

Papp Tibor

gesztenyelevél

gesztenyele **V**él és parasztlányok
öregszenek **a**z éjszaka gerincén
csende **S**zigetközök alatt
a felbukó ar **Ç**elűszik
a viszály k**l**marjul
mint a csiga **C**sáp
mint a csig **a**szarva

kereslek tapogatva

a múlandóság **g**ot mérem az időddel
óráról ór **a**ra hová jutunk
ha me **g**halok
üveg mögé bújnak az assz **O**nyok
elpároló **g**az illatod
de marad a kíváncsiság itt is ott is

Tanulmány

DÁVIDHÁZI PÉTER

Éjszaka fölriadni

Toldy jegyzete, Heidegger és az irodalomtörténeti hivatás

Németh G. Béla emlékének

Hetvenévesen, 1875 őszén Toldy Ferenc mögött egy különösen nehéz év állt: testi-lelki bajok, tornyosuló feladatok és kíméletlen határidők szorításában úgy érezte, képtelen elvégezni, amit vállalt. „A testi fájdalmakon, s mi azokkal járt, soha sem tapasztalt testi tehetetlenség s szellemi ernyedettségen kívül, egy sereg teendő, *Brutus*, *Szamosközy*, a *Corpus Poetarum* I. kötete, Balassa s némely apróságok mellett a *Kézikönyv*, mely egyáltalán nem volt elnapolható, kínoztak; egyikben sem bírtam haladni, az utolsó nézve pedig időhatárom is volt.”¹ Ismerős, ugye? Alig találunk mai irodalomtörténészt, akiben ne érintene mélyen együttérző hurokat e visszafogott panasz. Legföljebb az lehet meglepő, hogy mindezt a magyar irodalomtörténet atyjától halljuk, aki túl minden földi hajszán, fehér márvány mellszobrának piedesztáljáról és hatalmas, egész alakos olajfestményéről egyformán háboríthatatlan szigorral pillant le ránk, mi pedig Gyulai emlékbeszédének metaforája nyomán úgy nézünk fel rá, mint titánra, aki a vállán hordozza tudományszakunk minden későbbi nemzedékét.²

Akkoriban Toldy már évek óta tervezgette az 1859-ben csonkán kiadott Kazinczy-monográfia befejezését, de ezzel sem jutott előbbre. Sőt, értesülvén az akadémia pályázataról *Révai Miklós élete és munkái* megírására, elhatározta, hogy idős kora ellenére („mint aggastyán már”) benevez, ám hiába gyűjtötte maga köré Révai műveit, hogy az anyag kéznél legyen, elhúzódó egyéb teendői kimerítették: „nem kellett volna hozzá két hónapnál több, ha össze szedhetem magamat: de erőtlenségem tartott”.³ Egy éjjel, november 13-áról 14-ére virradóra, álmában egy átfogó irodalomtörténeti mű ügye kezdte „háborgatni”. Ezt is jó ideje fontolgatta már, életműve zárókövének szánta („egy nagy munka áll előttem, mely alkalmasint az utolsó lesz életemben, ha egyáltalán létesül”), de féltve őrzött tervéről az utóbbi év viszontagságai közt egyszer már lemondott, attól tartván, hogy végképp elkésett vele, sőt kisebb írivalóival is sietnie kell: „mert vajmi kevés időre lehet már kilátásom”. Most azonban, fölbredvén, úgy látszott, ez az éjszaka fordulatot ígér. Amikor néhány nap múlva, 19-én papírra veti, amit ekkor átélt, még mindig úgy érzi, „mintha e dologba végzetszerű valami játszanék bele”. A hátrahagyott iratai közt fennmaradt

¹ TOLDY Ferenc *hátrahagyott irataiból*, kiad. TOLDY István, Budapesti Szemle, 1879/19, 134.

² GYULAI Pál, *Toldy Ferenc*; GYULAI Pál, *Emlékbeszédek*, I–II, Bp., Franklin, 1902², I, 88, 111.

³ TOLDY Ferenc *hátrahagyott irataiból*, i. m., 134.

rövid feljegyzés az utolsó lényeges dokumentumunk az irodalomtörténész belső életéről, megvilágítva a tudati eseménysort, amelynek kivételes jelentőséget tulajdonított.

Álmom s félbrenlétemben, mintha új erő szállt volna meg. Tán még élek négy évig! Félre *Kazinczy* és *Révai*: ez egy főmunka foglalja el e hátralevő néhány évem ideje javát. »Morzsold le, a mit még lehet, új évig, mondám magamnak: de január 1-jén induljon meg *Magyarország irodalomtörténete a Renaissance óta*. Ezzel tartozol a hazádnak úgy, mint nevednek!« Hajnalkor fölbredvén ismét, újra s szintoly erősen állott a szándék. Hátha e hangulat, e fölbátorodás az, mely idegrendszeremet orvosolja? Ettől fogva erősebbnek, derültebbnek érzem magamat, testileg is épebbnek. A munka fogja edzeni erőmet is. Ó légy velem nemzetem Istene, ne engedj többé nyavalyognom, csüggednem!⁴

Itt véget ér a szöveg. Toldy három hét múlva meghalt, a január 1-jétől várt erőre kapást már nem érhetette meg, így az utolsó nagy mű reményteli terve füstbe ment. Azonban e néhány sornyi feljegyzés önmagában is figyelemre méltó, mert sokkal többről tudósít, mint a belőle kihámozható életrajzi adat, hogy mivel akarta volna életművét megkoronázni, ha teheti. Nemcsak arról árul el rendkívül sokat, hogy írója egy több mint félévszázados tudósi pályafutás végén hogyan gondolkozott irodalomtörténészi hivatásáról, hanem hogy kialakult felfogása miként viszonyul e hivatás korábbi és későbbi magyar hagyományaihoz.

„[...] als *Ruf der Sorge*“: az önfelszólítás heideggeri tétele mint viszonyítási alap

Dramaturgiai vázát tekintve a leírt jelenet valahonnan ismerős. Lépünk hátrább, egy pillanatra távolodjunk el a részletektől, hogy előtűnjék mögülük az elvontabb alapszerkezet. Így nézve a leírt ébredés egyszerre életrajzi és jelképes: egy halálának közelségét érző ember fölbredt valamiből és ráébredt valamire, ami már egész (mint mondja) „hátralevő” életének legsúlyosabb gondja. Egy távoli, de fontos szöveg hasonlóság révén megérthetjük, hogy olyasmi történt azon a zaklatott, előbb az első, még nyomasztó fölriadás, majd a második, már biztató fölbredés szabdalta éjjelen, aminek maga az elbeszélő joggal tulajdonított nagy jelentőséget. Elismerem, szabad képzettársítás és bizonyára történetietlen, de annyira megvilágító, hogy érdemes követni: a jelenet leírása arra emlékeztet, ahogy majdnem egy évszázaddal később, 1966-ban Németh G. Béla az önmegszólítás, sőt az önfelszólítás beszédhelyzetét jellemezte egy heideggeri ihletű tanulmányában.⁵ Toldy beszámolójának alapvonalai hasonlítanak az önfelszólítás leírására a heideggeri filozófiában, s még inkább annak Németh általi olvasatában: az ember, aki menekülne léte elől, homályosan érzi, majd élesen tudatosítva felismeri léte központi gondját, az önnön lehetőségeitől való elmaradás és a szokásosba (az egyén számára nem-hitelesbe) hanyatlás szorongató büntudatát, ami önfelszólító kiáltásként, illetve felhívásként, mégpedig a gond általi felhívásként kap hangot, s bár ez nem egy konkrét tennivaló-

⁴ *I. m.*, 135.

⁵ NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról*, ItK, 1966/5–6, 546–571; Uő., *Mű és személyiség. Irodalmi tanulmányok*, Bp., Magvető, 1970, 621–670.

ra figyelmeztet, a létezőnek, aki itt felhívó és felhívott egyszerre, le kell vonnia belőle a szükséges következtetést élete hitelesebbé változtatására.⁶ Olvasata alapszövegként Németh a *Sein und Zeit* gondolatvilágából leginkább a *Das Gewissen als Ruf der Sorge* (*A lelkiismeret mint a gond hívása*) című fejezetre hivatkozott; most érdemes ehhez visszatérnünk, mert egyik kulcsbekezdése feltűnően hasonlít Toldy éjszakai fölriadásának beszámolójára, főként annak dramaturgiai vázára, hiszen a felhívás tartalma Heidegger szövegében általánosabban lényegre törő, ezért nem konkrét mulasztásokról vagy gyakorlati tennivalókról beszél:

Der Satz: Das Dasein ist der Rufer und der Angerufene zumal, hat jetzt seine formale Leere und Selbstverständlichkeit verloren. *Das Gewissen offenbart sich als Ruf der Sorge*: der Rufer ist das Dasein, sich ängstigend in der Geworfenheit (Schon-sein-in...) um sein Seinkönnen. Der Angerufene ist eben dieses Dasein, aufgerufen zu seinem eigensten Seinkönnen (Sich-vorweg...). Und aufgerufen ist das Dasein durch den Anruf aus dem Verfallen in das Man (Schon-sein-bei der besorgten Welt). Der Ruf des Gewissens, das heißt dieses selbst, hat seine ontologische Möglichkeit darin, daß das Dasein im Grunde seines Seins Sorge ist.⁷

A tétel: a jelenvalólét a hívó és egyben felhívott is, most elvesztette formális ürességét és magátólértetődőségét. *A lelkiismeret a gond hívásaként nyilvánul meg*: a hívó a belevettségben (már-valamiben-létben) lenni-tudásáért szorongó jelenvalólét. A felhívott éppen ez a jelenvalólét, amelyet felszólítanak a maga legsajátabb lenni-tudására (önmaga-előzésére). És a felhívás a jelenvalólétet az akárkibe való hanyatlásból (már-a gondoskodás-tárgyát-alkotó-világhoz-kötött-lét) szólítja fel. A lelkiismeret hívásának, azaz magának a lelkiismeretnek abban rejlik az ontológiai lehetősége, hogy léte alapjában a jelenvalólét nem más, mint gond.⁸

Ezt a nehéz, akkoriban nálunk inkább csak elítélt, mintsem ismert filozófiai szöveget⁹ értelmezte Németh úgy, hogy a magyar költészet önmegszólító verstípusának alapformuláját, az egyes szám második személyű önfelszólítást magyarázhassa általa. Áttekintette e verstípus szórványos megjelenését korábbi századok költőinél (Balassi, Faludi, Kölcsey, Arany, Reviczky), majd tüzetesen megvizsgálta korjellemzővé válását Babits, Kosztolányi és József Attila költészetében, s úgy látta, e költői megszólalásmód hagyománya, főként a két világháború között (minden különbség ellenére) jól értelmezhető a heideggeri létértelmezés jegyében, ugyanis lélektani alaphelyzetük és nyelvi világuk közös válságtapasztalatra utal. Eszerint akkor kerül sor önfelszólításra, „ha tépelődve az ember hirtelen felismeri, hogy valami fontos, sorsába vágóan személyes ügyét, viselkedését elhibázta, hogy nem így, hanem úgy kellett volna tennie, viselkednie”; aki ilyenkor felszólít, az maga „a felismerő intellektus”, amely „a válsággal küzdve, okai után kutatva, mintegy tárgyiasítva, elvonatkoztatva, szemléli a személyiséget, mintegy kívülről és felülről”; akit felszólítanak, az

⁶ NÉMETH G., *Mű és személyiség*, i. m., 634–636, 646. Vö. MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, 15. Auflage, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1984, 277–278, 284–287.

⁷ Heidegger, *Sein und Zeit*, i. m., 277–278. (Kiemelés az eredetiben.)

⁸ MARTIN HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István, előszó FEHÉR M. István, Bp., Gondolat, 1989, 468–469. (Kiemelés az eredetiben.)

⁹ Azóta megjelent értelmezését lásd FEHÉR M. István, *Martin Heidegger. Egy XX. századi gondolkodó életútja*, Bp., Göncöl, 1992² [bővített kiadás], 173–176.

„a válságban levő személyiség, amelynek még mindig a válságot előidéző szerep belső gravitációja, kényszere szabja meg megnyilvánító keretét, viselkedése normáit”; az önfelszólítás *tartalma* által pedig „hirtelen világossá válik nemcsak az eddigi magatartás, szerep tarthatatlansága, hanem bizonyossá az új vagy az újjá formált magatartás, szerep lehetősége is”.¹⁰ Ez a nyelv közvetlenebb a *Sein und Zeit* beszédmódjánál, de Németh koncepciózus olvasata mindvégig egy *lehetséges* irányban konkretizálja Heidegger fejtegetését, szakavatottan nyúl tételeihez, s nem érti őket félre.

Tagadhatatlan persze, hogy e mozzanatok kiemelése és magyarra áttöltésük módja nem csupán alkalmazás, hanem (attól elválaszthatatlanul) értelmezés, azaz miközben Németh közelebb hozta Heidegger filozófiáját az elemzendő versek szövegvilágához, nem csupán alkalmasabbá tette arra, hogy általa azok rejtett jelentését feltárja, hanem egy adott helyzetre konkretizálta, ennek megfelelően szűkebbre vontta, ennyiben tehát némileg (szükségképpen) át is alakította e filozófia belső összefüggésrendjét. Ennek maga is tudatában volt, olykor zárójelben felhívta rá olvasója figyelmét, s a legfontosabb helyeken parafrázisa mellé összehasonlításként idézte Heidegger vonatkozó mondatát. „A *Sein und Zeit* szerint (egészen leegyszerűsítve a dolgot) az ember alapvető *büñtadata* abból a tényből származik, hogy az ember mindig érzi, nem elég erős, hogy akarja, hogy megvalósítsa a maga »lehetőségeit«; érzi, hogy »létezése« véges, egyetlen élete nem lesz teljes »létté«. »Grund-seiend, das heißt als geworfenes existierend, bleibt das Dasein ständig hinter seinen Möglichkeiten zurück.«”¹¹ Miközben Németh tisztában volt e filozófia erősen költői, nyelvteremtő fogalmazásmódjával, a benne megnyilatkozó gondolatrendszer ettől gyakorlatilag elválaszthatónak tartotta,¹² e gondolatrendszer megismeréséhez a fordítást inkább eszköznek tekintette, mintsem akadálnak, s a maga átgondolt, szakszerűen fegyelmezett, de egy adott helyzetre vonatkoztató értelmezésével részben épp arra törekedett, hogy az önmegszólító verstípus átvilágításához segítségül hívható gondolati elemeket kibontsa a filozófus német költői nyelvéből s átültesse a korabeli társadalomtudományok (főként a társadalmi szerepeket vizsgáló nyugati szociológia) már magyarul is létező vagy munka közben pótolható fogalmi rendjébe.

Saját parafrázisait az eredeti német szöveg mellett ma már a *Sein und Zeit* először 1984-ben megjelent majd 2007-ben átdolgozottan kiadott magyar fordításaival is összevethetjük, így nyomon követhető, hogy milyen lehetséges magyar változatokhoz képest alakította ki egy-egy heideggeri szó, mondat vagy gondolatmenet neki legcélszerűbbnek látszó megfelelőjét. Természetesen a heideggeri szöveg az ő kezén is megőriz valamit eredendő költőiségéből, hiszen például „a gond” (vagy akár nagybetűvel írva „a Gond”¹³) mint hívó és felszólító alany nyelvileg alig tekinthető másnak, mint megszemélyesítésnek. Németh munkásságának egyik mai, egészében

¹⁰ NÉMETH G., *Mű és személyiség*, i. m., 630.

¹¹ I. m., 660. Vö. Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, i. m., 284. (Az idézett heideggeri mondat végéről Némethnél lemaradt „zurück” szót visszaírtam – D. P. – Kiemelés az eredetiben.)

¹² Németh G. Béla, *Martin Heidegger halálára*, Nagyvilág, 1976/8, 1274–1276; Uő., *Küllő és kerék. Tanulmányok*, Bp., 1981, 556–561.

¹³ FEHÉR M. István, *Martin Heidegger*, i. m., 176.

tisztelgő értékelése a „kritizálható pontokat” felsorolva nem alaptalanul említette köztük, hogy a „heideggeri kategóriákkal történő leírás *metaforikus* inkább, mint fogalmi”.¹⁴ Mégis tegyük hozzá, hogy valamennyire minden fogalmi nyelv metaforikus, mert nem lehet nyomtalanul kivonni belőle a költői nyelv kiképzett, illetve a hétköznapi nyelv eredendő metaforikusságát; a modern nyelvfilozófiák idevágó felismerései mellett nem utolsó sorban épp Heidegger munkássága alapján vonhatjuk kétségbe a fogalmi és a metaforikus leírás végletes szembeállításának érvényét. Ugyanakkor bámulatos, hogy Némethnél az önfelszólítás alaphelyzetét összefoglaló parafrázisok, egy dúsan metaforizált német szöveg magyar átiratai, milyen mértékig tudtak nélkülözni szinte bármiféle metaforát vagy más jellegzetes heideggeri szóteremtényt, s ahol mégis rászorultak egyik-másik használatára, ott azt milyen egyszerű köznyelvi szóra cserélték. Kézenfekvő példa erre a központi fontosságú „das Dasein”. Az idézett magyar fordítás „jelenvalólét”-ként említi, egy monográfia „itt-lét”-ként,¹⁵ amelyre aztán mint felszólítóra és felszólítottra kénytelen a metaforizáló „aki” vonatkozó névmással visszautalni,¹⁶ Németh iménti parafrázisában pedig „az ember”-ként jelenik meg, s épp a főtebb idézett kulcsbekezdés általa adott magyarázatából derül ki, milyen fokozatos egyszerűsítésekkel jutott el idáig: „Der Rufer – többek közt így ír Heidegger – ist das Dasein (a létező = az ember), sich ängstigend in der Geworfenheit (Schon-sein-in...) um sein Seinkönnen.”¹⁷ Németh lényegretörő értelmezői módszere az ilyenkor elkerülhetetlen redukcióval együtt hasznosnak bizonyult, sőt az önmegszólítás Heideggertől választott és így átértelmezett „képlete”¹⁸ viszonyítási alapként, jellegzetes hasonlóságok és *különbségek* megvilágítására használva, ugyanolyan feltáró (heurisztikai) szolgálatot tehet néhány más esetben is, köztük Toldy önfelszólításának s az irodalomtörténeti hivatás tőle eredő hagyományának vizsgálatánál, mint amelyet Némethnél tehetett az önmegszólító verstípus különböző korokból vett példányai esetében, amelyek összehasonlításánál Németh nem akarta beérni a történetietlen megközelítéssel, s történeti típusok megkülönböztetéséhez kívánt eljutni.¹⁹ (Hasonlóságot kimutatni persze valamennyire így is történetietlen művelet, de ez heurisztikai céllal és ideiglenesen vállalt történetietlenség, mely részleges formaegyezésre utalva látszólag eltekint a különbségektől; *látszólag*, hiszen aki hasonlóságról beszél, az nem azonosságot állít, sőt hasonlóságokat emlegetni annyi, mint közvetve utalni a történelmi és egyéb különbségekre, legfőljebb egyúttal átmenetileg, valamilyen célból elvonatkoztatni tőlük. Ezért ünnepelhette joggal Paul de Man az 1950-es évek Harvardjának egy hagyományos módszerelvű tanárában, Reuben Brower-ban a retorika felől közelítő modern irodalomvizsgálat korszerű, sőt forradalmasító mintaképet minden történeti

¹⁴ VERES András, *Poétika, nyelvészet és bölselet Németh. G. Béla műelemző munkásságában*, Literatura, 2009/4, 487.

¹⁵ FEHÉR M. István, *Martin Heidegger*, i. m., 108, 119–149.

¹⁶ *I. m.*, 176.

¹⁷ NÉMETH G. Béla, *Mű és személyiség*, i. m., 646. (Németh itt „sich ängstend”-et írt „sich ängstigend” helyett; javítottam – D. P.)

¹⁸ *I. m.*, 644.

¹⁹ *I. m.*, 623.

különbség ellenére,²⁰ s ezért ítélt elhamarkodottan Németh olvasásmódjáról az, akit túlságosan rabul ejt a történeti fejlődés lineáris képzelete és szükségszerűségének determinista előfeltevése.²¹)

„[...] *vajmi kevés időre lehet már kilátásom*”: Toldy éjszakai fölriadásának értelmezése felé

Hasonlítsuk össze Toldy éjszakai fölriadásának beszámolóját a heideggeri „Ruf der Sorge” önfelszólításként értelmezett parafrázisával, miszerint „az ember hirtelen felismeri, hogy valami fontos, sorsába vágóan személyes ügyét, viselkedését elhibázta,” s ráébred arra, hogy „még mindig a válságot előidéző szerep belső gravitációja, kényszere szabja meg megnyilvánító keretét, viselkedése normáit”, s egyúttal „hirtelen világossá válik nemcsak az eddigi magatartás, szerep tarthatatlansága, hanem bizonyossá az új vagy az újjá formált magatartás, szerep lehetősége is”.²² Így derül ki igazán, hogy Toldy szövege milyen sokat feltár saját viselkedési normáiból, az irodalomtörténész egykori szerepértelmezésének kényszeréből és lehetőségeiből. Mi több, Toldy számára a válsághelyzetben megfogalmazódó önfelszólítás nem egyszerűen csak társadalmi szerepének, hanem a személyisége legbenső ügyévé tett irodalomtörténeti *hivatásának* megvalósítandó feladatát tudatosítja. Feljegyzése a hivatás nyelvén beszél, nem a pusztán szakmaiságén, stílusa ezért is olyan emelkedett; reformkorias pátosza nyilvános szónoklatba vagy akár ünnepi ódába illik, s az egyetlen „nyavalyognom” szót leszámítva semmi sem jelzi, hogy magánfeljegyzést olvasunk. Az irodalomtörténetet legfőbb gondjára ébresztő *felhívás* mintha a *hivatásában* rejlő *hívást* ismételné és nyomatékosítaná, hasonlóan a heideggeri „der Ruf der Sorge”, a *berufen* ige és a *der Beruf*, illetve *die Berufung* főnevek kapcsolatához. (A német anyanyelvű, magyarul vendéggyerekként megtanult Franz Karl Joseph Schedel a szócsaládot mindkét nyelven jól ismerhette; a „hivatás” ’más személy által eszközölt hívás’ jelentésére már 1783-ból van adat, 1804-ben előfordult ’elhivatottság, küldetés, feladat, foglalkozás’ jelentésben,²³ s mivel a korábban hívásnak vagy meghívásnak fordított *vocatio*-t az 1830-as évek közepén már hivatásként említik,²⁴ a „hivatás” főnévben rejlő igei gyök jelentése Toldy számára elevenen hathatott.)

