elnevettem magamat: – Dehogynem voltam én, csak nem Magyarországon voltam fiatal. Ezt meg kell írni, mert olyannak voltam tanúja, amiről beszélni kell.” Illés tehát még ekkor is fontos visszajelzésekkel szolgál az író tematikájára vonatkozóan. TÓBIÁS ÁRON, „100 éve született Szabó Magda”, *Kapu* 29, 6–7. sz. (2017): 82–83.

Balogh Magdolna*

ÉNKERESÉS, CSALÁDTÖRTÉNET, TRAUMA

– Tompa Andrea *A hóhér háza* című regényének értelmezése –

Szereplők, cselekmény

A 38 fejezetből álló regény főszereplője „a lány”, egy-egy fejezetben azonban a lány nővére, apja, anyja és nagyszülei is fontos szerepet kapnak, mondhatni, egy-egy fejezet főszereplőjévé lépnek elő. Emellett a város, Kolozsvár, illetve a tágabb régió, Erdély diktatúrabeli jelenének és történelmének egyes mozzanataira is ráláthatunk. A történetmondás nem lineáris: a címmel ellátott fejezetekből könnyen elmesélhető cselekmény helyett egy-egy motívum, alak, esemény villan fel, s a mozaikként összerakható történetdarabkákból a mű elolvasását követően áll össze a lány énkeresésének története, háttérben a család történetével.

Műfaji kérdések

Az énkeresés bonyodalmai a mű műfaji összetettségében is tetten érhetők: nem véletlen, hogy a hivatásos olvasók nem tudták egyértelműen besorolni: az egyik recenzens szerint a mű „egy lány történeteként indul, majd családregegybe torkollik”,¹ egy másik „fejlődésregényt”² lát, a harmadik úgy véli, „fejlődés- és családregegy”.³ Bányai Éva szerint egyenesen besorolhatatlan műfajú mű.⁴ Ugyanakkor észlelik a mű ön-életrajzi indíttatását, az elbeszélői és a szerzői szerep „egymásra kopírozódását”.⁵ A véleményoszóródás már csak azért sem meglepő, mert Tompa szándékosan nyitva hagyja ezt a kérdést, nem igazít el bennünket: a befogadóra bízva, milyen műfaji kód alapján olvassa művét. Legalábbis erre következtethetünk abból, hogy a mű paratex-

* A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos főmunkatársa. Jelen szöveg egy angol nyelven írt tanulmány rövidített magyar változata.

¹ DARVASI Ferenc, „Lányregényből családregegy”, hozzáférés: 2021. 05. 28., <https://litera.hu/magazin/kritika/lanyregenybol-csaladtortenet.html>.

² BORCSA János, „A zsarnokság írói leleplezése”, *Kortárs* 55, 11. sz. (2011): 98–101, hozzáférés: 2021. 05. 28., http://epa.oszk.hu/00300/00381/00164/EPA00381_kortars_2011_11_1956.htm#content.

³ TARJÁN Tamás, „Harmincnyolcszor egy mondat a zsarnokságról”, <https://revizoronline.com/hu/cikk/2472/tompa-andrea-a-hoher-haza/>.

⁴ BÁNYAI Éva, „Erdély-re-prezentációk: Történetek az Aranykorról”, in *Certamen II. Előadások a Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum Egyesület I. Szakosztályában*, szerk. Egyed Emese, Bogdándi Zsolt és Weisz Attila, 100–110 (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2015).

⁵ DARVASI, „Lányregényből...”

tusaiban nem szerepel műfaji megnevezés.⁶ Könnyen belátható ugyanakkor, hogy *A hóhér háza* hibrid műfajú mű. Az alábbi tanulmányban azt igyekszem kifejteni, hogy a műfaji hibriditás az önéletrajzi szubjektum énkeresésének bonyolult folyamatában nyer értelmet.

Noha a narráció egyes szám harmadik személyű, a főhős személyes attribútumai, a család (szülők, nagyszülők, rokonok) valódi nevükön megnevezett tagjai, ahogyan a legtöbbször csak „a lány”-ként emlegetett főhős T. A. monogramja, és bizonyos testi jegyek emlegetése (például a dús, rakoncátlan hajzat) sem hagynak kétséget az önéletrajzi indíttatás felől. Érdekes, hogy miközben Tompa kifejezetten fikcióként tekint saját munkájára, és ezzel együtt a fikcionális olvasást preferálja, kritikákból, illetve a szerző egyik utalásából is tudjuk, hogy a külső biográfiai adatok és tények, illetve bizonyos, a kolozsvári kulturális élet ismert alakjairól mintázott szereplők felismerhetősége miatt az olvasók egy része referenciálisan olvasta a művet (még a nyilvánvalóan mesés, szürreális fejezetet is).⁷ Mind a szerzői intenció, mind a befogadásban mutatkozó ambivalencia (azaz a fikciós és a referenciális olvasásmód előfordulása) azt mutatja, hogy a mű értelmezéséhez számot kell vetnünk az önéletrajzi írásmód újabb megközelítéseivel, illetve az önéletrajz és a fikció kombinálására épülő heterogén műformák műfajelméleti értelmezésével.

A kortárs önéletrajzi kutatásokat 1975-ös könyvével megalapozó Philippe Lejeune olyan visszatekintő prózai elbeszélésként írja le az önéletírást, amelyet valódi személy ad saját életéről, s amelyben a hangsúlyt a magánéletére, különösképp személyiségének történetére helyezi.⁸ Mivel a francia kutató vélekedése szerint az önéletírás nem határolható el a fikciótól formai, narratológiai és szövegszerű jegyek alapján, Lejeune a szöveg közlésének pragmatikai síkján próbálja megragadni az önéletírás problematikáját, ezért beszél *önéletrajzi paktum*ról, vagyis a szerző által az olvasó számára javasolt, kifejtett vagy kifejtetlen szerződésről, amely szembeállítható a *fikciós paktummal*,⁹ vagy más szóval *regényírói paktummal*.

Lejeune szerint az önéletrajzi elbeszélést az jellemzi, hogy a mű szerzője, a történet elbeszélője és a szereplő, akiről a történet szól, azonosak,¹⁰ hozzáátéve, hogy ez a sajátos hármasság azonos azonos a szerző, az elbeszélő és a főhős tulajdonnévnek azonoságában, illetve bizonyos paratextusokban érhető tetten.

⁶ Ugyanez érvényes Tompa Andrea következő regényeire: a *Fejtől s lábtólra*, amelynek alcíme *Kettő orvos Erdélyben*, s az *Omertára*, amely ugyancsak műfaji megnevezés nélkül, *Hallgatások könyve* alcímmel jelent meg.

⁷ Vö. BALÁZS Imre József, „Hosszúra nyúlt visszatérés: Beszélgetés Tompa Andrea íróval, színház-kritikussal”, *Helikon Irodalmi Folyóirat* 22, 13. sz. (2011), hozzáférés: 2021. 08. 23., https://regi.helikon.ro/index.php?m_r=2595.

⁸ Philippe LEJEUNE, *Önéletírás, élettörténet, napló*, ford. BÁRDOS Zsuzsanna, GÁBOR Lívía, HÁZAS Nikolett, TOÓKOS Péter, VARGA Róbert és Z. VARGA Zoltán (Budapest: L'Harmattan Könyvkiadó, 2003), 18.

⁹ Z. VARGA Zoltán, „Előszó”, in LEJEUNE, *Önéletírás, élettörténet, napló*, 9.

¹⁰ Uo., 19.

Az önéletrajzi regényben azonban ez az azonosság nem jelenik meg explicit módon, ugyanakkor az olvasó mégis azt gondolja, hogy létezik. Ugyancsak Lejeune nyomán azt állíthatjuk, hogy az önéletrajzi regény olyan fikciós elbeszélés, amelyben az olvasó az általa megfigyelték alapján feltételez bizonyos azonosságot a szerző és a főhős között,

miközben a szerző ennek a személyazonosságnak a tagadását (vagy legalábbis meg nem erősítését) választotta. [...] Az olvasó által feltételezett „hasonlóság” szereplő és szerző között a laza „rokonságtól” a szinte teljes áttetszőségig, mondhatni a „kiköpött más”-ig terjedhet.¹¹

Azonban, ahogyan mások joggal hivatkoznak rá, ez a meghatározás több kérdést is felvet, például, hogy melyek lennének a könyvnek azon elemei, amelyek alapján az olvasó azonosságot tételezhet fel a szereplő és a valódi szerző között, vagy hogy vajon a központi cselekménynek a szerző valódi életét kell-e tükröznie. És mennyiben kell a történetnek azonosnak lennie a szerző valódi életével?¹²

Az önéletrajz és az önéletrajzi regény elkülönítésére az egyetlen lehetséges megoldásnak az látszik, ha a szöveg referenciális és pragmatikai státuszának vizsgálatához folyamodunk. Ahogyan a Smith és Watson szerzőpáros írja, az önéletrajzi regény és az önéletrajz a referenciális világhoz fűződő viszonyuk alapján különböztethető meg.¹³

A műfaji elkülönítésben segítségünkre lehet továbbá az *igazságigény* kérdése. Miközben ugyanis a regény nem lép fel az igazság igényével, az önéletrajz célja az őszinteség, az „igazság” kimondása. Természetesen nem a tényközlések verifikálhatóságával összefüggő referenciális igazságról van itt szó. Sokkal inkább arról a fajta „magasabb rendű igazságról”, amelyről Goethe beszél a *Költészet és valóság*ban, s ami ugyanaz, amiről Pascal mint az élettapasztalat „mélyebb igazságáról” tesz említést.¹⁴ Ezt úgy írhatnánk le, mint a szerző subjektív meggyőződését, amely arról győzi meg az olvasót, hogy autentikus történetet olvas.

Itt kell szóba hoznunk a mai magyar kritikai diskurzusban is gyakran emlegetett autofikció kérdését, már csak azért is, mert a fogalom olyannyira divatosá vált, hogy

¹¹ Uo., 27.

¹² Lut MISSINNE, „The Autobiographical Novel”, in Marianne WAGNER-EGELHAAF, ed., *Handbook of Autobiography/Autofiction*, 464–472 (Amsterdam–New York: Walter de Gruyter, 2019), 464.

¹³ „A regényírókat kizárólag az olvasók azon elvárásai kötik, melyek a regényen belüli világ valószínűségének/élethűségének belső konzisztenciájára vonatkoznak, nem köti azonban őket a bizonyítás kötelessége, mely az elbeszélés világát összekapcsolja a történeti, az elbeszéléseken kívüli világgal. Az élet-elbeszélők ezzel ellentétben elkerülhetetlenül a szövegen túli világra mutatnak, az elbeszélő megélt élményeinek alapját adó világra, akkor is, ha ezen alapot részben kulturális mítoszok, álmok, fantáziák és subjektív élmények alkotják.” (Sidonie SMITH and Julia WATSON, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives* (Minnesota–London: University of Minnesota Press, 2001), 9.

¹⁴ MISSINNE, „The Autobiographical Novel”, 467.

szinte ki is szorította az önéletrajzi regény fogalmát. A terminust a hetvenes években Serge Doubrovsky vitte be az irodalomtudományos köztudatba *Fils* című regényéhez írt szerzői kommentárjában. Meghatározása szerint szóban forgó munkája olyan történet, amelyet „szigorúan valóságos eseményekről és tényekről szóló fikcióként” írhatunk le.¹⁵

Az autofikciót tágabb értelemben az jellemzi, hogy összekapcsolja a referenciális és a fikcionális olvasásmódot: a két, egymással ellentétes gyakorlat (illetve ennek megfelelően a kétféle paktum) egyidejűleg marad érvényben, s az olvasó tudata a befogadás során folyamatosan oszcillál a referenciális és a fikcionális olvasásmód között.¹⁶ Egy másik megközelítés szerint az autofikcióban a reális és a fikcionális közti megkülönböztetés irrelevánssá válik, illetve azt is mondhatjuk, hogy a való élet és a fikcionális formák viszonya az énfeltárás kísérleti terepévé válik.¹⁷ E szempontok szerint azonban nehéz megkülönböztetni az autofikciót az önéletrajzi regénytől, mivel mindkét műfajra igaz, hogy a fikcionális és a referenciális határán transzcendál.¹⁸ Ha azonban tekintetbe vesszük, hogy az autofikciónak lényeges eleme az én fikcionalizálása, azt mondhatjuk, hogy az autofikció olyan fikcionális elbeszélés, amelyben a szerző nevét viselő hős egy magától értetődően fiktív világban mozog,¹⁹ és így e szempont révén elkülöníthetjük az önéletrajzi regénytől.

A Tompa-regény autofikcióként értelmezését a fentiek értelmében nem tartom adekvátnak: egyrészt nincsen arról szó, hogy a szerzői névvel azonosítható szereplő evidensen fikcionális közegben mozogna, (éppen ellenkezőleg), másrészt az is bizonyosnak látszik, hogy a szerzőnek nem célja az olvasó provokálása a fikcionalitás és a referencialitás közti határ eltörlésével, sem pedig az, hogy a két világ közti határ felől folyamatos bizonytalanságban tartsa a befogadót.²⁰

Azonban a műfajok esszencialista definíciói helyett alighanem célszerűbb a befogadás folyamatára és magára a diskurzusra összpontosítani, minthogy a műfaji különbségeknek az olvasás során kell nyilvánvalóvá válniuk.²¹ Ezért az alábbiakban magam is olvasási tapasztalataimra támaszkodva kísérlem meg hibrid műfajú, ám alapstruktúráját tekintve önéletrajzi regényként értelmezni *A hóhér házáat*.

Noha a regény középpontjában egy kamasz lány felnevelésének története áll, a *coming-of-age-story*-hoz szorosan hozzátartozik a lány szűkebb és tágabb környezetének elbeszélése. Ez arra a könnyen belátható tényre vezethető vissza, hogy lehetetlen

¹⁵ Frank ZIPFEL, „Autofiktion: Zwischen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“, in Simone WINKO, Fotis JANNIDIS und Gerhard LAUER, Hg., *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen der Literarischen*, 285–314 (Berlin–New York: Walter de Gruyter, 2009), 285.

¹⁶ ZIPFEL, *Autofiktion*, 306.

¹⁷ Marianne Wagner-Egelhaafot idézi MISSINNE, „The Autobiographical Novel”, 468.

¹⁸ Uo.

¹⁹ ZIPFEL, *Autofiktion*, 302.

²⁰ Jó ellenpélda lehet Esterházy Péter életműve, amely szinte egészében éppen a fikció és referencialitás határának eltörlésére és az olvasó provokálására, vagy legalábbis elbizonytalanítására épül.

²¹ MISSINNE, „The Autobiographical Novel”, 470.

megírni valakinek az életét anélkül, hogy bele ne íránk mások életét, hiszen – ahogyan John Donne is írja – senki sem különálló sziget.²² Az önéletrajzi regényhez – csakúgy, mint más önéletrajzi műfajokhoz – hozzátartozik mások életének megírása is. Azaz az önéletrajzi írás egyszersmind életrajzi is.²³ Az önéletrajzi írás műfajaiban leggyakrabban szereplő *topoi* a családtörténet, a genealógia, a társadalmi nem, a fizikai és mentális jellemzés, a nevelődés, tevékenységek, cselekedetek, valamint a tágabb közösség, a nemzet,²⁴ ugyanakkor számos tényezőtől függ, hogy az önéletrajzi formákba mennyiben vonódik be mások életének elbeszélése. Figyelembe kell vennünk, hogy „az önéletrajzi szövegek különböző időszakokban és különböző kultúrákban jelentős elmozdulásokat mutatnak a témák és a műfajok hangsúlyai, szelekciója és kombinációja tekintetében.”²⁵ Műfajelméleti aspektusból nézve azt mondhatjuk, hogy az elemzett műben az alapstruktúrát meghatározó önéletrajzi regény műfaji sajátosságai mellett felsejlik a *Bildungsroman*²⁶ visszfénye, valamint a családtörténeti regényé: e két utóbb említett műfaji változat elemeinek az *önéletrajzi szubjektum* énkeresése folyamatában van szerepük.

²² Liz STANLEY, *The Auto/biographical I: The Theory and Practice of Feminist Autobiography* (Manchester: Manchester University Press, 1992), 10, idézi Gabriele LINKE, „Topics of Autobiography/Autofiction”, in WAGNER-EGELHAAF, *Handbook of Autobiography/Autofiction*, 416–422, 418.

²³ Stefan GOLDMANN, „Topos und Erinnerung: Rahmenbedingungen der Autobiographie,” in Hans-Jürgen SCHINGS, Hg., *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, DFG-Symposium 1992, 660–675 (Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994), 664. LINKE. „Topics of Autobiography/Autofiction”.

²⁴ A *topic* fogalma szemantikailag az antik *topoival* függ össze, amely az antik retorikában az érvelés állandó elemeit jelentette. Az *argumenta a persona* típusú szövegekben használatos retorikai listák, *topoi*-katalógusok, amelyek a név, a születés és a genealógia, a gender, a nemzet, a fizikai és mentális jellemzők, a nevelés, a tevékenységek és cselekedetek, sorsfordulatok stb. felsorolását tartalmazták. Ezek az egy-egy személy életének elbeszélésére használt *topoik* szolgáltak alapjául a későbbiekben az önéletrajz műfajainak és témáinak. (GOLDMANN, „Topos und Erinnerung...”, 662, idézi LINKE, „Topics of Autobiography/Autofiction”, 417.) „[...] az efféle *topoi* használata összekapcsolja a személy életét jellegzetes történeti környezetével, és kiemeli a társadalmilag releváns pontokat.” (WAGNER-EGELHAAF, *Autobiographie*, 109–110, idézi LINKE, *uo.*, 417).

²⁵ LINKE, *uo.*

²⁶ A műfaj meghatározására vö. például: „A *Bildungsroman*t hagyományosan egy fiatal férfi fejlődését és szocializációját követő regénynek tekintik: ezt a folyamatot példázza Dickens *Szép remények* c. műve. E »tanulóregény« C. Hugh Holman szerint »egy érzékeny főszereplő gyerekkorát és fiatal férfifeit meséli el, melynek során a főszereplő a világ természetét, jelentését és mintázatait próbálja megismerni, életfilozófiára és életművészetre próbál szert tenni«. A fejlődés cselekménye magába foglalhatja az elnyomó családtól való menekülést, az iskolaéveket, szerelmi viszonyokat és gazdasági vállalkozásokat, melyek mind oda vezetnek, hogy a főszereplő újraértékeli saját feltevéseit. A *Bildungsroman* végpontja a polgári társadalom rendjében kijelölt pozíció elfoglalása, melyhez jellemzően le kell mondani valamilyen eszményről vagy szenvedélyről, és el kell fogadni a heteronormatív társadalmi berendezkedést.” SMITH and WATSON, *Reading Autobiography*, 189.

Mindenekelőtt az önéletrajzi én²⁷ regénybeli megjelenésének sajátosságairól kell szólnunk. Az (anonim) elbeszélő azonos a főszereplővel („a lánnyal”). Az elbeszélés harmadik személyű, emiatt bizonyos távolság van a szerző (a történeti én), az elbeszélő én (akit az egyszerűség kedvéért a továbbiakban „elbeszélő”-nek nevezek) és az elbeszéltnél én (a továbbiakban „főhős” vagy „a lány”) között: az így létrejövő bonyolult kapcsolat a szerző részéről azt a szándékot is rejtheti, hogy az életrajzi azonosság és különbözős lebegtetésével megnövelje saját lehetőségei terét a fikció létrehozása során, vagy hogy a szöveg mögül kibontható én kontúrjai kevésbé legyenek élesek.

A mű töredékes szerkesztését a visszatekintő, emlékező attitűd magyarázhatja: az egymás mellé fűzött, rövidebb-hosszabb fejezetekben az elbeszélő egy-egy motívumra, figurára, vagy viszonyra közelít rá. Minden egyes történet a múlt egy újabb darabkáját engedni látni az apa, az anya, a nagyszülők vagy „a lány” életéből.

Az önéletrajzi én életére a történetmozaikok alapján tizenkét és fél éves korától tizennyolc éves koráig láthatunk rá, egy-egy meghatározó élmény, tapasztalat, kapcsolat megidézése révén. Két fejezet erejéig az elbeszélő személye, s vele a nézőpont is megváltozik: „a lány” apjának, Janónak a bátyjához, a fényes karriert befutó közgazdász-íróhoz címzett leveleit olvassuk, amelyeket a fikció szerint a főhős az apja halála után talál meg. E két levélnek a mű egésze szempontjából játszott kulcsfontosságú szerepére a későbbiekben visszatérek.

A mű keretes szerkezetét az 1989-es romániai forradalom²⁸ egy-egy mozzanatát elmesélő fejezetek teremtik meg. Az 1971-ben született önéletrajzi én („a lány”) számára a forradalom a nagykorúvá válást is jelenti: 1989-ben tölti be tizennyolcadik évét, leérettségizik és sikeres felvételi vizsgát tesz. Amikor az utolsó fejezetben az anya azt mondja a lányainak: „ti pedig csináltok, amit akartok, lányok” (440), a történet e kettős fordulatát nyugtázza: a felnőttkorba lépve lányai az egyéni szabadságukkal élhetnek, a forradalom pedig lehetővé teszi, hogy a politikai (társadalmi) szabadságukkal is éljenek – ez utóbbinak attribútuma az útlevéligénylés, a külföldi utazás frissen megnyílt lehetősége.

Az ebben a keretben elhelyezett fejezetek felváltva játszódnak a diktatúra korszakában, (amelyeknek középpontjában a lány sorsa áll), illetve a huszadik század első felében, konkrétan az 1945 előtti és az azt követő évtizedekben (amelyekben valamelyik családtagé a főszerep). Pontosabban a diktatúra időszakában játszódo fejezetek közé ékelődnek az 1945 előtti történeteket bemutatók, mintegy bevilágítva a lány életének történéseit.

²⁷ Az önéletrajzi én fogalmát Smith és Watson hivatkozott műve alapján mint a történeti én, az elbeszélő én, az elbeszéltnél én és az ideológiai én komplexumát értelmezem, melyek közül az első (a biográfiai szerző) értelemszerűen nem hozzáférhető a szövegben. Vö. SMITH and WATSON, *Reading Autobiography*.

²⁸ Az 1989-es romániai forradalom ellentmondásos utóéletéről, a hiteles források és mértékadó elemzések hiányáról vall, egyszersmind az események objektív bemutatására tesz kísérletet: PETER SIANI-DAVIES, „The Revolution after the Revolution”, in DUNCAN LIGHT and DAVID PHINNEMORE, eds., *Post-Communist Romania: Coming to Terms with Transition*, 15–34 (New York: Palgrave-Macmillan, 2001).

A visszatekintő attitűdből következik, hogy az önéletrajzi szubjektumot²⁹ meghatározó folyamatok közül az *emlékezet* szerepe elsődleges. Az emlékezet a forrása és egyszersmind a hitelesítője is az önéletrajzi aktusoknak.³⁰ A tapasztalatokból építkező szubjektív és kollektív emlékezet³¹ konstituálódásának különböző elemeivel találkozunk, ezek egy része a személyes és a családi emlékezethez³² kapcsolódik, más részüik azonban a kisebbségi magyarság kollektív emlékezetének, illetve a késő szocialista társadalom közösségi emlékezetének része. A múlt felidézésének a kollektív emlékezet keretein belül az identitás formálódásában van döntő szerepe.³³ A műben különböző időszakokból és különböző helyekről származó események, élmények emlékei bukkannak fel a főhős, a szülők és a nagyszülők múltjából is (ez utóbbiak az utóemlékezet működése révén ugyancsak az önéletrajzi szubjektum részeivé válnak). Az alábbiakban az e szubjektumot konstituáló folyamatok közül elsősorban a tapasztalat és a tapasztalatokból kialakuló identitás mozzanatait emelem ki.

Az elbeszélő-főhős legalapvetőbb tapasztalata a maga és családja állandó, szinte természeti törvény erejével fellépő *erőszaknak való kitettsége*. Ez az egyetlen kontinuitása a műben megidézett öt évtizedes időszak történelmének. Aki itt élt vagy él, annak ilyen vagy olyan módon a szélsőséges erőszakkal szembeszegülve kellett túlélnie. Ez az, ami közös a regénybeli jelen és múlt megidézett eseményeiben. Az erőszak és utóhatása tapasztalatát, az ezzel kapcsolatos komplex jelenségcsoportot a trauma alábbi módon értelmezett fogalmával lehet megközelíteni:³⁴

A trauma metaforája felhívja a figyelmet azokra a módokra, ahogyan a szélsőséges erőszak megtöri a testet és a lelket, kitörölhetetlen jeleket hagyva még gyógyulás és a teljes felépülés után is. De a trauma fogalmát kiterjesztették

²⁹ Lásd SMITH and WATSON, *Reading Autobiography*, 15–48.

³⁰ Vö. uo., 16.

³¹ Lásd Maurice HALBWACHS, *Az emlékezet társadalmi keretei*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2018). Ahogyan Astrid Erll kiemeli, a későbbi emlékezetkutatások szempontjából meghatározó a francia szociológus munkássága, aki – emellett, hogy az emlékezet társadalmi jellegét hangsúlyozta – elsőként írta le a *generációk közötti emlékezet* működését, és ugyancsak Halbwachs volt az, aki a kollektív emlékezet fogalmát kiterjesztette a kultúra áthagyományozásának folyamatára is. Vö. Astrid ERL, *Memory in Culture*, trans. Sara B. YOUNG (New York: Palgrave Macmillan, 2011), 15–18.

³² A családi emlékezet a kollektív emlékezet egyik altípusa, jellegzetesen generációk közötti emlékezet, amelyet Halbwachs *élő emlékezetként* ír le, és amely jellegénél fogva az *oral history*hoz hasonlítható. (ERLL, *Memory in Culture*, 17.)

³³ Vö. uo.

³⁴ A görög szó eredetileg fizikai sérülést, sebet jelent (vö. traumatológia). Mára eredeti orvosi jelentésétől részben eltávolodva, részben újabb jelentésekkel gazdagodva mind egyéni, mind kollektív traumákról beszélnek, s a fogalommal a szélsőséges erőszak nyomán elszenvedett komplex, testi-lelki-szellemi sérüléssel, megnyomorodással járó folyamatot, illetve annak utóhatásait írják le. Vö. ERŐS Ferenc, *Trauma és történelem: Szociálpszichológiai és pszichoanalitikus tanulmányok* (Budapest: Jászöveg Műhely Kiadó, 2007), 15–17.

a legkülönfélébb szélsőséges helyzetekre és az ezekre adott, igencsak eltérő egyéni és kollektív válaszokra is. A traumát egyidejűleg úgy foghatjuk fel, mint egy társadalmi-politikai eseményt, mint egy pszichofiziológiai folyamatot, mint egy fizikai és emocionális tapasztalatot, és mint egy narratív témát az egyéni és társadalmi szenvedés magyarázatában.³⁵

A traumatikus tapasztalatok a regényben közvetett módon jelennek meg, a közvetettséget érzékelteti maga a harmadik személyű elbeszélésmód is, amely mintegy a sérülések okozta sebek elrejtését is szolgálja.

A diktatúra világában

A regény világában a legáltalánosabb egzisztenciális tapasztalatnak a külső erőszak folyamatos jelenléte mellett a társadalom kisebbségi csoportjához tartozást tekintetjük: az önéletrajzi én és a családja a romániai, ezen belül az erdélyi magyarsághoz tartozik. Ez a komplex, egyszerre etnikai, kulturális és nyelvi tapasztalat a hatalom és az elnyomás, azaz az erőszak kontextusában jelenik meg. A regény ezt a közeget a kétnyelvűséggel érzékelteti: a szövegben rendre román nyelvű mondatok (dialógusok idézetei) jelennek meg, amelyeket aztán az elbeszélő lefordít magyarrá, mintegy reprodukálva azt a napi gyakorlatot, amelyet kisebbségiként követnie kell minden nyilvános térben: hivatalban, üzletben, iskolában vagy a tömegközlekedésben. A kisebbségiként elszenvedett elnyomás tapasztalata felerősíti, megtöbbszörözi a minden állampolgárt egyébként is sújtó diktatúra represszív hatását. Ezt igazolják az önéletrajzi én iskolai tapasztalatai is: az oktatás a diktatúra erőszakon, elnyomáson és formális kontrollon alapuló rendjét képezi le, kizárólag az alattvalói létre szocializálja a diákságot. Napi gyakorlatában meghatározó szerepet játszanak az autoriter, a megaláztatást és a verbális agressziót nevelőeszközként alkalmazó tanárok (minden diktatúra lelkes kiszolgálói), a regényben a rettegett Antal tanár elvtárs, a biológia-tanár, ahogy az is, hogy az egyenruha mellett az iskolásoknak a kabátra kívülről rávarrt, messziről is jól látható karszámot is viselniük kell. Az iskolai szocializáció a pusztá dresszúráján túl a kultusz rítusaiban való kötelező részvétellel is kiterjed. Ennek jellemző példája, hogy a diktátor 65. születésnapja alkalmából többiskolányi gyerekből formált gigantikus élőképet hóban-fagyban gyakoroltatják a stadionban (*Négyszög, A száj*). A diktátor csak mint „félfulú hóhér” jelenik meg a műben: képe mindenütt ott van, a boltok falán, a pártdemonstrációkon, a tévé képernyőjén, a tankönyvek első lapjain „tollal vagy körzővel szitává lyuggatva, rendszerint kecske-, ördög-, Lenin-, Drakula- és bohócfigurává átfestve”, bár „a mögöttes kép eltüntethet-

³⁵ Lawrence KIRMAYER, Robert LEMELSON and Mark BARAD, „Introduction: Trauma in Culture. Brain and Body”, in Lawrence KIRMAYER, Robert LEMELSON and Mark BARAD, eds., *Understanding Trauma: Integrating Biological, Clinical and Cultural Perspectives* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2007), 1, idézi ERŐS, *Trauma és történelem*, 16.

len maradt.”³⁶ Maga a diktátor testi valójában nem, csupán virtuálisan látható a hősök számára: fényképei mellett csak a tévében bukkan fel, igaz, ott naponta. Emiatt felmerül a lányban, hogy talán nem is létezik, csak hasonmásai vannak.