Az éjszaka felriadó tudósban épp azért nincs szemernyi kétség sem aziránt, hogy abszolút komolyan kell vennie e titokzatos, s mint érzi, valami végzettszerűt is köz-

²⁰ Paul de MAN, *The Return to Philology* = P. de M., *The Resistance to Theory*, Foreward by Wlad Godzich, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987 (Theory and History of Literature, vol. 33), 21–26.

²¹ Vö. erről SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Hang és szó, nemzeti és világművészet*, Alföld, 2008/3, 32–43. – Az általa bírált álláspontot lásd BÓNUS Tibor, *Irodalmi tudat – természeti és kulturális kód között. Németh G. Béla olvasásmódjáról = Az olvasás rejtekűjtői. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban, szerk. BÓNUS Tibor, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SIMON Attila, Bp., Ráció, 2007, 250–306.*

²² NÉMETH G. Béla, *Mű és személyiség*, i. m., 630.

²³ *A Magyar Nyelv Történeti-Etimológiai Szótára*, I–IV, főszerk. BENKÓ Loránd, Bp., Akadémiai, 1967–1984, II, 123.

²⁴ SZILY Kálmán, *A magyar nyelvújítás szótára a kedveltebb képzők és képzésmódok jegyzékével*, Bp., Hornyánszky Viktor, 1902 [hasonmás kiadás, Nap Kiadó, 1994], 131.

vetítő hívást, mert irodalomtörténeti tevékenysége az ő számára hivatás, azaz megannyi szakmai problémája nem különíthető el többé egész élete gondjától, sőt ezek egysége képezi a legfontosabb és (Németh Heidegger-parafrazisának ide illő kifejezésével) „sorsába vágóan személyes ügyét”, tudatosan és öntudatlanul egyaránt ez foglalkoztatja, éjszaka erről álmodik és emiatt kell fölriadnia. Mivel Heideggernél a felhívást ösztönző gond ontológiai értelme maga az időbeliség („*Zeitlichkeit enthüllt sich als der Sinn der eigentlichen Sorge*”), főként mint a halálhoz viszonyuló lét („*Die Sorge ist Sein zum Tode*”),²⁵ ehhez képest feltűnő, hogy Toldy feljegyzése milyen sokat utal ideje múlására, halála közeledésére, jövője végességére és előre nem tudható tartamára: „egy nagy munka áll előttem, mely alkalmasint az utolsó lesz életemben, ha egyáltalán létesül”; a Kazinczy-életrajz „a jövő évről elhalasztva vég öregségemre, ha ilyet érdem a sors enged”; „vajmi kevés időre lehet már kilátásom”; „Tán még élek négy évig!”; „e hátralevő néhány évem”.²⁶ Korábbi magániratait és bizalmas levelezését ismerve hozzátehetjük, hogy ez itt az ő régóta aggódva érzett gondjának végső jelentkezése, s ilyenkor nem a mindennapi (Heidegger által vulgárisnak nevezett) időfogalom végtelen tartamát és azon belül mégis elválasztott múlt-, jelen- és jövőképzeteit használja, hanem olyan átfogó, jövőbeli nézőpontból néz végesnek érzett életére, ahonnan ezek egységére látni, s így összegezve latolgatja élete remélhető teljesítményét. Ahogy a heideggeri *Zeitlichkeit* olyan időbeliség, mely elsődlegesként a jövőt veszi alapul, és eleve „als gewesend-gegenwärtigende Zukunft einheitliche Phänomen” vagyis „a voltat jelenként őrző meg-jelenítő jövőként egységes fenomén”,²⁷ az éjszaka fölriadt Toldy is a halálig tartó jövőt veszi alapul életideje egészének átgondolásához.

Az éjszakai jelenetnek érezhetően nagyobb a tétje, mint korai előzményének, szinte pontosan húsz évvel azelőtt, amikor az irodalomtörténezből levélírás közben, fényes nappal tört ki a fogyó idővel növekvő nyugtalanság. Valami balsejtelem, szorongó előérzet már abban is meglegyintette: attól félt, hogy ha Kazinczy Gábor baráti unszolására kiadja összegyűjtött vegyes dolgozatait, amelyeket ő maga nem tartott volna arra érdemesnek, akkor ez a belső hang elhallgattatása, a szuverén ítélőképesség megvesztegetése, a hanyatlás kezdete. „Nem jel-e az, hogy jobb meggyőződésem ellen szereteted elfogúlva tart? a pályavég jele? Pedig e percben teli vagyok, mint már tudod, nem csak tervekkel, szándékokkal, hanem akarattal és kedvvel is, mint bármikor; s élnem kellene legalább tíz évig még, hogy munkálkodásom töredék, s hatásom ephemer ne maradjon.”²⁸ Már ez a hang is élete fő gondját szólaltatta meg, de itt még mintha nem szorult volna igazán a hurok. Mintha zsigereiben az ötven éves, ereje teljében épp nagyszabású műveket író tudós még nem érezte volna közel a halált, itt még *legalább* tíz évet remélt, s a töredékben maradó

²⁵ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, i. m., 326, 329. Lásd még a *Die Zeitlichkeit als der ontologische Sinn der Sorge* című fejezet egészét, 323–331.

²⁶ TOLDY Ferenc *Hátrahagyott irataiból*, i. m., 135.

²⁷ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, i. m., 329, 326–327; Uő., *Lét és idő*, i. m., 542, 537–539.

²⁸ TOLDY Ferenc Kazinczy Gáborhoz, 1855. november 5. és 6., MTAK Kéziratár, M. Ir. Lev., 4-r., 126.

életmű felrémlő eshetősége főként az így kiváltható *hatás* mulékonysága miatt lát-szott aggasztónak. Nincs még szó éjszakai fölébredésről, s végképp nincs olyan borzongató perspektívájú fordulatról, mint Kosztolányi versében: „Ha negyvenéves elmúltál, egy éjjel, / egyszer fölébredsz és aztán sokáig / nem bírsz aludni. [...] Fekszel, nyitott szemekkel, / mint majd a sírban. Ez a forduló az, / mikor az életed új útra tér. / Csodálkozol, hogy föld és csillagok közt / éltél.” (*Ha negyvenéves...*) Ellenben a húsz év múltán felvillantott éjszakai jelenet egyedüli szereplője a közelgő halál nézőpontjából tekint a most még előtte levő életszakaszra, a perspektíva rövidülésével járó szorongással küzdve (már a vágyott idő is legfölbjebb négy év), ettől helyzete drámaibb s valami mélyebbet sejtet.

Megfigyelhető, hogy az önfelzólítás utáni fohász nem is a négy évert könyörög: a fohászokodó itt saját gyengesége legyőzéséhez kér segítséget. Maga az önfelzólítás alig fejezhetné ki világosabban, hogy itt valaki saját magának üzen, meghatározva feladatát, hogy ezáltal új, végső korszakot nyisson életében. „Morzsold le, a mit még lehet, új évig, mondám magamnak: de január 1-jén induljon meg *Magyarország irodalomtörténete a Renaissance óta.*” Megvan tehát az elhatározás, mely a halálig szóló, sőt éppen a halálhoz vezető életszakasz feltárult perspektívájának köszönhető; így e stádium nagyrészt megfeleltethető a Heideggernél ebbe a fogalomkörbe tartozó „Ent-schlossenheit” vagyis „el-határozottság” állapotának, amely éppen „als Sein zum Tode”, azaz mint a halálhoz viszonyuló lét tulajdonsága képes megértésre s jut el a jelenvalólét legeredendőbb igazságához.²⁹ Jelentős adat e végső elhatározásában megjelenő sorrendi csere: noha a Kazinczy-életrajz esetében egy már félig elkészült és intézményesen számon tartott művet kellett volna befejeznie, a Révai-életrajzra meg egy akadémiai pályázat kínált intézményi megrendelést, ami (győzelem esetén) honoráriummal és biztos kiadási lehetőséggel kecsegtetett volna, a halál perspektívájával szembe néző tudós ehelyett a semmiféle külső támogatást nem élvező, csakis általa kigondolt és teljesen új tervet, az átfogó irodalomtörténeti művet részesíti előnyben, ennek elkészítésére mozgósítja erőit, holott számol azzal, hogy a másik két munka így esetleg végleg elmarad. (A tisztán belső indítékból származó mű tervének mindenek fölötti vállalása jellemző a 19. század egyik nyugati alapeszményére, a csak önmagára hagyatkozó emberre, aki elég bátor megszabni saját feladatát, és pusztá szándéka olyan erős tud lenni, mint mások számára a külső szükségyszerűség hatalma.³⁰) Toldy feljegyzése szerint a „Morzsold le” és „induljon el” igék által az önfelzólítás beszédaktusa (egy irányító és utasító, angol szakszóval „directive” fajtájú beszédaktus) csakugyan megfogalmazódott, s noha nem okvetlenül *hangzott* el, akár hallgatagon is közelebb lehetett egy konkrét felszólításhoz, mint a heideggeri „Ruf”, amely eleve mindig hallgatás által történik, és egyáltalán nem nevez meg hétköznapi feladatot.³¹

²⁹ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, i. m., 296–306; Uő., *Lét és idő*, i. m., 496–509, 700.

³⁰ Vö. Ralph Waldo EMERSON, *Self-Reliance = The Complete Prose Works of Ralph Waldo EMERSON*, ed. G. T. BETTANY, London, Ward, Lock & Bowden, é. n., 22.

³¹ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, 296; Uő., *Lét és idő*, i. m., 494–495.

Toldy feljegyzésének különös jelentőséget ad, hogy az önfelzáróítás, amelyről tudósít, egy olyan élet utolsó ismert tudati eseménye, amelynek irányát már régóta önmeghatározó aktusok szabták meg, sőt a sorozatos önmegalkotás e modellje egészében is egy felszólításból ered, mely fél évszázaddal korábban hangzott el, éppen a névválasztás sorsdöntő pillanatában. Amikor ugyanis Kazinczy arról értesült, hogy Schedel nevű fiatal pártfogoltja írói névként fölveszi a Toldy nevet, egy szemléltető analógiával arra biztatta, hogy vegye fel hivatalos családnévként is, mert ez felel meg a választott hivatásába foglalt identitásnak. „Kérlek, maradj meg mellette, s nemcsak könyveidben, hanem az életben is. Én, ha német, s német író volnék, magamon nem hagytam volna a *La Fontaine* nevet, sem a *König* nevet nem, ha strassburgi nyomtató volnék. Quod sis, esse velis.”³² Kazinczy itt átértelmezve alkalmazza a Martialistól vett latin felsort, amely eredeti szövegkörnyezetében, a X. könyv XLVII. epigrammája végén a boldog élethez szükséges javak áttekintését zárta („Quod sis, esse velis nihilque malis;” műfordításban: „azzá lenni, mi vagy, ne mást akarjál”³³) és azt jelentette, hogy *csak* annyi akarj lenni, amennyi vagy, semmit ne kívánj ennél jobban, vagyis ne áhítozz többre. Kazinczy szemléltető hasonlata (miszerint ha ő maga német és német író volna, nem hagyna magán francia nevet) a párhuzam logikájával azt üzeni tanítványának: te most nem azzá igyekszel válni, ami nem vagy, ugyanis az én szememben (családod eredete, eddigi neved, magyarul nem tudó szüleid és német anyanyelved ellenére) máris magyar és magyar író vagy, nem pedig csupán az *szeretnél lenni*. Ahogy Martialisnál itt a „Quod sis” coniunctivusát csak az alárendelt mondat grammatikája indokolta, és ezért fordíthatjuk egyszerűen kijelentő móddal, Kazinczy sem arra biztatja tanítványát, hogy azzá igyekezzon válni, ami lenne, hanem azzá, ami máris az ő lényege. *Ami vagy, az akarj lenni*: e felszólítást Kazinczy átvételre, sajátként való elfogadás végett, későbbi önfelzáróítások idézhető alapformulájául ajánlotta tanítványának. Így is lett: Toldy életprogramjának mindvégig fő irányelveként szolgált.

Ezért fontos észrevennünk, hogy ez a formula mennyire hasonlít az önmegszólító verstípus középpontjában megfigyelt alapmondatra,³⁴ mind annak „Légy, ami lennél” (József Attila: *Tudod, hogy nincs bocsánat*), mind pedig „hát légy mi vagy” (Kosztolányi: *Számadás*) változatára, s bár jelentésében, s főként előfeltevéseiben egyikkel sem teljesen azonos, szorosán kapcsolódik azok dilemmájához. Logikai szempontból e dilemmát ma sem jellemezhetnénk találóbban ennél: „lenni *azzá* lehet az ember, ami még nem. Ami már, az maradhat. De itt [tudniillik a „hát légy

³² KAZINCZY Ferenc Toldy Ferenchez, 1826. május 23. = KAZINCZY Ferencz levelezése, I–XXI, kiad. VÁCZY János, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1890–1911, XX, 25.

³³ MARTIAL, *Epigrams*, ed. and transl. D. R. Shackleton BAILEY, I–III, Cambridge (Massachusetts), London, Harvard University Press, 1993, II, 366–369; MARTIALIS, *Válogatott epigrammák. Electa epigrammata*, vál., szerk., jegyz. és utószó ADAMIK Tamás, ford. ADAMIK Tamás, BABITS Mihály és mások, Bp., Magyar Könyvklub, 2001, 64–65. Az idézett epigrammát TERA VAGIMOV Péter fordította.

³⁴ NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról* = N. G. B., *Mű és személyiség*, i. m., 629–631.

mi vagy” esetében] mégis *még* eztán kell *azzá* lennie, ami *már*.³⁵ Eszerint a „Légy, ami lennél”-hez képest a „hát légy mi vagy” logikai paradoxona éppen a feltételes módú „lennél” helyébe lépő „vagy”, ettől ugyanis a „légy [az]” felszólítás jelentésének valamiképpen át kell értelmeződnie. A „Légy, ami lennél” még belül marad a szokásos logikán, vagy legalábbis értelmezhető annak jegyében: József Attilánál „a létigének a feltételese áll: azzá légy, ami nem vagy, ami akkor lennél, ha külső-belső helyzeted önmegalkotásodat, személyiséged megalkotását megengedné”; ezzel szemben Kosztolányinál a mellékmondat kijelentő módú, itt a választás sürgetése „egzisztencialista értelmű”, amennyiben „az ember önmaga lényegét választhatja, azt, ami már van, ami már eleve, sorsszerűen adva van”, itt tehát a választást mint lehetőséget voltaképpen „az erkölcsi személyiség megalkotása szempontjából, idézőjelesen kellene használni”.³⁶ Bár az utóbbi versértelmezés nem hivatkozik megadott heideggeri szöveghelyre, az ember lényegének „egzisztencialista értelmű” választása mint követelmény nyilván a *Sein und Zeit* egyik alapgondolatára utal, miszerint az ember lehetőségként már azt is magában hordja, amit még nem tudott megvalósítani, s épp ezért szólíthatja fel magát saját lényege választására. „Das Dasein ist aber als Möglichsein auch nie weniger, das heißt das, was es in seinem Seinkönnen *noch nicht* ist, *ist* es existential. Und nur weil das Sein des Da durch das Verstehen und dessen Entwurfcharakter seine Konstitution erhält, weil es *ist*, was es wird bzw. nicht wird, kann es verstehend ihm selbst sagen: »werde, was du bist!«.”³⁷ „De a jelenvalólét lehető-létként soha nem is kevesebb, azaz egzisztenciálisan már *az*, ami lenni-tudásában *még nem*. S csak mert a jelenvalóság léte a megértés által és ennek kivetülés-jellege által konstituálódik, minthogy *az*, ami lesz, illetve nem lesz, csak azért mondhatja értőn önmagának: »Légy, ami vagy!«”³⁸ Az utóbbi önfelszólítás formailag Kosztolányiéval vág egybe, de gondolatilag, azaz mint az idézett heideggeri passzus végkövetkeztetése, vagyis a lehetőségként adott én megvalósításának parancsa, József Attiláétól sincs messze.

Ezekhez képest érthetjük meg igazán, hogy Kazinczy nem egészen abban az értelemben vonatkoztatja Toldy helyzetére a martialisi szentenciát, ami az epigramma eredeti kontextusából következett volna. Ugyanis Martialisi epigrammájának beszélő alanya arra biztatja barátját, s közvetve az olvasót, hogy törekedjen örökölt társadalmi helyzete s bármi egyéb adottsága elfogadására, majd ezáltal okos kihasználására; vagyis az epigrammai formulában pusztán erre vonatkozott a „velis” (akard), s arra már nem, hogy a megszólítottnak még a személyes identitására nézvést is csupán *akarnia* kellene, mivé válik. Ellenben Kazinczy arra célzott, hogy csak Toldy választásán múlik, azaz tőle, az ő akaratától függ, mivé lesz, s mivel már lényegileg választott is, most már csak nevét kell ehhez igazítani. (Kazinczy szerint tehát annak is *volt* lehetősége, hogy az ifjú

³⁵ *I. m.*, 646. (Kiemelések az eredetiben.)

³⁶ *I. m.*, 651.

³⁷ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, i. m., 145. (Kiemelések az eredetiben.)

³⁸ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, i. m., 285–286. (Kiemelés az eredetiben.)

Schedel német íróvá váljék. Később mások is úgy gondolták, hogy a fiatalember választhatott, ennél fogva másként is választhatott volna, s legfőleg az lehetett a kérdés, hol milyen szerepet vívott volna ki magának; egy feltevés szerint német íróként talán épp ő emelte volna a magyarországi német irodalmat európai magaslatra, ám helyett abban segített, hogy a hazai németséget megnyerje a magyar kultúrához való hasonulás ügyének;³⁹ más vélemény szerint nem kaphatott volna hasonlóan nagyszabású szerepet a német irodalomban és tudományban, mint amelyet éppen az asszimiláció jóvoltából itt, az épp szerveződő magyarban szerezhett.⁴⁰

Kazinczy szerint sokkal többről volt szó egy társadalmi szerep megszerzésénél: tanítványa azzá válhat, ami lenni akar, mégpedig a martialisi sornak tulajdonított új értelemben, ami (számunkra) sajátosan egyesíti a „Légy, ami lennél” és a „hát légy mi vagy” sajátosságait. Egyrészt Kazinczy a „Légy hát mi vagy” értelmében tanácsolta a „Quod sis, esse velis”-t, vagyis a választást ő is egy már adott, egyszer már megválasztott lényeg újrválasztásaként ajánlotta, ami logikailag nincs messze a választás egzisztencialista fogalmától, s ahhoz hasonlóan egy már megtörtént választás újbóli választásának, pótló-választásnak, illetve vissza-választásnak is lehetne hívni.⁴¹ Ezután Kazinczy, mintegy ennek kiegészítéseként, a „nemcsak könyveidben, hanem az életben is” intelmével arra biztatta a fiatalembert, hogy egészen és mindenestül azzá akarjon lenni, amivé választott lényege és társadalmi szerepe szerint már lett. Másrészt azonban a Kazinczy tanácsolta „Quod sis, esse velis” *betűjéhez* híven Toldy más értelemben, azaz épp a „Légy, ami lennél” jegyében is választhatta a magyar literátorságot, majd azon belül az irodalomtörténeti hivatást. Ezt sugallta Kazinczy levelének útrabocsátó befejezése is, mely szűkebb értelemben a líra abbahagyásának gondolatát hagyta jóvá, de ünnepélyes pátosza lényegibb döntésnek, a saját feladat szuverén kiválasztásának szólt, megvilágítva, hogy milyen értelemben idézte Kazinczy a „Quod sis, esse velis”-t: „Édes barátom, írj a' mit akarsz, tégy a' mit tetszik, az mindég jó lesz, mert Te nem vagy az, a' ki a' mit tészesz vagy írsz, sokszori figyelmes vizsgálat nélkül csinálja. [...] A te neved nem sülyedhet homályba. Válasszd magad a' mezőt. Aderit vocatus Apollo.”⁴² A „mező” itt műfajt és hivatást egyaránt jelent, a rejtelmes utaláshoz pedig az *Aeneist* jól ismerő fiatalembernek nem kellett magyarázat: tudhatta, hogy a biztató szavak az Aeneásnak mondott papi jóslatból valók, a III. könyv 395. sorából, ahol Aeneas lelkében egy korábbi rémes jövendölés iszonyatát akarták eloszlatni. Toldy ebből megérthette, hogy Kazinczy most általuk (és a több mint megtisztelő párhuzam által) őbelé akar erőt önteni a várható akadályok legyőzésére: „fata viam invenient aderitque vocatus

³⁹ SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Bp., Révai, 1943, 275.

⁴⁰ NÉMETH László, *Kisebbségben* = N. L., *Sorskérdések*, s. a. r. GREZSA Ferenc, Bp., Magvető-Szépirodalmi, 1989, 416.