A kisebbségi létből fakadó megaláztatás része az is, hogy a magyar diákoknak el kell tűnniük, hogy másodrendűnek tekintik őket. A magyar mint „ellenséges és ellenőrizhetetlen” nyelv az iskolában mindinkább visszaszorul, a közismereti tárgyakat egy adott évfolyamtól román nyelven tanítják.³⁷ A román anyanyelvű tanárok pedig ellenségesen és lekezelően beszélnek a magyar diákokkal. Az egyébként kitűnően felkészült román irodalomtanárnő nyilvánosan lezsidózza a lányt, megkérdőjelezve ezzel magyarságát is, sárba tiporva méltóságát. A verbális agresszió elkeseredett dühöt és erős megrendülést vált ki belőle, hiszen megingathatatlanak érzett nemzeti identitását vonja kétségbe (*Ono*).

Az elnyomással szemben a kultúra sokféle értelemben válik az önéletrajzi én fontos támaszává, miközben személyiségformáló szerepe is elvitathatatlan. Az olvasás, majd az írás mellett egyre fontosabb a színház: a kolozsvári amatőr színházba apja révén tizenhárom évesen bekerülő lánynak a közösség élményét, a valahova tartozás örömét is nyújtja, hiszen a kulturális aktivitásnak erős csoportképző ereje van, emellett a kultúra az ellenállás terepeként is működik: az önéletrajzi én a kulturális tevékenységek során tapasztalja meg, hogy „van más világ”, hogy a kultúrán keresztül lehet kiutat találni a diktatúra bezártságából és kilátástalanságából, nem utolsósorban pedig a kultúra menedék is, amely védeltséget ad a diktatúra infantiilizáló eljárásaival és mindennapjainak kilátástalanságával szemben.

A diktatúra hétköznapijait a generális *hiány* írja le a legpontosabban: úgyszólván mindennek a hiánya, ami az élethez kell: az alapvető élelmiszerektől a fehérneműn át a kávéig, a benzintől az egérfogóig. A blokklakásokban hol van melegvíz, áram, fűtés, hol nincs: „elveszik”, ahogyan az emberek mondják. A szükséges cikkek beszerzése, és mindaz, ami ezzel kapcsolatos: az informálódás, a sorban állás nemcsak a hétköznapi megszokott velejárója, hanem olykor egyenesen kaland, adott esetben egy tálca tojásért egy éjszakát kell utazni Marosvásárhelyre.

Az ellátás hiányosságai miatt is különleges szerepe van a beszerzési lehetőségek között az ócskapiacnak (az „ószer”). Ellentétben az általunk ismert nyugati városok „bolhapiacáival”, amelyek a kedvtelésből vásárlók, a különleges tárgyakra, holmikra

³⁶ TOMPA Andrea, *A hóhér háza* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2015), 17. A szövegből vett idézetek a továbbiakban ebből a kiadásból valók.

³⁷ 1957 januárjában megkezdődött a „nemzetiségi szeparatizmus” és „kisebbségi nacionalizmus” elleni harc. Ennek jegyében a kisebbségi oktatási intézményeket román intézményekkel egyesítették. A kolozsvári Bolyai Tudományegyetemet 1959-ben összevonták a Babeş Tudományegyetemmel, majd hozzáfogtak az önálló magyar középiskolai hálózat felszámolásához. Vö. R. SÜLE Andrea, „Románia politikatörténete 1944–1990”, in HUNYA Gábor, összeáll., *Románia 1944–1990: Gazdaság- és politikatörténet*, 199–274 (Budapest: Atlantisz Kiadó–Medvetánc, 1990), 231–232. Lásd még Révész Béla, „A magyar–román viszony problémátörténetéből az 1980-as években”, *Acta Univeristatis Szegediensis: Acta Juridica et Politica* 72, (2009), 463–522.

vágyó szenvedélyes gyűjtők vadászterületei, a kolozsvári ószer „alaktalan [...] szegénységshő”, „a szabadság és felduzzadt szegénység színes keveréke”, „a szemét és az érték képtelen, mégis kiszámítható elegye, ahol az árak nem a tárgyak értékét tükrözik, hanem [...] a hiányt és a felesleget” (240). Az ószeren lehet eladni a feleslegessé vált holmit, és beszerezni a hétköznapi élethez szükséges tárgyakat, a fehérneműtől a vattán át az egérfogóig, az ószeren, ahol a magyar szappan, dezodor, farmer, popzenei hanglemey vagy éppen fogamzásgátló tabletta kurrens cikknek számít. Az éles kontúrokkal megrajzolt ószer a főhős számára ambivalens városi térbe illeszkedik: visszatérő motívumként idéződik fel Petőfi Sándor Kolozsváron született *El, el ebből a városból* kezdetű verse. Ugyanakkor a család blokklakása, a nagyszülők omladozó „manzártos” háza, az apa hóstáti kertje, vagy éppen a színházak épületei a főhős különleges kötődésének színterei.

Ehhez a pusztulásvilághoz szorosan kapcsolódik a tágabb környezet: Kolozsvár épített környezete a műben a *pusztítás* terepeként jelenik meg: a történelmi városkép eltűnőben van. A Hóstát (az egykori előváros) hatalmas zöldségekertjeit³⁸ és a szüntelenül lebontással fenyegetett történelmi városnegyed egykori nagypolgári épületeit ugyanúgy ledózerolják, mint a cigánysort, hogy helyükön szürke, sokemeletes panelház tömböket húzzanak fel, s azokból „mikrorajonokat” és „zonákat” alakítsanak ki (de a Dohány utcai ház, az anyai nagyszülők háza valami csoda folytán a pusztítás közepette is megmarad) (*A függő város*).

Családi viszonyok és női szerepek

Az identitás formálódásának folyamatában a nemi szerepekkel kapcsolatos tapasztalatokat elsősorban a megismerhető családmodellek kínálják a lány számára. A csonka család, amelyben az önéletrajzi én él nővérével és anyjával, egyre gyakoribb arafelé is, hiszen a férfiak „elmentek vagy meghaltak”, akik mégis ott vannak, azok gyengék, döntésképtelenek. A főhős számára az apa és a nagypapa képviseli „a” férfienemet, s példájukból azt szűri le, hogy „a” férfi „valami esetleges marad, megbízhatatlan és véletlenszerű, egy akárki, egy pasas, aki jön és megy, valami arctalan általánosság, technikai szükséglet gyerekcsináláshoz, egy *muszáj*, ahogy Nagymi mondja” (306). A lány családjában is a nők viszik hátukon a hétköznapi terhet, a munka mellett a gyereknevelés gondja is az övék. A női sorsok és a női életutak mindenkori kényszerpályái nem véletlenül állnak a mű homlokterében, hiszen az önértés és az önismeret megszerzésének az elbeszélő szemszögéből is döntő szegmenséről van szó. Legyen szó akár az elvárt női szerepek társadalmi nyomásáról, akár az egzisztenciális döntések kockázatáról, akár a magánélet és a karrier összeegyeztethetlenségéből adódó frusztrációról, vagy a párkapcsolat és a gyerekvállalás

³⁸ Hóstát (eredetileg Hofstadt, vagy Vorstadt) Kolozsvár peremkerülete, a város zöldségekertje. A városrész magyar lakói „bolgár” típusú zöldségtermesztést folytattak. A „városrendezés” drámai következményeiről vö. Tóth Sándor, „Jelentés Erdélyből II. (1987)”, hozzáférés: 2021. 08. 23., <http://adatbank.transindex.ro/inchtm.php?akod=3215>.

lás kérdéseiről. A család három női nemzedékének történetileg is kódolt tapasztalata, illetve amit ebből az elbeszélő megmutat, elsőrendűnek tűnik az önéletrajzi szubjektum szemében, ennek alapján állíthatjuk, hogy a műnek ez a genderszem-pontokat kiemelő aspektusa domináns.³⁹ A nők számára a 20. század első évtizedeiben kínálkozó lehetőségek két pólusát illusztrálja a két nagymama kettős portréja a *K. és K.* című fejezetben, megmutatva ugyanakkor kényszerűen kötött kompromisszumaikat is. Diametrálisan eltérő társadalmi háttérrel rendelkező, eltérő életutakat bejáró, egymástól lelkileg-szellemileg is fényévnyi távolságban lévő két nőről van szó.⁴⁰ Az elbeszélő én hangsúlyozza, hogy mindkét nő életéből hiányzott a szerelmi házasság: „jól” mentek férjhez, ami annyit jelent: biztos egzisztenciával rendelkező párt választottak (*K. és K.*). Az anya, Lili élete és pályája lehet valamiféle pozitív minta a főhős számára: öntudatos, független, keményen dolgozó nő, aki az erkölcsi és egzisztenciális kényszerek és a mindennapos hiányok szorításában próbál elfogadható megélhetést biztosítani két lányának. Ugyanakkor a regény tanúsága szerint nem adja fel a reményt, hogy talál magához való férfit, aki nemcsak szexuális partner, hanem megbízható társ is, ez azonban a regény idejében ábránd marad.

Talán azért is, mert a diktatúrák előszeretettel vonják meg női állampolgáraiktól (népességpolitikai vagy annak álcázott okokból) a saját testükkel való rendelkezés jogát (hogy a nők maguk dönthessenek arról, mikor és milyen feltételek mellett szüljenek gyereket). Romániában az 1966/770-es számú rendelet megtiltotta az abortuszt, csak rendkívüli és orvosilag indokolt esetben engedélyezte, „egyébként börtön járt mindenkinek, anyának, orvosnak vagy bárkinek, aki megszakít terhességet”.⁴¹ A rezsim hímsovinizmusát és álszentségét mutatja, hogy a törvény a férfiak felelősségét egyáltalán nem firtatja (113): „csak azok a bűnös anyák, kéjvágyó anyák, a telhetetlen anyák, a felelőtlen anyák, akik nem is akartak anyává lenni, akik végül mind magukra maradnak szörnyű terhükkel, mert az 1966/770 szerint apák eleve nincsenek, így nem is büntethetők,” (*Kínai törülköző*, uo.). Ez a törvényi háttére

³⁹ Lásd például Jill MASSINO, *Ambiguous Transitions: Gender, the State and Everyday Life in Socialist and Postsocialist Romania* (New York–Oxford: Berghahn, 2019).

⁴⁰ Az egyik a karriert (a hivatásként értelmezett pártmunkát) választotta, a másik a családot, végső soron azonban mindketten nagy árat fizettek választásukért, mert „*K. megcsinálta, de milyen áron*, gondolta *K.*, és *K. nem csinálta meg, de milyen áron*, gondolta a másik *K.*” (379). Erzsébet („Kocka”) a „kommunista zsidó nő” (377) emancipált nőként élte le az életét, hogy azután elmagányosodva öregedjen meg, miután (véltetőleg egyetlen) igazi szerelmében, a pártban csalódnia kellett. Az eredetileg festőnek készülő Klári („a kispolgári dzsentrilány” [377]) pedig feladta karrierálmát a család kedvéért.

⁴¹ A Ceaușescu-rezsimben Európa, sőt a világ egyik legsúlyosabban elnyomó abortusztvénye volt hatályban (1966–1989). Súlyos társadalmi és gazdasági következményei között a kiemelkedően magas gyermekhalandóságot, a tiltott abortuszok miatt megnövekedett női halandóságot, az intézetbe adott gyermekek tömegeit, az illegális örökbeadást és gyermekkereskedelmet, a hiányzó vagy elégtelen gyermekgondozási intézményhálózatot, a szexuális nevelés hiányát, a korszerű fogamzásgátlás módszereivel kapcsolatos ismerethiányt, az AIDS veszés és elhallgatott terjedését kell említenünk. Vö. Gail KLIEMAN, *When Abortion is Banned: The Politics of Reproduction in Ceausescu's Romania and After* (Berkeley: University of California, 1992).

a regény egyik drámai fejezetének, amely a lány nővére, Juci terhességmegszakítását beszéli el, amit titokban, óriási pénzért a negyedik emeleti panelben hajtanak végre.

Az önéletrajzi én tapasztalatai sorában meghatározó annak a gyerekkori traumának a terhe, amelyet a megbízható és stabil apa hiánya miatt él át.⁴² Az apa megbízhatatlansága és alkoholizmusa miatt kétségbeesett gyerek, majd kamasz az elhagyatottság klasszikus tüneteit produkálja a szégyentől és az elutasítástól a verbális agresszió át a krónikus egészségügyi problémáig. Az apa-lánya kapcsolat dinamikáját, e kapcsolat hullámvázának egyes stációit felidézve az elbeszélő én azt a küzdelmes lelki folyamatot mondja el, amelynek során az elutasítástól a közeledésen át eljut odáig, hogy képes lesz elfogadni az apját, azaz megküzd a traumával, igaz, ez már sok évvel az apa végzetes öngyilkossága után következik be. A lélektani fordulatot a mű egy egyszerre szürreális és mesészerű története beszéli el: a könnyárusnál tett látogatás (*Tränenhändler*). A kolozsvári ószer, az ócskapiac terébe helyezett jelenet sajátos terápiás foglalkozásnak nevezhetnénk, amely abból áll, hogy a pszichiáter szerepét betöltő könnyárus sátrában a kliens némán, magában végigmondhatja kínzó történetét, a másik fél pedig „figyelmes, bátorító és szigorú” (247) hallgatásával segíti elő a lelki görcs oldódását (*A paradicsom, Édes hazám, A könnyárusnál, Egy jobbraát*).

Poétika az énkeresés szolgálatában

A harmincnyolc fejezet mindegyike egy-egy hosszú mondat: ennek a fajta egy lélegzetre elmondott vagy inkább elgondolt, folyamatos belső monológ formába illeszkedő, azon belül burjánzó hosszú mondatnak a kortárs világirodalomban Thomas Bernhard,⁴³ a kortárs magyar irodalomban pedig Krasznahorkai László a mestere. Az így létrejövő rendkívül sűrű szövegetűdők erős sodrását a kimondás igénye, az önértés és a megértés készítése adja. Tompa Andrea hosszú mondatainak struktúrája mind Bernhard, mind Krasznahorkai hosszú mondataitól eltér: a szerkezet kevésbé feszes, a párbeszédidézetek grafikailag is elkülönülnek a szövegfolyamon belül (idézet vagy függő beszéd formájában), anélkül azonban, hogy a szöveg drámai

⁴² A traumával konfrontálódva az egyén a személyiségét és/vagy életét megsemmisítéssel fenyegető külső erővel találja magát szemközt, amellyel szemben tehetetlennek és izoláltnak érzi magát. Vö. HELLER Ágnes, *Trauma* (Budapest: Múlt és Jövő Kiadó, 2006).

⁴³ Tompa Andrea a Szegő Jánosnak adott interjújában hivatkozik is Bernhardra: „Ezeket a mondatokat magamban egy olyan nagy levegővételhez hasonlítottam, amellyel az ember le tudja futni a száz méteres távot. Ez a »nagylevegő« egy Thomas Bernhard könyv címe, nem véletlenül idézem ide. Sűrű koncentráció kell hozzá, hogy kitarson a szufla, míg célba érünk. Mert amikor megszólalunk, hirtelen mindent el akarunk mondani egyetlen mondatban, úgy érezzük, annyi mindennel tartozunk, minden mindennel összefügg, egyetlen részlet sem maradhat el. S egy ilyen mondat nyújthatja azt a szabadságot, hogy össze-vissza mozgunk időben.” <https://litera.hu/magazin/interju/tompa-andrea-visszaperelt-emlekezet.html>. A szerző valószínűleg a cím, a „nagy levegő” miatt hivatkozik éppen erre a műre, Bernhard azonban ott nem alkalmaz hosszú mondatokat, ellenben az ötkötetes önéletrajzi ciklus *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975) című kötetében, valamint számos más regényében, például a *Beton* (1982) címűben, igen.

sodrása megakadna. Fontos vonás, hogy a hosszú mondatokat a szerző sajátos asszociációs technikával kombinálja. A szöveg jelentésének többszörös rétegezettségét eredményezi a különböző idősíkokhoz tartozó eseményeket egy-egy szó, motívum vagy jelenet révén egy asszociációs láncba kapcsoló eljárás, amivel több irányban (több idősíki felé) nyitja meg a szöveget. Az egyik egyszerű módja ennek az az eset, amikor egy-egy kifejezés kapcsol össze különböző idősíkokban zajlott eseményeket, ahogyan például az „elhallgatás” és a „hiány” a *Harminc tojás* című fejezetben. Az *Igazság* című lap a magyar tagozatos iskolák között nem sorolja fel a lány áhított középiskoláját, az Adyt. „[I]lyen egyszerűen és közvetlenül közöltek egy hírt: hallgatással és hiánnyal, hogy nincs többé magyar osztály az egykori református gimnáziumban [...]” (65), majd az elbeszélő – időben visszalépve, ám a történelmi kontinuitást felmutatva – görgeti tovább a gondolatot: hasonló módon az elhallgatás, a hiány informálta a lány nagybátyját, Neumann Jenőt 1941-ben az *Ellenzék* című lapban arról, hogy már nem tartozik a Kolozsváron működő ügyvédek közé:

Jenő bácsit törölték a névjegyzékből, egyszerűen megszűnt létezni, akárcsak Pál nevű testvérének Stadion nevű sportszerboltja, amely a következő évben nem szerepelt az újságban hirdetett „keresztény beszerzési források” között [...] ’46 őszén pedig ugyanez a lap írta meg, hogy dr. Constantinescu Neumann Erzsébet nem tagja a Kommunisták Romániai Pártjának (65–66).

Az idősíkok összekapcsolásának egy másik módja, amikor egy elbeszélő jelenet egy vagy több mozzanata felidéz a múlt egy másik időpontjában zajlott hasonló jelenetet, amelyeket összevillantva az elbeszélő a történelmi tapasztalatban rejlő ismétlődésre és/vagy párhuzamra irányítja a figyelmet. Az így létrejövő, egymáshoz tapadó jelentésrétegek sajátos történelmi mozaikot adnak ki. Ezt látjuk például a *Front* című fejezetben, amelynek már a címe is többértelmű: elsődleges jelentése ’utcafront’.

Az elbeszélő jelenetben „a lány” a nyitott ablakban álldogál. S eszébe jut, hogy ’74-ben, a nagy árvíz idején is éppígy állt ott nagypapa, ő meg a nyakában. *Nagyidő* van, mondta akkor a nagypapa. Kiderül, hogy az utcafrontra nyíló ablak csak rendkívüli alkalmakkor van nyitva. Egyébként csukva kell tartani, mert „[b]elátnak, meglátják, hogy varrok, vagy hallgatóznak az ablak alatt, hogy miről beszélünk, meg hogy pesti vendégek vannak nálunk, meg hogy magyarul beszélünk, vagy kávéit iszunk,” (405) – a nagymama itt idézett félelmeinek (látszólagos) abszurditása pontosan jellemzi a korszak légkörét. A kiinduló jelenet ’89 decemberében játszódik, a lány a segélyszállítmányt hozó magyar teherautókat várja. S valóban „nagyidő” van, habár az utca képe ezt nem árulja el: éppen zajlik a hajsza a diktátor és felesége elfogásáért, azaz a címbeli „front” itt katonai, háborús jelentésében bukkan elő. A történet folytatásában a magyar segélyszállítmányt váró lány felidézi, hogy nagyanyja ugyanúgy az ablaknál állva várta a „visszatért” városba bevonuló magyar hadsereget 1940-ben, majd – immár a nagymama elbeszélésében – felidéződik egy korábbi hatalomváltás, a románok bevonulása 1919-ben. Az egymásra kopírozódó jelenetek képei kitágítják

az elbeszelt történet terét, és többszörös fénytörésben mutatják meg az adott térség emberi lételeményeit és korlátait: egyrészt a mindenkori politikai viszonyoknak és hatalomváltásoknak való vészes kitettséget, amely mindig üldöztetéssel és elnyomással, vagy éppen az élet alapoktól való újrakezdésének kényszerével fenyeget, miközben a gyakran homlokegyenest ellentétesre változó feltételekhez való folytonos alkalmazkodás létszükséglet. Másrészt azokat a jóval ritkábban adódó történelmi pillanatok is felvillantja, amikor megnyílik a tér a szabad cselekvés számára. „Nagymi, most teherautók jönnek, és cukrot hoznak és lisztet és olajat és gyógyszereket, kinyíltak a határok, és szabadság van, érted?” – mondja izgatottan a lány. Majd hozzáfűzi: „Nagymi, most új világ jön, érted?” A fordulatok és váltások sokaságát megélt nagymama szkeptikus válaszában azonban egy évszázad tapasztalata és bölcsessége szűrődött le: „Már annyiszor volt új világ.” (416.)

Ezeknek az egymásba játszatott pillanatoknak van egy további, a műegész kompozícióját is megvilágító jelentése. A családtörténeti mozzanatok és a diktatúra téridejében zajló történések egymás mellé helyezése mögött az a kézenfekvő felismerés húzódik meg, hogy a család múltjának, gyökereinek megismerése, a felmenők sorsfordulatainak felfejtése az önéletrajzi én önértésének, önismeretének része, a személyiség, az én érlelődésének elengedhetetlen tartozéka. Azt, hogy kik vagyunk, nem érthetjük meg a „honnan jöttünk” kérdésre adott válasz nélkül.

A családtörténet traumái

Az 1918 utáni, politikailag instabil Közép-Európa időzített bomba volt: a trianoni határok változásai, a második világháború hadi eseményei, a hátszágbeli nélkülözések, a nemzeti kisebbségek ide-oda hányódása a változó államhatárok között, a zsidóüldözés, majd a Soá kollektív traumákhoz vezettek. Az önéletrajzi én családja is osztozott a kisebbségi társadalom csoportjainak szélsőséges kiszolgáltatottságában. Mindez a családtörténet 1945 előtti és utáni szakaszának meghatározó tapasztalata, amely az utóemlékezet⁴⁴ jelensége révén a főhős önértésében is meghatározó szerepet játszik: egyfajta „közvetett tudásként” rögzül tudatában.⁴⁵

⁴⁴ Marianne HIRSCH meghatározása szerint „Az utóemlékezet a kulturális, vagy kollektív traumát túlélők gyermekeinek a szülők tapasztalatához való viszonya, amely tapasztalatokra a leszármazottak csupán a felnövekvésüket végig kísérő elbeszéléseken és képeken keresztül »emlékeznek«, miközben ezek mégis olyan erősek és monumentálisak, hogy saját emlékeket is képesek generálni.” (Marianne HIRSCH, „Talált képek: Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája”, ford. PINTÉR Ádám, in Szász Anna Lujza és ZOMBORY Máté, szerk., *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezzettörténete*, 185–213 (Budapest: MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont, 2014), 190.

⁴⁵ Olyan „közvetett tudás” ez, amely mindannyiunkat kísért, akik „utána” jöttünk. A huszadik század drámai eseményei alapvetően beleszólnak életrajzunkba, rátelepülnek saját életünkre, uralkodnak felette. „Nem látjuk őket, mégis szenvedünk tőlük, hatásaikat közvetlenül érezzük. A hozzájuk való viszonyunkat meghatározza »poszt-ságunk«, »utániságunk«, a tudás nagy erejű, de mediált formái, amelyek belőle származnak.” Vö. Eva HOFFMAN, *After Such Knowledge:*

A családtörténet traumatikus tapasztalatokat hordozó pontjainak egyikén az apai nagymama sziklatömbyszerű alakja áll a maga egzisztenciális választásaival. Sorsa több szempontból is tanulságos. Elsősorban mint a hagyományt elutasító, modern nőé. Neumann Erzsébet ugyanis megtagadja szülei vallását, elhagyja hagyományhű zsidó családját, mert tanulni és függetlenedni szeretne. (Választása tágabb perspektívából nézve a közép-európai zsidóság modernizációjának egyik jellegzetes életfordulata.⁴⁶) Az orvosi egyetem elvégzése után Erzsébet férjhez megy, de néhány év múlva elhagyja férjét, és a legidősebb fiú, István kivételével gyerekeit is, hogy a román kommunista mozgalomnak szentelje életét.

Kommunistaként és zsidóként kétszeresen szenved meg Erdély 1940-es Magyarországhoz történő visszacsatolásának következményeit, ugyanis a magyar hatóságok börtönbe zárják,⁴⁷ és csupán a véletlennek köszönhetően menekül meg a koncentrációs táborba kerüléstől. Erzsébet élete 1945 után a jól ismert sztálinista séma szerint alakul: mint megbízhatatlan őskommunistát 1946-ban kizárják a pártból. Csak Pista fiával tart kapcsolatot, a többi gyermekétől teljesen elidegenedve, érzelmileg kiszikkadva, fizikai és átvitt értelemben is süketen tengeti napjait.

Ha az apai ágról a korai feministának is tekinthető kemény asszony, Erzsébet individuális választása jelenti az eredendő okot, ami a család felbomlásához és a kisebbik fiú, Janó („a lány” későbbi apja) gyerekkori traumájához vezet, az anyai családban a politikai határok megváltozása, majd a második világháború keltette zűrzavar okozza az első, később alig reparálható törést a családi életben. A dzsentricsaládból való, festőnek készülő Klári, és Kühn Laci, 1940-ben fiatal házassókként a határok többszöri megváltozása miatt sodródnak el egymástól évekre úgy, hogy amikor ismét összekeverülnek, gyermekük már hároméves. A kislány, akiből majd „a lány” anyja lesz, pici gyerekkorától a zsigereiben hordozza az apahiány tapasztalatát, s vele a család mint nucleus, mint biztonságot adó elsődleges közeg rendkívüli törekenységének tudatát.

A család 1945 utáni históriája nem kevésbé drámai és változatos, ahogyan Balázs Imre József írja – „a legkülönfélébb *kintek* és *bentek* erőterei szerint írható le”.⁴⁸ A tágabb család a diktatúra ellenfeleitől, az „osztályellenségtől” a pártvonalon karriert

Memory, History, and the Legacy of the Holocaust (New York: Public Affairs 2004) 25, idézi: ERŐS FERENC, „Emlékezet és utóemlékezet a holokauszt utáni magyar irodalomban és filmen”, *Imago Budapest* 6, 1. sz. (2017): 31–44.

⁴⁶ Lásd KARÁDY Viktor, *Zsidóság, modernizáció, polgárosodás* (Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1997), lásd még FENYVES Katalin, *Zsidó polgárisodás a 19–20. század fordulójának Magyarországon: A nyelvhasználat és a nők helyzetének alakulása, habilitációs értekezés* (Budapest: Országos Rabbiképző–Zsidó Egyetem, 2012).

⁴⁷ A magyar fennhatóság Észak-Erdély zsidósága számára a fokozatos jogfosztáshoz, majd megsemmisítéshez vezető utat jelentette. Vö. Egon BALAS, *A szabadság vonzásában: Veszélyes utazás fasizmuson és kommunizmuson át*, ford. KERTÉSZ Balázs Montanus és LÁNG Zsuzsa Angéla (Budapest: Vince Kiadó Kft., 2002), 42–125.

⁴⁸ BALÁZS Imre József, „A rendszerváltás megjelenítése kortárs erdélyi magyar regényekben”, *Századvég* 18, 67. sz. (2013): 49–62, 53.

építő és a hatalomba teljesen betagozódó elvtársig a rendszerhez fűződő viszony megannyi változatát mutatja fel. Hozzátenném: a „lent” és a „fent” is legalább annyira adekvát leírása a család mozgásának az idő örvényében, hiszen „a lány” apai felmenőit, akik 1945 előtt tisztos középosztályi szinten élhettek, megfosztják tulajdonuktól. Éppen amiatt válik a családtörténet a kisebbségi társadalom 20. századi traumáinak autentikus lenyomatává, hogy a legkülönbözőbb társadalmi pozíciókban találjuk meg tagjaikat.

A család ’45 utáni történetének meghatározó koordinátáit Janó („a lány” apja) leveleiből ismerhetjük meg, miközben a két levélből a két fiútestvér párhuzamos portréja is kibontakozik. Janó megnyilatkozásával e két levélfejezet erejéig új elbeszélői hang lép be a regénybe. A levelek apropóját Pista önéletrajzi regénye második kötetének (*A három Demeter II.*) megjelenése adja, amely kritikus és önkritikus szembenézés helyett még 1980-ban is csak szerzője párthűségét akarja bizonyítani. Janó a bátyja könyvéről véleményt mondvá a sztálinizmus kritikusaként, ugyanakkor önkritikusan szólal meg. Mivel kellően kívül van a rendszeren, józanul, távolságtartó objektivitással értékeli, nem csupán az ötvenes évek politikai terrorját, hanem a későbbi időszakokat is, külön is kiemelve a magyar kisebbséggel szembeni látszatliberalizmus rövid intermezzóját, az 1968 és 1971 közötti néhány évet.

A két fiú ellentétes irányú mozgást ír le a rendszeren belül: bár anyjukat követve mindketten kommunisták lesznek, Janó – félbehagyva egyetemi tanulmányait – társadalmi munkában végez pártmunkát. Pista ellenben párttagként mindig jól fizető állásokhoz jut. Tompa István⁴⁹ – ahogyan Janó leveléből kiderül –, annak a párttal (pontosabban, az aktuális „pártvonallal”) mindig együtt haladó elvtársnak az archetípusa, aki a teljes konformitás érdekében skrupulusok nélkül tagadja meg és áldozza fel az elvárt pártsémába nem illeszkedő rokonokat és ezzel együtt családjáé múltját. Kiszolgálja a hatalmat, hogy maga is hatalomban maradhasson. Számára, anyjához hasonlóan, a Párton kívül nincs élet.

Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy Pista tágabb közösségét is megtagadja a párt kedvéért: részt vesz a kolozsvári magyar irodalmi élet és művelődés 1956 utáni felszámolásában is.⁵⁰ Nemcsak lelkiismeretfurdalása nincs emiatt, de meg sem fordul a fejében, hogy tárgyyszerűen vessen számot a sztálinizmus történéseivel és saját felelősségével, hogy megmutassa „mikre kényszerült az ember a családjával szemben, mennyire elaljasult és kegyetlenné vált, kérlelhetetlen bolonddá, aki bárkin átgázol az eszme érdekében”. (264.)

⁴⁹ Tompa István (1924–1996) közgazdász, politikus, író. Az ötvenes évektől publikál novellákat és regényeket. Itt említett művei: *Három Demeter I.* (Bukarest: Kriterion 1973), *Három Demeter II.* (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1980). A kilencvenes években is aktív közéleti szereplő, 1995-ben publikál egy újabb önéletrajzi munkát *Hogyan történhetett?* címmel.

⁵⁰ 1959-ben, amikor a Bolyai Tudományegyetemet összevonták a román Babeş Tudományegyetemmel, Molnár Miklós, a Bolyai volt rektora, Szabédi László költő, és a volt rektorhelyettes, Csendes Zoltán öngyilkos lett. Vö. Тórn, „Jelentés Erdélyből...”

Másfelől azonban Pista állást szerzett Janó feleségének és Pistának köszönheti Janó azt is, hogy amikor egy román vers szövegének hibás szedése miatt elbocsátották állásából, új helyet talált neki a bútorgyárban.

Janó életét és sorsát a levél a bátyjával ellentétes irányú, „kint”-re mutató mozgásként mutatja be. Életére az anyahiány nyomja rá a bélyegét: annak az anyának a hiánya, akinek a külsejére, megjelenésére sem emlékszik, akinek az arca, „mint valami medence, amiből leengedték a vizet, továbbra is üresen, szintelenül és szögletesen tátongott Janó emlékezetében”. (210.) S úgy tűnik, a sors ismétlődése elől nincs menekvés: a fiú, akit elhagyott az anyja, felnőttként maga is elhagyja a családját, ezzel a trauma egy újabb nemzedék életére terül rá.

A fiktív levelek jelentősége a műben elvitathatatlan: a fiatalabb testvér, Janó kiállása a család marginalizált, a rendszer által megtagadott vagy nemlétezőnek tekintett tagjai mellett megmutatja, hogy az anyja által elhagyott férfi – alkoholproblémái ellenére (vagy azokkal együtt is) – romlatlan morális érzékkel rendelkezik. Ha felmentést nem is kaphat, az önéletrajzi én empátiájára, kisiklott élete megértésére mindenképpen jogot formálhat.

A családtörténeti szálnak van egy a referencialitás terepére is visszamutató üzenete: Tompa Andrea regényét értelmezhetjük válaszként Tompa Istvánnak a műben említett regényére, *A három Demeterre*, amelyet Janó joggal kritizál a családtörténet meghamisítása miatt, hiszen Pista sem a zsidó rokonságot nem említi, sem az „osztályidegen” apai családot. Ő maga áll a könyv középpontjában, a mindig a párt elvárásainak megfelelően „szolgáló” kommunista káder. Tompa István elvárt sztálinista sémához illesztett szocreál életrajzi- és családtörténetével polemizálva írja meg Tompa Andrea a saját családtörténetét.

Konklúzió helyett

Mindaz, amiről eddig szó volt, az önéletrajzi én érlelődésében, énjének konstituálódásában tesz szert jelentőségre, amelynek maga a mű a foglalata. A család múltjának megismerése és e múlt neuralgikus pontjainak, traumáinak felfedése a visszatekintés, a kutatás és az elsajátítás révén válhat a főhős személyiségének részévé. Az, amit a mű töredékes formában mutat be, nem más, mint ennek a kutatásnak az eredménye. A töredékesség pedig a felfedezés és az elsajátítás módjára utal: az elbeszélő azt a módot „írja vissza” a műbe, ahogyan a főhős eljut a család múltjának és a maga jelenének összekapcsolásáig, az összefüggések felfedezéséig. A történet ezzel a múltfeltárással az egyén szemszögéből valamiféle nyugvópontra ér – ami a traumákkal (a maga és a család többi tagjának traumáival) való szembenézés nyomán a személyiség megerősödéseként értelmezhető. A töredékesség ugyanakkor jelezheti azt is, hogy az elbeszélő tudatában van annak, hogy a homogén, koherens, autonóm és önmaga számára áttetsző szubjektum konstrukciója csupán illúzió lehet.

Műhely

A Literatura feladatának tartja, hogy pályakezdő tehetségek munkáját segítse, a szerkesztőség ezért 2013-ban díjat alapított, amellyel az Országos Tudományos Diákköri Konferencia Humán Tudományi Szekciójának kiváló előadóit ismeri el. A megváltozott szabályok nem tették lehetővé, hogy a 35. OTDK-n résztvevő hallgatókat különdíjban részesítsük, de a Műhely rovatban folytatjuk a hagyományt. A szerkesztőség idén két dolgozatot talált kiemelkedően jól sikerültnek, lapszámunkban Fenyő Dániel és Kőszeghy Ferenc munkáját közöljük.

Fenyő Dániel*

„HALLJÁTOK SZÓZATOM! BELÁTOM IGAZATOK.”

– Hajas Tibor fiatalkori versei a Belvárosi galeri perének kontextusában –

(0)

A dolgozat fókuszában Hajas Tibor Belvárosi galeriben vállalt szerepe áll. 1965-ben a társaság ellen per indult, az akkor 19 éves Hajast – születési nevén Frankl – Tibort pedig antiszemitizmus és fasiszta izgatás vádjával másodfokon egy év nyolc hónap börtönre ítélték. Mindez annak fényében különösen meglepő lehet, hogy Hajas édesapja révén zsidó származású volt. A dolgozatban támaszkodom a per kapcsán létrejött különböző iratokra, ugyanakkor nem célom a per részletes vizsgálata.¹ Sokkal inkább az érdekelt, hogy milyen jellegzetességei vannak annak a beszédmódnak, amelyet az államhatalom fasiszta megszólalásként detektált, illetve mik azok a társadalmi és nyelvi tényezők, amelyek konstituálhatták ezt a típusú beszédmódot. Hajas Tibor korai, a hatalom által fasiszta izgatásként megbélyegzett verseinek érdekessége számomra éppen abban áll, hogy a fasiszmus beszédmódjának imitálásával és kisiklásával – a később formálódó neoavantgárd művészettől nem idegen – imaginárius ellenhatalmi pozíció kiépítését kísérelte meg. A perbe fogott társaság több tagja valóban tett antiszemita kijelentéseket, amelyeknek helyi értékét azonban jelentősen módosítja, ha figyelembe vesszük a Belvárosi galeri szubkultúrájának szokásrendjét. Az antiszemita, fasiszta beszédmód, amely része volt e társaság interakcióinak, voltaképp levezethetőnek tűnik a Kádár-korszak huligánképeiből, amelyhez e társaság – a társadalmi normáktól való eltávolodásuk kifejezése okán – saját ön-reprezentációját igazította.

* A szerző a PTE BTK magyar-történelem tanári szakos hallgatója, a 2021-es OTDK 20. századi magyar irodalom II. tagozatának I. helyezetteje. A kutatás megvalósulását a Technológiai Minisztérium és a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alap 2020–2021-es Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatása segítette. Egyedi azonosító: ÚNKP-20-2-I-PTE-713. Ezúton is köszönöm konzulensem, Takáts József támogatását.

¹ A galeri fogalmával és történetével behatóan Horváth Sándor foglalkozott *Kádár gyermekei* című, a Nagyfa galeriről szóló monográfiájában. HORVÁTH Sándor, *Kádár gyermekei: Ifjúsági lázadás a hatvanas években* (Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2009). A Belvárosi galeri perének egyes részeit Szőnyei Tamás dolgozta fel. SZŐNYEI Tamás, *Titkos írás: Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1956–1990*, 2. köt. (Budapest: Noran, 2012), 42–49. Emellett alapos forrásközlés jelent meg a Belvárosi galeri esetéről, kibővítve azt az ifjúságnevelés irányelveit kijelölő párthatározatokkal. CSEH Gergő Bendegúz, KENEDI János és PALASIK Mária vál. szerk. jegyz., „A hálózati személy szerepe és rendeltetése a diktatúra útvonalán: A Kádár-korszak egyik kirakatpere – a párt irányelveitől a sajtó propagandájáig”, in KOZÁK Gyula szerk., *Kádárizmus: átereszek*, Évkönyv XVII., 56–115 (Budapest: 1956-os Intézet, 2010).

(1)

Hajas Tibor életéről és az általa hátrahagyott művészeti alkotásokról való beszédnek megvannak a bevett módozatai, amelyekben Hajas pere, fasizmushoz való viszonyulása csupán elvétve jelenik meg, és ha mégis, a rá adott magyarázatok jelentősen különböznek. A Belvárosi galeri pere, illetve az abban szerepet kapott versek a Hajas-életmű kifejezetten neuralgikus pontját jelentik. A dolgozat célja, hogy árnyalja Hajas Tibor korai versei és a perben való szerepe kapcsán keletkezett narratívákat, eközben pedig rámutasson azokra a pontokra, amelyek alapján e versek a magyar neoavantgárdhoz köthetők. A vizsgálódás első lépése így annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy milyen narratívák állnak a kutató rendelkezésére Hajas korai verseinek értelmezéséhez.

Hajas korai verseinek, illetve a Belvárosi galeriben betöltött szerepének transzgresszivitása miatt magától értetődően alakult ki az elutasító narratíva. Az ízléstelenségre, az esztétikai és társadalmi normák megsértésére hivatkozva Hajas Tibor művészete, egyben pedig maga a művész személye is elutasításban részesült. A „Bárány” fedőnevű ügynök egyik jelentése Hajas Tiborról megvilágítja, hogy milyen erőteljes társadalmi felháborodás is kísérte a pert:

Mind e mellett azért [Hajas] elmesélt néhány dolgot a fogságával kapcsolatban. A Balázs Béla stúdióból felkeresték őket, hogy filmet készítsenek róluk. A film főleg róla szólt, legalábbis nagyrésze rá épült, forgatás közben levetítették nekik a „Hétköznapi fasizmus” c. filmet. A „Duce” beszéde és a gesztikulálása megneveltette őket. Ezt a nevetést felvették a „gecik” és a filmen és [sic!] a tömeg kivégzéseknél belevágták – most is nevet szöveggel.²

Az a kifejezőkészlet és életstílus, amely a Belvárosi társaságot, így Hajast is jellemezte, súlyosan sértette a társadalmi normákat. A narratívát képviselő személyek számára azok a transzgresszív közösségi gyakorlatok, amelyek a belvárosi társaság identitását reprezentálták, fenyegetőnek, ízléstelennek és károsnak tűntek, így nem is tartották azokat elfogadhatónak.

Megfigyelhető a mítoszképzés narratívája is, amelyen belül Hajas Tibor korai versei, valamint a galeriben való szerepe későbbi művészete felől átesztétizált keretben értelmeződik. E narratíván belül a fasizmus az élet és a halál határkérdéseit kutató művész törekvéseinek eszközévé válik, amelynek sötétsége Hajast életének egy adott pillanatában megbűvölte. A mítoszképző narratíva felállításáért maga Hajas is sokat tett. Egy 1980-ban Ungváry Rudolfnak adott interjújában a következőket mondta:

² A *Hétköznapi fasizmus* narrátora a korabeli filmes dokumentumok kommentálásával Hitlert és Mussolinit is nevetségessé teszi, a filmnek így nem titkolt szándéka a nevetetés. „Bárány”, ÁBTL 3.1.2. M-36952/1, 36.

U.: És hogy állsz a fasizmussal? Ismered a bűvöletet: adva van a fekete egyenruha, rajta egy jelvény – és az erő, melyet ez képvisel. Meg tud ez bűvölni?
 H.: Ha akarom! De ez most már, hogy úgy mondjam... kis meccs. Ez is egyfajta önfelszámolás, egyfajta eltűnés valamiben. Csak ennek ismerem a határait. Túl szűk terepen van meghúzva...³

Az interjú 1980-ban készült, körülbelül tizenöt évvel a per után, amikorra Hajasnak már kialakult az a sajátos művészeti gondolkodásmódja, amely felől ő maga értékelte újra a fasizmushoz fűződő viszonyát. Ennek fényében számomra nehéz lenne elképzelni, hogy a 19 éves Hajas a művészet területén való önfelszámolásként tekintett akkori verseire.

A harmadik megközelítés a dezidentifikációs narratíva, amely nem zárkózik el Hajas Tibor életművétől, ugyanakkor eltávolodik a művész önmaga által is formált mítoszától. Sipos Balázs *A felelősség fokozatai*⁴ című esszéjében a Hajas művészetét érintő kérdéseket társadalmi kontextusba ágyazza, leginkább a holokauszt traumája és annak szocializmusbeli olvasata felől vizsgálódik. György Péter *Apám helyett* című könyvének gondolatmenetét felhasználva Sipos személyes, ugyanakkor éleslátó írásában Kertész Imre és Hajas Tibor kapcsán foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy milyen esztétikai következményekkel járhat a holokauszthoz kötődő különféle emlékezetstratégiák követése. Sipos dezidentifikációs nevezhető narratívát hozott létre, amelyben Hajas Tibort másodgenerációs holokauszt túlélőként beszélte el. Eszerint Hajas szüleitől „identitás helyett diszfunkcionális műsorsot, sorstalanságot örökölt.”⁵ Hajas Belvárosi galeri perben való szerepéről ezt írja: „Semmilyen művészetbe csomagolt provokáció nem rejtett a letartóztatás mögött: Hajas egyszerűen zsidózott baráti körében [...] Hajlamosabb vagyok kamaszkori és történetileg determinált tünetet látni a dolog mögött.”⁶ Ennél azonban jóval összetettebb képet rajzolnak ki a perhez kötődő iratok. Hajas azokat a verseit, amelyekért részben elítélték, többször is felolvasta baráti társaságának, valamint irodalmi önképző körében is megmutatta őket, így tehát fiatalkori transzgresszív tevékenysége mögött valóban lehettek művészi megfontolások. Másrészt az a történelmi determináltság, amelyet Sipos a zsidó identitás anomáliáiból fakadó sorstalanság állapotaként jellemzett, jóval tágabb kontextusként is értékelhető, méghozzá az ifjúsági szubkultúra elkülönülő stratégiájaként, amellyel e szubkultúra önmagát az államhatalom ellenségképe segítségével konstruálta meg.

³ UNGVÁRY Rudolf, „Leopárdok ültek a tigrisekhez: Beszélgetés Hajas Tiborral 1980-ban”, in HAJAS Tibor, *Szövegek*, kiad. F. ALMÁSI Éva, 421–439 (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2005), 429. [továbbiakban: *Szövegek*]

⁴ SÍPOS Balázs, „A felelősség fokozatai: Esszé az örökségről”, *Jelenkor* 56, 5. sz. (2013): 487–504

⁵ Uo., 489.

⁶ Uo., 497.

Hajas Tibor fiatalkori versei mutatnak bizonyos párhuzamokat más neonavantgárd alkotók későbbi műveivel. Ebből a szempontból fontos György Péter megállapítása, aki Hajas korai verseit a neoavantgárd azon alkotásai közé helyezi, amelyek a vész-korszak emlékezetét kiszakították a szocializmus antifasiszta narratívájából.⁷ Többek között az olyan művek, mint Major János *Scharf Móric emlékezete I–II.* (1966) és *Biboldó mosakszik* (1967) című képei, Molnár Gergely *Anna Frank álma* (1978) című botránykeltő zeneszövege, illetve Erdély Miklós versei és akciói – ahogy arra Müllner András is rámutatott a *kollapszus orv.* című kötetről szóló könyvében⁸ – a holokausztművészet avantgárd irányaként értelmezhetők. Számos neoavantgárd műben a vész-korszak emlékezete sajátos montázsszerkezetet alkot a (szocializmus idején leegyszerűsítve csak) fasisztaként megjelölt hatalmi jelképekkel, a szocialista állam szimbólumaival, valamint különböző valóságfragmentumokkal. Ebben a montázsban a múlt kitetté válik a jelentés bizonytalanságának, amely egyúttal azt is jelenti, hogy a neoavantgárd radikális esztétikai és etikai megfontolásai – például a befogadó elkövetői perspektívába való kényszerítése – jelentősen kitágítják a holokausztművészet kereteit.

Tanulságos következtetésekkel járhat a zsidó identitás történeti problematikáját összeolvasni a neoavantgárd művészeti törekvéseivel. Vonatkozik ez Hajas Tiborra is, még ha művészetének későbbi szakaszában az általa kifejlesztett önfelszámolás művészeti projektjét ő maga, Sipos Balázssal ellentétben nem a zsidó identitás anomáliái okán létrejövő sorstalanságból, hanem a bebörtönzése idején megtapasztalt idegenség érzetéből eredeztette.⁹ Ugyanakkor egyetértek Sipos Balázzal abban, hogy Hajas korai verseinek radikálisan szubverzív jellege nem egy tudatos, a szocialista emlékezetpolitikát felbontó törekvés eredménye. Versei sokkal inkább a később Belvárosi galeriként elhíresült ifjúsági szubkultúra működésével mutatnak párhuzamokat. Ebben a csoportosulásban részt vevő fiataloknak ugyan más-más okból, de a sorstalanság alapvető tapasztalatuk volt, ez azonban nem a közösségi identitás megszűnéséhez, elmagányosodáshoz vezetett. Sokkal inkább egy, az ifjúságpolitika által részben már előre megformált identitás felvételét eredményezte, a huligánét, amelyen keresztül saját sorstalanságukat időlegesen felfüggesztve a hatalommal szembeni összeesküvőkként, ellenállókként jeleníthették meg magukat. Így az antiszemita, fasiszta beszédmódokat felhasználó neoavantgárd műveket – köztük Balaskó Jenő *Fasiszta vasárnap* (1965) című versét – vizsgálva, elképzelhetőnek tűnik, hogy a neoavantgárd sajátos és rémisztő esztétikájának működését, e művek politikai

⁷ GyÖRGY Péter, *Apám helyett* (Budapest: Magvető Kiadó, 2010), 277.

⁸ MÜLLNER András, *Tükör a sötétséghez: Erdély Miklós kollapszus orv. című kötetéről* (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2016)

⁹ „Amióta a kezembe kerültek a tibeti könyvek, azóta nem vagyok képes szabadulni attól a képtől, amely nekem a börtöntapasztalataim miatt könnyebben megközelíthető: hogyan is néz ki az, amikor a tárgy leválik a világról.” HAJAS, *Szövegek*, 429.

ontológiáját,¹⁰ a zsidó identitás problematikussága mellett, az ifjúsági szubkultúra szokásrendje alapozta meg.

(2)

Antropológiai látásmódot¹¹ érvényesítve Hajas Tibor szövegeit olyan írásokként értékelem, amelyek mögött a poétikai döntéseket erőteljesen meghatározták azok a közösségi gyakorlatok, amelyeknek a versek szerzője is résztvevője volt. Így tehát Hajas korai versei jelentésének és működésének feltárásához szükséges felvázolni e versek elsődleges kontextusát, legfőképpen a Belvárosi galeri kultúráját, szokásrendjét. Arra koncentrálok, hogy a Belvárosi galeri közösségi gyakorlatai alapján miképpen lehet elképzelni Hajas Tibor verseinek mintaolvasóját, és annak perspektíváján keresztül milyen funkcióval és jelentéstartalmakkal telítődnek a szövegek.

Umberto Eco a mintaolvasót eszményi olvasótípusként írja le, amelyet maga a szöveg hoz létre azáltal, hogy különböző instrukciókkal, nyelvi gesztusokkal jelzi az általa elvárt olvasói stratégiát.¹² A mintaolvasó alakja a Belvárosi galeri perébe bevont, Villont idéző *Testamentum*¹³ című írásban rajzolódik ki leginkább, melynek versszituációjában a beszélő „vagyonat” a társaság tagjaira hagyja. E társaságra a szöveg az első versszakban hobókként utal („Nos gyertek mind hobók, bitang csavargók”). A csavargó, hobó alakjának felelevenítése identitásjelölő funkcióval bír, egy olyan illuzórikus szituációt teremt, amelyben a társaság tagjai a társadalom kívülállóiként reprezentálódnak. Identitásuk részeként jelenik meg a szerencsejáték, a felfokozott szexualitás és a hatóságokkal való szembenállás:

Item, ezennel Svábnak jusson százasom,
mit négy fickótól összenyertem texasi
snóblin, – a trükkre rá nem jöttek volna
akarva sem /igaz, mindegyik kis faszi/.

¹⁰ A politikai ontológia fogalmát K. Horváth Zsolttól kölcsönözöm: „»politikai ontológia« inkább a művészeti közegben fogant és művészi eszközökkel megjelenített, az erőszak gondolatával »eljárásos« felfogásnak az esztétikai és politikai újragondolása. Nem más ez, mint egy egyidejű kettős hovatartozás: a művészet és a politikum határán oda-vissza mozgó gondolkodásmód.” K. HORVÁTH Zsolt, „Az erőszak imperatívusza: Molnár Gergely politikai ontológiája”, *Beszélő* 11, 1. sz. (2006): 87–99, 88.

¹¹ TAKÁTS József, „Antropológiai látásmód és irodalomtörténet-írás”, in TAKÁTS József, *Módszertani berek: Írások az irodalomtörténet-írásról*, Jyväskylä Studies in Humanities 65, 23–38 (Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2006).

¹² Umberto Eco, „Egy bevezetés az erdőbe”, in Umberto Eco, *Hat séta a fikció Erdéjében*, 5–40 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002).

¹³ Töredékes formában: HAJAS, *Szövegek*, 48. Az összesen tíz strófából álló vers egy versszak híján teljes dokumentációja a házkutatási anyag fotói között. „Szabó György és társai”, ÁBTL 3.1.9. V-152296/1a, 297–304.

Beda össz hajdanvolt csajommal annyit
foglalkozhat, mórhat, míg zacskója szétreped,
/kérjék [...], főzzön keménytojást/.

[...]

S hát Farkas őrnagy? Őt mivel tudom
hálás mosolyra kényszeríteni?
Kilencen voltunk tisztelegni nála,
s ő rám azóta is fogát feni.

Hajas Tibor és a Belvárosi galeri pere a hatvanas évek ifjúságpolitikai diszkurzusába ágyazódik, amelynek meghatározó fogalma volt a *huligán* és a *galeri*. Mindkettőre tekinthetünk az államhatalom által konstruált fogalmakként, amelyek különböző társadalmi devianciákat foglalnak magukban: túlzott alkoholfogyasztást, droghasználatot, szexuális aberrációt és erőszakosságot; a huligán pedig bizonyos esetekben még a jelen fasisztájaként is feltűnt.¹⁴ Az államhatalom belső ellenségként, huligánként, galeritagként tekintett azokra a tevékeny szocialista ifjúságképen kívül rekedt fiatal csoportosulásokra, amelyek öltözködésüket és magatartásukat különböző nyugati ifjúsági mintákhoz igazították – mindez a rockzene hallgatásában, a hosszú haj viselésében és a dandyöltözet, a fekete csizma, zakó, orkáncabát hordásában nyilvánult meg. A társadalom konszenzuális normáin kívüli létet ezek az ifjúsági csoportok épp azoknak a határoknak, elvárásoknak az áthágásával jelenítették meg, amelyeket eléjük állítottak, ahogy Horváth Sándor is írja: „A társadalmi identitások és csoportok nem önmagukban is létező jelenségek, hanem létrejöttüket nagymértékben meghatározta a róluk folytatott közbeszéd.”¹⁵ A társadalmi normák áthágásának módját és az ifjúsági szubkultúra önreprezentációs technikáit így bizonyos mértékben a szocializmus által kreált beszédmód determinálta, amely beszédmód alapvető funkciója a szocialista ifjúságképbe nem illeszkedő elemek megbélyegzése volt.

A társaság tagjainak világnézetében eklektikusan keveredett az antikommunizmus, az egzisztencializmus, a rockkultúra, a liberális, szabadpiacpárti gondolkodás, a patriotizmus, a fasizmus, az antiszemitizmus és a rasszizmus. Szabadságra vágytak, amely egyszerre jelentette számukra a társadalom különböző színterein való szabad választás lehetőségét (ifjúsági szervezetek, öltözködés, viselkedés), másrészt pedig a szovjetek által „gyarmatosított” ország önrendelkezésének visszaszerzését, mely gondolat együtt járt a kommunizmus eszméjének diszkreditálásával. A Belvárosi galeri tagjai retorikájuk alapján sem a feketéket, sem a zsidókat nem szívtelték, előítéleteik a féltékenység kódjai és rögzült prekoncepciók mentén alakultak ki. A feke-

¹⁴ HORVÁTH, *Kádár gyermekei*, 53–73. Figyelmet érdemel a könyv 58. oldalán található, *Esti Hírlap*-ból kiemelt rajz. Bal oldalon egy huligánöltözetű személy, jobb oldalon pedig egy náci egyenruhás alak arcképe található; fölöttük felirat: „Ugyanaz az arc...”

¹⁵ HORVÁTH, *Kádár gyermekei*, 10.

tékről úgy tartották, hogy „büdösek”, állami pénzen tanulnak magyar egyetemeken, ezzel elveszik a helyet a magyar diákoktól, emellett pedig divatos nyugati ruhákban járnak, ezért konkurenciát jelentenek a lányok meghódításakor. A zsidók alakját úgy írták le, mint akik „mindenütt ott vannak”, könnyen adaptálódnak, „pénzsóvárok”, jó állásokat szereznek maguknak és rokonaiknak.