⁴¹ NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító vertípusról* = N. G. B., *Mű és személyiség*, i. m., 651; FEHÉR M. István, *Martin Heidegger*, i. m., 174.

⁴² KAZINCZY Ferenc Toldy Ferenchez, 1826. május 23. = KAZINCZY Ferenc *levelezése*, i. m., XX, 25–26.

Apollo”, azaz „majd lel a Sors kiutat, ha pedig hívod, jön Apolló”.⁴³ Eszerint a *vocatio* önálló, csak Toldy akaratától függő megválasztása és a *vocatus*, azaz a hívott Apolló segítségével úgyszólván bármit lehetővé tesz, így Toldy azzá is válhat, ami addig *nem* volt, vagyis ami nem vágott egybe az ő német anyanyelvű hungarusként eleve adott lényegével.

Nem véletlen, hogy pályája során Toldy olyan előszeretettel fordult vissza Claudianushoz, a római irodalom más nyelvből jött klasszikusához, s hogy rendre olyasmint választott jelképül magának, ami a saját adottságain kívül esett: például törzsökösnek hangzó, nemesi, sőt (mint Bajza szóvá is tette) kálvinista csengésű nevet, s más vonatkozásokban is egy őt kiegészítő, úgyszólván komplementer alakmást.⁴⁴ Mindezzel a nemzeti tudományként művelt irodalomtörténetírás alapító atyja akarva-akaratlanul példát adott az irodalomtörténeti hivatás művelésének ekkortól hagyományozódó kettős feltételére: annak lenni, ami e szerep lényege szerint vagy, illetve, ha nem vagy eleve az, azzá válni. Nem elég megtanulni, azaz elsajátítani valamit: válni kell valamivé. Toldy emlékét később Beöthy azért ünnepelte azzal, hogy „»Áldott legyen az a bölcső, mely magyarrá ringatta»”,⁴⁵ mert úgy gondolta, nem *született* magyarnak. Valamivé válni pedig hasonulás: már itt felsejlik, mind a kettős logikai képletben, mind e hivatás modern magyar alapítójának pályafutásában, hogy milyen szorosban kapcsolódik ez a hivatás az asszimiláció társadalomtörténetéhez, s miért nem lehet alapítójának pályafutásáról úgy monográfiát írni, hogy az egyúttal ne legyen e társadalomtörténeti jelenség esettanulmánya.⁴⁶ Nem mintha vele kezdődne a magyar tudós asszimilációja, hiszen Bod Péter a *Magyar Athenas* előbeszédében már elismerően tekint vissza a korábbiak hosszú sorára. („Vagynak ezen magyar tudósok seregekben némelyek erdélyi szász és magyarországi tót nemzetből valók is: de azok mind olyanok, akiktől nem lehet sajnállani a magyar nevezetet. Ugyanis azok magok is magyaroknak vallották az idegen országokban magokat; írásaik által is nagy ékességére voltak a magyar nemzetnek, az idegen országbéliektől is magyaroknak tartatnak. Megmutatták azt szorgalmatos fáradságokkal, hogy ők méltán megérdemlik, hogy haza fiainak neveztessenek.”⁴⁷) De Toldy a magyar tudósok seregéből (saját szándéka szerint) mint kifejezetten a *nemzeti* irodalom történetének narrátora magasodott az irodalomtörténeti hivatás emblematikus alakjává, ezért különösen sokat mondó, mondhatni jelképvényű, hogy magyarrá még neki is *válnia* kellett.

⁴³ VERGILIUS, *Aeneis*, szövegmond., ADAMIK Tamás, I–II, Bp., Tankönyvkiadó, 1988–1990 (Auctores Latini, XXI–XXII), I, 157; VERGILIUS *összes művei*, ford. LAKATOS István, Bp., Európa, 1984, 167.

⁴⁴ DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Bp., Akadémiai–Universitas, 2004, 619–652, 329–330.

⁴⁵ BEÖTHY Zsolt, *Elnöki megnyitó beszéd*, KisfTÉ XL (1905–1906) Bp., 1906, 118.

⁴⁶ Az ELTE Angol–Amerikai Intézetében rendezett könyvbemutatón a beszélgetést vezető Takács Ferenc utalt arra, hogy az ő olvasatában az *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet* egyúttal az asszimiláció társadalomtörténeti esettanulmánya.

⁴⁷ BOD Péter, *Magyar Athenas*, vál., s. a. r., jegyz., utószó TORDA István, Bp., Magvető, 1982, 246.

„Ezzel tartozol a hazádnak úgy, mint nevednek!": egy hivatás kötelezettségi rendje

Ahogy majd Heidegger elválasztja a gond általi felhívást a konkrét teendőkre vonatkozó tanácsadástól, a felhívást intéző gond tárgya Toldy önmegszólító feljegyzésében sem tévesztendő össze a konkrét feladattal. Nem egyszerűen a tervezett irodalomtörténeti mű megírásával azonos, hanem annak jelentőségével a lelkiismeret számára, ahogy ezt a felhívás részét képező, közvetlenül az önfelszólítás után sorolt, felkiáltójeles magyarázat leszögezi: „Ezzel tartozol a hazádnak úgy, mint nevednek!” Amit tehát a „Ruf der Sorge” elsősorban tudatosít, az a tartozás. Toldy számára a hazához való tartozás érzete korábban is összeszövődött a hazának való tartozásával, s ez mint irodalomtörténeti munkájának ösztönzője már első irodalomtörténete előszavában megjelent. Ott, 1851-ben, így ígérte meg a művéből egyelőre kimaradt részek pótlását: ez „azon nagyobb munka köteles feladása, mely, ha Isten megrendült egészségemnek csak ennyire is kedvez, a jelent fogja követni, hogy általa lerójam azon szent tartozást, mellyel magamat állásomnak úgy, mint hazámnak lekötve érzem.”⁴⁸ Nemcsak itt szent ez a tartozás, hanem kimondva vagy kimondatlanul annak számít nála mindenütt, így 1875-ös magánfeljegyzésében is, mert hazájának szól, ami a reformkor neveltje számára eleve szakrális fogalom, s ugyanolyan áhitatot követel, akár a nyilvánosság előtt gondolkozik róla, akár belső magányában.

Nem Toldy az első irodalomtörténész, aki a hazának írt, hiszen már Bod Péter is ezt tette,⁴⁹ s Toldy korában persze nemcsak az irodalomtörténész érezte, hogy művével tartozik, hiszen Arany is megkönnyebbülten zárta a Toldi-trilógia utolsóként megírt részét azzal, hogy „csak ez egy munkámmal igazán tartoztam”, de Toldy feljegyzésében az önmegszólító *tartozol* igét szorosabb értelemben is komolyan vehetjük. Kapott valamit, amit (vagy amihez legalább megközelítőleg hasonló értékű másik dolgot) illik visszaadni, s ez a valami ebben a kontextusban nem kevesebb, mint a saját társadalmi szerepét is kijelölő hivatása, valamint az ehhez, főként az irodalomtörténeti narrátorául létrehozott nemzetképviselői én, amivel ő eddigre (mint e feljegyzése is tanúsítja) már magánemberként is szinte teljesen azonosult. Felfogása szerint hazáján kívül nevének, azaz önmaga jelképének tartozik a művel, de önmagáért is hazájának tartozik; végső soron a mű hivatott leróni vagy legalább részben törleszteni az irodalomtörténész tartozását azért, hogy *önmagát* megalkothatta. Első pillantásra a „Ruf der Sorge” felhívásába beillő „tartozol” igének itt éppen a legkevésbé heideggeries vonzatai lesznek sokatmondóak. Annyi igaz ebből, hogy haza és személynév általánosságban már kívül esnének a *Sein und Zeit* gondolatvilágán, de a Toldynál kapott jelentésükben mégsem egészen idegenek attól. Ugyanis a megírandó művet szorgalmazó tartozásérzet épp azért lehetett az irodalomtörténész legnyomasztóbb, álmában sem enyhülő gondja, mert nem pusztán egy alkalmi megrendelőnek vagy intézménynek, hanem hazájának és nevének való tartozásra, sőt a

⁴⁸ TOLDY Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története*, I–II, Pest, Emich Gusztáv, 1851, I, vii.

⁴⁹ BOD Péter, *Magyar Athenas*, i. m., 248–249

magaválasztotta Toldy név eleve sorsdöntőnek szánt jelképiségen át közvetve a saját, önalkotta személyisége iránti kötelezettségére emlékeztette. Nevét először, 1826-ban, csak írói névként, főként a költői és kritikusi szerephez választotta, de amikor az 1846-ban már családi névül, a helytartótanácsnál kérvényezett, majd az elutasító válasz megfellebbezése nyomán a kancellárián engedélyezett nevet 1847-ben fölvehette,⁵⁰ már nagy irodalomtörténetési feladataira készülődött, s nemsokára e név a nemzeti irodalom történetének szerzőjét jelölte; 1875-ben tehát már annak a névnek tartozik az utolsó művel, amely foglalata mindannak, amivé és akivé ő vált, azaz (hungarusból) magyarrá, literátorrá, majd kifejezetten irodalomtörténésszé, egy általa nemzetinek szánt tudomány (ekkorra már a parlament által is megítisztelt) alapítójává.

Haza és név itteni felbukkanásának a sorrendje sem közömbös. Ha átgondolatlan vagy akár öntudatlan döntés műve is, mindenképp jellemző Toldyra. Ő csakugyan kezdettől a választott haza nyelvén, kultúráján, azaz a maga *közösségi* meghatározottságain át, azok szempontjaihoz igazodva jutott személynevéhez, sőt mondhatni saját magát, egész személyiségét, énjének minden, számára lényeges vonatkozását a haza *felől* és *által* határozta meg, vagyis önalkotása minden lényeges vonatkozásban a haza vagy nemzet közbeiktatásával és segítségével történt. Ahogy éppen e bensőséges, csak magának szánt jegyzetében felbukkanó „nemzetem Istené” mutatja, irodalomtörténetési pályája és egyben magánélete végső gondjáról törperegve még a transzcendencia is a nemzeten keresztül vált számára megszólíthatóvá. Így a tartozásra figyelmeztető és törlesztésére sarkalló önfelszólítás, amit az előző mondat a „mondám magamnak” formulával ír le, nem annyira kizárólagosan egyszemélyes aktus, mint e formulából hihetnénk, s noha a felhívó és a felhívott ugyanaz a személy, a felhívás a haza szempontjainak és elvárásainak közbeiktatása után s mintegy azokhoz igazítva jut el a címzetthez. Ezek a szempontok és elvárások persze itt már rég nem külsődlegesek, hanem beépültek a személyiségbe, sőt a személyiség nagyrészt ezek teremtménye, tehát a felhívásnak nem kell kilépnie az egyénből, mielőtt visszajut hozzá, hanem csupán emlékeztetnie kell magát rég elsajátított s immár saját magát alkotó tartalmaira. Némi közvetettség egyébként a heideggeri „Ruf” útján is megfigyelhető: a „Dasein” mint felhívó lény nem egészen azonos a „Dasein” mint felhívott lényvel, egyik a lenni-tudásra emlékező és emlékeztető ember énje, másik az attól elmaradt, önnön lehetőségeitől eltávolodott, már-már a „das Man” („akárki”) arctalanságába vesző s emiatt szorongó emberé. A lenni-tudás („Seinkönnen”) azonban itt elemi és egyetemes létfilozófiai fogalom, nem történelmi és nemzeti, mint a haza, s bár a szó használatos volt már a Heidegger előtti német filozófiában (például Schellingnél a régies „Seynkönnen” alakban Istenre vonatkoztatva, de már tartalmazva azt a jelentéselemet, amelyet Heidegger majd kiaknáz⁵¹), nem hozza magával egy régebbi korszak olyasféle ethoszát és páto-

⁵⁰ Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése*, i. m., 315–356.

⁵¹ Erre és a szó előfordulásainak szöveghelyeire Schellingnél Fehér M. István hívta fel a figyelmet; vö. F. W. J. SCHELLINGS *sämtliche Werke*, hrsg. K. F. A. SCHELLING, Stuttgart, Augsburg, J. G. Cotta, 1856–61, I. Abteilung: Bände 1–10, II. Abteilung: Bände 1–4. I. Abt., Bd. 8, p. 305; I.

szát, mint amelyet Toldy szövegében a zengzetes „hazádnak” szóalak egykor hordozott. Heidegger szerint a „Ruf”, azaz felhívás különben is hallgatagon, csönd által történik, így nincs *mivel* utalnia egy korábbi szövegre. Toldynál a lelkiismeret csakugyan megszólal, s nyelvének olyan retorikája és utalásrendje van, amely feleleveníti saját előtörténetét.

Hazádnak: e hívószó biztosan felidézhetette Toldy ifjúkorának sorsdöntő élményvilágát. Hajdani barátja és munkatársa, az általa szinte kezdettől új magyar klasszikusként becsült (és írásaiban ekként értékelt) Vörösmarty 1836-ban pontosan ezzel kezdte *Szózat*ának nyitósortát: „Hazádnak rendületlenül / Légy híve, ó magyar;”, a szó e költemény végén megismétlődött („Légy híve rendületlenül / Hazádnak, ó magyar;”), sőt kimondva-kimondatlanul a közbülső versszakok is a hazának való tartozás holtig nem múló kötelezettségét sugallták. Vörösmarty ódáiban írott szózatának, azaz lelkesítő beszédének e felszólítása Toldy öregkori, immár a halállal szembenéző magánfeljegyzésében önfelszólításként visszhangzik. Mindkét esetben irányító és utasító beszédaktusok szerepelnek, s a reformkori hazafias költészetben is úgy, hogy hatásuk cáfolja a beszédaktus-elmélet kezdeményezőjének véleményét, miszerint versben a beszédaktusok „nem komolyan” működnek, vagyis hogy a költemény sajátos nyelvhasználatában következményeik nem lehetnek olyanok, mint a hétköznapi nyelvben lennének.⁵² Toldy példáján is láthatjuk, hogy a *Szózat* felszólításai a kortársakat ugyanúgy ösztönözték, sőt még hatásosabban, mintha nem versbeli buzdításként hallották volna őket. Nemhiába írta e versről 1865-ben, hogy „az üdülő [értsd: erőre kapó] nemzetet, nagy és bús emlékezetei és szent akarata nevében, hű és kitűró küzdelemre lelkesíti”:⁵³ saját elkötelezettségét is részben ez a szöveg lelkesítette mindvégig. Öregkori feljegyzésében a haláláig megmaradt életidő feladatán töpreng, s a *Szózat* nyitószava magával hozza Vörösmarty költeményéből és a reformkor benne összegződő ethoszából⁵⁴ a haza képzetének korabeli jelentését, egyetlen metaforába foglalván a szülőföld mint táj képzetét és az ezeréves történelem minden véráldozatát, hasonlóan a már Kölcsey *Hymnus*ában, Toldy saját ifjúkori verseiben, sőt a század elejének hazafias magyar érzelmű, de még német nyelvű költészetében egyaránt használt haza metafora (mégoly változó költői értékű) példáihoz, és teljes összhangban Toldy irodalomtörténeteinek nemzetképeseleti beszédmódjával, amely e metaforikus hagyományt átvéve többes szám első személyű birtokviszonnyal utalhatott a magyar történelem olyan régmúlt eseményeire is, amelyekhez az ő vér szerinti őseinek még nem lehetett közük.

Abt., Bd. 10, pp. 263, 265, 303, 308; II. Abt., Bd. 1, pp. 289, 391, 395–396; II. Abt., Bd. 2, pp. 35, 42, 81–2, 101, 141–2, 143, 152, 153, 156, 160, 170, 258, 383, 577; II. Abt., Bd. 3, pp. 64, 230–1, II. Abt., Bd. 4, p. 347. – Ezúton köszönöm Fehér M. Istvánnak, hogy tanulmányom kéziratához több fontos észrevételt fűzött.

⁵² John AUSTIN, *How To Do Things with Words*, eds. J. O. URMSON, Marina SBISA, Oxford, New York, Toronto, Melbourne, Oxford University Press, 1980, 104.

⁵³ TOLDY Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története a legrégebb időktől a jelenkorig rövid előadásban*, I–II, Pest, Athenaeum, 1872–1873³, II, 148.

⁵⁴ A *Szózat* korabeli motívumokat összegző szövegvilágáról lásd KOROMPAY Bertalan, *A Szózat eszméi-lágához*, It, 1958, 439–440.

Toldy önfelszólítása nem egyszerűen közlés, nem is csupán beszédaktusok sora, hanem a hozzá kapcsolódó fohással együtt egy sajátos *szertartásba* illeszkedik, s a fohásban is előforduló (itt kérő fajtájú) beszédaktusok létfeltételét épp ez szavatolja. A feljegyzés szerint e szertartás sem teljesen egyszemélyes, hiszen a *házának* való tartozás korábbi gondolatához illeszkedve a *nemzet* Istenéhez fordul („Ó légy velem nemzetem Istene”), még mielőtt az egyéni gyöngeséget megvallva segélyhívó könyörgésbe torkollik („ne engedj többé nyavalyognom, csüggednem!”⁵⁵), azaz ezúttal is a közösségi meghatározottság közbeiktatásával szól mind Istenhez, mind önmagához. Mindez eltér a heideggeri gondolatmenettől, amely nem utal sem nemzetre, sem Istenre, bár a *Lét* fogalma talán épp az utóbbi hiányában kap benne magasztos, egyesek szerint transzcendenciát pótló szerepet, s épp az 54-ik és 60-ik paragrafus között (különösen a Németh elemezte 57-ikben) válik halandóság, bűn és lelkiismeret szekularizált teológiájává.⁵⁶ Miután egy előzőleg (a 42. paragrafusban) preontológiai tanúbizonyiságként idézett ókori fabula eredetmondája szerint *Cura*, azaz a kettős értelmű (aggódó fáradozást és odaadó gondoskodást egyaránt jelentő) Gond teremtette meg az embert,⁵⁷ az 57. paragrafus a Gond (die Sorge) hívását megfelelteti a lelkiismeret hívásának, ami belülről és felülről jön („Der Ruf kommt aus mir und doch über mich”), de nem egy tőlünk idegen hatalomtól származik s nem is egy önmagát kinyilatkoztató személyként, illetve Istenként szól hozzánk.⁵⁸ Bármennyire csábító lehetne e felülről jövő hívást, mely ráadásul *csendként* szól, hasonlóan képzelnünk mondjuk az Illés próféta által hallott „halk és szelíd hang”-hoz, amely Istentől eredt (1Kir 19,12), e heideggeri passzus egy kommentárja találóan állapította meg, hogy itt a lelkiismeret hívását nem volna helyes valami másból származtatni, vagyis nem tanácsos sem teológiailag, azaz Isten hangjaként értelmezni, sem lélektanilag vagy szociológiailag, azaz általános szabályoknak, illetve a közösség hangjának belsővé tételéből származó üzenetként felfogni, mert úgy a lelkiismeretet önálló jelenségből valami másnak a megjelenítőjévé, végső soron pusztá látszattá fokoznánk le, ami eltérne a heideggeri szöveg logikájától.⁵⁹ Ebben is különbözik Jungtól, aki a lelkiismeret lényegéhez számította annak kinyilatkoztatását, hogy mint *vox dei* szólal meg, s ezt az állítást jelenségeként vizsgálándónak, bár igazságtartalmára nézvést ellenőrizhetetlennek tartotta.⁶⁰

Ugyanakkor élménye önértelmezésénél mintha Toldy is nyitva akarná hagyni a természetfölötti sugallat irányító szerepmintájának lehetőségét. Nyilvánvalóan

⁵⁵ TOLDY Ferenc *hátrahagyott írataiból*, i. m., 135.

⁵⁶ Vö. NÉMETH G. Béla, *Mű és személyiség*, i. m., 638; Stephen MULHALL, *Heidegger and Being and Time*, London, Routledge, 1996, 113–136.

⁵⁷ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, i. m., 196–200.

⁵⁸ *I. m.*, 275.

⁵⁹ Andreas LUCKNER, *Martin Heidegger: »Sein und Zeit«. Ein einführender Kommentar*, 2., korrigierte Auflage, Paderborn, München, Wien, Zürich, Ferdinand Schöningh, 2001, 116–117.