Nézetük ideológiailag széles panteont eredményezett. Hősként tekintettek Camus Meursault-jára, akinek morális közönye a modern ember archetípusaként tűnt fel előttük:

A világ egyik legnagyobb regényének tartja Kamu [sic!]: Közöny c. írását és pedig azért, mert abban a főszereplő már annyira unatkozik, hogy végül is a legteljesebb közönyből meggyilkol valakit. Szerinte az ilyen állapot elérése a legnormálisabb, és a modern emberre jellemző.¹⁶

Emellett nagyra tartották

azokat a nagyjainkat, akik a múlt rendszerben, mit sem törődve a következőkkel, bátran kiálltak álláspontjaik mellett, forradalmárok voltak, harcoltak a népünk jogainak, emberibb életének érvényrejuttatásáért / ady, Petőfi, Kossuth, Fodor, Józsefa, Ferenczy, 19-es „vörösök”, valamint számos más mártírunk /¹⁷

A szocializmus történelmi hőseinek és művészalakjainak kánonja, a forradalmi József Attila, Ady, Petőfi, Kossuth és a Tanácsköztársaság szereplői mellett azonban többször előkerült a „galambösz Adolf”, a kihallgatási jegyzőkönyvekben és ügynökjelentésekben pedig további jó néhány, kifejezetten ízléstelen megjegyzés is olvasható: „A házibulin előforduló vitákra jellemző, hogy Frankl [Hajas] zsidó létére Selmeczi-vel szóban összeállították a gettók jegyzékét.”¹⁸ Másol: „[O]lyan kijelentést tettem Szabónak, hogy lesz még Auswitzban [sic!] gázszámla. Ezzel én arra céloztam, hogy az ottani gázkamrákban fognak még zsidókat égetni.”¹⁹

A társaságból azonban nem csak Hajas rendelkezett zsidó felmenőkkel. A tagok között nyílt titok kellett, hogy legyen Hajas és mások származása, hisz a „Bárány” fedőnevű ügynök is tesz utalást jelentéseiben egyesek zsidóságára: „Iványi Péter kifejezetten antiszemita, ilyen irányú nézeteit nyíltan hangoztatja, bár tudomásom szerint zsidó származású.”²⁰ Mindezt figyelembe véve kevésbé tűnik érvényesnek az a magyarázat, amellyel Hajas védekezett a bíróságon, miszerint az antiszemita, fasisz-

¹⁶ „Szabó György és társai”, ÁBTL 3.1.9. V-152296/3a, 647.

¹⁷ Uo., 622.

¹⁸ „Bárány”, ÁBTL, 3.1.2. M-36952, 186.

¹⁹ Frankl Tibor kihallgatási jegyzőkönyvéből. „Szabó György és társai”, ÁBTL 3.1.9. V-152296/1, 242.

²⁰ „Bárány”, ÁBTL, 3.1.2. M-36952, 114.

ta retorikával akarta volna elfedni zsidóságát antiszemita társai előtt. Ráadásul a kihallgatások során Hajas írói ambíciójával (is) indokolta megszólalásait,²¹ mintha egy olyan apologetikus narratívát keresett volna a maga számára, amely a leginkább alkalmas lehet arra, hogy hatékonyan védekezzen a bíróság előtt.

A társaság esetleges világnézetét a fennálló hatalmi struktúrákkal való szembenállás fogta össze. A kihallgatási jegyzőkönyvben egy Hajasék lakásán tartott játékestre az egyik résztvevő így emlékezett vissza:

Játék közben Iványi megbotlott és káromkodni kezdett, amibe a zsidókat is beleszötte. Emiatt mérsékletre intettük őt. Iványi erre úgy reagált, hogy „ti hívei vagytok ennek a rendszernek, nektek csak a szátok jár, de amit én teszek és mondok a rendszer ellen, azt meggyőződésből teszem.” Ezután elrohant mert kinevettük őt.²²

Az eset jelzi, hogy az antiszemita elemeket tartalmazó káromkodás e kváziközösségen belül a rendszerrel való szembenállásként értelmeződik. A társaság imaginárius teret hozott létre, amelyben önmagukat ellenállókként, összeesküvőkként jeleníthették meg. Különös példája ennek egy 1965 elején megtörtént eset. Hajas elmondása szerint a német megszállás alatt a Gestapo székhelyéül szolgáló Royal Szállóban tartott gyógyszeresbálon Iványi a szűk baráti társaság tagjainak „arról beszélt, hogy legyen mindnyájunknak egy fasiszta gúnyneve.”²³ A társaság így a náci Németország vezérkarának szerepébe bújít. Mikor közülük többen is megkérdézték, „hogyan ez mire jó, [a magának Hitler nevét adó] Iványi azt mondta: »ti csak intéztétek az államügyeket, én pedig majd szónokolok.«”²⁴ Itt voltaképp a formális bálon résztvevők tág köre előtti láthatatlan performatív gesztusról van szó. A náci vezérkar szerepeinek felvételével a helyszín történetiségére is reflektálva e baráti társaság önmaga számára létrehozott egy imaginárius szituációt, mely megerősíti ellenálló, összeesküvő identitásukat.

A társaság az antiszemitizmus és a fasiszmus nyelvén keresztül élte meg a rendszerrel való szembenállását. Radikális beszédmódjuk összefüggött a nagyotmondással; önmagukat minél nagyobb huligánként kívánták felmutatni, történeteikkel és nyelvi kifejezőkészletükkel igyekeztek túltenni társaikon:

Frankl Tibor és mások is gyakran meséltek magukról vagy rokonságukról olyan storykat, amelyekről úgy éreztem, hogy a valóságnak nem felelnek meg. Én sem akartam lemaradni, ezért a Franklék lakásán és másutt is többször

²¹ „[E]leinte volt olyan elgondolásom is, hogy e társaságról könyvet írok. Fokozatosan belelendülve azonban nemcsak egyszerűen utánoztam a hangadókat, hanem bizonyos tekintetben túl is tettem azokon.” „Szabó György és társai”, ÁBTL 3.1.9. V-152296/1a, 254.

²² „Szabó György és társai”, ÁBTL 3.1.9. V-152296/3, 215.

²³ „Szabó György és társai”, ÁBTL 3.1.9. V-152296/1, 236.

²⁴ Uo.

tettem olyan kijelentést, hogy szeretem és tisztelem a német náciakat, büszke vagyok nemes és sváb származásomra. Ez persze valótlanág.²⁵

Számukra az, amit ez a nyelv a történelem során megteremtett, kevésbé tűnhetett lényegesnek, helyette egy olyan ellenségképpel való azonosulást jelölt, amelyet a szocializmus termelt ki, és amelybe belehelyezkedve a rendszertől való elhatárolódásukat fejezhették ki.

(3)

Hajas Tibor versei a bíróság számára fontos bizonyítékai voltak antiszemitizmusának és a fasizmussal való szimpatizálásának. Ezek a szövegek azonban jóval rétegzettebbek annál, mint hogy pusztán antiszemita, fasiszta propagandának tekinthessük őket. A versek irodalmi aspektusai kevésbé érdekelték a hatóságokat. A kihallgatási jegyzőkönyvek alapján a társaság szereplőitől nem várták el, hogy értelmezzék Hajas verseit, csupán azt kellett elismerniük, hogy alkalmasak a rendszer, a hatóságok és a zsidóság elleni izgatásra. A perbe bevont versekre olyan szerepjátszóként tekintek, amely szorosan kapcsolódik a belvárosi társaság szubkultúrájának szokásrendjéhez, közben pedig párhuzamba állítható a magyar neoavantgárd művészetével is. A szerző pályakezdése idején, a börtönbüntetése után az *Élet és Irodalomban*, valamint az *Első ének* antológiában megjelent verseinek politikai ontológiája nagyon is közel áll a per során ellene felhasznált versek politikai ontológiájához. A szövegek a represszív hatalmi gyakorlatokkal szembeni esztétikai (és tőle elválaszthatatlanul politikai) ellenállás formáit kutatják, ehhez pedig a szerző különféle szereplehetőségeket használt fel. Ahogy látni fogjuk, a perbe bevont írások közül van, amely Villonéhoz nagyon közel álló versnyelvet alkalmaz. A formai és regiszterbéli hasonlóságokon túl a vers beszélője egy sajátos modern változatában a villoni pikaró²⁶ alakjával is párhuzamba állítható. Hajas első fontosabb irodalmi fórumokon publikált verseiben a hatalommal szembenálló beszélő már a vietkong (*DNFF-harcos dala*) alakjában jelent meg, az *Első ének* antológiában szereplő versekben pedig hangsúlyosan a beatköltészetből adódó oppozíciós szereplehetőségek felé fordult.

A *jogos erőszak balladája*²⁷ című vers egyike azoknak az írásoknak, amelyeket a bíróságon felhasználtak Hajas Tibor ellen. A villoni balladaformát követő szöveg

²⁵ „Szabó György és társai”, ÁBTL 3.1.9. V-152296/2, 216.

²⁶ Süpek Ottó a pikaró alakját egy történelmen átívelő irodalmi karakternek látja, amelynek magyarországi népszerűségében nagy szerepet játszottak József Attila Villon-fordításai és Faludy György átíratái. A pikaró Süpek szerint: „minden esetben a társadalom peremén élő, egyedül álló, számkivetett és bizonytalan egzisztenciák ők, csavargók [...], akik leszálltak koruk társadalmi életének mélypontjára, s ily módon már pusztán létükkel is, de méginkább létezésük negatív minőségének tudatos elismerésével a hivatalos államrendet tagadták.” SÜPEK Ottó, „Villon, a magyar pikaró: Vázlat Villon magyar alakjának megrajzolásához”, *Valóság* 6. sz. (1963): 77–87, 77.

²⁷ HAJAS, *Szövegek*, 47.

feloldja az erőszak alkalmazásának etikai gátjait. Ahogy ajánlásában megfogalmazódik: „Visszaélők vigyázatok, / százmilliók vannak velem, / átkos hatalmatok ellen / lőfegyverrel védekezem.” Vagyis az elnyomó hatalom ellen, amelyet a „más zsírijára spekulálók”, „kizsákmányolók” testesítenek meg, a beszélő legitim ellenállási formaként a háborúviselést ajánlja, a megszólaló tehát az elnyomásra erőszakos cselekvéssel válaszoló személy:

Mert ki vagyok szolgáltatva
Állatoknak, embereknek
S mert az éhes gólya láttán
Okos békák nem brekegnek
vagy iszapba bújok én is

ne látsszon más, csak a szemem

s ott figyeljem mások vesztét
vagy fegyverrel védekezem.

A *jogos erőszak balladája* esztétikai ajánlasként értékelhető, amely szerint a különböző hatalmi gyakorlatok ellenében legitim lehet a művészet terepén való militáns fellépés. Ez az erőszak kultusz azonban etikai kérdéseket is felvet. K. Horváth Zsolt Molnár Gergely kapcsán írja: „az erőszak akár fizikai (terrorizmus), akár szimbolikus (művészeti mező) formáinak alkalmazása nem más, mint generációs önmeghatározás, vagyis egyfajta *Zeitgeist*.”²⁸ Az erőszakra mint esztétikai ideológiára tekint, módszertanával „nem tesz különbséget a cselekvési formák művészeti, politikai értelmezése között,” ugyanakkor ki is jelöli az erőszak érvényességének határait: „csak szubkulturális értelemben érvényes, vagyis abban a közegben, ahol gyakorolják és elfogadják.”²⁹

Fontos kiemelni annak jelentőségét, hogy Hajas Villon balladaformáját imitálja. Villon alakja szintén beleillik a Belvárosi galerinek nevezett társaság panteonjába, hiszen a szocializmus diszkurzív terében Villon úgy jelent meg, mint „egy rossz és koravén diák, akinek életadatait nem egykori irodalmi tanúságokból kellett kihámozni, hanem legalábbis nagyrészt különböző börtönlajstromokból.”³⁰ Gyergyai Albert *Villon összes verseihez* készített bevezető tanulmányában párhuzamot von a szocializmusban megbélyegzett, a rendszer ifjúságképébe nem illeszkedő huligán karakterével is: „Villon a nagyváros és az alvilág poétájává [vált]. Ha ebből a szemzőből nézzük, nem ismerünk-e azonnal egy ma is élő típusra, a nagyvárosi rosszfiúra vagy »vagányra«, vagy csavargóra, az örökös lázadóra és törvényen kívül álló-

²⁸ K. HORVÁTH, „Az erőszak imperatívusza”, 93. (Kiemelés az eredetiben).

²⁹ Uo.

³⁰ GYERGYAI Albert, „François Villon (1431?–1463?)”, in VILLON, *Összes versei*, szerk., jegyz., SZEGI Pál, 5–42 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1958), 5.

ra.³¹ A per folyamán Hajas a vers fikciós jellegével próbált védekezni, „ujjgyakorlatként” hivatkozott rá, amelyet azért készített, mert akkoriban Villon költészete foglalkoztatta.³² Mindez egy olyan szerepjáték felé mutat, melyben Hajas Tibor Villon pikaró alakját és beszédmódját saját korának kontextusára reflektálva alkalmazta.

A *Fasiszta elvtársak!*³³ című vers – vélhetően a hatóságok öncenzúrájának köszönhetően – a lefoglalt anyagok leltárjegyzékébe először *Tisztelt elvtársak!* címen került be.³⁴ Már a cím, illetve az első sor („Fasiszta elvtársak, mellék Hitlerék, kicsinyke Sztálinok!”) is rendkívül provokatív. A különböző totális hatalmat jelölő személyek lealacsonyító, szatirikus egymás mellé rendelése előrevetíti a montázsra épülő szöveg-szervezést. A szovjet blokk kulturális legitimációjának fontos aspektusa volt a nemzet-szocializmus feletti győzelem, amely a modernitás talaján álló ideológia által felépült államszervezet felsőbbségét jelezte a modernitásellenes, vagyis a társadalmi determinációra és kirekesztésre épülő náci Németországgal szemben. A montázseljáráásban egyneműként, lényegében történelmi gyilkológépezetként bemutatni a szocializmust és a faszizmust, a szocialista államhatalom érvényességének megkérdőjelezését jelentette.

A hatalmi működés radikális reprezentációinak montázsa számos neoavangárd alkotónál is megjelenik. Balaskó Jenő 1963-as *Fasiszta vasárnap*³⁵ című verse már címével is utal a szocializmus, illetve a faszizmus egytelenségének gondolatára:

Hat év alatt terrorizálta a rendszer az elitet és a népet; a hetedikben megpihent: [...] Ez a – mint utóbb kiderült – negyedszázadosra nyújtott simogatott *vasárnap* joggal nevezhető fasisztának, hiszen [...] a politikai glóbuszon egyaránt ott húzódik egy Molotov–Ribbentrop-tengely, a (kommunista) Szombat-(fasiszta) Vasárnap vonal.³⁶

A *Fasiszta vasárnap* beszélője náci sorkatonaként szólal meg („Führer, a park sarkában a hajnal, / a katonák szörnyen kiabálnak”), a verset azonban átszövik szocializmusra vonatkozó áthallások: „örökös giccsmuzsikám a szavazók ünnepi balzsama! / [...] / egymást lessék bolondra a spiclik a nevemben”. A fasiszta beszédmód történeti rögzítettsége bizonytalanná válik a szocializmushoz és faszizmusához kötődő

³¹ Uo., 37.

³² Az érvelés kevésbé győzte meg a bíróságot: „Minden költő minden versét és egyéb írásművét valamilyen politikai korszakban írja. [...] Villon – korához képest, – számos haladó gondolatot pendít meg. Így az akkor burzsoá sőt, feudokapitalista államrenddel szemben írt olyan tartalmú verset, melyekben fogvatartását értelmezi, nem hasonlíthatók Frankl Tibor írásművéhez, amely a Népköztársaság rendőrségére és ottani szellemére [...] gyűlöletkeltő módon ír [...]” „Szabó György és társai”, ÁBTL 3.1.9. V-152296/4a, 341.

³³ *Szövegek*, 45–46.

³⁴ „Szabó György és társai”, ÁBTL 3.1.9. V-152296/1, 206.

³⁵ BALASKÓ Jenő, „Fasiszta vasárnap”, in BALASKÓ Jenő, *Mini ciklon*, 27–34 (Budapest: Magvető Kiadó, 1985).

³⁶ TÁBOR Ádám, „Hosszú weekend: Egy Balaskó-vers elemzése”, in TÁBOR Ádám, *A váratlan kultúra: Esszék a magyar neoavangárd irodalomról és művészetről*, 55–60 (Budapest: Balassi Kiadó, 1997), 58.

valóságfragmentumok montázsának következtében. Balaskó fasiszta formulák által megképzett hatalmi versnyelve a szocializmus hatalmi nyelveként tűnik fel, így jelelve meg a mindenkori totális hatalom által végzett represszív gyakorlatokat. Amellett, hogy e nyelv mögött húzódó premisszák önmagukban is sértik a szocializmus legitimitását, a hatvanas évek konszolidációs programját is diszkreditálják; annak dekadenciájával kerül szembe a vers konstruált militáns nyelve: „rokokó cukrászda jó menedék, / [...] / szabad hülye férgek belelógva e korba, / gyáva elhagyott barát a bátrak borújában, / a tömeg viták zavarában, ingyen; / ez már a fegyverletétel!” A nyelvi kifejezőkészlet e radikális formájának megválasztásával, a háború és a fasizmus különböző alakzatainak keresztül a megbékélés időszakának egyre „puhább” és „élhető” társadalmi rendje mögött húzódó hatalmi gyakorlatok erejének felmutatása történik a szöveg imaginárius terében:

mániás bélyegző hivatalnok talán Germánia!
 lelked ládáit a vice kitömté
 támadja tegnapi teuton
 mert piszok közt mocskosabb az erősebb!
 égő bibliákat lombik üvege bírja
 [...]
 a cseles csövek rendes labirintja töltve
 nyissunk hát szelepet, sziszeghet a gáz
 tomboljon, porviharába fojtsa a régi hatalmak vázait.

Hajashoz és Balaskóhoz hasonlóan jár el a Spions punkzenekar és a hetvenes évek avantgárd szubkultúrájának fontos alakja, Molnár Gergely is. Molnár *Anna Frank álma* című dalszövegének beszélője szintén imitálja a fasizmus beszédmódját. A szöveg montázselszólásával egy fasizmust, szocializmust egyaránt magába foglaló, így mindkettőt érvénytelenítő beszédpozíció épül ki. Anne Frank a beszélő által végzett különböző hatalmi gyakorlatok elszenvedőjeként jelenik meg, alakjának integritása azonban megbomlik: „Anna Frank! Te vagy a háború / Te vagy a vágy, te vagy az álom / nevensz rám – én vagyok a gyilkos / ezerszer jobban jársz velem / a korbács, a vas és a kés éve ez / a sajátom leszel – áldozat nekem”. Molnár ezzel a szocializmusbeli Anne Frank-kép radikális újraírását végzi el, méghozzá az agresszor perspektívájából. Ahogy arra Havasréti József is rámutatott, az autoriter beszélő és az áldozat identitása közti határ szintén elmosódik: „Nos, Anna Frank a túl sok helyhez vagy éppen sehová nem tartozó én kísértete, mert a múltból érkező, mert halott, mert nő, mert zsidó, mert áldozat. Az én [...] *Anna Frank* kísértete, mert a holocaust *akkorjához* viszonyítva a jövőből érkező, mert élő, mert férfi, mert zsidó és [...] ugyancsak áldozat.”³⁷ Amíg tehát Molnár beszélőjének identitása az áldozat és az autoritás kettő-

³⁷ HAVASRÉTI JÓZSEF, „Anna Frank és a Nagy Testvér: A társadalom ellen folytatott háború kérdése a Spions és az URH szövegeiben”, in HAVASRÉTI JÓZSEF, *Széteső dichotómiák: Szinterek és diskur-*

sében formálódik, addig Hajas szövegeinek beszélője éppen az áldozati szerep felszámolásában érdekelt, annak lehetőségét igyekszik megszüntetni.

A *Fasiszta elvtársak!* Balaskó verséhez hasonlóan szintén felhasználja a szocializmus hivatalos diszkurzusának kifejezőkészségét. Hajas verse kiforgatja a szocialista nevelődésszéményt („A burzsiból sohse lesz proletár, – / Csináljunk hát burzsujt a proletárból – pardon – / [...] / Tartsunk neki több órás link beszédeket // Hisz úgysem bírja végighallgatni ugye? // Melyben meggyőzzük, hiába kispolgár / Mégis ő az egyetlen forradalmi osztály.”). Emellett a fasizmus beszédmódját is alkalmazza, megjelenik az antiszemitizmus a koncentrációs táborokat megidéző képekkel: „Zsidóból sem lesz szalonna, – / De tán szappannak zsírja felhasználható, – / Csak tisztalkodjanak vele –, és kész haszon.” A *Fasiszta elvtársak!* utolsó szakasza a *Mi-atyánk* imádságparafrazisa („Ő közöny! / Add meg a mi mindennapi kenyerünket, –”), melyben a vallás transzcendens, isteni létezőjét felváltja a közöny. Hajas a konformizmus fetiszálásával ellentmond a cselekvő, szocialista ember képének, helyette ráirányítja a figyelmet arra a társadalmi kompromisszumra, hogy a politikai cselekvés és aktivitás feladásának cseréértéke a boldog tudatlanság állapota: „És ne vedd észre a mi vétkeinket, mint ahogy mi is megbocsátunk néked.” Azzal, hogy Hajas párhuzamosságot állít a fasizmus és a szocializmus között, nemcsak láthatóvá teszi az antiszemitizmust és a háborúból fakadó társadalmi anomáliákat, hanem saját történeti helyzetére reflektálva felmondja a Kádár-korszak kulturális konszenzusát, valamint rámutat a politikai közösség illuzórikus voltára.

Amíg Hajas a későbbi munkásságában inkább a hatalom és a beszélő közötti közvettség felszámolását tűzte ki célul, a *Fasiszta elvtársak!*-ban a megkonstruált totális hatalomtól távolodás és a hozzá való közeledés sajátos folyamata tűnik ki. Ez a mozgás leginkább a beszédpozíció változásán keresztül figyelhető meg. A hatalom megszólítása után („Halljátok szózatom! Belátom igazatok.”) a többes szám első személy használata jelzi a hatalmi szerepbe való beilleszkedést („Csináljunk hát burzsujt a proletárból”; „Tartsunk nekik több órás link beszédeket”). A hatalmi perspektíva azonban a második versszak végén elbizonytalanodik: „Valahol megint elpusztult párezer / Ember, mint nyálas macskakölykök; / Védtelenül, mert karmukat levágták, / S vakon, mert nem akarták kinyitni a szemüket.” Regiszterváltás figyelhető meg: a tragikum, ami védtelenek elpusztításának emlékéből fakad, az addigi cinikus hatalmi beszédmóddal ellentétben áll, a vers további részében azonban újra a hatalmi perspektíva érvényesül: „Te adsz szabad kezét nekünk, csalóknak, gyilkosoknak”. A szöveg azonban a beszélő totális hatalomtól való morális távolságtartását felszínre hozza azáltal, hogy a többes szám második személy használatával a beszélő az önmaga által megkonstruált hatalmon kívül kerül, mely eltávolodást csak tovább erősíti a megszólalás szatirikus, lekicsinylő hangvétele: „Mert különben törpe hitlerek / S lélekmérgező fals dumák, – Ti sem élnétek sokáig”. Az azonosulás szatirikus

zusok a magyar neoavantgárdban, 121–141 (Budapest–Pécs: Gondolat Kiadó–Artpool–PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2009), 133, kiemelés az eredetiben.

játéka, a totális hatalmi működés látványossá tétele önmaga ellen fordul, amennyiben a hatalmi működés rejtett erőszakosságát és célelvűségét fedi fel.

A totális rendszerek montázsával kiépített beszédpozíció kritikai perspektívaként értelmezhető. A totális hatalommal való identifikációt a szövegben felbukkanó szatirikus és tragikus hangvétel megakasztja. A montázseljárással a fasizmus nyelve kiüresedik, és a totális hatalom a történetileg kialakult ideológiáktól függetlenül, egyfajta preideologikus állapotában, univerzális elnyomó hatalomként válik érzékelhetővé. A kifejezőkészlet azonban nem képes megszabadulni a fasizmus konnotációitól; a megszólalás soha el nem oldozható történeti kötöttsége az értelmezést újra és újra a kétes ideologikus tartomány felé tereli. A montázseljárásnak így kettős funkciója van. Egyfelől a vers a totális hatalom általános kritikájává válik. Másrészt pedig a szocializmus és a fasizmus montázssá alakítása a szocialista állam hatalmi szerveződésének legitimitását vonja kétségbe, méghozzá azáltal, hogy a fasizmust mint a szocializmus ideológiai ellenségét ebben az imaginárius térben a szocializmus saját hatalmi gyakorlatain belül mutatja fel – ahogy tette azt Balaskó Jenő, Molnár Gergely és még sok más neoavantgárd alkotó a későbbiekben.

(4)

Hajas Tibor fiatalkori versei egy nagyon különös szubkultúra szokásrendjéből születtek. A versek poétikai és politikai megfontolásai mint a hatalommal azonosulás kritikai játéka, valamint e játékot megalapozó montázseljárással a neoavantgárd művészetrel való párhuzamként ismerhetők fel. Hajas a fasizmus montázsba építése által megképzett egy autoriter és totális logikák alapján működő imaginárius teret a befogadó számára, melyben felismerhette a saját életét befolyásoló láthatatlan represszív gyakorlatokat, ugyanakkor a beszélő ellenhatalmi pozícióján keresztül eltávolodhatott az e gyakorlatoknak alávetett szerepétől. Hajas Tibor tizenkilenc éves korában írt versei, melyeket felhasználtak ellene a galeriperben, nem egy „sötétség által megigézett” ember művei, nem is a zsidóként antiszemita közvélemény vágyódó fiatal „fasiszta kirohanása” vagy „megbotlása”. A fasizmus Hajas számára csakúgy, mint egyes neoavantgárd alkotók számára, egy eszköz volt, mellyel egyszerre volt képes kinyilvánítani elkülönülését a társadalmi konszenzustól, és önképét megalkotni a szocializmus ellenségképe alapján. Egy különös és kétes szerepet konstruálva a fasizmus diszkurzív jegyeinek felhasználásával, számára érvényesnek tűnő kritikai perspektíva kialakítására tett kísérletet.

Kőszeghy Ferenc*

POSZTDIGITÁLIS ÁLLAPOT ÉS ÚJMEDIÁLIS TAPASZTALAT KERBER BALÁZS CONQUEST CÍMŰ MŰVÉBEN

„[LÉPJ HÁTRA KETTŐT.]”¹

Kerber Balázs kötete, a *Conquest* több szempontból is egyedi a kortárs irodalomban. Ha meg akarjuk határozni, hogy mi és miről szól, akkor érdemes saját műfajmegjelölésére hagyatkoznunk: ez egy „stratégia verspróza”. De mit is takar ez az önkijelölés? Talán legegyszerűbben úgy férhetünk hozzá a *Conquest*hez, ha elfogadjuk, hogy a kötet egészét egy központi ötlet határozza meg, hogy ez a kötet egy valódi „koncept-kötet” (ahogy arra egyik értelmezője, Krupp József is rámutat),² befogadása során csak a koncepció felől lehetséges egészében feltérképezni magunk számára. Jelen dolgozat, mivel épp egy ilyesféle feltérképezésre vállalkozik, a *Conquest* központi gondolatának meghatározását, értelmezését és kritikáját kívánja adni. Nemcsak azért, mert a *Conquest* egy egyedi (nem egy kritikusa számára túlon túl egyedi!) mű, és így önmagában feladatot ad az értelmezőjének, hanem azért is mert egyedi megközelítésével egy olyan dolgot helyez poétikai működéseinek fókuszába, amely talán túlmutat a kötet magábanvalóságán, azaz egyedi esztétikai alakzatként valami nagyon is közösről szól.

A *Conquest* tehát egy konceptkötet, koncepciója szerint az újmédiumok (a számítógépes elosztás alapú médiumok) működését viszi színre. Ehhez ezek egyik legelterjedtebb – de itthon kevésbé kutatott³ – formáját, a videójátékokat veszi alapul, főként a *Civilization*re épít (amely leginkább egy történelemszimulátor); a kötet szüzséje egy *Civilization*-„kampány” történéseit meséli el. A kötet tehát transzmediális jellemzőket hordoz, más médium(ok) alakzatait használja fel. Fontos azonban, hogy szemben például Kele Fodor Ákos *Echolália* című művével, a *Conquest* nem médiumkombináció, inkább intermediális imitáció: egy médiumra, az írott szóra épít,

* Az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola 1945 utáni magyar irodalom programjának hallgatója, a 2021-es OTDK Kortárs magyar irodalom tagozatának I. helyezetteje. A tanulmány a benyújtott munka átdolgozott változata.

A dolgozat megírásában köszönöm a segítséget konzulenseimnek, Nemes Z. Máriónak és Schein Gábornak, bírálóimnak, Kovács Krisztinának, Horváth Csabának és Lengyel Imre Zsoltnak, továbbá a Holtág csoportnak, különösen Szabó Csanádnak, Ungvári Sárinak, Kerti Annának, Szilák Flórának, Kondor Tamásnak, Prágai Andrásnak és Bass Juditnak.

¹ KERBER Balázs, *Conquest* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2019), 20.

² KRUPP József, „Archaikus kiborglíra”, *Jelenkor* 63, 5. sz. (2020): 573–577, 573.