⁶⁰ C. G. JUNG, *A lelkiismeret lélektani szempontból* = C. G. J., *Alom és lelkiismeret. Három írás*, ford. BODROG Miklós, Bp., Európa, 1996, 78–79.

ismerte az álomban és ébredéskor vagy éppen a kettő közti révült (mint ő mondja) *félébrenlétben* hallott felszólítás bibliai ősmintáit, az isteni szándékot nem próféta-
táknak, illetve próféta-
táknak közvetítő álom eseteit (1Móz 20,3 és kk, 31,10–11; 31,24, 37,5 és kk, 40,5 és kk, 41,7 és kk, Dán 2,1 és kk; illetve 4Móz 12,6; 5Móz 13,1 és kk; Dan 1,17), s amikor úgy fogalmaz, hogy a jelenetbe valami végzetse-
rű is beszűrődött, a félébrenlétben kapott útmutatás komolyanvételét ezek néme-
lyikének emléke is ösztönözhet. Ugyanakkor talán szintén bibliai példák
nyomán számol annak lehetőségével is, hogy álma mégsem természetfölötti üze-
net, hiszen még egy-egy próféta Istenre hivatkozó álma is megtevesztőnek bizo-
nyulhatott (Jer 23,27, 27,9, 29,8; Zak 10,2). Amikor pedig Toldy a hazának való
tartozásra utalva arra ösztönzi magát, hogy tegyen eleget történelmi közössége
elvárásainak, a segélykéréssel mégiscsak egy isten hangját akarja hallani. S ahogy
épp a „hazádnak” reformkori hívószóra, itt az egész (egyszerre nemzeti és vallási
áhítatú) magánszertartásra szintén ifjúkorában kaphatott ösztönzést, ugyanis a
reformkor nemzetvallási érzülete illőnek tartotta az ilyesféle lelki előkészületet
egy-egy nagy feladat előtt. Egyetlen példa: Kölcsey a pozsonyi országgyűlés kez-
dete előtt (1832. december 13-án) szállására visszahúzódva szintén önmegszólí-
tással gyűjtött erőt a rá váró feladathoz, s Istenhez fohászokodva kérte, hogy
Hunyadi, Szondi, a Zrínyiek s mások áldozatkészségének példái nyomán ő is
szolgálhassa hazáját. „S te mi fogsz érette tenni? [...] Oh jól érzem én, mit és
mennyit kellene tennem: te pedig ott fenn, vagy itt benn, ki mindeddig tisztán
megőrzéd e kebelt, adj segédet mindvégiglen!”⁶¹ Persze itt Kölcsey országgyűlési
képviselőként, azaz hivatalos megbízatása értelmében képviselte megyéje, illetve
azon át nemzete ügyét, ami nem egészen ugyanaz, mint amikor egy tudós értel-
mezi nemzetképviselőként soron következő irodalomtörténeti feladatát, de a
fohászban végződő kis magánszertartás lélektana ugyanaz. Toldynál e rituálé is
közrejátszik abban, hogy a bizonyosságtudat, amihez eljut a halála közelségével
számot vető éjszaka végén, erős és maradandó vízváltástónak ígérkezik („Haj-
nalkor fölébredvén ismét, újra s szintoly erősen állott a szándék [...] Ettől fogva
erősebbnek, derültebbnek érzem magamat, testileg is épebbnek. A munka fogja
edzeni erőmet is”), s hogy már határozottan szembefordulhat saját addigi gyön-
geségével, annak végleges lerázását remélve: „nemzetem Istene, ne engedj többé
nyavalyognom, csüggednem!”⁶²

Sokatmondó, hogy a hivatás képzetvilága itt milyen közel van a transzcenden-
ciához, azaz Toldynak a *vocatio* gondjától milyen kis lépést kell tennie az *invocatio*
segélykéréséig. Ahogy valaha, 1826-ban, Kazinczy az „Aderit vocatus Apollo”
vergíliusi biztatásával bátorította hivatása és műfaja kiválasztására, végső soron
pedig önmegvalósításra, azt sugallva neki, hogy Apollót csak hívnia kell, s az se-
gítségére jön, most, fél évszázaddal később, 1875-ben a már hivatása díszének
számító irodalomtörténész nem a klasszikus ókori istenséget hívja, nem is közvet-

⁶¹ KÖLCSEY Ferenc, *Országgyűlési Napló*, s. a. r. VÖLGYESI Orsolya, Bp., Universitas, 2000 (Kölcsey Ferenc minden munkái, sorozatszerk. SZABÓ G. Zoltán), 10–11.

⁶² TOLDY Ferenc *hátrahagyott irataiból*, i. m., 135.

lenül Istent vagy a maga Istenét, hanem kifejezetten a *nemzete* Istenét. Ez nem is a Toldy katolikus egyházának Istene, mivel az egyetemes volna, tehát nem lehetne csupán egy nemzeté, másfelől pedig a nemzetbe nem csak katolikusok tartoznak. Ahogy Toldy könyveinek címe szerint ő ekkor már negyedszázad óta a nemzeti irodalom történetét írja, úgy Isten is a nemzete Istene, ez a nemzeti Isten ad transzcendenciát irodalomtörténeti hivatásának, s utolsó feljegyzésének fohásza valóságos kis imaként hozzá fordul segítséget kérni utolsó nagy munkájához. Ebben főként az a leletértékű mozzanat, hogy egy bensőséges magánéleti aktus nem publikálásra szánt leírásában fordul *nemzete* Istenéhez. Hiszen egyébként például a *Magyar Athenás* nyilvánosságra szánt előbeszéde szerint már Bod Péter is a hazának tett szolgálat erkölcsi kötelessége jegyében fogott hozzá irodalomtörténeti életrajz-gyűjteményéhez, de az égre tekintvén ő mégis közvetlenül a maga istenére gondolt.

Mindazáltal az az indulat, melynek minden emberben meg kell lenni, engemet is arra ösztönöz, hogy amit felebarátainak hasznokra és a magyar nemzetnek tisztességére s ékesítésére ítélek lenni, abban ne légyek csak hallgatással, hanem ami tőlem kitelhető, azt véghezvigyem. Mert valamiképpen a hazának ártani nem szabad, azonképpen annak nem használni, mikor lehetne, nagy véték. A vitézek bosszúálló fegyverekkel, a bölcsök okos tanácsokkal oltalmazzák a hazájokat, én, ha írópennámmal valami keveset használhatok, azért az én kegyelmes ISTENEMÉ legyen a dicsőség.⁶³

Jellemző a szóhasználat, mely közvetlenül önfelszólító igék nélkül is az önfelszólítás hagyományához tartozik: Bod a felebarátai és nemzete iránti buzgalommal, amelynek szerinte meg *kell* lennie benne, *ösztönzi* magát; ehhez illeszkedik a könyv egy másik előszövegének buzdító figyelmeztetése, miszerint az itt vállalt nagy feladatot egyetlen ember nem is tudja elvégezni, de minden tőle telhetőt meg *kell* tennie.⁶⁴

Bod Péterről Horváth Jánosig és Szerb Antalig: egy hivatás érzületi öröksége

Módszertanilag nagy váltásra került sor Bod betűrendes életrajzi lexikonától Toldynak a nemzet egész írásbeliségét felölelő nagyelbeszéléséig, ezután újabb változás, hogy a narratíva tárgyválasztása fokozatosan szűkül Horváth János irodalomtörténetéig, de mindeközben az irodalomtörténeti hivatástudat egyetlen megszakítatlan *érzületi* hagyományba illeszkedik. Ennyiben a műve beköszöntőjében önmagát buzdító Bod már hasonlít a nagy feladata előtt nemzete Istenéhez fohászoló Toldyhoz, majd az irodalomtörténetet magába szállásra buzdító Horváthhoz. Jelképérvényű, ahogy Horváth 1912-ben, a Magyar Irodalomtörténeti Társaság első közgyűlésén felolvasott titkári jelentésében végül megáll Bod nevé-nél, „a legelsőnél, mely magyar nyelvű irodalomtörténetet jelent”, és maga is reformkorias hangon tudósít arról, hogy „koszorút küldöttünk Bod Péter magyarigeni sírjára, kinek születése kétszázadik évfordulóját ünnepelte, munkás-

⁶³ BOD Péter, *Magyar Athenas*, i. m., 248–9.

⁶⁴ I. m., 241.

sága egykori színhelyén, a nagyenyedi református kollégium ifjúsága és tanári kara, méltán dicsőítvén az egykori életnek a sírhalom terhén is győzelmes érdemét.”⁶⁵ Mi több, Toldy önfelszólításának és fohászának nemzeti jellegétől egyenes út vezet Horváth hangsúlyozottan nemzeti tudományfelfogásához, amelyet ezúttal is kiemel: „Az irodalomtörténet munkásainak sokáig fölötte gyér, de később, különösen Toldy Ferenc óta egyre tömöttebb hadsora nem hiába áldozta fel legjava erejét e különösképpen nemzeti tudományszak gyarapítására.”⁶⁶ Amikor itt Horváth arról beszél, hogy az irodalomtörténészek hada „legjava erejét” áldozta fel, szinte ugyanazt a kifejezést használja, mint Toldy, amikor eltökélte, hogy a tervezett átfogó irodalomtörténet megírása foglalja el hátralevő évei „ideje javát”; az efféle megfogalmazásokon halványan átütő vallástörténeti ősminta részletező eredeztetésére itt nincs mód, de mintha olyan hajdani áldozásokra utalna, amelyeknél (ahogy arra például 1Sám 15,15 hivatkozik) az állatok legjava került az oltárra. Amikor Horváth úgy fogalmaz, hogy az egyre tömöttebb hadsor *nem hiába* áldozta fel erejét e nemzeti szaktudományért, bizonyára nem túlzás kihallani ebből az itt talán öntudatlanul felidézett, de másutt tudatosan, meggyőződéssel vállalt reformkori mintát, mely a történelemben megnyilvánuló isteni igazságosságra apellál, vallási logikája azonban általánosabb és ősrégi: „Az nem lehet, hogy annyi szív, / hiába onta vért”.

Az 1875-ben utolsó nagy művére készülő Toldy számvetésétől, önfelszólításától és fohászától egyenes út visz Horváthig, aki 1922–23-ban minden irodalomtörténész lelkére köti, hogy tisztázza (szellemi) genealógiai kapcsolatát a tárgyalandó irodalomhoz. „Aki irodalomtörténetet ír, alázattal ismerje fel, hogy ő van e kijelölt helyre állítva, s fogja fel erkölcsi nagyságát annak a viszonynak, melybe ő, a gyarló egyes ember, lépni készül lelki ősei nagy történeti közösségével.”⁶⁷ Horváth itt az irodalomtörténetet mint szaktudományt az irodalmi fejlődés egészének „mintegy *genetikus önismeretévé*” teszi meg, összhangban azzal, hogy az irodalomtörténet-írás mint tudomány „*az irodalmi tudat genetikus önismeretének tudományos szerve*”,⁶⁸ s így amikor mondata az „e kijelölt helyre” utal, akkor nem általában az irodalomtörténész posztjáról, hanem a teljes közösségi múltat átfogó tudósi nézőpont felelősségéről beszél. Ugyanakkor Horváth intelmében a munkájára készülő tudós magába szállásának és előzetes számvetésének megilletődött aktusa, valamint annak erkölcsi, sőt vallási felhangokkal teljes imperatívusza alig különbözik az élete végén utolsó művét fontolgató Toldytól. Nem meglepő, hogy Horváthnál is felszólító mondatot találunk, hiszen a hivatásban rejlő hívás, ami mozgósít, maga is felszólító módú; a felszólításból pedig Horváthnál sem nehéz kihallani az önfelszólítást, magának is „gyarló egyes ember”-ként való megszólítását, ami (bár itt egyetlen szó sem utal közvetlenül Istenre) nincs messze a

⁶⁵ HORVÁTH János *Irodalomtörténeti és kritikai munkái*, V, szerk. KOROMPAY H. János, KOROMPAY Klára Bp., Osiris, 2009, 206.

⁶⁶ HORVÁTH János *Irodalomtörténeti és kritikai munkái*, V, i. m., 200.

⁶⁷ HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Bp., Akadémiai, 1976, 68.

⁶⁸ *I. m.*, 68–69. (Kiemelések az eredetiben.)

vallási áhítattól, mely a történeti közösségként felfogott hazának szól. Toldy 1875-ből való, de reformkori szellemű önvizsgálata és fohásza mélyen jellemző az irodalomtörténeti hivatás 19. századi felfogására, ez pedig töretlen érületi hagyományként élt tovább a Magyar Irodalomtörténeti Társaság első titkárában, aki saját, nem mindennapi életművén még mindig ennek jegyében dolgozott, egészen 1961-ig, amikor elhunyt, fél évszázaddal ezelőtt.

Mi több, ez az érület a 20. század első felében általában sem idegen az irodalomtörténet hazai művelőitől, még ha némelyikük szemérmesebb és közvettebb nyelvet választ is magának, mint például Szerb Antal, aki irodalomtörténete előtt Zrínyi-idézettel fohászodik („Adj pennámnak erőt, úgy írhassek, mint volt”), s a maga jelenét Kazinczy és Kölcsey korához viszonyítva állítja, hogy „a magyar írás sorsával foglalkozni újra nemzeti tett”, minden történetírás célja pedig „kulturális lojalitásra nevelni”, hűségre a magyar kultúrához, melynek sajátos érzésvilága „ezer év értékeiből szűrődött le”.⁶⁹ Mindebben Szerb, aki éppen ebben a művében figyelt fel a 19. századi irodalomfelfogás lényegi változatlanságára az 1820-as évektől Toldy haláláig, sőt a század végéig,⁷⁰ maga is sokat megőriz (immár az 1930-as években) e felfogás örökségéből. Ahogy Horváth János számára a benső egyedüllet, a „morális és filozófiai magány”, a Csokonaitól idézhető „áldott magánosság” volt a legközelibb menedék és erőforrás, sőt a tisztán maradás feltétele,⁷¹ Szerb is ezt fedezi fel magának és ide tér meg.⁷² Kölcsey, majd Toldy félrevonulása és egy-egy nagy feladat előtti magábaszállása és magánszertartása, sőt önfelszólító buzdítása még Szerbtől sem idegen, s ezt magyar irodalomtörténetének megírása után, az idők rosszabbra fordulásakor, 1936-ban is megfigyelhetjük.⁷³ Az irodalomtörténész munkáját még ő is nemzeti tettnek fogja fel, s bár saját irodalomtörténetében könnyedebb stílust kezdeményez, nem távolodik el az írás reformkori ethosától. Érületében még ő sincs messze az ugyancsak ezen nevelkedett Toldynak első, 1851-ben megjelent nemzeti irodalomtörténetétől, mely az „Et pius est patriae facta referre labor” mottóval kezdődött, s a vergiliusi nagyeposz eszményét mutatván fel az Ovidiustól vett idézet foglatában arra utalt, hogy a haza (írásbeli) tetteiről szóló irodalomtörténeti mű a nagyepikához hasonlóan kegyes, isteneknek tetsző tett. Horváth 1911-ben a Magyar Irodalomtörténeti Társaság egyik alapítója és titkára, Szerb (noha 1943-ban visszatekintve olyan *írónak* vallotta magát, akinek átmeneti *témája* volt az irodalomtörténet⁷⁴)

⁶⁹ SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Bp., Révai, 1943, 7.

⁷⁰ *I. m.*, 382–383.

⁷¹ HORVÁTH János Szekfű Gyulának, 1913. május 5.; HORVÁTH János Szekfű Gyulának, 1916. május 21.; HORVÁTH János Kodály Zoltánhoz, 1917. február 17.; KOROMPAY H. János, *Az irodalomtörténész függetlenség dokumentumai Horváth János hagyatékában = Műves semmiségek / Elaborate trifles: Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára*, szerk. ITTÉS Gábor és KISÉRY András, Piliscsaba, Pázmány Péter Katoliku Egyetem, 2002, 388–390.

⁷² SZERB Antal, *Gondolatok a könyvtárban*, Bp., Magvető, 1981, 672–674.

⁷³ *I. m.*, 674.

⁷⁴ SZERB Antal, *Naplójegyzetek. 1914–1943*, s. a. r., TOMPA Mária, PETRÁNYI Ilona, Bp., Magvető, 2001, 280.

1933-tól néhány éven át a Magyar Irodalomtudományi Társaság elnöke; számos különbségük ellenére osztoznak az irodalomtörténeti hivatás érületi örökségén, s ahogy magukat egy-egy fontos pillanatukban ösztönzik, az sokatmondóan hasonlít az éjszaka felriadó Toldy önfelszólításához.

VISY BEATRIX

„A halálra nincs modell, Szilvia”

Fókuszban a „Rózsakiállítás”

Örkény István utolsó befejezett kisregénye, a „Rózsakiállítás”¹ a halált és annak ábrázolhatóságát állítja ki. A téma ontológiai súlya azonban feloldódik abban a tematikus keretben, amelybe a szerző helyezi, a *Meghalunk* című dokumentumfilm terve és készítése körüli folyamatban (hercehurcában). Örkény művében a 20. századi ember elidegenedett halálának metafizikájáról a halál szerep-mivoltára, a halál ábrázolhatóságára és (minden emberi tartalom és lételem) mediatizálódására helyeződik a hangsúly, ahogy Szirák Péter is megállapítja,² de ez nem feltétlenül a szerző könnyelmű kisiklása a komoly feladat karmai közül, hanem inkább a téma korra jellemző háritásának, megragadhatatlanságának, a halál-diskurzus képtelenségének elbeszélői – s örkényien pontos – vetülete.

A kisregény számos mozzanatában előlegezi a neotelevízió³ mediatizált világának (mai) kortárs tüneteit, a 70-es évek közepén még különösnek, túlságosan intimnek és bizarrnak, sőt groteszknek (ha már Örkénynél járunk) ható téma minden feltűnés nélkül simulna bele a mai Fókusz-riportok⁴ sorába – annak ellenére is, hogy egy neotelevízióból egyre inkább kiszoruló műfaj, a dokumentumfilm segítségét használja fel témája eltávolítására, keretezésére, médiummá „alacsonyítására”. Mindez a dokumentumfilm létmódjához, elméleti dilemmáihoz, a dokumentumfilm mint a valóság bemutatásaként számon tartott műforma, valóság és fikció, továbbá a valóság ábrázolhatóságának problémaköréhez vezet. Mielőtt azonban e kérdésekbe a „Rózsakiállítás” értelmezése érdekében túlságosan belebonyolódnánk, érdemes a kisregény narratív szerkezetét is megvizsgálni, mivel hasonló áttételességgel és eltávolító gesztusokkal jellemezhető, mint az elbeszélés folyamán készülő dokumentumfilm.

Örkény kisregénye viszonylag rövid terjedelme mellett/ellenére apró jelenetekből (összesen harminckilenc), szövegegységekből áll össze. Az egyes részek, mintha dokumentumok egymás mögé, mellé illesztése lenne, gyakran kommentárok, összekötések, elbeszélői magyarázatok nélkül követik egymást; a színtérelmozdulások, s gyakran az idő múlásának jelzései is jelöletlenek, a fragmentumszerűség, laza szerkesztettség hatását a beszélők folyamatos váltakozása és a különböző szövegtípu-

¹ A mű első megjelenése: ÖRKÉNY István, „Rózsakiállítás”, Bp., Szépirodalmi, 1977. A tanulmányhoz használt kiadás: ÖRKÉNY István, „Rózsakiállítás” = Ö. I., *Kisregények*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 299–386. (A továbbiakban: „Rózsakiállítás”)

² Vö. SZIRÁK Péter, *Örkény István*, Bp., Palatinus, 2008, 346.

³ Umberto ECO fogalma (1983), amely azóta általánossá és elterjedtté vált a médiaelméleti diskurzusokban (*Már nem állásztó a képernyő*, ford. SZÉNÁSI Ferenc = U. E., *Az új közéletkor*, Bp., Európa, 1992, 76–109.

⁴ A szórakoztató hírmagazinok csupán egy, de közismert és „példaértékű” műsora; bármely más hírmagazint is említhetnénk.

sok, megszólalásmódok variációja is erősíti. A szerző viszonylag keveset bíz az elbeszélői közlésekre, az események előrehaladását gyakran úgynevezett dokumentarista szövegtestek biztosítják: levelek, nyilatkozatok, interjúk, kamera előtt tett vallomások, s a mű végi műsorértékelő kritika. A történet tehát rövid, néhány kivételtől eltekintve gyorsan pergő jelenetekből, párbeszédéből és az imént sorolt „hitelesítő” szövegtípusokból bontakozik ki. A szövegfajtáknak és megszólalóknak (és ezáltal a nézőpontoknak) ez a fajta változatossága, az átvezetők nélküli jelenetezés, a párbeszéd narrációban betöltött szerepe, (ez utóbbiak akár a drámaíró „kelléktárából” is érkezhettek), a dokumentumfilmek szerkesztésmódjával, narrációjával, jelenetkezelésével mutat erős párhuzamot. A látszólag laza szerkesztésű Örkényszöveg a narratív montázs vágástechnikájával is jellemezhető, a teljes, utólag megkonstruálható fabulából kiemelt, kiválogatott jelenetek, elemek egymás után helyezése hangsúlyosan megtartja azokat a réseket, amelyeket a befogadónak kell az adott „vágóképek” logikája vagy asszociáció által kitölteni. A szövegrészek elrendezése: a jelenetek sorrendje, ellenpontoszó társítása, komplementer párosítása hasonló befogadói képzetársításokat, jelentéstulajdonításokat tesz lehetővé, mint az eizensteini montázselmélet $1+1 = 3$ képlete. A „hitelesítő”, dokumentarista szövegelemek – levelek, interjúk, kamera előtti monológok – pedig a korabeli dokumentumfilm kedvelt, a filmek referencialitását bizonyító, s önmagát mint filmes (mű)formát legitimáló eszközei. Ugyanakkor éppen azáltal, hogy a narráció hitelesítő elemei, a „referenciális” szövegtípusok, a jelenetek egymás mellé illesztésének montázstechnikája egy fiktív történeten, imaginárius szövegvilágon belül működnek, és a mű fikcionalitását, megalkotottságát egyáltalán nem gyengítik, inkább kiemelik, a vele működésében, szerkezetében, szerkesztésmódjában analógiát mutató dokumentumfilm szintén a fikcionalitás, műalkotás, megkomponáltság gyanújába keveredik. Ilyen módon, a kettő – szöveg és dokumentumfilm – párhuzamba állításával, maga az elbeszélés(mód), narratív szerkezet kérdez rá a dokumentumfilm „valóságosságára”, valóságot ábrázoló mivoltára. Mindezt tovább bonyolítja, erősíti, hogy a regényben készülő dokumentumfilm részletei – vallomásai, interjúi, monológjai – az elbeszélőszintek⁵ folyamatos átjárásával, vagy inkább egybemosódásával, minden probléma nélkül simulnak bele az elbeszélés fiktív terébe; továbbá a dokumentumfilm címének – igaz, idézőjeles – műcímme emelkedése szintén a látszólag két eltérő létmódú (fiktív és valós) „szöveg” határaitra kérdez rá. S bár tudjuk, hogy a regényben készülő dokumentumfilm természetesen a fikció része, ám a „*Rózsakiállítás*” mint regény nemcsak narratív struktúrájával, hanem explicit módon is a valóság (jelen esetben a halál) dokumentálhatóságának, „reális” ábrázolhatóságának kérdését tematizálja.