³ Lásd DUNAI Tamás, „A videójátékok mint médium”, *Szépirodalmi figyelő* 4. sz. (2016): 23–35, hozzáférés: http://epa.oszk.hu/01400/01433/00075/pdf/EPA01433_szepirodalmi_figyelo_2016_4_023-035.pdf.

csupán gondolati alakzatokat kölcsönöz, azaz ez esetben nyelvileg igyekszik leképezni egy másik médium logikáját. A koncepció érdekessége épp ebben rejlik, a médiumváltás miatt az újmédiumokat szervező gondolati struktúrák egy poétikai program szervező elvévé, tehát irodalomként olvashatóvá válnak. Azonban e transzmediális alapvetés komoly kihívás is az olvasónak: a kötet előzetes tudást vár el, mindenekelőtt a *Civilization* nevű játékról. Tehát a kötet megértéséhez szükséges rendelkezni egy, a többségi társadalom és a szépirodalmat olvasók számára is szubkulturálisnak minősülő tudással; a legtöbb olvasó számára ezáltal idegenséget fog jelenteni e koncepció. Rátérve a kötet recepciójára, ez az idegenség lemondásba is torkollhat, erre jó példa Károlyi Csaba megszólalása a könyv kapcsán: „És ha nem talállok fogást egy könyvön, mint például Kerber Balázs *Conquest* című, nagy energiákat mozgó kötetében, a dolog akkor is kétesélyes: vagy bennem, vagy a műben van a hiba.”⁴ Ehhez hasonlóan a kötet számos recenzense, habár kritikát szentel a kötetnek, azaz párbeszédbe próbál lépni a művel, szintén lemond az értelmezésről, és az impresszionista kritika elveihez visszatérve egy élmény, egy benyomás megszületésével azonosítja a poétikai célt, és az ennek megfelelő olvasói beállítódás kialakulásával a befogadást: „Kerber versei nehezen értelmezhetők, de talán éppen ez a lényeg: nem értelmezni kell őket (persze nem lehet nem értelmezni), hanem hagyni, hogy meghódítson minket a *Conquest* nyelve.”⁵ „Az átélhetetlen átélésére szóló poétikai kísérlet ezért paradox módon sokkal inkább átélhető, mint elemezhető [...]”⁶ Mindezekre igyekszik válaszolni Kondor Tamás, aki írásában a kötet idegensége helyett annak otthonosságát hangsúlyozza:

A *Conquest* nyelvi-esztétikai erejével folyvást azt mutatja meg tehát, hogy a virtuális tér (minden ellentmondásával, glitchével együtt) belakható, valahogy emberléptékű – emiatt gondolom, hogy a kritikai visszhang azon megállapítása, hogy a kötet az elidegenítésben érdekelt, tévedés.⁷

A kötet idegensége kapcsán a recepció egy másik viszonyt is létrehoz. Erre lehet példa Visy Beatrix, Krupp József és Smid Róbert írása. A korábban említett kritikusoknál (leszámítva Kondor Tamást, aki az idegenségben otthonosságot is lát) az idegenség az értelmezés megakadását jelentette. Ezzel szemben ennél a három szerzőnél épp ez az értelmezés és a szépirodalmi integráció útja. Olyan tudományos hagyományból közelítenek a műhöz, melyben az újmediális tapasztalatok megjele-

⁴ KÁROLYI Csaba, „A felszín és a mély”, *Élet és Irodalom* 63, 37. sz. (2019), hozzáférés: <https://www.es.hu/cikk/2019-09-13/karolyi-csaba/a-felszin-es-a-mely.html>.

⁵ KONKOLY Dániel, „Ex libris”, *Élet és Irodalom* 63, 37. sz. (2019), hozzáférés: <https://www.es.hu/cikk/2019-09-13/konkoly-daniel/ex-libris.html>.

⁶ HORVÁTH Márk, „Dehumanizált líra és poszthumán játékoság”, *Műút* 71 (2019): 91–94, 93, hozzáférés: <http://www.muut.hu/archivum/33451>.

⁷ KONDOR Tamás, „Kerber Balázs: *Conquest*”, *Kortárs* 64, 9. sz. (2020): 91–92, 91.

nése és nyelvi alteritások létrehozása a szépirodalom koncepciójának része (gondoljunk a fotó vagy a film beíródására). Például Smid Róbert számára a kötet transzmediális jellemzői nem megnehezítik az értelmezést, hanem segítik a tájékozódást, kijelölik a mű helyét a kortárs költészetben: „[...] [a kötet] egy olyan poetikai episztemé [sic!] egyre markánsabb kirajzolódása közepette érkezett meg, amely beszédmódjában a nyelv irányíthatóságának és uralhatóságának kérdését inter-, illetve transzmediális horizontban igyekszik körüljárni.”⁸

Jelen dolgozatban a recepció tanulságait figyelembe véve egy harmadik értelmezői utat igyekszem létrehozni és bejárni. A *Conquest* szerintem is valóban sok tekintetben idegen, azonban egyetértve az értelmezők integratívként jellemzett körével, épp ebben látom a kötet interpretációjának izgalmát. Eltérve viszont a recepció második hullámától, a szépirodalmiság helyett/mellett az idegenséget alkotó elemek felől szeretném megérteni a kötetet: az újmédiumok és videójátékok gondolati alakzatainak összefüggéseiben igyekszem megmutatni, hogy ezek az elemek miként szerveződnek a szövegben. Habár a kötet megértéséhez szükséges ismerni a stratégiai játékokat, e tudás hiányában valóban nehezen megközelíthető, igazából nem a videójátékról vagy a videójátékkal való foglalkozásról szól, sokkal inkább a videójátékokat szervező logikát igyekszik kiterjeszteni világértelmezéssé. Így, habár a mű „belépési küszöbe” valóban magas, illetve speciális, a kötet témája mégis univerzális: olyasmiről szól, ami alapvetően meghatározza kortársi létezésünket, egy olyan állapotról, amelyet Florian Cramer nyomán posztdigitálisnak nevezhetünk.⁹ E terminus azt próbálja körbejárni, hogyan változott meg a viszonyunk a digitálissal és a digitális kultúrával: mára a digitalitás nem utópisztikus vágy vagy jóslat, hanem a mindennapi életünket és társadalmi működésünket egyre inkább meghatározó valóság. A „posztdigitalitás”-ban a „poszt” prefixum tehát ahhoz hasonlóan működik, mint a posztkolonializmus vagy a posztapokalipszis kifejezésekben. Például „[a] [p]osztkolonializmus semmilyen módon nem jelenti a kolonializmus végét, [...] inkább annak mutációját új, kevésbé kézzelfogható, de nem kevésbé mindent átható hatalmi struktúrákba [...]”¹⁰ Ugyanígy a posztapokalipszis sem az apokalipszisen túl létezik, hanem maga a történő apokalipszis: a posztapokalipszis az az állandó apokaliptikus állapot, melyben az apokalipszis mint forradalom, felszakítás megszűnik, hiszen elveszti pontszerű eseményjellegét. Cramer szerint ebben az értelemben a posztdigitális állapot posztapokaliptikus: a felfordulás után vagyunk, a technológia által generált zavar és törés már sem zavarként, sem törésként nem értelmezhető, hanem az új, posztapokaliptikus otthonosságként. Ez az új otthonosság a *Conquest* kontextusa, és ha innen közelítünk hozzá, az szükségképpen interdiszciplináris érdekelt-

⁸ SMID Róbert, „Command and Conquer”, *Pannon Tükör* 25, 1. sz. (2020): 62–66, 62. hozzáférés: http://epa.niif.hu/03300/03335/00138/pdf/EPA03335_pannon_tukor_2020_1_062-066.pdf.

⁹ Florian CRAMER, „What is »Post-Digital«?”, in David M. BERRY and Michael DIETER, eds., *Post-digital Aesthetics, Art, Computation And Design*, 12–27 (UK: Palgrave Macmillan, 2015).

¹⁰ CRAMER, „What is...”, 15.

ségűvé teszi az értelmezést. Céлом, hogy a kötet kritikai olvasatát adjam, amire véleményem szerint épp e megközelítésből, tehát a „forrásművel” (*Civilization*) való összevetés által nyílik lehetőség.

Allegória/Allegorismus

A *Conquest* legkézenfekvőbb értelmezése a kötet történelemfelfogásának vizsgálatával alakítható ki. Nem csak azért vélhetjük elsődleges témának a történelmet, mert a kötet egy történelemszimulátorra alapozza saját világát; a paratextusok, így a cím és a hátlapon olvasható ajánló, melyben Nemes Z. Márió egy „virtuális világtörténelem” megszületéseként írja le a kötetet is, ezt az értelmezést erősítik. A kötet a világ teremtésének, a térképgenerálás programjának mitikus elbeszélésével kezdődik. A teremtés elején még „alig változik játék és szó”¹¹ azonban ahogy a továbbírás által termelődnek a szavak, úgy alakosul a világ is, míg végül megjelenik a dinamizmus, mozgásba lendül a teremtett valóság: elkezdődik a virtuális történelem. „TURK kapitány nekiindul a vizeknek.”¹² Ám ez a történelem, noha az elemek ismerősek, meglepő módon zajlik (egy tipikus példát kiemelve):

[...] Közben a fővárosban
egyszerre épül az EIFFEL TOWER és
a TAJ MAHAL. Megszületett MOZART.
Az aztékok hadat üzentek SRÍ LANKÁNAK.
*Buddhism was founded in ETHIOPIA.*¹³

A kötet világának alakuló történelme (és története) szabadon variálja, sokaságként halmozza az általunk ismert történelem elemeit, kaotikus helyzetet teremtve. A történet az utazó TURK kapitány köré épül, és a világ bejárása és megismerése közben alapvetően két szálon fut, „egyszerre szól egy éppen dúló háborúról GENGHIS KHAN előrenyomuló csapatai ellen és ELISABETH, angol királynő és a katona TURK beteljesülő kapcsolatáról.”¹⁴ Előbbi konfliktus akkor indul, amikor Dzsingisz Kán feltalálja a modern hadviselést. „GENGHIS KHAN *has invented: / Modern Warfare and / Heavy Machine gun. / GENGHIS KHAN / has declared war on us.*”¹⁵ Hőseink védekezésül folytatják a történelmet, CHURCHILL bemegy a gyárba és egymaga beindítja az ipari forradalmat: „Talán segítség kell. CHURCHILL elégedetlen a termeléssel, / kifakult az öltönye. Besétál a gyárba, meghúzza egy kart, / megpörget egy kereket. Kezdetét veszi az ipari forradalom.”¹⁶ A kötet cselekménye tehát eljártssa egy

¹¹ KERBER, *Conquest*, 8.

¹² Uo., 20.

¹³ Uo., 22.

¹⁴ SMID, „Command and...”, 64.

¹⁵ KERBER, *Conquest*, 26.

¹⁶ Uo., 37.

narratíva ironikus külsőségeit, de ok-okozati kapcsolatokon nyugvó történetet (és történelmet) nem hoz létre, vagy pontosabban a rekonstruálható történetet mindig eleve konstruálnak és esetlegesnek állítja be, azaz a kötet egy olyan világ lehetőségével játszik el újra és újra, amelyben bármikor bármi saját elemire bomolhat, hogy aztán tetszőleges módon legyen újra összerakva, és ez alól maguk a történések sem képeznek kivételt. A kötet egy pontján maga a főszereplő is atomjaira hullik, felbomlását követően TURK testének elemei egyenértékűvé válnak és öntudatra ébrednek, hogy kiberháborút vívjanak: „TURK kapitány testének / darabjai önálló életre kelnek / a virtuális üzenetek / csóvájában. / Borostája több ezer / kis fullánk. / Kiberháborút indít / a mongolok ellen, / Operation Turk”¹⁷ TURK testének elemekre bonthatósága, szabad variálása (majd újraösszerakása) megteszteli a kötet egész világának, és az ebben a világban játszódó történelemnek az állapotát is: minden egyenértékű elemekre bontható és szabadon variálható a *Conquest* papíron létező, de teljesen digitális térben.

A kötet „kombinatorikus” eljárásai szorososan a forrásmédiumához kötik, mintha azok *adatbázisjellegét* igyekezne leképezni, narratív és nyelvi formában megragadni. Az adatbázis terminust Lev Manovich szerint használom.¹⁸ Manovich szerint az újmédia (és így a videójáték) „szimbolikus formája” az adatbázis, szemben a modern kor saját szimbolikus formájával, a lineáris narratívával. A különbség abban áll, hogy míg a modernség szimbolikus formája történetmesélő, kezdettel és véggel, az újmédia nagyrészt nem mesél történetet, nem fejlődik tematikusan vagy formálisan, sem „bármely más olyan módon, amely az elemeiket sorrendbe rendezné. Inkább egyéni elemek gyűjteményének tekinthetők, ahol minden egyes elem egyenértékű jelentőséggel bír.”¹⁹ Fontos azonban, hogy a két szimbolikus forma csupán ideáltípus, a valóságban a kettő szinte mindig hibrid formában jelenik meg, erre Manovich maga hoz példát: a könyvet. A könyv „tökéletesen véletlen hozzáférésű médium, egyaránt támogatja az adatbázisformákat, mint például a fényképalbumokat, és a narratív formákat, mint például a regényeket.”²⁰ Az adatbázis nem új alakzat, Manovich szerint „[a] világ értelméért zajló versengés során az adatbázis és a narratíva végtelen számú hibrid műfajt hoz létre.”²¹ Például az enciklopédiában is megvannak egy narratíva nyomai (tematikus rendezés), de sok narratív műnek van adatbázisjellege. Manovich példái Cervantes, Swift és Homérosz, de a magyar posztmodern, és általában a posztmodern (narratív) irodalom is gyakran hangsúlyozza saját adatbázisjellegét (pl. Esterházy, Joyce). Valószínűleg tiszta formájában sem az adatbázis, sem a narratíva nem létezik, hisz még egy fényképalbum is rendelkezhet narratív struktúrákkal (pl. krono-

¹⁷ Uo., 44.

¹⁸ Lev MANOVICH, „Az adatbázis mint szimbolikus forma”, ford. Kiss Julianna, *Apertúra* 5, 1. sz. (2009), hozzáférés: <https://www.apertura.hu/2009/osz/manovich/>.

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo.

²¹ Uo.

logikusság), illetve a legegyszerűbb történet is tekinthető specifikus elemek tárának. A digitális kultúrát vizsgálva csupán egy hangsúlyeltolódás figyelhető meg, a narratív formák abszolút dominanciája helyett az adatbázisjelleg szembeszökő.

A *Conquest* csakúgy, mint a *Civilization*, a narratívát (a történelmet) szétbontva szabadon kombinálható elemek gyűjteményét hozza létre, kijelenthető, hogy Kerber rátapint a *Civilization*-játékok (és tágabb értelemben az újmédiumok) egy fontos tulajdonságára, és azt a kötet működésének alapjává teszi meg. Ám ez a digitalitásból származó elemszervező eljárás egy narratív térbe visszaírva a médiumváltásnak köszönhetően újra narratív módon jelentéssé válhat, pontosabban újra és újra felkelti a jelentés gyanúját és látszatát. A videójátékra hasonlító világ leírása szuperpozícióba kerül: az elbeszélés egyszerre metaforikus és konkrét. Az olyan sorok, mint „Közben a fővárosban / egyszerre épül az EIFFEL TOWER és / a TAJ MAHAL.”, mintha mutatnának valami felé, de egyszerre csupán a videójátékban elképzelhető történéseket követik le. Irodalomként olvasva ezek a történések sajátos kritikai élt kapnak, a videójáték történelemértelmezésén keresztül létrejövő történelemfilozófiai állításként olvashatóak. Eszerint az adatbázisként újrendezett történelem képes megmutatni annak valódi belső logikáját, az elemek rekombinációja felszínre hozza a mélyebb struktúrát: megmutatja a történelem szükségszerű hatalmi dialektikáját, de a hangsúly a szükségszerűn van. A kötet a videójáték adatbázisjellegét leképező eljárások segítségével a történelmet mint óraművet, mint kiszámított gépezetet jeleníti meg. A kötet a történelem ilyen irányú lelepleződését végig ironikusan keretezi, például: „A forró szigeten már áll egy barbár falu, / de szerencsére aranytallérokka változik, mikor odalép a telepések / vezetője, MILTIADÉSZ.”²² Itt is egyszerre konkrét és metaforikus a kép, a játékban ténylegesen így jelenik meg egy barbár falu elfoglalása, azonban leírásként a kolonializáló kizsákmányolás ironikus költői képévé válik. Az ehhez hasonló megoldások segítségével a kötet a *Civilization* történéseit nyelvi leírva annak történelemképét olvassa allegorikusan, illetve terjeszti ki saját történelemolvasatává, a médiumváltás során felszínre kerül és nyelvi leírás válik értelmezhetővé a *Civilization* történelemképe, méghozzá a *Civilization* saját (de minden újmédiumra jellemző) elemszervezési logikájának poétikai leképezése által.

Ám van egy fontos különbség a *Civilization* és a *Conquest* között, amely alapján kérdésessé válik, hogy Kerber hiánytalanul létrehozta-e kötetében az adatbázis tapasztalatát. A korábban példaként idézett részlet elem- vagy történéssora ugyanis a játékban nem véletlenszerű, illetve nem a történelem óraműlogikáját leplezi le, hanem a játék saját szabályai által előre meghatározott. Az EIFFEL TOWER és a TAJ MAHAL egyszeri felépítése például a *Civilization*-játékok azon játékmechanikáján alapul, amely szerint kulturális és tudományos „bónuszokért” sok energiát befektetve felépíthetünk „csodákat”, azonban a játék csak azt szabályozza, mely csoda milyen bónuszokkal jár, azt nem, mikor és melyik nép által építhető fel. Mozart megszületését, az aztékok és Srí Lanka háborúját, vagy a buddhizmus etiópiai megalapítását

²² KERBER, *Conquest*, 37.

szintén hasonló játékmechanikák teszik lehetővé. Csakhogy mindez a kötetben nem szerepel, a kötet a saját világát alakító rendszereket titokban tartja. Mindig a videójátékban élő karakterek szempontjából bomlik ki annak világa, az azt alakító játékrendszerek jelenlétére csak utalások vannak. A szubjektum(ok) tapasztalatát konstituáló rendszerek helyett a fókusz az individuális tapasztalaton van. A külső determináció (a játékrendszerek algoritmusa) csak kísérti a szöveget, sosincs felmutatva a történetet valójában alakító rendszerek működése (azaz e képzelt világ valódi hatalmi struktúrája). Így jelentős különbség van a *Civilization* játéktapasztalata és a *Conquest* világa között. Alexander R. Galloway, a *Civilization* egyik értelmezőjének szavaival: „játékkal játszani azt jelenti: a játék kódját játszani”.²³ A játékos egy komplex struktúrával lép interakcióba és a különböző játékrendszerek viszonyának megértése és manipulálhatóságuknak kitanulása jelenti a játék lényegét. Galloway megközelítése szerint a játékot sosem olvashatjuk narratív allegóriaként, hisz jelentésalkotását mindig befolyásolja algoritmikussága. Amikor például a *Civilization*ben nemzetünk demokratikus kormányzatát fasisztára váltjuk bizonyos előre adott (kódolt) előnyök érdekében – a megfelelő feltételek mellett ez egy kattintás a játékban –, akkor ez egyszerre hoz létre allegorikus jelentést a világtörténelemtől, miközben nem egyéb, mint a játék által élénk tárt eszközök helyes használata. Az allegória és algoritmus együtt alakítják ezt a médiumot – Galloway kifejezésével a videojáték: algoritmus.

Galloway a videojáték-értelmezés három lehetséges változatát különíti el. Az első az ellentartás alakzata, egyfajta pesszimizmus, mely szerint a *Civilization* és általában a videojátékok immunisak az interpretációra, nincs jelentésük és politikájuk. Ám gyakran „pontosan a kultúra azon részei tűnnek politikailag ártatlannak, melyek végül is épp a legalapvetőbb politikusak.”²⁴ Ezt felismerve a második az ideológiai kritika, amely megpróbál a játék allegorizálható elemeiből válogatva létrehozni egy kritikai interpretációt. A *Civilization* esetében, mivel a játék az imperializmus logikájára épül (adott nemzetünket vezessük győzelemre a világ felett), általában ez a megközelítés iránya.²⁵ Azonban az ilyen interpretációkkal épp az a probléma, hogy gyakran nem vetnek számot az algoritmikussággal, tehát a harmadik változat olyan értelmezés lenne, mely megpróbál kiindulni magából a programszerűségéből, tehát a médium sajátosságaiból. Ha a *Conquest*et mint költői *Civilization*-értelmezést közelítjük meg, akkor könnyen belátható, hogy a kötetben kialakított poétika csak részlegesen fedi le a videojáték médiumának teljességét, az arra építő poétika nem vet számot a játék egészének jelentésalkotó eljárásaival. A kialakított történelemkritikai él így csupán a videojáték allegorikus interpretációjaként lepleződik le.

²³ Alexander R. GALLOWAY, „Allegories of Control”, in Alexander R. GALLOWAY, *Gaming, Essays on Algorithmic Culture*, Electronic Mediations, Vol. 18, 85–107 (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2006), 90–91.

²⁴ Uo., 95.

²⁵ Vö. Malte WENDT, *Narrative Representation and Ludic Rhetoric of Imperialism in Civilization 5* (Kiel: Christian-Albrechts-Universität, 2018).

A *Civilization* nem a történelem működéseit mutatja be, hanem saját médiumának eljárásait írja vissza történelemképebe, saját algoritmikus működései mentén alkotja újra a történelmet (és épp ezért tűnik fel óraműszerűnek). A *Conquest* azonban ezeket az algoritmikus működéseket elhallgatja. A játékkal játszani épp az azt alkotó rendszerek megértését jelenti, a *kód eljátszását*, az adatbázis kiismerését. A kötetben viszont a beszélő inkább egy adathalmaz tapasztalatát írja le, sosem kerülnek fókuszba a kombinációkat az adatbázisban vezérlő algoritmusok. Így a történelem nagynarratívája Kerber kötetében nem adatbázissá alakul (ez a *Civilization*ben történik meg), hanem feloldódik a szavak „megállíthatatlan termelődésében”.²⁶

A poétikai program – a program poétikája

A történelemmel (és történettel) foglalkozó részek a kötet kisebb részét teszik csak ki, a kötet nagyobbik fele a digitális világ lírai megjelenítéséből áll, de a nyelvi működések párhuzamba állíthatóak a kiolvasható történelem- és világfelfogással. Krupp József a szöveg első sorainak megkísérelt szoros olvasása során arra mutat rá, hogy az elemkombinációk által létrehozott jelentés gyakran megszilárdíthatatlan, fő jellemzője a kapcsolatok eldönthetlensége.²⁷ Olvasóként állandóan mikrokapcsolatokat keresünk, esetleges jelentéseket hozunk létre. A kötet épp elég narratív fogódzót ad ahhoz, hogy teljesen se vesszünk el, de a jelentések destabilizálódnak. Az olvasó így a kötetbeli Erdő királyával érezhet együtt: „A király úgy érzi, / egy meg sem született kódot / dekódol, és csak a hullámok bonyolult / rajzolatát látja a zúgó nyelvben.”²⁸ Kerber egy olyan fluid világ nyelvi tapasztalatát tárja elénk, mely egyfolytában mozgásban és alakulásban van. Ennek megfelelően a leírások a jelentés túltermelésén keresztül annak elbizonytalanításában érdekeltek. Ez önmagában annyira nem újszerű poétikai eljárás, azonban az eljárás gondolati kapcsolata a digitalitással, illetve annak digitalitásértelmezése igen. A kötet fluid világának tapasztalatát ismét a főszereplő, TURK kapitány szerepével lehet jól illusztrálni: TURK hajóskapitány, egy utazó, dolga hősiess dalának is („TURK kapitány dala”²⁹) központi témája: a navigáció. Azonban nem csupán a kötet elsődleges világának tájait képes bejárni, hanem állandóan ugrál a különböző belső világok, belső fikciók között, metalepsziseket hajt végre. A kötet leggyakrabban feltűnő figurájaként pedig az olvasót magát is navigálja ebben a furcsa térben, ahol számos elkülönülő belső fikciós szint jelenik meg: két hosszú filmvetítés-jelenet, amikor TURK moziban jár (69–75, 79–82), TURK látogatása a bónuszpályán (54–57), TURK látogatása egy párhuzamos játékban, ahol nincs mongolveszély (99–100). De ide sorolhatók a különböző álom-

²⁶ KERBER, *Conquest*, 58.

²⁷ KRUPP, „Archaikus...”, 576.

²⁸ KERBER, *Conquest*, 102.

²⁹ Uo., 47–49.

leírások is, mint „ELISABETH *álma*”,³⁰ „CHURCHILL *álma*”,³¹ és „TURK kapitány *álma*”.³² TURK az egyetlen igazi határsértő figura a kötetben, egyedül ő képes új tájakat felfedezni, eljutni a bónuszpályára, teste szétesésével és kiberháborús programmá válásával az ellenség, a mongolok birodalmába behatolni és akár ELISABETH-hez, szerelméhez hozzáférni. A kötet végén ELISABETH hercegnővel együtt még ki is repül az egész történetből a harmonikus restartba. Mindezen határsértések miatt épp TURK az, aki leginkább egygé válik a kötet világával, alakja körül felszaporodnak az olyan képek, melyek TURK-öt testileg írják rá az őt körbevevő térre: „TURK / belekeveredik a forgatagba, ládák / csúsznak a szájába. Karját nem érzi, / mert összefolyik egy rúddal. Lába / a háztetők hajladozása.”³³ A testek határai egyébként sem szilárdak sehol a kötetben egy ismert videójátékos bugra rájátszva („Pár / kalapács a mélybe zúg, de ez a parti rákokat / nem zavarja, mert a tárgyak átesnek rajtuk”³⁴). TURK esetében viszont a testhatársértés/testhatárfelbomlás és a világgal való egygé válás gyakran erotikus felhangokat kap, melyet poétikai eszközök is hangsúlyoznak, például az idézett részletben a „Lába” utáni áthajlás késlelteti, és így kiemeli a „háztetők hajladozása” képet. A világban való navigáció, a felfedezés testi vonatkozásai ráíródnak ELISABETH-szel való kapcsolatára is: „De szeretnék / máris visszatérni, tapintani a sziklákat, akár / ELISABETH hasát.”³⁵ Különleges szerepének ellenére TURK korántsem irányítója sorsának, navigációja leginkább esetleges: „ide vetett a térkép, vagy csak én / nyomtam meg hirtelen a SELECT, majd a DROP gombot.”³⁶ És épp TURK az – ahogy ezt már korábban említettem –, aki a kötet egy pontján szétszóródik a világban (32), mielőtt robotkezek újra összeraknák, mely részlet, ahogy Nemes Z. Márió rámutat, a szubjektum legyártásán keresztül példázza „a megjelenítés és a programvégrehajtás poétikai hibridizációját”³⁷ – ez irányítja a kötet egészének működését, ám a kettő (megjelenítés és programvégrehajtás) feszültségét, leginkább a képi túltermelés örömeiben feloldva.

E túltermelés-poétika további bemutatásául kiemelek egy tipikus, és erősen önreferenciális szakaszt:

A színpadon hatalmas szőnyeg, világított este,
számláld a perceket. Varázsos fémkorlát,
süteményen a zselé. BOB előrehajol, SZÁRNY-
SEGÉD ÚR? *Pillanatra*, szól a darabban egy tiszt,

³⁰ Uo., 29–30.

³¹ Uo., 39.

³² Uo., 60–62.

³³ Uo., 116.

³⁴ Uo., 104.

³⁵ Uo., 48.

³⁶ Uo., 47.

³⁷ NEMES Z. MÁRIÓ, „Polimorf pozíciók – poszthumán szövegöröm a kortárs költészetben”, *Műút* 76 (2020): 44–48, 45.

sisakja keményen, fehérén csillog. A szőnyeg óriási sakktábla. A tiszt átlósan lép, minden mező ragyogó négyzet, zárt reklámfelület. *A kérelmet elutasították*, szól egy szemüveges, BOB hátradől a széken, ideje nem figyelni, alig kezdődött el az első felvonás. Zavaró a lenti káprázat, a páholybelső pedig kedves múzeum, régi belépőkártya. A PROFESSZOR elmerülten nézi a falikárpitot, lilasága ígésző, mint a párnák mélye, vonzó gödör. Sötét, virágos minták, az idő így kevésbé hihető, nem folyik tovább. Álmos keringő, félig kitöltött akták repkednek a szereplők körül. *Látja? SZÁRNYSEGÉD ÚR?* Az egész körút, éber uniformis, tiszta irat, lépni csak, illő versláb. Mérték, gombprecízió. *A kémkedés még ráér*, így érvelt a PROFESSZOR előadás előtt, miközben stólák és nadrágok cserélődtek a színház forgóajtájában. *Nemparancs, nemvégrehajt, holnap jön a válasz, addig nincs mit, de nyilván visszakereshető*. Ezt már a tiszt mondta; gyomorgörcsös sisakfény. Kilenckor kifacsartan. A fal kárpit külön dráma, BOB szemében fáradt kocsiszín. Oszlopfül. *Uram, lepkeszemöldök, zöld lámpabúra*. Kéz kézen átoson. Fiókok fogantyúi, szürke érmék. Telefonlárma, kérem, vigyék el, vigyék el hamar. A PROFESSZOR arca viseltes lakótelepi ház, ütött-kopott villamos döcög a kondenzcsík alatt. Vagy helyi érdekű vasút! *Ez most mindegy*, mondja egy másik páholyból JULIUS CAESAR, [...] ³⁸

Az idézett részlet is egy belső fikcióval indul: egy színházi előadással a kötet világán belül. A részletben nincs jelen főszereplőnk, a metaleptikusan navigáló (vagy bukdácsoló) TURK kapitány, hisz ő épp el van veszve a bónuszpálya „forgatagában”.³⁹ TURK hiányában, úgy tűnik, a valóságsszintek közötti teljes átlépés sem történhet meg (a TURK által nézett filmek például oldalakon keresztül kitöltik a narrációt), ehelyett a színdarab és a nézőtér történései összekeverednek. Magáról a darabról csupán pár sort olvasunk – amíg az épp követett szereplőnk, BOB figyelme kitart. Itt érdekes ötlettel játszik el a kötet: mi színpad egy olyan világban, mely eleve térképszerűen

³⁸ KERBER, *Conquest*, 57–58.

³⁹ Uo., 56.

négyzetekre osztott, és a stratégia szervezi? Itt sakktábla, a karakterek tisztak, és átlósan lépdelnek (mint a futó). Azaz a játék világának színpadi absztrakciója a stratégiai videójáték szimbolikus előzményének tekinthető sakk alakzatát veszi fel. Ekkor „BOB hátradől a széken”, és a beszélő figyelme is inkább a nézőtér történései felé fordul, amelyekbe háttérzajként behatol még a történő előadás. A PROFESSZOR (egy másik visszatérő, nevesített szereplő) is a falikárpitot bámulja az előadás helyett. Újabb részletet kapunk a jelenetből, de egyre eldönthetlenebb, hogy mi az, ami a színpadon hangzik el, illetve történik, és mi a színpadon kívüli valóságban. Például eldönthetetlen, hogy a körút katonás rendjét jellemző sorok (a körút precíziója az időmértékes verseléshez hasonlatos, „illő versláb”) a színpadon játszódó katonai drámát vagy a színpadon kívüli háborús világot jelenítik-e meg. A kurziválás is összemossa a két közeget, hisz a színpadon kívüli megszólalások ugyanúgy dőlten vannak szedve, mint az ott elhangzó sorok. Erre külön fel is hívja a figyelmünket a narrátor, miután egy hosszabb megszólalás után, melyet először a PROFESSZOR-hoz köthetnénk, hozzátézi: „Ezt már a tiszt mondta.” Mindezek után kiderül, hogy nemcsak egy dráma, hanem több is zajlik egyszerre: „a falikárpit is külön dráma”. Az ezt követő, egymás között kevés kapcsolatot fenntartó szavak („oszlopfül”, „lepkeszemöldök”, „szürke érmék” stb.) sorolása tovább darabolja a részlet narratív vázát, így már nem kettő, hanem számos dráma történik egyszerre, azaz végtelen apró kis egyedi jelenetre, szuperközelire hívja fel a figyelmünket a narráció, mintha minden elem, minden szó és megszólalás egy-egy külön univerzum lenne. A szuperközelik után egy hatalmas allegóriában csúcsosodik ki a részlet, a PROFESSZOR arca bomlik ki, mint egy egész lakótelep, két sor hosszúságú szóképben. Ekkor szólal fel a közönségből JULIUS CAESAR: „Ez most mindegy”. Felszólalását egyszerre érthetjük a történő drámára vagy drámákra, és a kötet éppen történő poétikai eljárásaira is: minden mindegy, a képek állandó, egymással felcserélhető (túl)termelésében nincs következetes jelentésalkotás. A részlet folytatása határozottan ars poetikus:

[...] *valójában a szavak
megállíthatatlanok, részben azért, mert folyton
termelődnek, részben, mert a képek kavalkádjában
nincs más választás. Úgy érzem, hogy a száj
egy ágyú. Vagy delfin, akinek bolygónyi óceán
áll rendelkezésére. Bolyongó tengeralattjáró,
eltévedt zseton.*⁴⁰

A szavak, a nyelv, az általuk megjelenített világ eleve (kép)kavalkád, a szavak termelése megállíthatatlan (nincs más választás). Sosem lehet rögzíteni a jelentést, hisz a digitális világ csupán a jelentéstültermelés által ábrázolható, csak a szavak megállíthatatlan termelődése képes átmenetileg rögzíteni egy adatbázis-alapú való-

⁴⁰ Uo., 58.

ság fluiditását. Ennek kimondása közben rögtön látjuk is ezt a működést: a száj ágyú vagy delfin, „Bolyongó tengeralattjáró, eltévedt zseton”. A kimondás teste (a száj) önmagát is csak újabb és újabb képekben tudja elmondani, mely képek végtelenül folytathatók és egymással felcserélhetőek.

A túltermelés, hibridizáció és örömkavalkád sajátos olvasói tapasztalatot hoz létre, „a végtelenül szabad képgenerálás” Visy Beatrix szavaival „egy pszeudo költői nyelvet, mintha-retorikát működtet”⁴¹ és ezzel együtt egy pszeudo olvasást, mintha-versértést. Ez okozza az olvasás recepció által felmutatott nehézségeit, de ugyanez okozhatja az olvasás folyékonyágának tapasztalatát is, ha az olvasó pontos jelentésalkotás helyett belefeledkezik az elemek sokaságába, ötletgazdagságukba: állandó lázalom, hiperfigyelem, a darabjaira hulló narráció karneváli kavalkádja. A létrehozott poétika tekinthető a digitális valóság nyelvileg lepárolt esszenciájának, azonban, ahogy emellett korábban már érveltem, Kerber nem az általam eddig felmutatott posztdigitális valóságtapasztalatot ragadja meg, illetve nem a *Civilization* program-szerűségéből indul ki, költészetének koncepcionális előfeltevései és gondolati alakzatai egészen máshová kötik. Kerber határozott világképe és nyelvfelfogása átírja, újrarendezi, saját költői világában helyezi el a digitális valóságtapasztalatot. Különösen nyilvánvaló ez, ha korábbi kötete felől vizsgáljuk meg a *Conquest* poétikáját, ugyanis az összehasonlítás határozott tendenciákra mutat rá a Kerber-lírában. Az első kötet felől közelítve a *Conquest* koncepciója egyenesen következik az ott felépített versnyelv kérdéseiből, mintha azoknak keresett volna Kerber egy belakható, végtelen sok módon alakítható teret. Az *Alsom rendszertelenül*, Kerber Balázs első kötete Visy Beatrix szerint „[...] a látványok, észleletek, érzetek pontos nyomon követésére vállalkozik, lírája fenomenológiai hangoltságú [...]”. Minden tünékeny, nem is lehet más „[...] hiszen a szüntelen mozgás, a napszakok, fények alakulása, az időjárás viszonyok folytonos változása következtében minden elillan, foszlik”. Ennek megfelelően „[...] az Én is mozgásban, hullámmásban, változásban van, így a kimondás, a (ki)jelentések is csak ideiglenesek és körülbelüliek lehetnek [...]”⁴² Visy leírásából jól látszik: Kerber első kötetének világképe és a *Conquest*-ben megjelenő „digitális” világ nagyban hasonlít egymásra. Mindkét kötetben a világ állandóan változó jelek sokasága, szemiotikai káosz. A beszélő bele van vetve ebbe a számára megragadhatatlan vagy csak részleteiben, a „megállíthatatlan” szótermelés által átmenetileg rögzíthető valóságba, a képkavalkád mindig felülírja önmagát. Ám ez nem veszteségmentesen jelentkezik, sokkal inkább örömteli esztétikai tapasztalatként igyekszik hatást gyakorolni: szép a kavalkád. A *Conquest*-ről írt kritikájában Visy egyenesen az „alkotás öröme”-ről beszél, melyben az olvasó is részesül.⁴³ Ez az alkotói öröm épp a képek,

⁴¹ Visy Beatrix, „Kerberádia”, *Alföld* 70, 10. sz. (2019): 130–135, 134, hozzáférés: <http://alfoldonline.hu/2020/06/kerberia/>.

⁴² Visy Beatrix, „A ténfegés könyve. Kerber Balázs: *Alsom rendszertelenül*”, *kulter.hu*, 2015. december 5., hozzáférés: 2021. 07. 29., <https://www.kulter.hu/2015/12/a-tenfeges-konyve/>.

⁴³ Uo.

ötletek közös túltermeléséből fakad, olvasóként kacsázunk a kötet nyelvének tükrén. Kerber versnyelve így valóban meg tudja mutatni az adathalmaz szépségét, örömet, azonban egyvalamire már a belevetett pozíció miatt nem képes: megmutatni a káoszt szervező rendet. Megmutatni – a *Conquest* esetében – az algoritmust.

Szimulákrum/Ellenőrző társadalom

Az elmaradó megmutatás, a kötet poétikájának és témájának feszültsége az eddig felvázoltakhoz képest más diskurzus felé mutat: az újmédiák gondolati alakzatai helyett sokkal inkább a kilencvenes évekbeli *posthistoire*-ra ismerhetünk rá a *Conquest*-ben, pontosabban, ahogy erre Visy Beatrix rámutat: „[n]em nehéz Kerber Balázs kötetét összefüggésbe hozni Baudrillard szimulákrum-elméletével sem.”⁴⁴ Jean Baudrillard Guy Debord marxista szellemi köréből indul és a hetvenes évekre válik szkeptikussá azzal szemben. Szerinte a marxista, illetve a debord-i elmélet érvénytelenné vált, mert a sokszorosán átmediatizált világban már a jel előbbre való a jelöltnél, a valóság megszűnt, helyét a szimuláció vette át, így a valóság teoretikusan többé nem megközelíthető. Többé nem a média reprezentálja a valóságot, hanem pont fordítva, a valóságot teljes mértékben a média határozza meg. „A térkép előbbre való a területnél – ez a szimulákrum elsőbbsége”⁴⁵ Ennek megfelelően Kiss Viktor szerint az „ideológiakritika látszat/valóság modelljének” 50-es évektől kezdődő válsága az, amely meghatározza Baudrillard gondolkozását.⁴⁶ Baudrillard szerint a valóság helyét átvették az állandóan termelődő és újratermelődő jelek, melyek nem mutatnak sehová, ez a szimulákrum győzelme: a térkép a táj helyébe lépett, nem maradt lefedetlen terület. Hogy ez valóban így van-e, az kérdéses, a kötetet Baudrillard elmélete felől olvasva viszont feltűnő, hogy a *Conquest* világtapasztalata a szimulákrum tapasztalatával rokon, a kötet értelmezhető úgy, mint a szimulákrum világtapasztalatának allegóriája. Sőt a kötetben Baudrillard fatalizmusát az öröm váltja fel: a sokaság, a kavalkád öröme (a szimulákrum öröme). Kerber poétikai eljárásai a digitalitáson alapuló világot mint eleve jeltöltöttöt, megragadhatatlant és szervezetlent ábrázolja. Azonban a *Civilization*, melyre világot alapozza, egészen más valóságtapasztalat felé mutat.

Egyetértek Alexander R. Gallowayel abban, hogy a *Civilization* az „ellenőrzés allegóriája” vagy pontosabban allegoritmusa, nem szimulákrum. Ennek bemutatásul visszatérek Alexander R. Galloway-hez, és a *Civilization*-ról írt, *Az ellenőrzés allegóriái* című, korábban már idézett esszéjéhez. Galloway ebben az esszében azt

⁴⁴ VISY, „Kerberádia”, 132.

⁴⁵ JEAN BAUDRILLARD, „A szimulákrum elsőbbsége”, ford. GÁNGÓ GÁBOR, in Kiss Atilla Atilla, Kovács Sándor S. K. és ODORICS Ferenc, szerk., *Testes könyv I.*, 161–195 (Budapest: Dekon könyvek, 1996), 162.

⁴⁶ KISS VIKTOR, „Politika a spektakulum korában”, *Politikatudományi Szemle* 25, 2. sz. (2016): 7–28, 9, hozzáférés: http://www.poltudszemle.hu/szamok/2016_2szam/kiss.pdf.

a kérdést teszi fel, hogy ha a *Civilization* nevű történelemszimulátor médiumának sajátosságai miatt nem olvasható történelemallegóriaként, akkor mi a jelentése, hogyan értelmezhető oly módon, amely számot vet eleve adott programszerűségével. Ennek a kérdésnek a nyomán legfőbb állítása, hogy a játék allegoritmusa a Deleuze által leírt ellenőrző társadalomnak.⁴⁷ Deleuze szerint a Foucault által definiált fegyelmi társadalmat⁴⁸ felváltva a 20. század végétől kezdve alapvetően alakul át a hatalom természete, az új alakulást a fegyelmezés és a zárt terekre osztás helyett a flexibilitás és fluiditás szervezi. Galloway idézve: „Bár felszabadítónak és utópikusnak tűnhet, ne tévesszen meg bennünket, a flexibilitás az egyik alapelve a globális információs ellenőrzésnek. Ugyanazt a szerepet tölti be az ellenőrző társadalomban, amit a büntetés az előzőben.”⁴⁹ Ez a flexibilitás van belekódolva a *Civilization* játékrendszerébe, ezek segítségével épp az ellenőrző társadalmak logikáját játszhatjuk el, „[...] a játékos nem egyszerűen egy történelem-szimulátorral játszik. Hanem megtanul, internalizál, és intim viszonyba helyez egy hatalmas, összetett globális algoritmust.”⁵⁰ A flexibilitás létrehozza az univerzális egyenértékűséget: a *Civilization*ben minden államforma morálisan egyenlő, legyen az demokrácia vagy zsarnokság, „[...] a legelragadóbb részlet a [...] játék korai verzióiban a menüopció a forradalom kirobantásához [...]”⁵¹ A játék tehát allegoritmikusan átélhetővé teszi azt a világfelfogást, amely az újmédiumok logikáját szervezi, és amely tökéletes szinkronban van azzal a kortárs hatalommal, amely épp a digitális működésekre alapul. Mivel a *Civilization* videójáték, és alapvetően a játszás aktusában létezik, ezt az új hatalmi eljárást a játékos aktusává teszi. Azaz Galloway szerint a videójáték a játszás, a „mást csinálás” („mást mondás” helyett) alakzatában képes megmutatni és átélhetővé tenni az ellenőrző társadalmak működését.

Kerber kötete nem videójáték, a *Conquest* médiuma nem képes létrehozni allegoritmust, az a videójáték sajátja. Ám a kötet koncepciójának izgalma épp a transzmediális nehézségből fakad: a kötet arra vállalkozik – olvasatomban –, hogy az irodalom terében és annak eszközei által a *Civilization* létrehozó gondolati alakzatokat szó szerint olvashatóvá tegye, egy másik interpretációs modellben hozza létre a videójátékok és az újmédiumok, ezáltal a posztdigitális állapot tapasztalatát. Ezt saját koncepciója mentén meg is teszi. Azonban a *Conquest*, noha a posztdigitalitás tapasztalat egyes aspektusait valóban felszínre hozza, összességében más gondolati alakzatok vezérlik, jelentésdestabilizációs eljárásainak együttese az általam felvázolt

⁴⁷ Gilles DELEUZE, „Utóirat az ellenőrzés társadalmához”, ford. IVACS Ágnes, in SUGÁR János, szerk., *Buldózer – médiaelméleti antológia*, 11–17 (Budapest: Média Research Alapítvány, 1997), hozzáférés: 2021. 07. 29., <https://mek.oszk.hu/00100/00140/html/>.

⁴⁸ Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó és CSÜRÖS Klára (Budapest: Gondolat Kiadó, 1990).

⁴⁹ GALLOWAY, „Allegories of...”, 100.

⁵⁰ Uo., 90.

⁵¹ Uo., 101.

lehetséges utakat elfedi, helyettük leginkább a szimulákrum örömköltészetét hozza létre. Végezetül tehát a kötet transzmediális eljárásainak lekövetése, tehát a forrás-médiával való összevetés eredményei így mutathatóak meg táblázatos formában:

	<i>Civilization</i>	<i>Conquest</i>
Elemek szervezése	algoritmikus	álnarratívikus és halmazelvű
Jelentésalkotás	az ellenőrzés allegoritmusa	a szimulákrum allegóriája
Valóságmodell	ellenőrzés társadalma (Deleuze)	szimulákrum (Baudrillard)

Összegzés

Kerber nagyszabású költői vállalásában a digitális világ tapasztalatát igyekezett irodalomként létrehozni. Nem csupán szóhasználatát tekintve frissítette poétikai eszköztárát, hogy leképezze a digitalitás működéseit, hanem szavakat, formát és poétikát, azaz nyelvet, keretrendszert és fantáziát teremtett a digitalitás kultúrája köré. Ez meghatározza kötetének egész felépítését, poétikai működésének vezérelvét is, amely nagy hangsúlyt fektet az asszociatív és megállíthatatlan öntermelődesre. Azonban a *Conquest*-ben kidolgozott poétika és nyelv csak a digitális működések „egyik felét”, azok végtelen lehetőségét és szabadságát (illetve ebből fakadó megragadhatatlanságát) igyekszik megmutatni, a szabadságot determináló algoritmikusságról lemond. Így Keber Balázs poétikája akármennyire is újszerű, a digitalitást némiképp egyoldalúan kezeli: irodalommal domesztikálja olyan gondolati alakzatok mentén, melyek a mai digitális kultúra szerepéhez képest egy korábbi diskurzusból, a *posthistoire*-ből és leginkább Baudrillard szimulákrumelméletéből táplálkoznak, vagy, véleményem szerint, afelől érthetőek meg, világfelfogásuk azzal rokon. Így, ha transzmediális szempontból vizsgáljuk, akkor Kerber kötetének problematikus pontja az, hogy az ellenőrző társadalom allegoritmusából szimulákrumallegóriát hoz létre. Azaz a *Conquest* poétikája nem tudja teljességében artikulálni azt, ami a koncepcióban potenciálisan ott lehetne, Kerber költészete nem tud a posztdigitális kor költészetévé válni, nem hozza el – a hátlapon olvasható ajánlót idézve – a „posztcyberpunk költészet győzelmét”. Ehhez túlságosan beleragad egy másik diskurzus magára záródó alakzataiba. E másik diskurzus által meghatározott koncepciót viszont tudatosan és ötletgazdag módon viszi végig, valamint a témaválasztása kifejezetten érdekes, és azt mindenképp bizonyítja, hogy a posztdigitális korban a videójáték és az újmédia kultúratudományi szempontból igencsak komolyan veendő az irodalom kapcsán is. A kötet azon túl, hogy önmagában egyedi, a tanulmány előfeltevései felől is fontos kérdésekre hív(hat)ja fel a figyelmet. Habár a létrehozott poétika részben inkább elfed, mint felszínre hoz, az számomra önmagában nagy erővel bír, hogy ezek a kérdések az irodalmi mezőben megjelentek költészetként, hogy egy kötet (kritikai) olvasása kapcsán lehetőség nyílik beszélni róluk.

Szemle

Szilágyi Zsófia*

NÉPSZERŰSÉG ÉS TANÁCSALANSÁG

– Szabó Magda száz éve: A PTE BTK centrumú Kortárs Világirodalmi Kutató Kör, a PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszéke, valamint a PTE BTK Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke közös konferenciájának előadásai. Szerkesztette SOLTÉSZ Márton és V. GILBERT Edit. Budapest: Széphalom Könyvműhely–Orpheusz Kiadó, 2019, 318 lap –

Szabó Magda születésének századik évfordulóján két olyan konferenciát is rendeztek Magyarországon, amelynek az anyaga azóta megjelent tanulmánykötetben – az egyiket 2017. november 23–24-én, az egri Eszterházy Károly Egyetemen,¹ a másikat 2017. október 25–26-án, a Pécsi Tudományegyetemen, ennek az anyagát a mostani írás tárgyát képező kötetben olvashatjuk. Bár voltak olyan kutatók, akik mindkét konferencián szerepeltek (pl. Kosztrabszky Réka vagy Soltész Márton), öröndetes különbség van a névsorokban – ez azt jelzi, hogy az életműhöz sokféle irányból lehet kapcsolódni, írhat róla érvényesen a Kölcsey-kutató Onder Csaba (jelen kötetben: *Szabó Magda Kölcseyt olvas: Megjegyzések Szabó Magda filológusi ars poeticájához*, 301–317), vagy a korábban Móriczsal, újabban történelmi drámákkal foglalkozó Baranyai Norbert.² Nem a két kötet összevetése a feladatom, bár nem lenne érdektelen az sem: feltűnő, például, ahogyan a borítók jelzik a kötetek különbségét (miközben, természetesen, mindkét tanulmánykötet heterogén, ahogyan a konferenciák anyagát közlő kötetek általában). Az egri kötet elsősorban Szabó Magda műveire összpontosít, a pécsi konferencia anyagát közreadó könyv viszont az író nő alakjával, az általa kialakított írószereppel is szembe kíván nézni. Az előbbi kötetben egy kaput látunk (és számos írás foglalkozik *Az ajtó* című regénnyel), a másikon Szabó Magdát egy macskával – egy olyan újraközölt interjú is van a *Szabó Magda száz éve* című kötetben, amelyet gyakor Dobos Marianne készített az *Új Tükör*nek egy sorozat

* A szerző a Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karának tanszékvezető egyetemi tanára.

¹ KÖRÖMI Gabriella és KUSPER Judit, szerk., *Kitáruló ajtók: Tanulmányok Szabó Magda műveiről* (Eger: Líceum Kiadó, 2018).

² BARANYAI Norbert, „Emlékezet és múlt reprezentációja Szabó Magda *Az a szép fényes nap* című drámájában”, in KÖRÖMI és KUSPER, *Kitáruló ajtók*, 265–277.

részeként, Szabó Magdának az állatokhoz való viszonyára kíváncsian. A pécsi konferencia anyagából készült kötet pontosan megmutatja, mennyivel nehezebb úgy beszélni Szabó Magdáról, hogy figyelembe vesszük a művei általa konstruált kontextusát is (amelyet, például, az igen sűrűn adott interjúkban építgetett). Miközben az állatokat középpontba állító beszélgetést olvassuk, emlékezhetünk rá, hogy a nyitószöveg, Kabdebó Lóránté, arra figyelmeztetett, legyünk nagyon óvatosak, amikor a szerző önmagáról beszél. „Megismertem, és rájöttem, hogy tulajdonképpen nem szabad elhinnem azt, amit mond. Amit kiszűr beszéde folyamán, az nem egy társadalmi réteg elbeszélhető lektúr-valósága. Megéreztem, hogy Magda játszik. Velem is. Számomra egyre inkább Puck szerepét *A szentivánéji álomból*. Játszott, és figyelte ennek hatását rám, mint hallgatójára.” (21; az írás címe: *Embermodellek életre-varázslója*).

De a kötet másképp is igazolja, mennyire jogosan figyelmeztet Kabdebó Lóránt arra, sose felejtjük el, hogy Szabó Magda játszott (majdnem azt írtam: szórakozott) mindannyiunkkal. Najbauer Noémi, aki a *Tündér Lalából* készített angol fordítása készülésétől és dilemmáiról számol be, elmeséli azt is, miként zajlott le személyes találkozása Szabó Magdával:

Közel négy órás beszélgetésünk alatt, melynek során fokozatosan oldódtam fel Szabó Magda gazdag lelki és szellemi életét tükröző „kedves összevisszaságtól” átjárt lakásában, rengeteg mindenről beszélgettünk, de leginkább én hallgattam őt, aki ott ült előttem komfortos házi pongyolájában, pajkos csillogással a szemében, és mesélt nekem az életéről, élete négy tartóoszlopáról (akik szülei, Cili és a férje voltak), arról, hogy miért nem lett gyermeke, és hogyan is hívta volna meg nem született fiát és lányát, hitéről, reményéről, szeretetéről. (118.)

Kicsit szégyellem is magam, hogy „átkeretezem” ezt a szép emléket, amely ebben az írásban a „Magyarország legnagyobb élő íróője azonnal bizalmába fogadja ifjú rajongóját és fordítóját” címkét kapja: számomra ez a jelenet arról szól, ahogyan Szabó Magda *eljátszotta* Magyarország legnagyobb élő íróőjét, aki épp feltárja élete nagy titkát, a nemrégiben regényben is megírt Ciliről, élete egyik „tartóoszlopáról”. A lelkes hallgatóságnak újra előadhatta a *Für Elise* megjelenése (2002) után interjúkban építgetett Cili-sztorit, amelyről ugyan 2003 végén egy az *Élet és Irodalom*-ban megjelent nagyinterjúban beismerte, hogy fikció: de ott Károlyi Csaba nem azt kérdezte, élt-e Cili, hanem kijelentette, tudjuk, hogy nem; itt meg nem fért kétely hozzá, minden éppen úgy van, ahogyan a nagy író meséli.³ Félreértés ne essék: irodalomtörténeti szempontból hihetetlenül izgalmas az az imázsépítési technika, amit Szabó Magda mesteri fokon űzött. Ugyanakkor tanulságos, hogy még egy olyan kötetben is reflektálatlanul maradhatnak Szabó Magda trükkjei, amely maga figyelmeztet rá: az író mindenkivel játszott, olvasóival, értelmezőivel, fordítóival egyaránt.

³ Az interjút lásd azóta már kötetben is: „Letesszük Isten térdére a kéziratot”, in KÁROLYI Csaba, *Mindig más történet: 25 irodalmi beszélgetés*, 29–47 (Budapest: Pesti Kalligram Kft., 2015).

Még egy vonatkozásban visszatérnék Kabdebó Lóránt szövegéhez – kiindulópontként ugyanis egy régi OTDK-s emlékét idézte föl, egy jelenetet, amikor a versenyző diák, Szabó Magda akkor nemrég megjelent *A pillanatát* választva dolgozata tárgyául, kijelentette nyitányként, „mint egy Jeanne d’Arc, várva, hogy azonnal eltiporjunk”, hogy ez a regény remekmű. Nagyon jó indítása ez a kötetnek is, Kabdebó írásának is, mert jól példázza az eset, milyen rejtett vagy néha ki is mondott feszültségek veszik körül az életművet: ez a bizonyos hallgató eleve arra készült, hogy a hivatalos irodalomtörténeti álláspont ellenében kell megszólalnia (bár, miként Kabdebó elmondja, ő rögtön megnyugtatta a lányt, egyetért vele, csak bizonyítsa be, amit állít), és a kötet egészét olvasva is nyilvánvalóvá válik, Szabó Magda esetében az olvasók (nemcsak magyarok, de külföldiek is), a közoktatásban tanuló diákok, a műfordítók, vagy akár a műveit színpadra állító dramaturgok olvasatai mind-mind ott sorakoznak az irodalomtörténetesekéi mellett. Ahogy ezt a kötet egyik szerkesztője, Soltész Márton egy, már a két konferencia tapasztalatával megírt szövegében megállapította, az oktatásból indított előadások nyomán kialakult párbeszéd a legharmonikusabbak: „Mintha ezen a területen békés, nyugodt építkezés zajlana: tanár, diák és irodalmi szöveg ciklikus, mindig újat termő, minden ízében hasznos és örömteli találkozása.”⁴ A pécsi konferencián is volt tanulóknak meghirdetett alkotópályázat, workshop (erről a kötet másik szerkesztőjének, V. Gilbert Editnek a bevezetőjéből értesülhünk), és olvashatunk a kötetben a tankönyveknek a női szerzőkhöz való viszonyát tárgyaló tanulmányt (Maisch Patríciaét), Szabó Magda tanítási tapasztalatból született írást (Kónyiné Kovács Anitától), illetve beszámolót iskolásoknak rendezett emlékversenyekről (Perla Erzsébettől). És abban csak egyetérteni tudok V. Gilbert Edittel, hogy egyetemi oktatóként sem ignorálhatjuk az életművet, hiszen kutatási témaként választják doktori és egyetemi hallgatók („Doktori disszertáció és szakdolgozatok sora (például az ideologikus és didaktikus hang szerepéről ifjúsági regényekben) készül a pécsi egyetemen Szabó Magda életművéből.” 12).