A dokumentumfilm kapcsán a valóság és valamiféle emberi, társadalmi igazság bemutatása, feltárása jut eszünkbe. A fikciós filmmel való általános(ító) oppozícióban a dokumentumfilm célja a megismerés, egy személy, közösség, helyzet, társadalmi jelenség analízise, amely a megismerés érdekében a kamera előtt bomlik ki és

⁵ Szó szoros értelemben nem beszélhetünk elkülönülő elbeszélőszintekről, ám a végül elkészülő dokumentumfilm részei, például Darvasné beszéde, a Mamával, Nuófferrel, J. Naggyal készített interjúk egy másik (filmes) narratív szintet is kirajzolnak.

épül fel valamilyen egésszé.⁶ A dokumentumfilm elmélete azonban – az iménti opozíciót nem feledve – már az egészen korai teoretikus írásokban is a dokumentumfilm műalkotás voltát hangsúlyozta, amelyben a filmes „kreatívan alakítja” a „természetes alapanyagot”.⁷ A dokumentumfilm konstrukció, kompozíció – mint bármely művészeti ág alkotása –, amelyben nézőpontok érvényesülnek, ahol a keretezés, nézőpontválasztás, szelekció, kiemelés, sűrítés elkerülhetetlen, s mindez az objektív igazságra való törekvés (már ahol beszélhetünk erről) ellenére is lehetetlené teszi a tiszta tényyszerűséget.⁸ De nemcsak a műalkotássá formál(ód)ás „kényszeréről” beszélhetünk, bizonyos ábrázolásmódok és elméleti irányok azt hangsúlyozzák, hogy a dokumentumfilm csakis műalkotásként, filmes eszközök hatásos alkalmazásával érheti el erejét, meggyőző hatását:

[b]ármennyire is nem fikció a dokumentáció, a dokumentumfilmet bármennyire is »maga az élet« írja, mégisincs dokumentumfilm, ha nincs dramaturgiája, művészeti, drámai magva, ha nincsenek drámai hősei, érdekes emberei, érzékletes, fontos mondanivalója. A filmes eszközök hatásai nélkül nem jöhet létre érvényes közlés, maradandó hatás. Hiszen a valóság, amint »képbe lép«, már kiemelkedik a valóságból, ugyanakkor mint dokumentum, nem lehet annak égi mása. Amint megjelenik a képen valami, az már kiemelt, más való, lehet földi, földibb, pokoli, ez már a szándék, bemutatás, fogadás kérdése.⁹

E teoretikus belátások ellenére is folyamatosan felszínre kerülnek a dokumentumfilm mint a valóság hű bemutatásának objektív műfajával (módszerével)¹⁰ kapcsolatos kérdések és elvárások, egyrészt a befogadók felől, akik a dokumentumfilm-index tudatában „igazként”, „valóságosként” kezelik a látottakat, s elvárják, hogy a film készítői „csakis az igazat...” tárják fel műveikben.¹¹ Másrészt időről-időre a filmkészítők és elméletírók is visszatérnek a kérdéshez, s bár a teoretikusok egy része szkeptikus azzal kapcsolatban, hogy a dokumentumfilm képes-e valószerűen, pontosan, objektíven ábrázolni a valóságot, a kritikai realisták álláspontja szerint viszont lehet a dokumentumfilm valószerű, pontos, objektív. Az efféle megközelítések közül – a teljesség igénye nélkül – kiemelhető a cinéma veríté hatása az 50–60-as években, akik a filmkészítők manipulatív tevékenységé-

⁶ Vö. MURAI András, *Meggyőzés és vizuális élvezet*, Médiakutató, 2010/nyár, http://www.mediakutato.hu/cikk/2010_02_nyar/05_antikapitalista_antiglobalista/01.html?q=dokumentumfilm#dokumentumfilm [2012. 06. 23.]

⁷ Plantinga John GRIERSON 1932-es írására (*Documentary*, Cinema Quarterly, 1932/Winter, 67–72.) hivatkozik mint legkorábbi elméleti alapvetésre (Carl PLANTINGA, *Dokumentumfilm*, Metropolis, 2009/4, 10.).

⁸ Vö. NAGY Mercédesz, *Harc a valóságért*, Médiakutató, 2010/nyár = http://www.mediakutato.hu/cikk/2010_02_nyar/06_dokumentarizmus/01.html [2012. 07. 08.]

⁹ LOSONCZI Ágnes, *Történelmi sasszék*, Filmvilág, 1993/8, 7.

¹⁰ A szakirodalom egyre általánosabbá álláspontja: a dokumentumfilm „elsősorban nem műfaj vagy filmtípus, hanem inkább módszer, attitűd, stíluslem” (VARGA Balázs, *Dokumentumfilm-regény*, Beszélő, 1998/10, 88.), „a dokumentumfilm nem műfaj, hanem módszer, amivel a játékfilmtől eltérő módon lehet történetet mesélni” (GORÁCZ Anikó, *Határátlépők*, Filmvilág, 2009/7, 19.).

¹¹ „Azzal, hogy a filmet nem fikciószerűen indexálják, a közönség arra kap felszólítást, hogy a filmet igaz állítások közvetítőjeként és a tárgyról szóló megbízható fotografikus és hallható beszámolóként fogja fel.” (Carl PLANTINGA, *Dokumentumfilm*, i. m., 18.)

től mentes autenticitás esztétikáját hirdették.¹² Ehhez az irányhoz kapcsolódik a dokumentumfilmes ábrázolásmódok (alműfajok) közül a megfigyelő módszer, amely a film technikai fejlődésével párhuzamosan lehetővé tette, hogy megakasz-
tás, „beleszólás” nélkül rögzítsék a bemutatott alanyok tevékenységét. Ennek kapcsán olyan filmek készültek (első hullámban a 60-as években), amelyekben nem volt kommentár, hangeffekt, zene, feliratok, történelmi rekonstrukciók, kamerának megismételt cselekvések, sőt még interjúk sem.¹³ De még ez a módszer is kérdéseket vet fel a valóság torzításával kapcsolatban: látszólag semmi nem avatkozik a megfigyeltek, ábrázoltak mindennapos cselekvéseibe, de vajon a kamera jelenléte, a filmkészítők előzetesen sugallt elvárásai, vagy akár a szereplők egyfajta megfelelési kényszere, (hogy például viselkedésük kedvezőbb színben tűnjön fel), a feladat, helyzet *szerepként felfogása* milyen mértékben torzítja a kamera nélküli mindennapokhoz, magatartásokhoz képest a felvett anyagot. (Ez a kérdéskör, ahogy utaltam már rá, s láthatjuk majd részletesen, Örkény művében is előtérbe kerül.) A megfigyeléses módszer esetében

[a] kamera »helyszíni jelenléte« tanúsítja a történelmi világbeli jelenlétét is. Ez pedig megerősíti bennünk a közvetlenség, a bizalmasság, a személyesség iránti elkötelezettség és a hitelesség érzését, aminek segítségével a film úgy tudja élni tárnai az eseményeket, mintha azok csak úgy megtörténtek volna, pedig valójában arról van szó, hogy szándékosan úgy alakították őket, hogy ezt a látszatot keltsék.¹⁴

A „szélsőséges” realitásra törők közé sorolható Gregory Currie¹⁵ elmélete is, aki a fotografikus képet „nyomnak” tekinti, és megkülönbözteti a „tanúságoktól.” Mindkettő jel, információhordozó. De amíg a tanúságok véleményfüggőségek, amit valaki valamiről gondol, addig a nyomok véleményfüggetlen lenyomatok. Az elmélet szerint a dokumentumfilmek olyan filmek, amelyek túlnyomórészt fotografikus képekből, nyomokból állnak.¹⁶ Currie elméletének a gyengéje, hogy a dokumentumfilmet a dokumentummal és dokumentációval azonosítja, s nem számol a vágásokból és egyéb filmes eszközökből származó jelentésképz(őd)éssel; szempontunkból (a „Rózsakiállítás” szempontjából) azonban a nyom és az említett „tanúságok” kettőse, aránya miatt tűnik érdekesnek. Abszolút objektivitás, a gyors elméleti számvetés alapján tehát nem létezik, de Plantinga szerint másfajta létezhet,¹⁷ ennél a műformánál a dokumentáló, valóságból vett és a konstrukciós elemek aránya válik kitüntetetten fontossá, ami megadhatja az objektivitás fokát.

¹² Vö. Carl PLANTINGA, *Dokumentumfilm*, i. m., 13.

¹³ Vö. Bill NICHOLS, *A dokumentumfilm típusai*, Metropolis, 2009/4, 29.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Gregory CURRIE, *Visible Traces. Documentary and the Contents of Photographs*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999/3, 285–297.

¹⁶ Vö. Carl PLANTINGA, *Dokumentumfilm*, i. m., 13. – Currie meghatározása Plantinga közvetítésében: a dokumentumfilm „filmszerűen összefüggő narratíva, amiben az azt alkotó filmképek csak fotografikusan ábrázolnak, csak azt ábrázolják, amiről készültek.” (Uo.; Gregory CURRIE, *Visible Traces*, i. m., 291.)

¹⁷ „bár egyetlen dokumentumfilm sem valósítja meg az abszolút realizmus objektív ideálját, megállapíthatjuk, hogy az egyik dokumentumfilm objektívebb, mint a másik.” (Carl PLANTINGA, *Dokumentumfilm*, i. m., 16.) Hasonló álláspontot képvisel MURAI András is (*Meggyőzés és vizuális élvezet*, i. m.).

Ha nem is ennyire teoretikusan, de tulajdonképpen Korom Áron filmterve és filmkészítési folyamata is körüljárja mindazokat a dokumentumfilmmel kapcsolatos kérdéseket, amelyeket az iménti elméleti áttekintésben felvillantottunk. Ez a körüljárás (a kisregényben) nemcsak filmelméleti-, filmesztétikai szempontból fontos, ez a dimenzió leginkább az ábrázolt tárgy (téma) és az ábrázoló eszköz viszonyában válik érdekessé, mivel épp a halál témája ugrasztja elő a dolgok ábrázolási lehetőségeinek (dokumentarista, művészi, vagy a kettő együtt) problematikusságát, s ez a problematikusság a dokumentumfilmtől emelkedve a művészi ábrázolás általános kérdéseire is átvihető. A dokumentumfilmzés mint valóságábrázoló módszer, attitűd kiváló eszköz arra is, hogy egyértelműen rámutasson a halálról való beszéd, a halál ábrázolásának elodázó frázisaira, sztereotip elemeire. Mindemellett Örkény művében a dokumentumfilm-készítés – minden kérvényével, igazgatói nógatasával, a szereplők beszerzésével és megnyilatkozási attitűdjeivel – a magyar valóság ábrázolásának kitüntetett műformája az adott korban, amelynek falszifikáló, hatás-keltő eszközei, felkínált értelmezési keretei a Kádár-korszak működésével és a „la-za” diktatúra kommunikációs „fogásaival” is párhuzamba állíthatók. Tehát a „Rózsakiállítás” filmre, filmkészítésre vonatkozó kijelentései, meglátásai nem maradnak meg a maguk elsődleges jelentéssíkján, hanem a legtöbb esetben átvitt, metaforikus szintre „emelkednek”, a szöveg ezekre a kijelentésekre rá is játszik, megteremtve e többértelműségek és a köréjük teremtett szituációk által az örkényi ábrázolás abszurd, helyenként groteszk közegét.

Már a dokumentumfilm létmódja is kérdéses Örkény művében. A „kitűnő ötlet” eleinte igen nagy lehetőségnek tűnik: „Ez több, mint ötlet, J. Nagy, mert sok minden belefér. Tudomány, filozófia, költészet; és amellet izgalmas és közérthető.”¹⁸ A dokumentumfilmre és a meghalásra (és a kettő együttesére) is érthető kategóriák mindkét „dolog” összetettségét, pontos meghatározhatatlanságát kifejezik, ugyanakkor utalnak a téma médiaszöveggé formálásának akkori (és jelenlegi) követelményére: érdekes és mindenki számára érthető tartalmak közvetítésére. Az „őstelevízió” paternális rendszerében a nézők „áramvonalasításának” egyik eszköze volt a „tanítva szórakoztató” műsorok sugárzása, amelyek az egy(két)csatornás struktúrában jutottak el viszonylag széles réteghez, az emészthető, kedélyes műsortartalom egy békés világ képét sugallta. Minél tágabb aspektusból közelítette meg az adott témát a dokumentumfilm vagy műsor, annál szélesebb közönségre és tetszésre számíthatott. E „nézőbarát” szempontok mellett, ahogy majd látni fogjuk, Korom Áron mindvégig kitart, kerüli az elrettentő képeket,¹⁹ a film a *szept* esztétikai kategóriáját hangsúlyozza a halál ábrázolásában. (A neotelevízió attitűdjéhez is illeszkedik Örkény ábrázolása, a sokcsatornás, sodró lüktetésű műsorfolyam a „megfelelő” nézettséget csakis érdekes, izgalmas, ugyanakkor kellően sztenderdizált, az átlagnéző szintjéhez igazított műsorokkal tudja biztosítani. Nincs olyan elrettentő,

¹⁸ „Rózsakiállítás”, 328.

¹⁹ J. Nagy: „Ígérem, hogy a sorsdöntő órában fegyelmetten fogok viselkedni, mellőzve minden naturalista színezetet, és önökben, amennyire filmünk témája engedi, kellemes benyomásokat hagyok majd hátra.” (I. m., 335–336.)

bizarr, tabudöntő téma, ami ma már ne kaphatna helyet a műsorfolyamban, Örkény előrevetíti a tömegmédia folyamatait, felismeri a téma kellő mértékű mediatisálásának, a „megfelelő” értelmezési keret kijelölésének fontosságát, megsejteti ennek módjait, eszközeit.)

A regényben J. Nagy mutat rá a film „többfenekűségének” képtelenségére, de aztán ugyanő viszi mégis ad abszurdum, mondhatni mindhalálíg, az alaposan kidolgozott szerepet.

A múltkor azt mondtad, hogy amire készülsz, egyszerre költészet, tudomány, filozófia. Hát ez humbug, barátocskám. Először is, mert rögtönzötten és rondán halunk meg, a költészet viszont szépség és kompozíció. Másodszor: egy egyszeri esemény még nem filozófia, csak az, ami belőle általánosítható. Tehát ez sem stimmel. A tudomány még kevésbé. A modern fizika rájött, hogy egy kis méretű és érzékeny esemény megfigyelésénél a megfigyelés műszereinek jelenléte eltorzítja a jelenség lefolyását. Más szóval, a kamera előtt másképp halok meg, mintha, teszem azt, csak Aranka látna. Tehát a filmeknek tudományos értéke is csak illúzió.²⁰

A fenti megnyilatkozás látszólag lépésről lépésre bontja le Korom „kitűnő ötletét”, s látható, hogy mind művészetfilozófiai, mind ismeretelméleti, mind a világ megismerhetőségével és a tudomány „megbízhatóságával” kapcsolatos kérdéseket és kételyeket is felvet egyetlen bekezdésen belül. A megfigyelés műszerei, ez esetben ide sorolható a fényképezőgép és a kamera objektívja is, eltorzítják a mérési eredményeket, megváltoztatják a „valóságot”, (bár ezek mellőzésével a valóságról mint olyanról nemigen kaphatunk képet), s ahogy a dokumentumfilm elmélete is felveti: a stáb, a kamera, a lámpák és a többi jelenléte megváltoztatja az alanyok viselkedését (Mikóné és a Mama három napig szokják a filmesek jelenlétét), amint erre a regény is szép eseteket ad – érdekes módon a természetellenes állapotra több esetben is a *láz* utal: vannak, akiket zavarba hoz a kamera, mint például Mikóné orvosát, Tiszait,²¹ van, akit lebéni, gondoljunk a Mikóné lakásába berontó és szerepet kérő cigányasszonyra,²² van, aki nem szívesen vállalja a szereplést, mert nem tartja magát elég tanultnak hozzá, mint például Nuófer, és természetesen van, akit annyira lázba hoz, hogy szerepkényszerébe halálosa belebetegszik (J. Nagy).

A nagy kategóriák helyett végül egy „becsületes” film készítésében állapotnak meg a szereplők, ugyanakkor nem határozzák meg, ez pontosan mit takar, de mindenképpen olyan „minőséget”, amellyel, úgy tűnik, nem fér össze sem a művészet, sem a tudomány: „Hadd a fenébe a művészetet meg a tudományt, forgasd le, amit látsz, csinálj egy becsületes dokumentumfilmet. Úgy állj neki, mintha a bűvárok víz

²⁰ *I. m.*, 329.

²¹ „Áronnak még nem volt módja kitapasztalni, hogy a kamera előtt csődöt mond a papírforma, minden elvárás csalóka, semmit sem lehet biztosra venni. [...] Amire senki sem számított: Mikóné, a tanulatlan munkásasszony, nyugodt volt, jó tempóérzéssel, érthetően beszélt, a *lámpaláz* legkisebb jelét sem mutatva. Ezzel szemben a főorvost, a nagy irodalombarátot, képgyűjtőt és színházrajongót annyira idegesített a kamera, hogy izgett-mozgott a székén, és minduntalan belesült mondókájába.” (*I. m.*, 315. – Kiemelés tőlem: V. B.)

²² „A loboncos hajú asszony *lázba jött*, egész teste kifeszült, szinte *felizzott*. A rendezőre nézett, szívére szorította kezét, s fölkiáltott: – Éljen a haza!” (*I. m.*, 320. – Kiemelés tőlem: V. B.)

alatti munkáját mutatná be egy hídépítésnél. Csak itt a bűvárok megfulladnak.”²³ A korabeli filmgyártással és általános ismeretelméleti kategóriákkal szembeni örökényi ironia és szkepticizmus mellett ez a jelenet adja meg a készülő film abszurditásának kiindulópontját, alapját, mivel a kitéző „becsületesség” szisztematikus felszámolása kezdődik meg a regény további részeiben. Korom készülő filmje a megállapodás ellenére mégiscsak művészetként, vagy legalábbis esztétikai kategóriák mentén artikulálódik a róla folyó diskurzusokban, a *szép* elcsépett és rég túlhaladott fogalma válik a film és a halál ábrázolásának központi magjává és követelményévé, szembeállítva a *rút* (riasztó, csúnya) „vállalhatatlanságával”, „[m]inden sokkoló hatást elkerülve tapintatosan szeretném föladatomat megoldani, hogy sem a nézők érzékenységét, sem jó ízlésüket meg ne sértsem.”²⁴ Az alapvetően romantika előtti művészi „elvehhez” való visszalépés (a téma idealizálása és a rútság kiküszöbölése), a halál megszipító, „esztétikus” ábrázolása valójában egy cseppet sem reprezentálja a „valódi”, emberektől elidegenedett halál közelebb hozását és megmutatását (lásd a 329. oldalról kiemelt fenti idézetet), megmarad a téma elkenésénél, a halállal kapcsolatos közhelyek, frázisok, érzelmekre ható „effektek” alkalmazásánál, s az „ami szép, az jó” ideájának lebutított változatát társítja a segédrendező koncepciójához. „Mondj, amit akarsz, csak *szép* legyen. *A szépség művészet, és ami művészet, már nem lehet hazugság.* – Minden művészet hazugság, Aron. – De olyan hazugság, amiben hinni lehet.”²⁵

A szereplők szájába adott ál-esztétikai, naív gondolatok, művészeti ábrázolással kapcsolatos megjegyzések, a dokumentumfilm falszifikáló eljárásai Örökény művében jóval több mindenre kérdeznek, mutatnak rá, mint az első olvasatban látszik. Ily módon az egymásra épülő, egymással összjátékba hozható szemantikai rétegek szépen épülgetnek: szó van itt a korabeli (dokumentum)filmgyártás mechanizmusáról, a „valóság” torzítása, megszipító aktusai mögött rejlő attitűdökről és kompetenciákról és „magasabb” elvárásokról, de áttételesebben a marxista esztétika „elrendező”, „megnyugtató” ábrázolási sematizmusáról, amely a hegeli tradíció jegyében a rútat az elidegenedés megjelenési formájaként értelmezi. Ezért a filmben minden: ember, tárgy, környezet válhat a *szép* elleplezés eszközévé: a rózsák, az éjjeliszekrényen elrendezett virágcsokor, de még a csinos doktornő is mint „örökérvényű” filmes fogás: „Nekünk egy *szép nőre* van szükségünk. A maga *szépsége* az ostya, amiben lenyeletjük nézőinkkel a keserű orvosságot.”²⁶ Még tovább lépve: szó van a halál ábrázolásának nehézségeiről, lehetetlenségéről, az adott korban és társadalmi-politikai közegben, de általánosságban is – ezt a mű eleji mottók erősíthetik meg –, és szó van a művészi ábrázolás általános kérdéseiről, a közvetítettség, közvetíthetőség formáiról, módzatairól, az esztétikai kategóriák érvényességéről, (fenn)tarthatóságáról. Mindezek a jelentésrétegek a szöveg különböző pontjain, különböző személyek által, képtelen szituációkban tett kijelentésekből, fragmentumszerűen elhangzó és kiragadható, egymásnak sokszor ellentmondó, elbizonytalanított pozíciójú vagy kompetenciájú szöveghelyeiből minden

²³ I. m., 329.

²⁴ I. m., 302.

²⁵ I. m., 382. (Kiemelés tőlem: V. B.)

²⁶ I. m., 352. (Kiemelés tőlem: V. B.)

felépítettséget és koherenciát nélkülözve „rámolhatók össze”, ami – a maga szétszórtságában – szintén az elbizonytalanítás, rákérdés eszköze.

A „becsületes dokumentumfilm”, amelynek eljárásai az első két haldokló esetében többé-kevésbé a műforma eszközei, megkomponáltságának általános keretei között maradnak (az újraraforgatott kórházi jelenet, a szoba átrendezése, a világítás „manipulálása”, tetszetős vágóképek keresése a griersoni „kreatív alakítás” bevett módozatai²⁷), J. Nagy esetében azonban egyértelműen átlépik e kereteket, s ezek a határátlépések kétségtelenül visszahatnak a két másik esetre is. S bár Korom Áron nem tesz sokkal többet, mint amit a „forgasd le, amit látsz” megállapodása diktál, J. Nagy azonban szép lassan átveszi az irányítást, s nem csak a haldokló, hanem a halál rendezőjének szerepét is magára veszi. Minden megállapodás ellenére ő maga hangoztatja a film művészetmivoltát, amit a kidolgozott szerep és a hozzá felhasznált kelléktár is megerősít.

A *Rózsakiállítás* című dokumentumfilmet nem láttam, s Örkény lelki szemem kívül más se nagyon. A film készítésének fázisai, az operatőr munkájának leírásai, a filmhez készített képsorok, hangfelvételek, s a kész filmet és hatását leíró, lábjegyzetbe tett megjegyzések – és tegyük hozzá: korábbi dokumentumfilmes tapasztalataink – mentén mégis kibontakozik előttünk a film. Ezek alapján Korom Áron filmje a legismertebb ábrázolásmódok²⁸ közül kettővel jellemezhető: a költői és a résztvevő móddal. A költői ábrázolásmód lemond a narratív (folyamatos) vágásról, s ebből következően az időbeli és térbeli szituáltságról, helyette „időbeli ritmusokon és térbeli mellérendeléseken alapuló asszociációkat és mintákat teremt meg.”²⁹ A „*Rózsakiállítás*” esetében a három haláleset egy filmbe helyezése jelzi az egységes narratíva felszámolását – amit a regény narratív szerkezete is visszatükröz – a három eset helyenként egymásba „csúsztatva”, párhuzamosan, önmaga narratív lekerekítettségéből kiemelve kerül bemutatásra, talán ahogy a kisregényben is: már Mikóné halála előtt megismerkedünk J. Nagy esetével. A három eset egymás mellé helyezése, az időrend felszámolása, a felvett képanyag szelektálása,³⁰ a vágás, montírozás eszközei egyfajta asszociatív olvasat lehetőségét kínálják fel, gondolhatunk például a haldoklás hosszú néma perceibe bevágott Tiszavirág Tsz. (beszédés név) rózsaparcelláinak képeire,³¹ J. Nagy temetése alá

²⁷ Bár morálisan kérdéses „trükkök” ebben is adódnak: a zavarában berekedő protestáns lelkész helyett a katolikus pap beszédét illesztik a temetés anyagához. A lábjegyzetben a következő megjegyzést olvashatjuk: „Így a protestáns Mikóné római katolikus temetést kapott, de legalább érteni lehetett a búcsúbeszédet.” (I. m., 363.)

²⁸ Bill NICHOLS hatféle ábrázolásmódot, alműfajt (költői, magyarázó, résztvevő, megfigyelő, reflexív, performatív) különít el egymástól (*A dokumentumfilm típusai*, Metropolis, 2009/4, 20–41.).

²⁹ I. m., 22.

³⁰ „Néhány szép fölvételt csináltak a messze elhúzódozó rózsaparcellákról; a rendező ezt is csak aláfestésnek vagy háttérnek szánta, vagy bekerül a filmbe, vagy nem.” („*Rózsakiállítás*”, 336.) Lábjegyzetben hozzáteszi: „Nagyon jól jött. Ez a virágmező Mikóné haldoklásához *kitűnő kontraszthatásnak* bizonyult.” (Uo. – Kiemelés tőlem: V. B.)

³¹ „Ide vágták be később a Tiszavirágban készült fölvételeket. Azoknak sem adtak hangot, az emberek nesz nélkül jártak, mint a némák, beszéltek, és közben szétfutottak a képen a végeláthatatlan rózsaparcellák. Ez a kettős csönd válaszolgotott egymásnak, mintha elhallgatott volna a világ. Egyik *legszebb része lett* a filmnek.” (361. Örkény lábjegyzete, mintha utólag került volna az elbeszéléshez a már elkészült film kapcsán. (Kiemelés tőlem: V.B.)

vágott korábbi hangfelvételekre,³² vagy a Nuóferék költözését rögzítő snittekre.³³ Ez az ábrázolásmód sokkal inkább a hangulatokra, az árnyalatokra, az érzelmekre helyezi a hangsúlyt, nem pedig a tudás fitogtatására vagy a meggyőzés fortélyaira. A fiatal rendező filmje egyértelműen az ábrázolásra (nem pedig az érvelésre) és a hatáskeltésre törekszik, a szövegben megjelenő filmes eszközök mind ezt erősítik, legszebb példája ennek a félig vak Mama félhomályban felvett vallomása, amely egyértelműen felkínál egy közérthető asszociációt: „Az ötlet bevált. A jelenetet félhomályban forgatták le, olyan világításban, ahogy az öregasszony látja a világot.”³⁴ A költői ábrázolásmód esetében a szereplők ritkán hús-vér pszichológiai mélységgel és világnézettel rendelkező alakok, ezt a résztvevők szereplő volta is megerősíti. A szereplők „[i]nkább a többi tárggyal egyenértékűek, és nyersanyagként funkcionálnak, amiből az alkotók kedvükre válogathatnak, és amiből a saját ízlésüknek megfelelően építhetnek fel különféle asszociációkat és mintákat.”³⁵ A mű és a benne bontakozó film számos alkalommal él ezzel a lehetőséggel, a leglátványosabb példája Mikóné és a rózsák felcserélhetősége, vagy J. Nagy kórtermének átrendezése, amelyben az összehordott műszerek „intenzív” díszlete szinte érvényteleníti J. Nagy alakját, s ő maga is kellékké töpörödik a felállított „színpadképben”.

A résztvevő ábrázolásmóddal is jellemezhető Korom Áron filmje. Általánosságban ez a módszer a filmkészítőre tereli a figyelmet, s azt mutatja meg, hogyan érzi magát egy adott helyzetben, s hogy jelenléte hogyan befolyásolja, változtatja meg a szituációt. Ezeknek a helyzeteknek a hitele, ereje abban áll, hogy a néző úgy véli, mindaz, amit megtud, lát, az a készítő és alany kapcsolatának jellegétől és minőségétől függ, és nem „elvon” általánosításokra épül.³⁶ A „*Rózsakiállítás*”-ban erős filmkészítői jelenlétről nem beszélhetünk, sőt Mikóné szobájában a kamera gondosan kikerüli Áront, hogy ne kerüljön a filmre. A részt vételnek (bár a témából fakadóan itt a részvétel sem lenne teljesen elhibázott) másik, szolidabb és általánosabb eszköze az interjú, ami lehetővé teszi, hogy az alkotó a filmben szereplő embereket meghatározott keretek között, közvetlenül szólítsa meg, s ez helyettesíti a láthatatlan „Isten hangja” kommentárt (ami a neotelevízió híriportjainak „nélkülözhetetlen” elemévé vált). A kamerába tett nyilatkozat, vallomás, interjú Örkény regényének (és filmjének) kitüntetett terepe. Ezek a kis élet- vagy helyzetmonológok a kor „hazugságbeszédeinek” érzékletes utánezatai. A korabeli média szívesen közvetítette az „utca emberének” jól megformált, előre megírt „spontán” szavait, a riportfilmekben megszólaló, nyilatkozó alanyok által a szocializmus „kiváló” működésének, a hatalom és az egyszerű ember közvetlen viszonyának, a boldog, elégedett emberek társadal-

³² *Hangszalag* című rész lábjegyzete szintén az elbeszélőtől: „E párbeszédet – megkurtítva – a filmnek egy későbbi részében használták föl, hangkulisszának J. Nagy temetése alá.” (I. m., 349.)

³³ „nem mentek be a lakásba, csak az utcán csináltak néhány snittet. Megáll egy teherautó. Lerakják a fekhelyeket. Viszik az ágyneműs kosarakat. Egy állólámpa áll a járdán, az utcai járókelők között. Több nem is kellett, ezt is csak *aláfestésnek szánta* Áron.” (I. m., 336. – Kiemelés tőlem: V. B.)

³⁴ I. m., 340

³⁵ Bill NICHOLS, *A dokumentumfilm típusai*, i. m., 22.

³⁶ Vö. I. m., 32.

mának és a látszólagos szólásszabadságnak illúzióját próbálták megteremteni. Az interjú a társadalmi érintkezés jellegzetes formája, kilépés a magánszférából, és a hétköznapi beszédmódból. Örkeny kedveli ezeket a nyilvános „életmonológokat”, amikor a szereplő – látszólag – őszintén vall helyzetéről, benyomásairól. A kamera jelenléte, az interjú adta szituáció, a tökéletesen megformált mondatok, jól ismert frázisok mindenképpen elbizonytalanítják ezeknek a monológoknak, válaszoknak az őszinteségét. A nyilvánosságnak ez a formája követelményeket is támaszt a megszólalók elé, például ennek tudatában hátrítja át Nuófer érettségizett feleségére a megnyilatkozás lehetőségét, s ezért is elégedetlen Korom J. Nagy halálos ágyán adott válaszaival, mivel azok nem felelnek meg a szerep emelkedett pillanatainak: „Szégyellj magad. Ennyit hozol ki magadból, most, a szereped forróján? Vedd tudomásul, ezt a részt kénytelen leszek kivágni a filmből.”³⁷ S ebből az aspektusból válik fontossá az a regényáltal többször is kiemelt gondolat, hogy a néző a reflexiókra, az emberi megnyilvánulásokra kíváncsi és nem az interjúalanyként csődöt mondott testre: „Hiszen a néző nem egy tehetetlen testre kíváncsi, hanem érezni és gondolkodni tudó szerepőre, aki belenéz a kamerába, ahogy most én, és tagoltan, értelmesen beszél.”³⁸ J. Nagy szerepjátzásának retorikája, álbölcsekedése, megvilágosodása mellett a helyzetek (ön)reflexív elmesélése, bemutatása más variánsokat is mutat a műben: Darvasné hosszú monológja például egységes narratívává formálja férje halálának esetét, de mellőle örökre hiányozni fog Darvas interpretációja. Az egymás mellé helyezett nyilatkozatok, interjúk ugyanazon eset/téma eltérő narratíváit (olvasatait) is kirajzolhatják. Mariska, Mama és Nuófer vallomása alapján három nézőpontból szemlélhetjük ugyanazt a helyzetet, a film nézője úgy érezheti, hogy lehetősége van belemélyedni a dolgok „mélységébe”, s maga alakíthatja ki saját „igaz” interpretációját. Ugyanakkor mindez azt is érzékelteti, legalábbis a kisregény áttételességében, hogy végérvényes igazságok márpedig nincsenek.

A „*Rózsakiállítás*”-ban készülő dokumentumfilm hosszas értelmezése tehát, ahogy már többször utaltunk rá, megmutatja a halál ábrázolásának, s bármilyen más ábrázolásnak művészetelméleti, filmes dilemmáit, a médium általi közvetítettség bonyolult és összetett módozatait és hatásait, s Korom Áron filmjének konstruált, szépitő, a valóságot falszifikáló és bizonyos helyeken eltorzító elemeit. A befogadó azonban nem marad magára Örkeny elbeszélésében, mert mindezt a megszépitő, kikerekítő eljárást ellenpontozza a Mama. A falánk és valóban rosszindulatú öregasszony kellemetlen, már feleslegessé vált alakjával és „leleplező” szavaival érzékelteti az elbeszélő, hogy nem igazán szeretünk szembenézni a pőre valósággal, igazsággal, s hogy a média jelenléte mindenkit hazugságra és alakoskodásra kényszerít:

És mit gondolnak, ki az oka az egésznek? Megmondom a szemükbe: maguk. Szeretném tudni, kinek jó, amit csinálnak. Pont miránk kíváncsiak az emberek? Eddig megvoltunk va-

³⁷ „*Rózsakiállítás*”, 380. Továbbá: „Ha ez így megy tovább, a szilveszteri kabaréban fogják műsorra tűzni a haláltusádat.” 378.; „J. Nagy, szedd össze magad, mindjárt vége lesz a filmnek. Itt a nagy pillanotod. Koncentrálj.” (Uo.)

³⁸ I. m., 374.

lahogy, pedig nem törődött velünk senki, erre beállítanak ezzel a felvevőgéppel, és mindenki megbolondul, nem azt teszi, amit tenni akar, hanem hazudozik és komédiázik, nehogy szégyent valljon a világ előtt. Mint gondolnak, az öreg Franyó hányszor járt nálunk azelőtt? Most aztán előjött, hadd lássák a televízióban, mit meg nem tesz a Tiszavirág az embereiért. És persze, ahogy ő rákezdte az alakoskodást, úgy fújják utána Nuóferék. [...] Már egymásba bújunk a nagy szeretetünkben, de közben mindegyik tudja, hogy van vele a másik.³⁹

A befalt édesség nem változtatja meg az öregasszonyt, nem teszi édessé az undokot, s a rózsákkal hintett ábrázolás sem változtat semmit a halál felfoghatatlanságán és kegyetlenségén. „Előbb halálra dolgoztatták, és most azt hitték, hogy a nyomorult rózsáikkal ki leszünk fizetve.”⁴⁰ Így működik – a Mama konklúziójában – a Tiszavirág Termelőszövetkezet mint az élet metaforája.

Mindamellet, hogy Örkény kisregényében a halál mediatiszálására helyeződik a hangsúly, a halálhoz (és élethez) való és a meghaláshoz mint szerephez való kapcsolat is kibontakozik a három haldokló történetéből. Ez a viszony, az élethez és a halálhoz való viszony, Heideggerre támaszkodva, szorosan összefügg egymással, csak a halálhoz való viszonyulás alapján minősíthető itt-létünk is. „A »meghalás tipológiája« mint azoknak az állapotoknak és módozatoknak a jellemzése, amelyekben az elhunyt »megélik«, már előfeltételezi a halál fogalmát. Ezenfelül a »meghalás« pszichológiája inkább nyújt felvilágosítást a »haldokló« »életérők«, mint magáról a meghalásról.”⁴¹

A három haláleset kisregénybeli megjelenítése a téma fokozását eredményezi: a halálhoz való különféle viszonyok „fokozódását”, kidolgozásuk, ábrázolásuk részletességének fokozását is. Darvas Gábor esetében lekésünk magáról a halálról, így ábrázolása nem is történik meg, úgy szerepel, hogy fizikailag nem szerepel, halála kétszeres közvetítettségben jut el a befogadóhoz. Darvasné kerekíti ki, foglalja össze a saját nézőpontjából az eseményeket, s mondja el egy stúdiófelvétel során a kamerának. Sem Darvas, sem élettere, környezete, sem temetése nem jelenik meg képek formájában. Darvas Gábor nyelvészprofesszor „életének” utólagos (re)konstrukciója (amelyre halála adhat egyáltalán létjogosultságot) is utal az élethez és a halálhoz való kapcsolatára, illetve éppen nem létező kapcsolatára. Darvas Gábor emberektől és világtól elidegenedett inautentikus életet visz, gépiesen, érzelmek, önreflexiók, valódi kommunikáció nélkül pergeti az éveket, kizárólag kutatásainak szenteli minden idejét. „Voltaképpen neki sem volt létezése a szó megszokott értelmében. A szervezete csak egy szerkezet volt, mely egy bizonyos munka elvégzésére használható.”⁴² Létezése inautentikus, mivel nem számol önnön végességével, a halál tényével, lehetőségével, nem reflektál sem önmagára, sem környezetére, ezért lepheti őt meg a halál itt-létének ténye, s mivel a halál lehetősége elodázott, sőt figyelmen kívül helyezett,⁴³ a félbemaradt kéziratot, a befejezetlenség – önnön befejezetlenségének – tényét kell hátrahagynia. Darvasnak a megjósolt hátralévő három hétből mindössze tíz nap jut, nem kap

³⁹ *I. m.*, 340–341.

⁴⁰ *I. m.*, 364.

⁴¹ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály et. al., Bp., Gondolat, 1989, 425.

⁴² *I. m.*, 308.

⁴³ „Övele [halállal] nem érdemes szóba állni, jegyezte meg egyszer.” (*I. m.*, 309.)

kegyelmet, haladékot a sorstól. Mégis a haldoklás utolsó időszakában, ebben a tíz napban ismer rá önnön ember-mivoltára, végességére, kénytelen szembenézni a megmaradt idővel, s ezek a már önmagukban is emberi viszonyulások erre a rövid időre szinte emberré is teszik, így halála már-már ivan iljicsivé „fejlődik”, még a halál előtti nagy dühkitörés, üvöltés is Tolsztoj alakját idézi, akinek három napos ordítása a halál (megkészt) megértésnek, felfogásának, a bűnben, értelmetlen banalításban leélt élet kapcsán érzett felismerés, büntudat artikulálatlan kitörése. Darvas dührohama, káromkodása ugyanezeket a felismeréseket foglalja magába, önnön léttel, halállal szembeni tehetetlenségét, a „befejezetlenség” felett érzett dühöt: „Hadd lássa a világ, milyen nyomorult féreg az ember. Hadd lássa, hogy döglünk meg, félúton, dolgunkvégezetlenül, mert kifelejtettük számításainkból, hogy háromnegyedrészt állatok vagyunk!”⁴⁴ A tudós emberré válását egyértelműen jelzik feleségének gesztusai, érzései: újra tudnak kommunikálni, az asszonyban felébrednek a gondoskodás, szánalom, együttérzés mechanizmusai, újra „érvényes” lénynek érzi magát,⁴⁵ mindezek olyan dolgok, amelyeket leginkább társas lényként, embertársai között élhet meg az ember: „Ha most végiggondolom házasságunk tizenhét évét, csak az utolsó tíz napban éreztem, hogy a felesége vagyok. talán rossz fényt vet rám, de bevallom, haldoklásom közben voltam vele először boldog.”⁴⁶

Mikóné viseli legelfogadóbban a halál tényét és közeledtét. Nem tiltakozik semmi ellen, egyedül a Mama sorsát szeretné elrendezni, ezért is vállalkozik a szereplésre, s mondhatjuk, hogy végül megbékélve hal meg. Mikóné szereplője ugyan saját halálának, de passzív szereplője, hagyja, hogy filmet készítsenek róla, hagyja, hogy mások rendezzék meg saját halálát, hagyja, hogy instruálják, és végtelen egyszerűséggel és természetességgel működik közre a stábal. Ahogy az életét, a számára adatott sorsot, a halálát is minden ellenvetés nélkül fogadja el. „Sohasem tudtam megváltoztatni semmit. Ami most jön, azt is elfogadom.” A legemberibb attitűd és a legemberibb léptékek az ő alakjához kapcsolódnak, életét nem tartja értékesebbnek, többnek halálánál, ám vállalt filmes szereplését, saját halálát sem helyezi kitüntetett pozícióba, kamerába mondott utolsó vallomása sem az emberiségnek, a közönségnek, hanem a Mamának és környezetének szól, a halálával kapcsolatos egyetlen félelme az egyedül-lét: „Mindig arra vágytam, hogy emberek legyenek körülöttem. [...] Jó az, valakivel lenni. A koporsót viszont rám srófolják, és vége.”⁴⁷ Mikónét beletörődő alkata, emberi gesztusai teszik szerethetővé, ezért is kapcsolhatók hozzá a film legszebb pillanatai, az ő esetében kínálkozik a legtöbb lehetőség az elvontabb képek, vágások alkalmazására, a halál „humánus” megszépítésére. Ugyanakkor szintén a fentiek miatt a virágkötő asszony a leginkább kiszolgáltató a kamerának. Az ő filmezése, mivel ő valóban elszenvedője, tárgya a stáb jelenlétének, a film készülésének, veti fel leginkább azokat a kérdéseket, amelyeket a médiaelmélet (azóta) már többször tema-

⁴⁴ *I. m.*, 311–312.

⁴⁵ „egyszerre azon vettem észre magam – tizenhét év házasság után –, hogy kivívtam az egyenrangúságot. Gépiprónó, segéderő, végül teljes jogú társa lettem.” *I. m.*, 309.

⁴⁶ *I. m.*, 313.

⁴⁷ *I. m.*, 357.

tizált: a kamera intim szférába, testre való közelítésének, behatolásának mértéke párhuzamba állítható az alany kiszolgáltatottságának, nyomorúságának mértékével. Ráközelítésekkel, premier plánokkal, sőt *détail*-okkal jellemezhető Mikóné halálának képkivágásai, amelyek proxemikai határsértésként (is) értelmezhetőek. Érdekes módon a közeli pásztázó képek a temetés rózsáinak felvételénél is megisméltődnek, ami szintén a szereplő mint (más elemekkel is behelyettesíthető) ábrázolási eszköz, s nem egyéni individuum, már említett, hatását erősíti meg. J. Nagy esetében, aki végül maga szervezi meg a maga halálát, s környezete félrevezetésével végül elkerüli a kiszolgáltatottságot, nem jellemzőek a közeli felvételek.