Az egyetemi oktatás már olyan terület, ahol a tanítási lehetőségeknek és a kutatási szempontoknak találkozniuk kell: és itt messze nem akkora a harmónia Szabó Magda körül, mint a közoktatásban. Ahogy Soltész Márton fogalmaz, már idézett, *Szenzáció vagy kanonizáció?* című írásában: „A szakma – az irodalmár szakma – látteleme már korántsem ilyen rózsás.” Egyetemisták nem egyszer tapasztalhatják ma is, miként, feltehetőleg, a Kabdebó által emlegetett, rögtön a támadásra készülő hallgató azt a bizonyos OTDK-t megelőzően, hogy védekezniük kell, ha Szabó Magdával kívánnak foglalkozni, hogy lenézéssel vagy értetlenséggel találkoznak, ha valamely művéből kívánnak szakdolgozatot, különösen pedig doktori disszertációt írni. Hiszen, miként az egri kötet előszavában olvashatjuk: „A Szabó Magda-életműnek a népszerűsége a legnagyobb keresztje: az olvashatóság sokszor gyanússá válhat s egykönnyen

⁴ SOLTÉSZ Márton, „Szenzáció vagy kanonizáció? Megjegyzések Szabó Magda újrainduló életműsorozatához”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 1. sz. (2019): 103–108, 103.

a populáris regiszterben helyezi el a műveket, hiszen – tudjuk jól – a nagy művek ismerve nem mindig a népes olvasóközönség.”⁵

Populáris regiszter vagy magasirodalom, szakmai vagy közönségsiker, lektűr vagy szépirodalom: tartok tőle, ha ezekkel az ellentéppárokkal dolgozva próbálnánk közelíteni Szabó Magda életművéhez, nem jutnánk sokra. Már csak azért sem, mert az életműben, bármennyire kitakarni látszanak egyes, sokat emlegetett regények (pl. *Az ajtó*, az *Ókút* vagy a *Régimódi történet*) más műveket, van, például, dráma Kármán *Fanni hagyományai* című regényéből (ezt elemzi Rideg Béla), vagy más újholdas költőkével összeolvasható líra (erről ír Pataky Adrienn): ezeket pedig nyilván aligha sorolhatnánk a populáris irodalom körébe. De a popularitás szempontjából is sajátos kettőséget figyelhetünk meg, ha pusztán a kötetre összpontosítunk, illetve, ha a könyvet megalapozó konferenciára is kíváncsiak vagyunk. Egy konferencia ugyanis, jobb esetben, mindig több az elhangzó előadásoknál: sokszor fontosabbak az ott kibontakozó vagy onnan kiinduló viták, beszélgetések, amelyek többnyire megíratlanok maradnak, esetleg csak hosszabb távon lesz valamiféle, az értelmezést is alakító hatásuk. A kötetet tanulmányozva azt látjuk, hogy az egyes elemzések többnyire nem forognak a popularitás kérdése körül, a kutatók tárgyukról beszélnek azonnal, kihagyva azt a kérdést, vajon milyen regiszterbe sorolható a mű, amelyet vizsgálnak. Úgy teszünk fel a kérdést, például, hogy miként bontják fel bizonyos szerkezeti stratégiák a felszínen feltáruló idilli képet (Jolanta Jastrzębska az *Ókútról*) vagy miként lehet négy regény és egy színmű időkezelését elbeszélés- és szerkesztéstechnikai szempontból vizsgálni (Bittner Mónika a *Freskóról*, *Az őzről*, a *Disznótorról*, a *Kigyómarásról* és a *Mózes egy, huszonkettőről*). Ugyanakkor a konferencián kibontakozó diskurzusok mindig az elhelyezés, a regiszterek kérdése körül forogtak, miként Soltész Márton *Szenzáció vagy kanonizáció* című írásából értesültem erről:

mintha egyetlen kérdés köré összpontosult volna, egyetlen kérdéshez vezetett volna vissza minden párbeszéd: vajon lektűr vagy szépirodalom az, amit Szabó Magda művelt; hová helyezhetjük el munkásságát a huszadik század ’30-as éveitől formálódó modern és posztmodern magyar irodalom fejlődés- vagy alakulástörténetében? (104.)

Ezek a diskurzusok jelzik, hogy lenne itt feladat az életmű körül, az egyes művek elemzésén túl is: ugyanakkor nyilván nem lehet arra várni, hogy „valakik” helyezték el az életmű egyes darabjait a lektűrök vagy a magasirodalmi alkotások között. Ehelyett azt kell tenni, amit ennek a kötetnek a szerzői is, vagyis beszélni kell Szabó Magdáról, esetenként vitát is kezdeményezve egyes művek kapcsán. Ilyen rejtett viták vannak ebben a tanulmánykötetben is. Míg a *Für Elise*-ről Kiss Noémi azt írja, hogy „A sematikusság és a receptszerűség a fő bajom a *Für Elisével* is. Utolsó regénye az egyik leggyengébb alkotása.” (29), addig Beke Ottó ugyanennek a regénynek

⁵ „Előszó”, in KÖRÖMI és KUSPER, *Kitáruló ajtók*, 7.

a zenei prózanyelvét, zenei metaforikáját elemzi, és már a kezdőmondatával a mű összetettségére hívja fel a figyelmet: „Szabó Magda regénye nagyszámú, különböző történeti korszakból és kulturális regiszterből származó dallamot, zeneművet és -szerzőt szólaltat meg, idéz fel, tematizál, bonyolult utalásrendszerének részévé téve azokat.” (211.) Ha egészében nézzük a Szabó Magda-értés helyzetét, és azt a kérdést is feltesszük, miért nincs összegző nagymonográfia a szerzőről és az életműről, akkor már nem kerülhetjük meg a regiszter kérdését – leginkább akkor találhatnánk meg a kivezető utat a sehova sem vezető lektúr versus szépirodalom vitákból, ha megpróbálnánk a *middlebrow* kategóriájával szembenézni. (Elsőként pedig megtalálni a fogalom magyar megfelelőjét...). Krusovszky Dénes egy 2018-as írásában, azon töprengve, vajon miért is boldogtalan a magyar író (az egyébként komoly közönségsikert elérő magyar író, teszem hozzá), épp Szabó Magdát hozta fel egyik példaként. Olyan szerzőként, akinél látványos különbséget tapasztalunk nemcsak a szakma és a közönség értékítélete között, de a hazai, illetve a külföldön megfigyelhető siker mértéke között is. Az eltérés okát pedig, mondja Krusovszky, épp a *middlebrow* kategóriájának hiánya és a pozicionálás különbsége körül kereshetjük:

Szabó Magda külföldön azért nagyon sikeres, mert a nyugati kiadóknak évtizedes gyakorlatuk van a minőségi szórakoztató irodalom piaci képviselésében. Itthon mindeközben tovább él az az igény, hogy az író nő teljesítményét a legmagasabb rendű szépirodalomként ismerjék el – aminek a kritika láthatóan nem akar mindenáron megfelelni.⁶

Ezt a 2017-es pécsi konferencia anyagából készült tanulmánykötetet figyelmesen olvasva egyébként az elsősorú külföldi sikert is árnyaltabban látjuk: Kurdi Mária tanulmányából, amely *Az ajtó* fogadtatásáról szól az angol nyelvű országokban, megtudtam, hogy „Szabó Magda regényeinek *Az ajtó* előtt készült angol fordításai nem találtak népes olvasóközönségre, bár fellelhető róluk néhány kritika.” (92), ahogy azt is, hogy a magyar irodalmat magyarországi kiadóként idegen nyelvre fordíttató Corvina Kiadó legfeljebb annyit tudott elérni, hogy létrejöjjenek a magyar regények idegen nyelvű változatai, és bekerüljenek könyvtárakba, viszont azt már szinte egyáltalán nem, hogy elemzések, ismertetések is jelenjenek meg róluk. Mindenesetre a Szabó Magda-életműnek az elhelyezése a *middlebrow* keretei közt abban is segíthetne, hogy magával a kategóriával megbarátkozzunk, és akár a mai magyar irodalom esetében is merjük alkalmazni: ennek időszerűségéhez pedig ajánlom mindenki figyelmébe a vitát, amely mostanában folyik az *ÉS*-ben: kezdődött Milbacher Róbert írásával, majd folytatódott Varga Bea válaszával.⁷ Utóbbi esszé egy részletét azért tartom fontosnak idézni, mert kiderül belőle, egyfelől, hogy a szórakoztató

⁶ KRUSOVSZKY Dénes, „Mitől boldogtalan a magyar író?”, *Magyar Narancs*, 2018. okt. 13., https://magyarnarancs.hu/pislogo_szobrok/miert-nem-boldog-senki-a-magyar-irodalomban-114075.

⁷ MILBACHER Róbert, „A magas irodalom lektúrösödéséről”, *Élet és Irodalom* 65, 27. sz. (2021), <https://www.es.hu/cikk/2021-07-09/milbacher-robot/a-magas-irodalom-lekturosodeserol.html>;

irodalom (ezt javasolja Varga Bea a lektúr helyett) és a *middlebrow* közé nem tehetünk egyenlőségjelet, illetve, másfelől, mert az alkalmazkodás az aktuális írói közeghez Szabó Magda esetében is termékeny közelítési szempont lehet:

A szórakoztató irodalom tíz százalékát (merészebb becslések szerint harmincat) a *middlebrow* szerzők alkotják. Idehaza ennek neve sincs, noha a jelenség jó ideje létezik. Ők azok az írók, akiket a véletlen sodor egyik vagy másik területre; néha azon múlik mindez, hogy a pályájuk elején milyen irodalmi közösségek voltak elérhetőek a számukra. Valójában középen vannak, és alkalmazkodnak az aktuális írói közegükhöz, mert hat rájuk a szellemi áramlat.

Ha a *middlebrow* kategóriáját épp a Szabó Magda-életmű felől gondolnánk újra, folytatódhatna a két 2017-es konferencián megindult párbeszéd, és elléphetnénk végre a „lektűrözés” Kiss Noémi által joggal unalmasnak titulált irodalomtörténeti közhelyétől. Nem kapnánk, persze, olyan kulcsot a kezünkbe, amellyel, hogy stílusos legyen, minden ajtót könnyedén kinyitunk – de, például, ha azzal is szembenéznénk, mit jelentett a közönségigény és a siker a második világháború előtt, majd a Rákosi-, illetve a Kádár-korszakban, és mit a rendszerváltás után, amikor Szabó Magda íróként még mindig jelen volt, már sokkal közelebb jutnánk egy rendkívül összetett, és a huszadik században többféle intézményrendszeri keret közt alkotó szerző életútjához. Mindenesetre nagyon örülnék, ha igaza lenne V. Gilbert Editnek abban, hogy ez a pécsi konferencia elindított valamit, és nem lezárt:

A résztvevők úgy érzékelték: fordulatot hozott a Szabó Magda-recepcióban ez a tanácskozás azzal, hogy sokfelől hívtak s ismerttetett össze kutatókat, oktatókat, műfordítókat, akik termékeny dialógusba kezdtek egymással, amit a szekciók közti rövid szünetekben a kultúrház-civilpalota mediterrán kertjében folytattak, s folytatnak azóta is más csatornákon. (9.)

Mert akár akarjuk, akár nem, Szabó Magda népszerűsége rákényszeríti az irodalomtörténészeket arra, hogy foglalkozzanak az életművel.

VARGA Bea, „»Magas« irodalom és »lektúr«”, *Élet és Irodalom* 65, 43. sz. (2021), <https://www.es.hu/cikk/2021-10-29/varga-bea/magas-irodalom-es-lektur.html>.

Kutasy Mercédesz*

SZELLEMI SZTRIPTÍZ

– BÓDI Katalin. *Éva születése*. Új Alföld könyvek. Debrecen: Alföld Alapítvány, 2019, 280 lap –

„Valójában csak egyetlen szóról akartam írni, arról, mi az a rekamié”, így kezdi *A heverészes esztétikája* című fejezetét Bódi Katalin; és ez volt az a pont is, ahol kritikusi objektivitásom legutolsó morzsája is porba hullt, azt kívántam, bár én írtam volna le ezt a kezdőmondatot, és vele együtt az *Éva születése* című kötetet. Pedig nem kevés előítélettel vágtam neki az olvasásnak: van abban valami végtelenül bizarr, amikor egy nőnemű ítéző beszél egy félig rózsaszín borítós könyvről, amelyben egy női szerző jobbára női testekről és azok ábrázolásáról ír. Nem sok jót ígérő helyzet. Aztán megkaptam a könyvet: kis mérete ellenére súlyos tárgy, ahogy kinyitom, már látszik, miért: a nem egészen kétszáz oldalnyi szöveget közel nyolcvan oldal műnyomópapírra nyomott, színes (!) reprodukció kíséri. Az ilyesmi a művészettörténeti szakkönyvekben is kifejezetten ritka, esszékötetben pedig soha nem láttam ilyet. A tipográfia csodás, kényelmesen olvasható, szellős, alaposan kigondolt arculatú kötet.¹ Mielőtt elolvasnám, elhatározom, hogy megszerzem magamnak a recenziós példányt.

Előítéleteim pedig nagyon hamar, teljesen elmúlnak, bár a nézés zavara sosem szűnik meg teljesen. Azáltal, hogy Bódi Katalin hangsúlyosan tematizálja a férfi és női tekintet közötti különbségeket (ezt látni fogjuk például az Artemisia Gentileschivel vagy Drozdik Orshi kiállításával foglalkozó fejezetben), az esszé roppant izgalmas kérdésfelvetésein túl további kérdések fogalmazódnak meg, a többi közt magával Bódi Katalinnal kapcsolatban: ki az, aki a hetvenvalahány színes reprodukciót és az azokon látható testeket hosszas szemrevételezés után kiválasztotta? Egyáltalán, mennyire kell lenyűgöző személyiségnek lenni ahhoz, hogy egy kiadó hajlandó legyen ennyi oldalt színesben, jó minőségű papírra nyomtatni egy szerző kedvéért ahelyett, hogy azt mondja, a nyájas olvasó ma már úgyis mindent megtalál az interneten. Ki lehet, aki kulturális konvencióktól szabadon, testként képes nézni (nem is nézni, figyelni, kitartóan vizslatni) a sírba tett Krisztust, Zsuzsánnát vagy épp a melléhez tört szorító Lucretiát? Hogyan gondolkodik, aki a kultúránkba leginkább beágyazódott, vagyis kanonizált testek fizikai jegyeit ennyire objektíven képes megfigyelni, hogy aztán egy villámgyors fordulattal teológiai-kultúrtörténeti magyarázattal álljon

* A szerző az ELTE Spanyol Tanszékének adjunktusa.

¹ Bár a tipográfia hibátlan, a nyomda ördöge azért tetten érhető olykor. Kisebb elütéseken túl (például a szégyenről szóló fejezetben „éjjeliedény” helyett „éjjeli edény”-nek nevezi a bilit) a legmókásabb elütést a 117. oldalon találjuk, ahol Jáhel és Sisera történetét irodalomtörténészhez méltó elszólással így idézi a szerző a *Bírák könyvéből*: „Jáhel, a Héber felesége vevé a sátorszöveget, és pörölyt vón kezébe, és beméne ő hozzá halkán, és beveré a szöveg a halántékába”. Így hagy bennünk is maradandó nyomot az irodalom.

elő? Vagy akár azt is ki merje mondani, hogy nem tudja, mi a megoldás, hogy egy összefüggésrendszer nem világos, szövevényes vagy kibogozhatatlan, ráadásul nem is óhajt pontos magyarázatot rögzíteni (lásd például a 89., 145. lapon). Miért éppen ez a téma érdekli? – tűnődöm, és közben borgesi gesztussal ugyanazt teszem, amit ő a kötet lapjain: nézek egy nőt (jóllehet én nem esztétikai ábrázolásként, inkább kíváncsisággal vegyes ámuldozással gondolok rá), és közben szellemi konstrukciókat gyártok.

Az előszóból megtudjuk (ha eddig nem tudtuk), hogy a szerző, Bódi Katalin 18. századi regényekkel foglalkozik, vagyis irodalmár, a kötet pedig valamiféle vizuális segédletként, háttér tanulmányként indult, az elemző tevékenységet kiegészítendő:

Az érzelmeknek a fiziológiai tüneteken keresztül történő leírása hamar eljuttatott ahhoz a belátáshoz, hogy saját olvasói pozícióm rendkívüli módon korlátoz abban, hogy elképzeljem a korabeli emberképet, egy kor férfiról és nőről való gondolkodását, annak eredőit, test és lélek hierarchikus viszonyát, ezért a képzőművészethez fordultam segítségért.

Abban bíztam, hogy a szobrok és a festmények közelebb visznek a felvilágosodás korának emberképéhez, és természetesen az történt, ami az olvasó, de végeredményben talán a kutató álma is: egyértelmű válaszok helyett számos irányba nyíltak meg továbblépési lehetőségek. (7.)

A kötet tizenhárom fejezete pontosan ezt az előrevetített konklúziót támasztja alá: a szerző az európai ikonográfia leghagyományosabb ábrázolásait vizsgálja először, bibliai és mitológiai tárgyú festményeket, azoknak is az alapeseteit. Hol találkozhatunk mezítelen női és férfitestekkel? A teremtés ábrázolásain, Krisztus megfeszítésének és keresztlevételének reprezentációin, görög-római istennők képmásain. Ha szerzőnket a korabeli emberkép érdekli, kézenfekvőnek tűnik a bibliai metafora: mindannyian Ádámtól és Évától származunk, az ember isteni képmás, ha tehát arra vagyok kíváncsi, hogyan gondolkodnak egy adott korban az emberről, érdemes megnézni, hogyan ábrázolják az első emberpárt vagy éppen Krisztust, a *par excellence* Embert. Melyek a leggyakoribb ikonográfiai típusok? Ha a spanyol filozófusnak, José Ortega y Gassetnek igaza van, akkor a képzőművészeti alkotások nemcsak az ábrázoltról, hanem a korszakról is gazdag információt hordoznak, amelyben a szóban forgó alkotás született. És csakugyan, Bódi Katalin nem csupán képekről-szobrokról ír, hanem elsősorban arról a tekintetről, amely ezeket a műveket életre hívta. Elemzése nyomán teljesen egyértelművé válik, hogy Manet *Olympiája* valószínűleg sosem jöhetett volna létre az *Urbinoi Vénusz* nélkül, hogy a férfi és női művészek megkülönböztetésének nem csupán a *gender studies* szempontjából van értelme, vagy hogy az orvoslástörténet voltaképpen a művészettörténet egyik nagyon hasznos segéd tudománya.

A kötet címe a fenti gondolatmenet nyomán tökéletesen érthető: bár a korábban idézett szakasz értelmében a szerző „egy kor férfiről és nőről való gondolkodását” kívánja rekonstruálni, jobbára mégis nőkről ír. A kötet képzőművészeti anyaga nagyjából nőket ábrázol, számos fejezetet szentel női képzőművészeknek, akik női testeket jelenítenek meg, és az idézett irodalmi művekben is elsősorban női szereplőket figyelhetünk meg. E nők mellett a férfi képe szinte láthatatlanul, a női forma negatív alakzataként bontakozik ki. Ez a megoldás mégsem tűnik aránytalannak, hiszen az irodalmi-képzőművészeti kánon domináns narratívája férfihangon szólal meg, kifejezetten izgalmas tehát egy kötet erejéig nézőpontot váltani, és megnézni a már ismert történeteket egy másik szemszögből is. A tekintet fókuszában, láthatjuk, főként női alakok állnak (fekszenek); a férfi pedig jobbára a háttérben marad: ő az, aki az esszék főszereplőjéül választott nőket megfesti, megírja; főként férfiakból áll a közönség Drozdik Orshi tárlatán (166); férfi Holofernész, aki csak azért kerül a vászonra, hogy Judit hősiességét példázza, és ugyanilyen kiegészítő szerepet tölt be Ágost porosz herceg távolba révedő alakja Madame Récamier festett képmása előtt. Az első, címadó fejezet szép példával mutatja, miről is lesz szó: Éva születésének bibliai jelenetében Ádám teste az a negatív forma – Michelangelo Sixtus-kápolnabeli freskóján alakjának körvonala a mögötte lévő barlang bejáratát követi –, amelyből Éva megszületik. És persze Éva születése az első fejezetbeli konkrét példán túl általánosságban is érthető: a kötetben arra látunk megannyi példát, hogy Ádám oldalbordájából hogyan születik meg újra és újra Éva, vagyis egy alapvetően férfiteltekintetre hangszerelt művészeti kánonban hogyan ölt alakot mégis a nő: hogyan írunk és beszélünk róla, milyennek mutatjuk és milyennek láttatja ő saját magát. Éppen ezért nem értek egyet Zámbóné Kocic Larisa kritikájával,² aki a kötet címét „félrevezetőnek, jobb esetben rejtélynek” (238) véli, helyette a meglehetősen dekadens „Aléló Krisztusok és hanyatló Vénuszok” (239) címvariánst javasolja, majd azt írja: „Persze felfoghatjuk a címet akár pajkos talánynak is, amely megfejtésre, jelentésjátszmákra szólítja fel az olvasót, bár ez esetben is örültem volna egy verbalizált játéka-hívásnak, amellyel a szerző az olvasót a jelentésalkotásban partnerként fogja fel.” (239) Úgy vélem, pajkos talány helyett itt kristálytisztán érthető a helyzet, csupán arra van szükség, hogy az irodalmi művekhez hasonlóan – amelyeket gyakran a szó szerinti jelentésükön túl is tudnunk kell értelmezni – a címbeli Évát metonimikusan, minden Évára, vagyis a női jelenlétre vonatkoztassuk.

A kötet egyik legnagyobb erénye szokatlanságában rejlik: a szerző remek arányérzékkel kerüli el mindazokat a kliséket, amelyekbe a könyvet szinte automatikusan beillesztenénk. Bár nőként nőkről ír, mégsem mondhatjuk feministának,³ bár

² ZÁMBÓNÉ KOCIC Larisa, „Bódi Katalin. *Éva születése*. Debrecen: Alföld Alapítvány, 2019. 280 oldal.”, *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat* 10, 2. sz. (2020), hozzáférés: 2021. 10. 07., <https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/tntef/article/view/34170>.

³ Roppant szimpatikus választásnak találom, hogy a szerző sem a valódi Gentileschi, sem a fiktív Lucretia megbecstelenítésének elbeszélésekor nem enged túlságosan a feminista olvasatnak. Ha

közismert képtípusokat elemez hagyományos szakirodalom (például Daniel Arasse, Erwin Panofsky, Kenneth Clark elméletei) segítségével, mégsem áll meg ott, ahol az említett elemzők teszik. Bódi Katalin az ikonográfiai értelmezéshez rendszerint hozzátesz egy-egy kevésbé ismert orvoslástörténeti cikket vagy személyes kételyt, és írása nyomban váratlan irányt vesz. Így jutunk el rögtön az első fejezetben Éva születésének ábrázolásaitól a fájdalom és a fájdalomcsillapítás kérdéséhez; ezután Viktória királynő (1819–1901) születésének konkrét példáján keresztül⁴ teológiai-etikai okfejtést olvashatunk arról, hogyan függ össze az eredendő bűn kérdése (és Éva büntetése) a képi ábrázolásokkal, míg végül a szerző egy velős konklúzióval félúton magára hagy, és az olvasóra bízva a további értelmezést, amikor azt írja: „Ha allegorikusan értelmezzük Viktória történetét, akkor különös konklúzió adódhat: Ádám „szülésének szöveges és képi reprezentációi segítik hozzá a nőt a szülés fájdalmának, vagyis Éva büntetésének enyhítéséhez.” (15–16.)

A szégyen kérdésének különféle aspektusait is több fejezeten keresztül tárgyalja a szerző. Már a bűnbeesés és a kiűzetés kapcsán is megemlékezik róla, ám explicit módon Zsuzsánna és a vének bibliai történetében, Artemisia Gentileschi festészetén kapcsán kerül elő, hogy aztán ugyanúgy megsokszorozódjon, mint a diegetikus szinteken átlépő tekintetek, amelyekről e recenzió elején szoltam. Zsuzsánna szégyenébe az életrajzi részletek nyomán belevegyül a festőnő szégyene is, akiről megtudjuk, hogy nő lévén nem tanulhatott hivatalos keretek között festészetet, ezért apja, Orazio Gentileschi, aki ugyancsak festő volt, maga tanította, később festőtanárt fogadott mellé: ez az Agostino Tassi aztán 1611-ben megerőszakolta a lányt, az erőszakot pedig hosszú bírósági per követte, melynek alapos peranyaga a szégyen immár verbális ábrázolását tárja elénk. Ugyancsak ezt a témát tárgyalja a negyedik fejezet, ám az elemzett példa ezúttal a görög antikvitás irodalmából származik: Titus Livius *A római nép története a város alapításától* című munkájában esik szó Lucretia – Zsuzsánnáéhoz sok tekintetben hasonló – történetéről, Bódi Katalin pedig azt vizsgálja, hogy miként mutatható meg a festészet eszközeivel a szégyen. A fejezet érintőlegesen arra a nagyon bonyolult kérdésre is utal, hogyan ábrázolható egyetlen képkockában egy hosszú időn átívelő, sokszereplős narráció, hogy mutatható meg egyetlen vásznon a kronológia – és hogyan valósítható ez meg egy olyan fogalom ábrázolása esetében, mint amilyen a *szégyen*, ez a szavakkal is oly nehezen megragadható állapot.

hű kíván maradni az előszóban vállalt célkitűzéséhez – hogy a 18. század emberképét, vagy még inkább, annak látásmódját, gondolkodását rekonstruálja –, nem is igen teheti meg, hogy a mai szemszögből láttassa régi korok alakjait. A kortárs narratívák megjelennek ugyanakkor azokban a fejezetekben, ahol 20. századi anyagot vizsgál a szerző.

⁴ A példák nem nélkülözik a humort: amikor a szerző arról értekezik, hogy a királynő Prince Leopoldot kloroformos anesztéziában szülte, egy félmondattal kibillen az okfejtéséből, és megjegyzi a szülésorvosról: „gondolom, Dr. Simpson így lett Sir.” (15.) Magam pedig azt gondolom, hogy az ilyen félmondatok miatt lesz Bódi Katalin kötete nem csupán briliáns esszékötet, de kifejezetten szerethető, szórakoztató olvasmány.

Miközben nagyon is élő és átélhető módon reflektál arra, hogy az elemzett képek miféle hatást váltanak ki a mai nézőből,⁵ mindvégig a képet figyeli, a kompozíciót, az ikonográfiát, az adott korban ismert szövegeket/forrásokat elemzi, és nem olvas rá egy későbbi értelmezést a régi ábrázolásokra. Érintőlegesen a szégyenhez kapcsolódik a hetedik fejezet is, amely a nagybányai festőiskola cigányaktjait tanulmányozza. A kiindulási pont ezúttal is rendkívül szimpatikus és meggyőző, innen indít:

A narratív-figuratív festészet legalább annyira szól a tekintetről, mint az ábrázolt alakokról, de az is könnyen belátható, hogy – akárcsak a szépirodalmi szövegek olvasásában – meghatározó mértékben van jelen a figurák és az adott téma történetisége, az alakok elrendezésének hagyománya, a variációk sokszor kiszámítható végessége. A reneszánsz művészet (és egyáltalán: az európai kultúra) kettős, keresztényi és antik mitológiai ihletettsége évszázadokon keresztül meghatározza a festők és a szobrászok témaválasztását. Vagyis a kép nézőjének tekintete korántsem szabad [...]. (121.)

Miután a szerző megállapította, hogy kellő ikonográfiai ismeret nélkül képtelenek vagyunk látni („amennyiben a látás a felismerés, a megértés és a belátás metaforája”, 122), nekilát néhány jellegzetes nagybányai festmény tanulmányozásának, mégpedig olyanoknak, amelyeken a cigányság ábrázolásának közhelyei keverednek a Vénusz-ábrázolás ikonográfiai sajátosságaival. A fejezetben szó esik a cigánysággal kapcsolatos társadalmi automatizmusokról (128) éppúgy, mint a női aktábrázolás konvencióiról, vagyis egyszerre beszél arról, hogyan látjuk ezeket a festményeket amiatt, hogy *cigány* nőket – Réti István *Cigánylány* című festményén gyerek lányt – figyelünk meg rajtuk, és hogyan módosul ez a tekintet, ha ismerjük mindazokat a klasszikus előképeket, amelyeket a szóban forgó ábrázolások magukba építenek.

Mivel pedig a kötet fókuszában a tekintet áll – vagyis fontosabbnak tűnik, aki néz, mint akit néznek –, mindenképp szükséges megemlíteni a tükröket és az idézeteket, amelyek mind ahhoz járulnak hozzá, hogy egy látványt immár kontextusából kiemelve, egy másik összefüggésrendszerben is szemügyre vehessünk. Giorgione és/vagy Tiziano *Alvó Vénusza* (1510 k.) és utóbbi *Urbinoi Vénusza* (1538 előtt) pusztán

⁵ A szerző számos, zavarba ejtően szubjektív, mégis tüpontos megfigyelésével találkozhatunk a szövegben. Ilyenekkel például: „Cranach kedvelt figurája szinte minden esetben a szemembe néz – én pedig nem tudom állni tekintete hidegségét, amelyben hol rezignáció, hol teljes apátia, hol szemrehányás érzékelhető: én fordulok el, én szégyellem magam amiatt, hogy ez megtörtént, persze csak akkor, ha birtokomban van az asszony története” (87); vagy ezzel: „Valami azonban ismét kizökkenti a létrehozott teret, az asszony hatalmas jobb lábfeje mögött, az ágy alatt ugyanis egy éjjeli edény látható. Mire való egy bili egy festményen? Mire való a bili egy Lucretia-tárgyú festményen? Ezzel lehetne erősíteni a látvány valószínűségét? A történet főszereplőjének emberi, hozzánk hasonlatos mivoltát, így esendőségét? Iróniát is sejtenék, de most nem érzem működésbe lépni az öngyilkosság sosem ironizálható aspektusa miatt. Hogy Dürer miért helyezte ezt a tárgyat festményébe, végeredményben fogalmam sincs.” (89.)

az ábrázolások háttérében különbözik – az alvó Vénuszt természeti háttér előtt, az *Urbinoi Vénuszt* pedig enteriőrben ábrázolja a festő –, valamint abban, hogy utóbbinak nyitva van a szeme, és tekintete az őt figyelő másik tekintettel, vagyis a néző pillantásával találkozik. Ugyancsak az *Urbinoi Vénusz* kompozícióját ismétli Benkhart Ágost *Cigánylánya*, valamint Édouard Manet *Olympiája* és annak parafrázisai (Larry Rivers és Morimura Yasumasa művei); ezek az ábrázolások tehát különböző időpillanatokban, évszázados távolságból tükrözik egymást. Bódi Katalin elemzései között aztán olyan képeket/installációkat is találunk, amelyeken valódi tükör jelenik meg: Giovanni Bellini fiatal nője (1515) kézitükörben figyeli saját képmását, Velázquez tükrös Vénusza (1644–1648 k.) esetében a néző is láthatja a háttal fekvő testhez tartozó arc tükörképét. Ide sorolnám azt az installációt is, amelyről a negyedik fejezet elején, Kazinczy Ferenc elbeszélésében olvashatunk leírást: Kazinczy egy bécsi kiállításon Antonio Canova szobrainak klasszikus szépségét csodálja, majd egy zárt kabinetbe lépve tükörasztalra állított leányszobrot pillant meg, és az ábrázolással – legfőképpen pedig annak elhelyezésével, bemutatásával – kapcsolatban értékítélete már nem esztétikai, hanem sokkal inkább morális. Így ír róla Bódi Katalin:

Canova Psychéjének szép, de végeredményben aszexuális teste mindenekelőtt a humanista műveltségsmény és tradíció összefüggésében értelmezhető, a tükörasztalon szemlélhető meztelenség azonban a test szexualitásával szembesít, amely könnyen kiváltja az erkölcsi ítélezést a nyilvános tér közelségében. Az elzárás szimbolikus: a test érzékiségének feltárulkozását titok övezi, ugyanakkor ez az elrejtés mégiscsak megközelíthető a teológiai, a képzőművészeti, a filozófiai és az irodalmi hagyomány felől. (45.)

Drozdik Orshi kiállítása kapcsán a tükröződés kanonikus művek megidézésével és részleteik sokszorosításával valósul meg. A fragmentáció által áttevődik a képek fókusza, a kiemelt részletek válnak hangsúlyossá, miközben az eredeti narráció zárójelbe tevődik, helyette egy újfajta történetmesélés veszi kezdetét. A szerző úgy véli, a tükörpozíció itt elsősorban művész és témája között valósul meg:

Ez a kitüntetett perspektíva mindenekelőtt művészi önértelmezés [...], annak felismerése, hogy nőként más pozícióból érzékeli a női aktokat [...], vagyis egyúttal a szemlélődés tárgyává is válik. A kiállítás előterében elhelyezett fotódokumentáció az 1977-es *AktModell* című performanszára vonja a figyelmet, amelyben a művész először fogalmazza meg módszeresen a női tekintet hiányát az egyetemes (maszkulin) művészet történetében. (157.)

A szembefordított tükrök pedig megsokszorozzák a látványt: női testeket látunk, amelyek előbb előbújnak Ádám oldalából, ábrázolásaik egymást ismétlik. Az időben hozzánk közelebb lévő művészek alkotásaiban a remekül összeválogatott példáknak köszönhetően tisztán látszanak az előképek, idézetek, közös ikonográfiai források.

E recenzió szerzőjeként a kötet szerzőjét figyelem, aki Drozdik Orshit figyeli, amint sorra veszi a női aktábrázolásokat, amelyek labirintusszerűen tükröződnek egymásban.

Nem tudom, Bódi Katalin végzett-e művészettörténeti tanulmányokat, de olyan friss szemmel nézi a képeket, ami arra enged következtetni, hogy nem végzett. Ha mégis, annál nagyobb az érdeme: olyasmit is észrevesz, amit egy hagyományos művészettörténeti képzésen keresztülment néző már nem mer észrevenni, mert úgy van vele, mint Jorge Luis Borges a klasszikus szövegekkel, amelyekről azt mondja, nem lehet először olvasni őket. Az *Éva születése* című könyv konklúziói szinte mindig szellemesek, eredetiek, frissek. Hogy csakugyan úgy van-e, ahogyan a szerző állítja, már-már nem is érdekes. Sokkal fontosabb a gondolkodás szabadsága, ami a kötet legnagyobb jellemzője.

Ha a kötet szerkezetét, felépítését egy benne található példával szeretném illusztrálni, azt mondanám, úgy épül fel, akár Clemente Michelangelo Susini műve (33. képmelléklet), az 1782-es *Orvosok Vénusza*. Ahogyan a nyakában gyöngysort viselő, parókával ékesített, félig lehunyt szemű szoborról az orvostanhallgatók leemelik a rétegeket, és mindinkább feltárulnak a test belső részletei, úgy nyer betekintést az olvasó egy ragyogó elme működésébe, miközben sorra maga mögött hagyja a fejezeteket. Mire Ingres hegedűjéhez, vagy Balzac *Sarrasine* című novellájának elemzéséhez ér, nem csupán művészettörténeti-irodalmi ismeretei gazdagodnak, de arra is számos példát talál, hogyan lehet sokféleképp jól gondolkodni, és hányféleképp írhat az ember okos, mégis roppant szórakoztató esszét.

A gondolkodás transzparenciája, vagyis ez a fajta szellemi lemeztelenedés az, ami, azt hiszem, egy jó esszékötet legnagyobb erénye.

Tüskés Anna*

BAROKK? KLASSZICIZMUS? NEOKLASSZICIZMUS? KAZINCZY ÍZLÉSEI
– BÓDI Katalin. *Látásgyakorlatok: Kontextusok Kazinczy Ferenc képzőművészeti tárgyú írásaihoz*. Irodalomtörténeti füzetek 184. Budapest: Reciti Kiadó, 2021, 304 lap –

A monográfia fő célja Kazinczy Ferenc és a képzőművészetek kapcsolatának beható vizsgálata a neoklasszicizmus összefüggésében, a vizuális antropológia módszereivel. Az első rész (*Látásgyakorlatok*) három fejezete a neoklasszicizmus fogalmi problémáit, Diderot és Winckelmann „látásgyakorlatát” és a képzőművészeti hagyományokhoz fűződő viszonyát elemzi. A második rész (*Kazinczy és a művészetek*) öt fejezete öt képzőművészeti témájú forráscsoportot – görögös epigrammák, folyóiratcikkek, Árkádia-pör és Iliász-pör szövegei, portrék – tanulmányoz a neoklasszicizmus látásmódja és hagyományfogalma alapján. Kazinczy képzőművészetekhez fűződő viszonyának jelentősége többek között abban áll, hogy az európai művészet minden korszaka felé nyitott volt, utazásai során igyekezett minél több magán- és közgyűjteményben őrzött régi és kortárs művet megismerni; ami tetszett neki, azt megörökítette írásaiban, és másolatot készíttetett róla. Lehetőségeihez mérten saját műgyűjteményt hozott létre, amelyben az eredeti alkotások mellett helyet kaptak a kedvenc festményeiről készült másolatok is. A barokk képzőművészet ugyan már nem volt divatos Kazinczy korában, de ő mégis ismerte számos itáliai és németalföldi barokk festő művét, és többhöz epigrammát írt. Öröndetes, hogy a Petőfi Irodalmi Múzeum *A Szép és a Jó: Kazinczy és a művészetek* című, 2009-ben rendezett kiállítását és annak katalógusát követően megszületett a téma első átfogó igényű feldolgozása. Recenziómban a kötet néhány művészettörténeti vonatkozását emelem ki és gondolom tovább.

Az első részben az első fejezet első alfejezetének festményelemzése ráhangolja az olvasót a témára: bemutatja Johann Zoffany német festőnek a brit királyné megrendelésére készített, a firenzei Uffizi nyolcszögletű Tribunáját ábrázoló 1777-es képét és a kép korabeli recepcióját. Zoffany festménye Bódi szerint jól illusztrálja a neoklasszicizmus 18. század végi gyakorlatát, amely „látható aktussá alakítja a régiség befogadását, a műalkotások megfigyelését, a belőlük eredő inspirációt és a művészetek autonómiájának megfogalmazását” (30). A képet a szerző a 18. századi angol festészet sajátos festményműfajába illeszti be, az úgynevezett „conversation piece”-ek közé. Zoffany képének van egy másik ikonográfiai kontextusa is, a műgyűjtőt gyűjteménye darabjai között ábrázoló képtípus, amely több évszázados hagyományra tekint vissza. Bódi említi ugyan a 17. századi németalföldi galériabelső-ábrázolásokat, de úgy véli,

* A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos munkatársa és a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Művészettörténet Tanszékének adjunktusa.

hogy azokon a képek szemlélése dominál, az azokról való beszélgetés és a belőlük származó inspiráció helyett. Meglátásom szerint Zoffany képéhez érdekes párhuzam lehet például ifjabb David Teniers-nek a műgyűjtő Habsburg Lipót Vilmos főherceget brüsszeli galériájában ábrázoló, 1650 körüli, méretét tekintve is hasonló képsorozata (pl. Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 739, 124 × 165 cm), melyen a falakon, az asztalon, a szekrény tetején és a padlón elhelyezett festmények és szobrok a beszélgetés tárgyát jelenítik meg, sőt egy esetben újabb festményt (vagy festménymásolatot) ihlető környezetet adnak: három csoportból kettő – az alakok gesztusaiból ítélve – a képekről és a grafikákról beszélget.¹ A Tribuna térszervezésének antik gyökerei mellett Bódi jelzi annak korabeli angliai közkedveltségét, a Zoffany festménye nyomán kibontakozó divat hatására ugyanis számos angol kastélyban *tribune*-t, azaz nyolcszögletű képgalériát alakítottak ki.

Fontos szakasza a könyvnek az első rész első fejezetének második alfejezete, amelyben a szerző a neoklasszicizmus fogalma irodalomtörténeti és művészettörténeti használatának összefoglalását adja, továbbá azt vizsgálja, miként jelenik meg a neoklasszicista jelző Kazinczy életművének értelmezéstörténetében, illetve miként segít ez a stílusfogalom a képzőművészeti tárgyú írások áttekintésében és rendszerezésében. A régiek formakincsét tanulmányozó, „Rómában tartózkodó angol, német, francia és itáliai művészek” (36) hatása mellett fontos kiemelni Ferenczy István szobrász munkásságát, aki hat évig tanult Canova, majd Thorvaldsen római műhelyében, és vázlatkönyvében több antik szobor rajzát, ládájában itáliai reneszánsz kisbronzszobrokat hozott haza, köztük a Leonardo da Vincinek tulajdonított lovasszobrot.²

E fejezet és részben ebből fakadóan az egész könyv fogalomhasználata némileg problematikus abból a szempontból, hogy a magyar irodalomtörténet és a magyar művészettörténet más-más korszakot jelöl a neoklasszicizmus fogalmával, s a szerző ezt nem veszi figyelembe. Míg az irodalomtörténetben neoklasszicizmuson a 18–19. század fordulójának az antik művészeti kánon felé orientálódását értjük, aminek a megfelelője a magyar művészettörténet-írásban a klasszicizmus kifejezés, addig a magyar művészettörténetben a neoklasszicizmus fogalmát – a nyugat-európai művészettörténeti hagyománytól eltérően – a 19. század második és a 20. század első felének klasszicizáló tendenciájára használjuk.

A második rész fejezetei közül művészettörténeti szempontból kiemelkedően fontos Kazinczy képzőművészeti alkotások ihlette epigrammáinak elemzése. Némelyik esetében egyértelműen azonosítható, mely festmény vagy szobor kapcsán írta Kazinczy a verset, másoknál ez csak feltételezhető. Ez utóbbiak közé tartozik Carlo Dolce bécsi Madonna-képéről írt költeménye (*Dolce' Madonnája*):

¹ Renate SCHREIBER, »ein galerie nach meinem humor« *Erzherzog Leopold Wilhelm* (Wien: Kunsthistorisches Museum, 2004), 102–105.

² KÁRPÁTI Zoltán, *Leonardo da Vinci és a budapesti Lovas: Egy attribúció rövid története, kiállítási katalógus* (Budapest: Szépművészeti Múzeum, 2018).

Melly báj, melly fenség, melly isteni bánat ez arczon,
 És melly szent megadás 's gyermeki bizodalom!
 Bús anya, mennyei szűz, e' kép láttatja mi voltál:
 Vidulj fel, 's e' kép fogja mutatni mi vagy.

A Dolce-képről a *Pályám emlékezetében* az 1803-as Belvedere-látogatásánál és később több levelében megjegyzi, hogy „a Belvederbe csak a Terézia halála után mene be, addig a császárné szobájában függé”, s Kazinczy másolatot készíttetett róla Joseph Rosa, a Belvedere első igazgatójának javaslata nyomán Grosschmidt Antal tarcali festővel. Ezt a képet Bódi Dolcénak a bécsi Kunsthistorisches Museumban őrzött *Mária gyermekkel* című festményével (Gemäldegalerie Inv. Nr. GG187) azonosítja feltételesen (120–122). Ez a kép azonban aligha lehetett Kazinczy versének tárgya, mert az csak 1792-ben került Firenzéből Bécsbe. A Belvedere Mechel-féle, 1783-as katalógusa egyetlen Dolce-művet közöl, egy lenvászatra festett *Mater Dolorosát*.³ Erre az ikonográfiára véleményem szerint sokkal inkább illik az epigramma gyermek Jézust egyáltalán nem említő ekphraszisa. Jelenleg Dolcétól két fára festett *Mater Dolorosa* van a múzeumban (Gemäldegalerie Inv. Nr. GG 209, GG 2191), amelyek szerepelnek a Belvedere 1796-os katalógusában, de az eltérő hordozójuk és méretük miatt nem azonosíthatók az 1783-as katalógus képével.⁴ Úgy tűnik, hogy a Kazinczy versének tárgyát képező festmény talán egy olyan *Mater Dolorosa* volt, ami elhagyta a gyűjteményt.

1. kép. Carlo Dolci: Madonna, Bécs, Kunsthistorisches Museum, GG 187.
2. kép. Carlo Dolci: Mater Dolorosa, Bécs, Kunsthistorisches Museum, GG 209.
3. kép. Carlo Dolci: Mater Dolorosa, Bécs, Kunsthistorisches Museum, GG 2191.



1. kép



2. kép



3. kép

³ Christian von MECHEL, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlich Bilder Gallerie in Wien* (Wien: Rudolf Gräfer älter, 1783), 48, 28. tétel.

⁴ *Gemälde der k. k. Gallerie. Erste Abtheilung: Italienische Schulen* (Wien: Matthias Andreas Schmidt, 1796), 136–137.

Ez csak egyetlen példa arra, hogy a téma interdiszciplinaritása miatt érdemes lenne irodalomtörténészeknek és művészettörténészeknek együtt vizsgálni Kazinczy képzőművészethez fűződő kapcsolatának témáját, hogy ezáltal az irodalomtörténeti eredmények összekapcsolódjanak a művészettörténetiekkel. A művésznevek helyesírásának pontosításától (Krakker helyesen: Kracker, Maulpertsch elfogadott írásmóddal: Maulbertsch) kezdve termékeny lehet egy ilyen együttműködés olyan kérdések megválaszolásáig, mint például: Mi volt Kazinczy szerepe Kracker emlékének fenntartásában?⁵ Miért nem felelt meg Oeser Kazinczy által rendelt festménye a megrendelő „róla támasztott remény”-ének (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok, Festménygyűjtemény, ltsz. 76.6)?⁶ A Kazinczy által leírt, említett vagy őt megihlető alkotások milyen más korabeli irodalmi művekre hatottak?

Bódi Katalin nem tárgyalja a Kazinczy útleírásaiban előforduló képzőművészeti vonatkozásokat, noha azok is érdekes adalékokkal szolgálnak Kazinczy látásmódjához, kortárs festőkhöz és szobrászokhoz fűződő viszonyához, és a bemutatott műgyűjtemények akkori állapotához. Érdemes kiemelni ezek közül az 1828–1829-es pesti tartózkodása alatt meglátogatott műtermekben látott művekről adott leírásait.⁷ Schöfft József (1776–1851) műtermében például a pesti terézvárosi templom Avilai Szent Teréz-főoltárképét látta, és a szent égre emelt tekintetű fejét a korábban más összefüggésben említett Guido Reni stílusához hasonlította. A festők közül kiemelte a róla portrét készítő Thugut Bonifaz Heinrich munkásságát, akinek tehetségét a száz évvel korábban alkotott Ján Kupeckýéhoz mérte. Brunszvik Ferenc és felesége Heinrich-féle kettős portréját Guido Reni, Francesco Furini és Donát János testábrázolásmódjával vetette össze:

Ha csak egy körömnnyit nézünk is a' testen, látjuk hogy a' mit látunk, test, és nem egyéb; holott Guidó zöldes, Furíno kékes testet ada, a' mi Dónátunk pedig a' testszínbe mindég lakkot kevert, 's így carnatióját mindég elrontotta. Melegebb ecsetet mint a' Heinriché én nem ismerek, 's örök kevelységem hogy engem ő feste, Ferenczy faraga.

A pesti művészek közül még Richter Antal Fülöpöt és Szentpéteri József ötvöst emelte ki Kazinczy műterem-ábrázolásainak leírásában.

⁵ JÁVOR Anna, *Johann Lucas Kracker: Egy késő barokk festő Közép-Európában* (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2004).

⁶ Ferenc MATITS, „Zur Würdigung der Kunst Adam Friedrich Oesers in der ungarischen und slowakischen Kunstgeschichtsschreibung”, in *Adam Friedrich Oeser 1717–1799: Beiträge des 3. Internationalen Wolkenburger Symposiums zur Kunst von 23. bis zum 25. Juni 2017 auf Schloss Wolkenburg*, 19–38 (Berlin: Lukas Verlag, 2019).

⁷ KAZINCZY Ferenc, *Magyarországi utak*, kiad. ORBÁN László (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015), 128.

A könyv három függeléke közül az első a *Hazai Tudósításokban* (1806–1808. I. félesztendő) és a *Hazai s Külföldi Tudósításokban* (1808. II. félesztendő – 1839) megjelent Kazinczy-közlemények bibliográfiáját, a második *A legényei gólyáknak az Árkádia-pör szövegei közé tartozó 1806-os szövegét*, a harmadik az Iliász-pör közleményeinek listáját tartalmazza. A könyv a borítón kívül mindössze négy képi illusztrációt közöl. Mivel a könyv témája alapvetően interdiszciplináris, hasznos lett volna a szöveges függelékeken kívül képmellékletet is közölni: a fejezetekben említett festmények és szobrok (például amelyek Kazinczy epigrammáit ihlették) akár csak kis méretű, fekete-fehér reprodukciójának közlése könnyebben követhetővé tette volna a gondolatmenetet – még akkor is, ha ezek nagy része az interneten jó minőségben elérhető.

Summaries

István DOBOS

Anecdote and Play: Crossing Genre Boundaries
Play and Philosophy

The study suggests that in Ferenc Molnár's play *The Game in the Castle*, the staged and narrated versions of the performance together form a blended genre in which humor is complemented by a philosophical perspective. In the foreground of the play is a rehearsal process of an operetta about to be performed. The story of the play is inextricably intertwined with the real-life love story that takes place in the castle. The castle is not only a place to stay, but also an auditorium and a stage. A natural gateway between life and art is opened in the play, infinitely crossing the boundary between the real and the fictional, personality and role, true and false. The play calls into question whether referential reality can be identified. Molnár's play presents both the performance of the story and the story of the performance. This poetic experiment was inspired by the self-reflexive variety of anecdotal narrative, in which the storyteller also enacts the performance itself to enhance the effect on the reader. Molnár's work is constantly interpreting itself: it is literally about creating artificial illusions. Molnár's theatre is linked to the aesthetics of crossing boundaries, as it experiments without pause to cross the boundaries (art and life, auditorium and stage) that emerged at the end of the 18th century.

Ágnes MAJOR

The Afterlife of an Unfinished Musical Play
Géza Csáth's and Tamás Fodor's *Zách Klára*

The Hungarian reader might associate the name of Klára Zách with János Arany's ballad or perhaps with the *Illuminated Chronicle [Képes Krónika]* but not with Géza Csáth. There are several reasons for this. The eponymous one-act musical play composed from ten scenes by Csáth has remained unpublished for decades. Although its libretto was discovered in the sixties and Zoltán Dér published it in the selected works of Csáth in 1977 (*Ismeretlen házban*), it has never been adapted to stage, because of a lack of musical parts. Because the unpublished play *Zách Klára* remains one of Csáth's lesser known works, it is surprising that the screenplay of Tamás Fodor's 1996 reinterpretation was included in the collected theatrical works of Csáth, edited by Mihály Szajbély in the same year. Fodor's *Zách Klára* is not a simple adaptation, as he adds several other texts of Csáth to the script of the play. In my paper I analyze how Fodor's text transforms the original works of Csáth, and what kind of intertextual connections exists between the two works.

Márton SOLTÉSZ

One in the Other, or the Critique of the Source
On Tibor Szobotka's Diaries

Although it was certainly written for professionals interested in the biography of Magda Szabó, her husband Tibor Szobotka's diary does not seem to be a masterpiece in terms of either its technical execution or its philological apparatus. Despite the inaccuracies and inconsistencies, it is still an important publication; but it is no coincidence that the writer did not publish it in her lifetime. From the point of view of Tibor Szobotka, the contradictions of private mythology suggested and consciously developed by his wife become visible, as well as the addictions that fundamentally determined the development of Magda Szabó's career. The present paper, which uses both a psychological and a power theory approach, seeks to contribute to the interpretation of the diary by presenting the actors of the era and their relationship.

Magdolna BALOGH

Self-discovery, Family-History, Trauma
Interpreting Andrea Tompa's novel *The Hangman's House*

Andrea Tompa's novel gives insight into a teenage girl's coming of age during the last decades of the Ceaușescu regime, but it is both more and different than a simple dictatorship novel told from a teenager's point of view. Its crux is the journey of self-discovery, which develops meaning in the context of the family history. This duality is reflected in the complexity of the novel's genre, with elements of the autobiographical novel, the *Bildungsroman* and family history combining into a hybrid form. Telling the story of three generations of a Transylvanian intelligentsia family from the 1940s until the fall of the dictatorship in 1989, the novel depicts all the crucial moments of 20th century Transylvanian history. The family's story is edifying not only for the individual, but also for the greater community as well, their experiences showing the constant exposure to violence that those living in Transylvania have had to bear. Through postmemory, the traumas of the parents and the grandparents become a part of the protagonist's personality as well, compounding her and her family's experience of living in Ceaușescu era Romania, shedding light on her own childhood traumas (her relationship with her father and its background). Self-discovery and family history are joined together in the protagonist's character, as the traumatic experiences of the family past become crucial parts of the protagonist's self-knowledge and personality through postmemory. The novel's poetic solutions – the fragmentary and mosaic-like structure, the long sentences, and the handling of timelines – all serve the protagonist's particular process of self-discovery.

Dániel FENYŐ

„HEAR MY WORD! I ACCEPT YOUR TRUTH.”

Tibor Hajas' Early Poems in the Context of the Trial of Downtown Gang

The focus of this paper concerns the criminal proceedings against Tibor Hajas and the Downtown Gang [Belvárosi galeri] in 1965. Tibor Hajas – born Tibor Frankl – who was 19 years old at the time, was sentenced to prison on charges of incitement. This paper relies on various archival documents relating to the trial. The aim of the study is not to provide a detailed narrative of the trial, but to analyze the characteristics, social and poetic context of the speech that the state authorities detected as fascist rhetoric. Tibor Hajas' early poems, which were branded by the authorities as antisemitic and incitement, show parallels with the conventions of the Downtown Gang subculture. By imitating and detouring the discourse of fascism, the poems attempted to construct an imaginary position of counter-power that was typical of the later neo-avant-garde art. The antisemitic, fascist discourse that appeared in the communication of the young Hajas and the Downtown Gang can be derived from the Kádár-era's image of the hooligan, to which this subculture adapted its own self-representation.

Ferenc KŐSZEGHY

The Post-Digital State and New Media Experience in Balázs Kerber's *Conquest*

Digital technologies have changed the infrastructure (and consequently cultural-social structure) of the world. This raises the question of how Hungarian literature reacts to this changed state (the post-digital state as Florian Cramer calls it) or how is it transformed by it. Or, from another point of view, we can say that literature (and culture at whole) creates cognitive processes, and these cognitive processes are the only ways for us to interact with the world around us. Therefore, if we want to understand the new digital world, we have to explore the ability of our literature to imagine the world in relation to the digitalization of our world, and in relation to the new power-dynamics that this digitalization has brought.

In this paper, I try to present these questions through a case study of Balázs Kerber's *Conquest*. Kerber's work tries to depict mental images of the new media, which is strongly related to the above-mentioned post-digital state. His depictions draw mostly on videogames, especially on *Civilizaton*. However, Kerber's work is somewhat unique, because the digital is not just a theme in it, but a poetics-transforming force. I therefore examine the concepts, poetics and aesthetics of his work (critically) from the angle of the digital, using mainly the work of Lev Manovich, Alexander R. Galloway, and Jean Baudrillard.

Lapszámunk szerzőinek e-mail-címe

DOBOS István	dobos.istvan@btk.ppke.hu
BALOGH Magdolna	balogh.magdolna@abtk.hu
FENYŐ Dániel	fenyoda@gmail.com
KÓSZEGHY Ferenc	kfccezar@gmail.com
KUTASY Mercédesz	mkutasy@gmail.com
MAJOR Ágnes	major.agnes@abtk.hu
SOLTÉSZ Márton	solteszmarton@gmail.com
SZILÁGYI Zsófia	szilagyi.zsofia@hung.u-szeged.hu
TÜSKÉS Anna	tuskes.anna@abtk.hu
VERES András	veresandras2@gmail.com



Kiadja a BTK Irodalomtudományi Intézet, Eötvös Loránd Kutatási Hálózat
A kiadásért felel Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
A tördelési munkálatokat
a BTK TTI Tudományos információs osztálya végezte
Vezető: Kovács Éva
Tördelés: Demeter Gitta
Borító: Zsigmondné Balázs Ildikó
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

LITERATURA

„Molnár a játéknak bölcséleti távlatot adott, figyelmes újraolvasást igényelve a könnyed lektűrként elkönyvelt irodalomnak.”

(Dobos István)

„Talán idegennek hathat, hogy Csáth egy történelmi narratívát választ alapul: az életmű darabjain végigtekintve alig találunk hasonló alkotást.”

(Major Ágnes)

„[...] Hajas Tibor szövegeit olyan írásokként értékelem, amelyek mögött a poétikai döntéseket erőteljesen meghatározták azok a közösségi gyakorlatok, amelyeknek a versek szerzője is résztvevője volt.”

(Fenyő Dániel)

„[...] habár a mű »belépési küszöbe« valóban magas, illetve speciális, a kötet témája mégis univerzális: olyasmiről szól, ami alapvetően meghatározza kortársi létezésünket, egy olyan állapotról, amelyet Florian Cramer nyomán posztdigitálisnak nevezhetünk.”

(Kőszeghy Ferenc)