J. Nagy „körtörténetében” válik a halál és a halálhoz való viszony abszurdá: a „másodosztályú” író halálát, meghalását élete legnagyobb szerepévé növeszti, s ez a szerep, a haldokló szerepe felülírja egész addigi életét.⁴⁸ J. Nagy a saját halálában bontakozik ki, találja meg élete értelmét, „nemes cél” iránti hitét pátosszal sugározza: „Mondd meg nekik, hogy elindultam a fény felé. Kiléptem magamból, mint egy elnyűtt papucsból, hogy végre csak a művészetnek éljek.”⁴⁹ Léte mégis inautentikus, mert nem a halál „tudása” által ad életének önértéket, hanem magát a halált emeli önértékké, nem előrefut hozzá életidejének, itt-létének reflektív pillanataiban, hanem fejest ugrik bele, halálával helyettesíti elfecsérelt életét.

A halál, haldoklás mint egyfajta társadalmi szerep különböző társadalmi struktúrákban, rétegekben korábban is jelen volt, a halottat ápoló és körülvevő rokonság, a haldokló viselkedése (szavai, gesztusai stb.) bejáratott szerepekként, nemzedékeken át örökölt viselkedésmintázatokként működtek és öröklődtek egészen addig a pontig, amíg a halál nem került ki a társadalomból, társas közegből, s vált valóban többnyire magányos „tetté”. A halálban rejlő szerep, póz lehetőségét Esti Kornél is felismeri, igaz, túl későn, Kosztolányi *Az utolsó felhívásában*. Örökény szereplője (és halála) azonban épp a szerepjátszás eltűlésében, a halál „ki-provokálásában”, az elé-sietésben válik abszurdá és helyenként komikussá. A korábban életörömökben tobzó férfi monomániájává válik a halál, készül rá, szakkönyveket olvas,⁵⁰ zsírszegény diétába kezd a nagy szerep kedvéért, s „azóta [...] másra sem gondol, s az a paradox helyzet állt elő, hogy életcéljá vált az exitus.”⁵¹ A halál szerepként való felfogásával és eljárásával egyrészt a dokumentumfilm önkéntelenül „visszalép” a művészet kategóriájába, s J. Nagy is ekként beszél róla a regény több pontján: „Profik vagyunk, nem dilettánsok. A művészet nem ismer könyörületet.”; „Mi már nem vagyunk barátok, Áron. Mi már csak művészek vagyunk.”⁵² Egy műalkotásnak pedig kompozíciója, szerkezete, dramaturgiája

⁴⁸ „Most, amikor végre találtam egy nekem való munkát, mi keresnivalóm abban a bűdös televízióban? Maradjak, aki voltam, a saját tehetségem csomagkihordója?” (I. m., 349.)

⁴⁹ I. m., 350.

⁵⁰ „Hogy kidolgozhassem a szerepfelfogásomat, tudnom kell, mi vár rám.” (I. m., 334.) De nemcsak tapasztalatokban, hanem elméletben is föl vagyok készülve. Amióta ezt a szerepet elvállaltam, szorgalmasan búvárkodom a szakirodalomban; „Minél behatóbban foglalkozom a szereplésemmel, annál tisztábban látom a kontúrjait.” (I. m., 335, 349.)

⁵¹ I. m., 347.

⁵² I. m., 334, 368.

díszlete van, amelyekre a regény szövege egyértelműen rájátszik.⁵³ Így aztán (másrészt) a filmben ábrázolt halál végképp elszakad a valóság bemutatásának „ideájától.” Már csak azért is, mert J. Nagy tulajdonképpen átveszi saját halálának rendezését, nemcsak környezetét téveszti meg, hanem barátját, Áront is, halálának valóságosságát hazugsággal leplezi, elhitei a stábbal, hogy „főpróbát” tart haldoklásból, miközben a hatvan altató már dolgozik szervezetében. Mindeközben beszédes, hogy J. Nagy a bekövetkező halál tudatában semmiről nem tud beszélni, Áron bosszúságára, illetve csak az élet(örömök)ről tud beszélni. Ezzel az utolsó dobásával a szereplő nemcsak a stábot, a dokumentumfilmet, az orvostudományt csúfolja meg, hanem tervei szerint a halált is, amelynek váratlan és kiszámíthatatlan természetét kívánja ilyen módon legyőzni; az elbeszélői kommentár mintha egy pillanatra belehelyezkedne a szerepvállaló örömebe, „sikeres” debütálásába, hiszen minden J. Nagy tervei szerint alakult, ám a halál tényének felülírhatatlanságát az ironia érzékelteti: „J. Nagy másnak délután halt meg, úgy, ahogy kívánta; filmszerűen, mutatósan, minden elijesztő színezet és orvosi beavatkozás nélkül. Mégiscsak övé lett az utolsó szó.”⁵⁴

A három *eset* és a helyzetek egymás mellé állításával, a dokumentumfilm-készítés lépéseivel, eszközeivel, módjával, az egymást felülíró, kioltó, ellehetetlenítő szereplői megnyilvánulásokkal, a haldoklók halálhoz való viszonyának sokféleségével, a halál áruként kezelésével Örkény kisregénye a halál ábrázolásának, „reális” megközelíthetőségének, a róla való „érvényes” beszéd lehetőségének esélyét törli el. Rámutat arra, hogy a filmes eszközök által a halál valódi mivolta látványos, érzelmeket keltő eszközök, olcsó trükkök, eufemisztikus sztereotípiák, szerepek mögött vagy alatt foszlik szét, s a szerző által felvonultatott eszköztár, a regény metaforicitásának következtében, a halál bármilyen műforma általi „hiteles” ábrázolhatóságára, közvetíthetőségére is rákérdez. Korom Áron dokumentumfilmjét a jelenvalólét minden napiságára jellemző „menekülő” beszéd jellemzi, amelyben a beszélő kívül helyezi magát a halálon: „az ember a végén egyszer meghal, de ez minket magunkat egyelőre még nem érint.”⁵⁵ A halált az ilyenfajta beszédben úgy értik, mint meghatározatlan valamit, amelynek egyszercsak valahonnan meg kell érkeznie, de ami *közvetlenül* még nincs kéznél, ezért nem fenyeget.⁵⁶ A regény és a film, a maguk hasonló eszközeivel, elodázzák a halál tudásának szorongását, szép képekké, szép szavakká szelídítik, hétköznapi fecsegésben oldják fel: „A fecsegésnek mindenkor sajátja a

⁵³ J. Nagy haldoklásához intenzív kórteremmé rendeztetni be hagyományos kórtermét, s bár érzi, hogy ez öngól, ennek ellenére büszkén halad a szerep tetőpontja felé: „Minálunk így állt a kérdés: fröccsözünk tovább, vagy csinálunk végre valami tisztességes filmet? Mi a filmet választottuk. Gyere be holnap, nézd meg a *díszletet*.” (I. m., 368. – Kiemelés tőlem: V. B.) Az arányokon, a szereposztáson dolgozik a nézőkben keltett hatás érdekében: „Ehhez én jobban értek, Szilvia. Egy agóniának is megvan a dramaturgiája. Sokallom itt a műszereket, mert nem szeretném, ha a mi kétszemélyes drámánkban túltengene a technika. Képzelve magát a nézők helyzetébe. Mire kíváncsiak ők? Nem a technika bravúrajaira, hanem két emberre, akik pusztá kézzel birkóznak láthatatlan ellenfelükkel.” (I. m., 369–370.)

⁵⁴ I. m., 371.

⁵⁵ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, i. m., 433.

⁵⁶ Vö. *Uo.*

kéértelműség, de a halálról való beszéd esetében aztán végképp ilyen. A meghalás, amely lényegszerűen *belyettesíthetetlenül az enyém*, valamiféle *nyilvánosan előadódó esemény*-be vált át, amely az akárki útjába kerül. A fent jellemzett beszéd úgy beszél a halálról, mint állandóan *előadódó »esetről«*⁵⁷ „A halálra nincs modell” hangzik el kétszer is a szöveg folyamán, de másodszorra már idézetként, a filmből kiragadva, visszatükröződésként, modellként tehát. „A halálra csak modell van”, mert senki nem tudja, mi vagy milyen is „eredetiben”, valójában. A „*Rózsakiállítás*” cím gazdag konnotációja, elbeszélte cselekményelemre, filmre, regényre, létre egyaránt passzen-tos jelentésrétegei a halál szubjektumon kívüli létmódjára, ki-állítására, állandó kinnlevőségére (heideggeri értelemben), az étellel szembeni (élet)képtelenségére utalnak.

⁵⁷ I. m., 434. (Kiemelés tőlem: V. B.)

ARANY ZSUZSANNA

Az életrajz mint tükör¹

Közelítések egy műfajhoz

Életrajzot írni több, mint egy másik személy fölfedezése. Ez az önismeret (önmagunk fölfedezésének) problémája.

Andrew Sinclair

Esztétikai vonatkozások

Az angolszász országokból ismert életrajz-elmélet vagy -esztétika („biography criticism”, „theory of biography”) sajátos ötvözete esztétikai nézeteknek, pszichológiai és filozófiai aspektusoknak, valamint a filológiai eredmények fölhasználásának. Ez a látásmód megengedi a többféle tudásanyag szimbiózisát, amennyire ez a fölhalmozódott tudásanyagok korszakában lehetséges. Eleve minden tapasztalatunk „szinekdochés”, azaz: nem tudjuk az almának önmagában csak a színét észlelni, vagy épp csak a formáját. Többek között Hans Belting az, aki kiemeli ennek a polihisztor-igényű gondolkodásnak a problematikusságát is, amikor egy tanulmánykötetre hivatkozik: „Egy Dieter Heinrich és Wolfgang Iser által 1982-ben kiadott tanulmánykötet arra az eredményre jutott, hogy korunkban integratív művészetelméletnek már nincs helye. Ezt sok-sok, korlátolt felelősségű elmélet váltotta fel, amelyek mindegyike kioldja a műalkotást a maga esztétikai egységéből, és csak a saját nézőpontjából adódó vonatkozásait veszi tekintetbe.”² Ha nem is tudunk mindent egyszerre integrálni, de kizárni olyan aspektusokat, amelyeknek ugyanúgy lehet létjogosultságuk, nem túl szerencsés, s mindenképpen korlátozott eredményeket fog szülni.

Az életrajz műfaját illetően több szempontból is sajátos területről beszélhetünk. Nem pusztán a vizsgálati módok keveredhetnek, hanem maga a műfaj is kettős. Tudomány és művészet határán áll, tehát kilép a szigorúan tudományos keretek közül. Bár Virginia Woolf – elsősorban Lytton Strachey munkáira utalva – például tagadta, hogy az életrajzírás tisztán művészeti tevékenység lenne, annak alkotói aspektusait semmiképp sem vitathatjuk el. Szerinte nem szerencsés, ha az életrajzíró elveszik a két irány között: sem alkotó, sem tudós nem lesz. A képzelőereje a művészet irányába kellene, hogy húzza, a tényekhez való ragaszkodás viszont inkább a filológia felé. Nem véletlen, hogy az életrajzírást sokan összefüggésbe hozták például a regényírással. „A modern életrajz ugyanolyan modern, mint a regény; s valójában azzal egy időben is jött létre. [...] az életrajzírásnál a tárgy előre meghatározott: a képzelőerőnek mindössze annyi szerepe van, amennyiben alakítja anyagát s formát

¹ A szerző tanulmánya írása idején Móricz Zsigmond irodalmi ösztöndíjban részesült, illetve jelenleg is az MTA–ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport tagja, melyet az MTA és az MTA TKI támogat.

² Hans BELTING, *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után*, ford. TELLER Katalin, Bp., Atlantisz, 2006, 30.

ad neki. A művészet az elmesélés mikéntjében mutatkozik meg. [...] A biográfus, akárcsak a történész, forrásainak rabszolgája” – állítja Leon Edel, Henry James legjelentősebb életrajzírója, *Literary Biography* (Irodalmi életrajz) című könyvében.³ Ugyanakkor Edel olyan szintű művészi szabadságot is adna az életrajzírnak, hogy akár Proust módjára engedné bánni az idővel és az emlékképekkel: „Nem látok okot arra, hogy az életrajzíró ne mozoghatna könnyedén az időben, s ne láttathatná előre az eseményeket és ne mesélhetné el a történetet úgy, ahogy a legjobban tudja. Előre- és visszautalva, ahogyan Proust mozgott emlékképei és képzettársításai között.”⁴ Virginia Woolf, érzékelve az életrajz műfajának ellentmondásosságát, amilyen köztes megállapítást tett, amikor a biográfus tevékenységét mesterségnek nevezte, azonban ki is tüntette annyiban, hogy „felsőbbrendű mesterség”-ként határozta azt meg. A modern kritika korában ő szembesített a kérdéssel: „Azt mondjuk, az életrajz művészete – ám azonnal meg is kérdezzük: az életrajz művészet? A kérdés talán nevetséges, és természetesen leegyszerűsítő, tekintettel arra a lelkes élvezetre, amit az életrajzírók nyújtanak nekünk. Azonban a kérdés túl gyakran felvetődik, tehát valaminek lennie kell mögötte.”⁵ Majd részletesebben is vizsgálni kezdi a problémát: „Mit értünk az alatt, hogy egy könyvet műalkotásnak nevezünk? Mindenesetre itt van egy különbség az életrajz és a fikció között – egy bizonyíték, hogy különböznek a valóságos nyersanyagban, amiből készülnek.”⁶ Konklúziójában odáig jut, hogy elismerje: az életrajz előtt van jövő. Ám a műfaj fejlődése szükségszerűen külön fog válni a költészettől és a fikciótól. Kortársáról, a nála értelemszerűen korábban elhunyt Roger Fry festőművészről – aki szintén a Bloomsbury-kör tagja volt – ő maga is írt életrajzot,⁷ s föltehetően e gyakorlati tapasztalatra alapozva fogalmazta meg állítását.⁸ De Woolf regényírás-művészete is sokat köszönhetett az életrajz műfajának. Ahogyan John Batchelor is megfogalmazza, Julia Briggs egy tanulmányára hivatkozva: „Virginia Woolf gondolkodásának az imaginatív írás (fikció) természetéről az életrajz volt a korai modellje. Későbbi munkáiban szakított ezzel a mintával, de voltak olyan eredményei is, amelyek pályafutása végéig hatást gyakoroltak rá.”⁹ Catherine Peters pedig Woolfról szólva nem felejt el megjegyezni:

³ „Modern biography is as modern as the novel; indeed it came to birth almost at the same time. [...] in the writing of biography the material is predetermined: the imagination functions only as it plays over this material and shapes it. The art lies in the telling. [...] The biographer, like the historian, is a slave of his documents.” (Leon EDEL, *Literary Biography*, Bloomington–London, Indiana University Press, 1959, 5.)

⁴ *I. m.*, xvi.

⁵ „The art of biography, we say – but at once go on to ask, is biography an art? The question is foolish perhaps, and ungenerous certainly, considering the keen pleasure that biographers have given us. But the question asks itself so often that there must be something behind it.” (Virginia WOOLF, *The Art of Biography* = V. W., *The Death of the Moth, and Other Essays*, eBooks@Adelaide, 2009.)

⁶ „What do we mean by calling a book a work of art? At any rate, here is a distinction between biography and fiction – a proof that they differ in the very stuff of which they are made.” (*I. m.*)

⁷ Virginia WOOLF, *Roger Fry. A Biography by Virginia Woolf*, London, The Hogarth Press, 1940.

⁸ „it was neither art nor science but a kind of superior craft.” (Idézi Leon EDEL, *Literary Biography*, i. m., 6.)

⁹ „[...] biography was the early model for Virginia Woolf’s thinking about the nature of imaginative writing. In her later work she abandoned this model, but it raised issues which remained potent for

„Woolf akkoriban alkotott, amikor az életrajzok szellemessé, elfogulttá és rövidde váltak.”¹⁰ Az író az azonban vizsgálta a műfaj változásait is. A viktoriánus életrajz letűnését, és a 20. század első évtizedeiben megjelenő, a modernizálás felé elmozduló folyamatokat szintén elemezte esszéiben. Megkérdőjelezte, hogy az életrajz valóban az „igazat mint olyat” adja-e olvasói tudtára. „A tényeknek manipuláltaknak kell lenniük; néhánynak kiemeltnek, másoknak homályban maradónak” – állította.¹¹

Az életrajznak ugyanis felfogásom szerint a lehető leghitelesebb képet kell adnia az *emberről*, magáról az *életről* és ennek részeként (lezárásaként) a *halálról* is. Ahogyan Jürgen Schlaeger szintén utal élet és halál összefüggő jelenségére: „Az életrajz élet és halál problémája. [majd Victoria Glendinninget idézi:] valamit kell kezdenünk az élet tényével, ami természetesen a halál ténye is.”¹² Az egyes ember életéről, illetve az életről – és a halálról – magáról, annak elmesélésén/elbeszélésén keresztül szólhatunk. Az életrajzban a halálnak kitüntetett szerepe van, hiszen nem egy esetben a meghalás pillanatánál sűrűsödik össze mindaz a mondanivaló, ami az élet során összegyűlt. Ugyanakkor John Worthen azt is megjegyzi, hogy a halál a biográfus számára nem pusztán egy adat, hanem egy lehetősége a jó narrációnak is.¹³ Az elbeszélő hangsúlyossá teszi, s ezáltal elbeszélése szerkezetét is meghatározhatja vele: indíthatja innen az eseményeket, de hatásos zárlatot is adhat a kötetének vele. Sőt, előreutalhat rá, motívumként használhatja a halálos ágyon mondottakat, egyfajta végzetszerűséget is sugallva ezáltal.

Az *emberi esendőség* bemutatása az életrajzi műfajok számára is nyitott. A mai kor életrajzának ugyanis nem hősokeket kell élénk állítania, hanem reálisan kell ábrázolnia azokat a hírességeket, akiket tárgyául választ. Természetesen egy-egy ilyen „leleplező” életrajz, amelyik bemutatja az adott személyt minden erényével és gyengeségével együtt, lerombolhat kultuszokat is. Leegyszerűsítve, azt is megállapíthatjuk: az olvasó rájön, hogy a híres embernek is csak olyan hétköznapijai voltak, mint neki magának. Ugyanakkor, távolabbról szemlélve, az élethelyzeteken, a döntéseken keresztül kirajzolódhat az az emberi nagyság is, ami az embert igazán emberré teszi. A géniuszok életrajzát megírni azt a feladatot is jelenti, hogy megmutassuk a miérteket és a zseni működését. Tudjuk, hogy ez lehetetlen. Mégis, mozgatóerőként jelen van mind az életrajz írójában, mind annak olvasójában. Pierre Boulez Mahler élet-

her to the end of her career.” (John BATCHELOR, *Introduction = The Art of Literary Biography*, ed. John BATCHELOR, Oxford, Clarendon Press, 1995, 4.)

¹⁰ „Woolf was writing at a time when biographies had become witty, biased, and short.” (Catherine PETERS, *Secondary Lives. Biography in Context = The Art of Literary Biography*, i. m., 43.)

¹¹ „facts must be manipulated; some must be brightened; others shaded” (Virginia WOOLF, *The New Biography = The Essays of Virginia Woolf 1925–1928*, ed. Andrew McNEILLIE, London, The Hogarth Press, 1994, IV, 473.)

¹² „Biography is a matter of life and death. [Victoria Glendinning:] something to do with the fact of life, by which I mean of course the fact of death.” (Jürgen SCHLAEGER, *Biography. Cult as Culture = The Art of Literary Biography*, i. m., 67.)

¹³ „Death itself is not so much a documentary fact, more of a biographical opportunity.” (John Worthen, *The Necessary Ignorance of a Biographer = The Art of Literary Biography*, i. m., 237.)

rajzával kapcsolatban¹⁴ érdekes gondolatokat fogalmaz meg arról, hogy a művészet misztériumát tetten lehet-e érni az életrajzokban. Azzal vajon, hogy a zseni hétköznapjaiba bepillantást nyertünk, megértünk-e valami működésének lényegéből? Meglátjuk-e azt a határvonalat, ami az életeseményeket és a művészeti alkotásokat elválasztja egymástól? Boulez szerint azonban az életrajz nemhogy közelebb vinne, hanem még inkább eltávolít. A sötétség lerombolhatatlan magja („the indestructible kernel of darkness”), mely minden műalkotás mélyén ott rejtőzik, hozzáférhetetlen marad, akármennyire is boncolgatjuk a személyiséget, amely létrehozta azt. Boulez hasonlatával élve: „Minél közelebb érezzük magunkat, annál távolabb kerülünk ennek a fölfedezésnek a gyökerétől, illetve annak megértésétől. Ami így el is tűnik a varázstükrök végtelen folyosóján.”¹⁵

Boulez-zel némileg egyetértve, némileg azonban vitatkozva is vele, elmondhatjuk: a művészetnek és a művészeknek *kettős* történetük van. Az egyik valóban a transzcendens szférából részesülő, a megfejthetetlen, az „arany pillangó”, amit nem lehet elérni semmilyen tudományos boncolgatással.¹⁶ A másik viszont az *emberi* oldal, az esendő, a mindennapi és a mindennapiban megmutató „csoda”. Nem a tökéletesség jelenti a művészetet, hanem a tökéletlenség *vállalása*. A jó életrajz történetet mesél el, s közben olyan portrét tár elénk, amely megmutatja az adott személy önmagával folytatott vívódásait is. Szerb Antal rokon következtetésekre jut, mikor így fogalmaz:

És mi mégis azt hisszük, hogy az életrajz beletartozik az irodalomtörténetbe, nem lehet és nem is szabad kiküszöbölni. Nemcsak azért, mert az alkotás mélyebb megértésére vezet, sőt elsősorban nem is azért. [...] a nagy alkotó elsősorban mint ember értékes és jelentős a közösség számára. Az igazán nagy író valahogy mintaszerű. Nem erkölcsi értelemben, hiszen Goethén erkölcsi szempontból elég kifogásolnivalót lehetne találni. Mintaszerű abban az értelemben, hogy nagy ember.

– *Voilà un homme!* – kiáltott fel Napóleon, mikor Goethe kiment a teremből.

Íme, egy ember: az ilyen ember, mint Goethe vagy Petőfi, hosszú vagy túlságosan rövid életén át magában hordozza emberi létünk minden lehetőségét, minden fájdalmát és minden örömét, teljesebb, mint más ember, emberebb, mint más, mintaszerűen ember, és ez a nagy bennük, és ezért tér vissza az ember újra és újra mintaszerű életükhöz. Alles geben die Götter, die unendlichen, ihren Lieblingen, ganz [Mindent megadnak a végtelen istenek kedveltjeiknek egészen – a szerkesztő jegyzete.] – mondta Goethe. Hogy ők átélték, egészen, létünk minden fázisát, az mélyebb és vigasztalóbb értelmet ad a mi töredékesebb életünknek is.¹⁷

¹⁴ A következő munkákról van szó: Henry-Louis de la GRANGE, *Mahler*, New York, Doubleday and Co., 1973; Uő., *Gustave Mahler. Chronique d'une vie*, Paris, Fayard, 1983.

¹⁵ „The closer we seem to approach it, the further we seem to be from grasping the origin of this invention, which disappears down an endless corridor of magic mirrors.” – Pierre BOULEZ, *Gustav Mahler. Why Biography?*, = P. B., *Orientations*, London, Faber and Faber, 1986, 294.

¹⁶ Lásd erről Nathaniel HAWTHORNE meséjét az arany pillangóról (*A szépség szerelmese*, Bp., Aurora, 1944.): A pillangó csak akkor él, csak akkor képes „repülni” (szabadság, művészet), amikor hagyják szabadon, s nem akarják fölboncolni. Egyetlen mozdulat – mely ki akarja deríteni, hogy mi mozgatja, s mi a titka – megöli a pillangót. Ugyanezt a metaforát a boldogságra és a szerelemre is vonatkoztatják, szállóige, illetve anekdota formájában.

¹⁷ SZERB Antal, *Az író és életrajza* = Sz. A., *A kétarcú hallgatás. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák: Végves tárgyú írások*, szerk. PAPP Csaba, Bp., Magvető, 2002, IV, 134–135.

A belső lelki élet bemutatásának az egyik szélsőségesebb esete lehet az úgynevezett *pszichobiográfia*, mely műfajnak szintén főleg az angolszász országokban van hagyománya. Freud nyomán olyan elemzésekre is vállalkoznak sokan, amelyek afféle poszthumusz tudatalatti-analízist próbálnak elvégezni. Teszik mindezt nem pusztán levelezések és egyéb filológiai elfogadható források alapján, hanem műelemzéseken keresztül is. Utóbbi már veszélyesebb terület. Még ha elő is fordul, hogy az életrajzíró megnéz egy-egy, az adott korszakban készült alkotást, akkor is mindez kísértetiesen emlékeztethet minket a sokak által kárhóztatott „pozitivisták” módszerekre. Nem árt megfedkezünk arról sem, hogy a magyarországi gyakorlat elsősorban a marxista háttérrel született pozitivisták elemzéseket ismeri, melyek nem egy esetben ideológiai rávetítéseként is fölfoghatók.

A pszichobiográfia őseinek Freud Leonardo-életrajzát tekinthetjük. A munka pár szövegtöröredékből indul ki – melyeket a Mester vetett papírra –, s azok alapján kezdi elemezni Leonardo szexuális beállítottságát, kitérve a művekre is. A kikövetkeztetett szexuális magatartás, illetve a megállapított elfojtások alapján aztán az alkotói módszereket, az alkotást inspiráló energiákat is górcső alá veszi Freud. A pszichoanalízis atyja tehát a festő életművéből következtet a személyiségre. Energiakusságának okait keresi, amelyet abban talál meg, hogy Leonardo nem élt szexuális életet, hanem ezeket az energiáit az alkotásba fordította. Elemzi a munkamódszereit, a korabeli leírások alapján – elsősorban Vasarira támaszkodva –, s ezekből kiindulva a zseni természetrajzát is megrajzolja. Leonardo fiatal fiútáncműveit kitüntető gesztusából pedig rejtett homoszexualitásra következtet. Ahogy mindezt összefoglalja:

Amikor mester volt, jóképű fiúkkal és fiatalokkal vette magát körül, akiket a tanítványainak tartott. A legutolsó ezek közül a tanítványok közül Francesco Melzi volt, aki elkísérte őt Franciaországba, vele maradt haláláig, és az örökösének nevezte őt Leonardo. Anélkül, hogy osztoznánk a modern életrajzíróknak a bizonyosságában, akik természetesen elutasítják a szexuális kapcsolat lehetőségét közte és a tanítványai között – mint a nagyszerű embert ért alaptalan vádat –, azt gondoljuk, valóban lehetséges, hogy a Leonardo és a fiatal emberek közötti szeretetteljes kapcsolat nem váltott át szexuális aktivitásba.¹⁸

Az alkotásban megélt, illetve kiélt szenvedélyesség tárgyalása után Freud azt a kérdést teszi föl, hogy vajon a reneszánsz polihisztor zseni miért hagyott maga után több befejezetlen művet. És miért foglalkoztatta annyira a repülés? Korai rajzaiból, vázlateiból és följegyzéseiből tudatalatti világát próbálja föltárni a pszichoanalízis atyja, ami alapján megfejtteni véli személyisége mozgatórugóit, késztetéseit. Ha nem

¹⁸ „When he was a master he surrounded himself with handsome boys and youths whom he took as pupils. The last of these pupils Francesco Melzi, accompanied him to France, remained with him until his death, and was named by him as his heir. Without sharing the certainty of his modern biographers, who naturally reject the possibility of a sexual relation between himself and his pupils as a baseless insult to this great man, it may be thought by far more probable that the affectionate relationships of Leonardo to the young men did not result in sexual activity.” (Sigmund FREUD, *Leonardo da Vinci. A Psychosexual Study of an Infantile Reminiscence*, transl. A. A. BRILL, New York, Bartleby.com, 2010 = <http://www.bartleby.com/277/1.html> [2012. 08.03.]

is tudatosultak soha esetleg Leonardóban ezek a késztetések, rajzainak szimbolikája sok mindent elárul lelkivilágáról, még a mai kor emberének is. Freud megkockáztatja a kijelentést: a pszichoanalitikus módszernek köszönhetően a modern kor embere jobban megértheti a reneszánsz nagymestert, mint saját kortársai. A pszichobiográfia e korai és némileg szélsőséges mintája azonban több buktatóra is fölhívhatja figyelmünket. Ahogyan mondani szokás, mindenkinek az írása nem annyira a tárgyáról, mint inkább saját magáról árulkodik. Sőt, az életrajz műfajának esetében ez talán még egyértelműbb. „Az életrajz tárgya maga az életrajzíró, nem pedig a kiválasztott alany” – mondta egy ízben Peter Ackyord, újságírói kérdésre válaszolva.¹⁹ De ugyanezt állítja George Moraitis és George H. Pollock is, akik a *Pszichoanalízis és életrajz* címen megrendezett, 1982-es konferencia kötetének előszavában így vallanak: „Időnként nehéz lehet kideríteni, kinek a belső világát is fedezzük föl: a megfigyelőt vagy a megfigyelt személyét. [...] A pszichoanalízis össze-vissza történő és helytelen használata szerencsétlen következtetésekhez juttathat. Azonban az óvatos és józan alkalmazása a pszichoanalitikus elveknek meghozza az eredményét.”²⁰ Freuddal kapcsolatban szintén elhangzott már a megállapítás, nem kis iróniával fűszerezve. Anthony Storr például éppen Freud életrajzaival kapcsolatban írja a következőket: „Még maga Freud is, amint az gyakran megjelenik az írásaiban, nem tudta visszatartani magát attól, hogy ne bocsátkozzon pszichoanalitikus spekulációkba. Tette mindezt azokkal a történelmi személyiségekkel kapcsolatban, akik különösen érdekelték őt, köztük Leonardo da Vincivel és Dosztojevszkijjel. Ezeknek a spekulációknak a jelentős része nyilvánvalóan téves volt.”²¹ Nem véletlen, hogy maga a pszichológia tudománya szintén távolabbról próbálja szemlélni például azt az attitűdöt is, ami mindent pszichoszexuális magatartásként értelmez, s elfojtásokra vezet vissza. Freudot sokan megmosolyogják már napjainkban, elméletének némely elemét azonban nem árt figyelembe vennünk egy-egy életrajz megírása során. Az természetesen megint más kérdés – s erre még visszatérek dolgozatomban –, hogy valakinek a magánéletében kutakodni – pláne, ha az alanynak még a saját maga elől is elrejtett szexuális késztetéseiről van szó – mennyire etikus viselkedés.

Noha bíráljuk a pszichobiográfiát, azért arról sem árt megfeledeznünk, hogy a lélektani aspektusok teljes kizárása sem vezethet eredményre. Paula R. Backscheider szerint például eleve nem is tudunk pszichológizálás nélkül közelíteni az életrajz

¹⁹ „Similarly, Peter Ackyord once »chuckled«, according to a journalist, that »the subject of a biography is the biographer, not the subject.«” (Ann THWAITE, *Starting Again. One of the Problems of the Biographer = The Art of Literary Biography*, i. m., 207.

²⁰ „At times it may be difficult to ascertain whose internal world is being explored – that of the observer or that of the observed. [...] The indiscriminate and inappropriate use of psychoanalysis can have unfortunate consequences. However, careful and judicious application of psychoanalytic principles has its rewards.” (George MORAITIS, George H. POLLOCK, *Introduction = Psychoanalytic Studies of Biography*, eds. G. M., G. H. P., Madison, International Universities Press, xv.

²¹ „Yet Freud himself, as is often apparent in his writings, could not refrain from indulging in psychoanalytic speculations about historical figures who particularly interested him, including Leonardo da Vinci and Dostoevsky. Many of these speculations have turned out to be plainly wrong.” (Anthony Storr, *Psychiatry and Literary Biography = The Art of Literary Biography*, i. m., 74.

tárgyához. Ma már olyannyira beivódott a kulturális emlékezetbe a freudi, illetve a jungi örökség is (sőt, még Eriksont is említi), hogy már tudat alatt is keressük az id–ego–superego összefüggéseit egy-egy karakteren belül.²² „Lord Byronnak megközelítőleg 200 életrajza van” – állítja Richard Holmes.²³ Ugyan nem mind a kétszáz életrajzíró dolgozott ugyanazokból a forrásokból, de a dátumok és az életesemények jelentős része megegyezhetett a dokumentumokban. Mégis kizárt-nak tarthatjuk, hogy mind a kétszáz munka egyforma legyen, sőt az is kizárt, hogy mind a kétszáz ugyanazt a Byront mutassa be. Holott Byronból – tudomásom szerint – csak egy élt és alkotott a világirodalomban. Miben rejlik hát a különbség? Jürgen Schlaeger szellemesen megjegyzi: „Minden az életrajzban és az életrajzról személyiségek értelmezése. [...] Az életrajzíróknak és tárgyaiknak az »élet« egyfajta értelmezés.”²⁴ Mint fentebb említettem, a lélektani aspektusok ugyan ingoványos területre is vezethetnek, mégsem zárhatók tehát ki teljesen egy életrajz megírásából. Anthony Storr szintén elismeri, hogy a pszichológiai perspektíva gazdagította is a műfajt: „Másfelől azok az ötletek, amelyek a pszichoanalízisben gyökereznek, új és elkerülhetetlen dimenziókat adtak az életrajznak.”²⁵ Ha a lélektani elemzések nem is kapnak szerepet magában a műben – esetleg csak a tudatalattinkat vezérlik a különböző intuíciók –, de az előkészületi munkák fázisában mindenképpen szembe kell nézni ezekkel az aspektusokkal, s tudatosítani kell őket. Andrew Sinclair írja: „Életrajzot írni több, mint egy másik személy fölfedezése. Ez az önismertet (önmagunk fölfedezésének) problémája.”²⁶ Valahol az életrajzírás is egyfajta hermeneutikai kört képez: adott az alany élettörténete és adott a biográfusé mint befogadóé. A biográfus tehát értelmezi azt az életet, amelyet megír. Értelmezi egyrészt a megírás aktusával, másrészt elbeszélésének lejegyzése előtt, amikor a tárgy mint egyfajta „műalkotással” ismerkedik. Befolyásolja nem pusztán a saját személyisége (annak lélektani adottságai), hanem az a korszellem, az a földrajzi környezet és a többi, amiben él. Ken Robinson az eltérő elméleti alapokról induló pszichoanalitikusok példáját hozza: „A különböző életrajzírók – akár csak a különböző pszichoanalitikusok, akik egymástól eltérő elméleti alapokból kiindulva dolgoznak –, mindannyian máshogy értelmezik (érik) majd az adott élettörténetet.”²⁷

²² Paula R. BACKSCHEIDER, *Reflections on Biography*, Oxford–New York, Oxford University Press, 2001.

²³ „There are over 200 lives of Lord Byron.” (Richard HOLMES, *Inventing the Truth = The Art of Literary Biography*, i. m., 18.)

²⁴ „Everything in biography and about biography is interpretation of individuals. [...] For biographers and their subjects »life« is interpretation.” (Jürgen SCHLAEGER, *Biography. Cult as Culture*, i. m., 58.)

²⁵ „On the other hand, ideas derived from psychoanalysis have provided a new and inescapable dimension to biography.” (Anthony Storr, *Psychiatry and Literary Biography = The Art of Literary Biography*, i. m., 77.)

²⁶ „The writing of biography is more than a discovery of another person. It is a matter of self-discovery.” (Idézi: Jürgen SCHLAEGER, *Biography. Cult as Culture*, i. m., 69.)

²⁷ „Different biographers, like psychoanalysts working different theoretical foundations, will each offer a different felt life-history.” (Ken Robinson, John Wilmot, *Earl of Rochester. An Author in Search of a Character = The Art of Literary Biography*, i. m., 102.)

André Breton szellemesen megjegyzi: „Mondd meg, kinek az életét olvasod. / Mondd meg, ki kísért; megmondom, ki vagy te.”²⁸ A tudományos igénnyel föllépő életrajz azonban szereti kizárni ezeket az emberi aspektusokat. Az igazán sikeres könyvek viszont számolnak vele, sőt építenek rá. Külföldön – az angolszász világban – vita van a pszichoanalitikusok és az irodalomtudomány művelői között. Való igaz, hogy nem szerencsés túlpszichologizálni egy ilyen munkát, azonban az sem vezethet eredményre, ha a biográfus, aki pusztán a filológiai adatokra támaszkodott, úgy véli, objektív anyagot adott ki a kezéből. Már maga a kutatási folyamat sem mentesíthető az életrajzíró pszichéjétől. Azzal, hogy hogyan rendez el az adatokat, minek mekkora teret ad, már eleve manipulál, még akkor is, ha mindezt tudattalanul teszi. „Az életrajzban a legláthatatlanabb személy a leghatalmasabb – maga a szerző” – jegyzi meg Paula R. Backscheider.²⁹ Előfordulnak olyan szerzők is, akik még emlékeztetik is olvasóikat arra, hogy milyen pozícióval is rendelkeznek, kvázi uralják az adott személy életét, mindentudásukkal. Érdekes módon, ha nem is ezek a narrátorok, de azok a biográfusok, akik föl vállalják a személyességet, mindig sikeresebbek. Azokat az életrajzokat vették meg gyakrabban az angolszász országokban, amelyeknél azok írója már az első fejezetben közölte, milyen viszony fűzi könyve tárgyához. Talán ez a magatartás hitelesebbnek hat, mint az a hozzáállás, amelyik személytelennek tünteti föl magát ugyan, azonban manipulatív módon mégiscsak ott rejtőzik a háttérben.

Az életrajz műfaját nem pusztán a pszichoanalitikus irányzat kívánta megújítani, hanem vita tárgyává tette a feminizmus is. Tőlünk nyugatabbra az is elméleti kérdéssé vált, hogy vajon mi a különbség a női és a férfi biográfus között. Míg a férfiak inkább a szellemi fejlődésre koncentrálnak, addig a nők a magánéleti kapcsolatokat emelik ki, valamint az ezzel kapcsolatos gondolatokat. További fejtörtést okozhat, hogy vajon az életrajz alanyaként választott személy neme mennyiben akadályozza a karakter megértését: mennyiben képes egy nő férfiről életrajzot írni, és fordítva. Simone de Beauvoir életrajzaival kapcsolatban Paula R. Backscheider azt a dilemmát is fölveti, hogy vajon hogyan ábrázolható az intellektuális nő. Mennyiben ragadnak rajta a klisék, amikor életeseményeit beszélik el a róla szóló könyvek? Toril Moi például saját identitásának megélését részben a Beauvoir-életrajznak köszönhette.

A portréfestő esete szintén rámutat arra, hogy a festő és modellje közt szükség-szerűen lelki kapcsolat is kialakul. Arnold Böcklin kijelentése, miszerint „ez a legnagyobb és legnyomósaabb műfaj, mert leginkább megköti a művész kezét”, nem feltétlen lesz igaz.³⁰ Az arcképfestőnek valóban nem egyszerű a feladata, hiszen akár mennyire is ismeri modelljét, a képen mégsem az a személy lesz látható, aki ott és akkor modellt ült, hanem az, amit a festő észrevett (vagy épp észre akart venni és vetetni) a lényéből. S ekként a látszólagos megköötöttség valójában alkotói szabadsággá minősülhet át. A festő (vagy rajzoló) személyiségétől is függ, hogy ki kerül a festővá-

²⁸ André BRETON, *Nadja*, idézi: Paula R. Backscheider, *Reflections on Biography*, i. m., xiii.

²⁹ „The most invisible person in a biography is the most powerful – the author.” (i. m., 3.)

³⁰ Idézi: [Szerző nélkül]: *Az arckép*, *Művészet*, 1907/2, 119–126.

szonra. Lehet, hogy egészen pontosan visszaad mindent, amit lát: a körvonalak azt mintázzák, aki ott ült előtte, a színek is, az arányok is megtévesztésig hasonlíthatnak az eredetire, mégis valami más lesz. A portré „kisugárzása” a mester szellemét adja vissza, illetve azt, amit a mester szelleme kiemelni kívánt alanyának személyiségjegyei közül. És az, hogy ő mit emel ki, mit lát meg a Másikból, azon múlik, hogy őbenne mi rejtőzik. Nem tud olyat meglátni a modellben, ami nincs meg saját magában is. Még azt az állítást is megkockáztathatjuk: minden művész a saját képét adja vissza, minden egyes alkotásában. Leonardo portréi főbb vonásaikban hasonlíthatnak egymásra, ami egyáltalán nem jelenti azt, hogy a valóságban is ily nagymérvű hasonlóságot mutattak volna a modellek. A német művészettörténész Karl Justi – aki életrajzi és pszichológiai szempontokat egyaránt érvényesített műelemzéseinél – ugyanerre a megállapításra jut, amikor a következőt állítja: „Híres festők arcképműveiben gyakran oly szellem rejtőzik, amely nincs meg az ábrázoltban. Ez az ő saját szellemük. Olyanok, mint a színész, aki mindig önmagát játssza.”³¹ A saját portré megjelenítésének külön válfaja, amikor ténylegesen jelen van a kép alkotója a művön. Közismert, hogy a Sixtus-kápolna *Utolsó ítélet* ábrázolásán megjelenik Michelangelo képmása is, a megnyúzott Sebestyén bőrén, de utalhatunk Caravaggio híres, kettős „lelki önarcképére” is, a *Dávid Góliát levágott fejével* című festményre.

Etikai vonatkozások

A hiteles, a személyt minden esendőségével együtt bemutató életrajz számos etikai kérdést is fölvet. Richard Holmes például nem fél megkérdezni a következőt: „Mindig is kérdéses volt egy másik ember életének a kutatása etikai szempontból. Milyen jog alapján, milyen szerződés szerint hatol be az életrajzíró egy másik ember tetteinek és magánéletének a világába?”³² Ezzel kapcsolatban hadd indítsam egy példával a gondolatmenetemet! Nemrégiben került elő az a boncolási jegyzőkönyv, amiben Kosztolányi holttestének állapotáról is olvashatunk. Az eset emblematikusnak tekinthető, s számos filozófiai (etikai) kérdést is fölvet. Elsőként mindjárt megkérdezhetjük: vajon jogunk van-e a dokumentum nyilvánosságra hozásához? A helyzet hasonlít a beszélgetőlapok közzétételéhez, ha nem komolyabb még annál is. A haladkló által följegyzett soroknál talán még intimebb ugyanis a boncolási jegyzőkönyvben olvasható leírás, amelyből arról értesülünk, hogy milyen állapotban volt a holtteste Kosztolányinak. Az a test, ami csak a sajátja volt, amihez másoknak semmi köze nem lehet. E ponton eszünkbe juthatnak azok a testfilozófiák is, amelyek napjainkban egyre inkább a tudományos párbeszédnek homlokerébe kerülnek. Sokan már Sade márkitól eredeztetik a jelenséget, akinek filozofikus és egyben pornográf regényei az emberi testet állították középpontba, illetve annak meggyalázását, beszennyezését, de – ezzel ellentétben – a vágnak is hangot adott.

³¹ Idézi: [szerző nélkül], *Az arckép*, Művészet, 1907/2, 119–126.

³² „The ethics of research into another person’s life have always been questionable. By what right, by what contract, does a biographer enter into another’s zone of activity and privacy?” (Richard HOLMES, *Inventing the Truth*, i. m., 17.)

Sade-nál a Másik test határainak lerombolása egyben a saját test határainak lerombolása is, mely a testben – a szóban – »válík testté«, s mely az individuuum határainak megsértésére irányuló kísérlet is egyúttal. A testek és individuuumok határainak átlépése a tudatalatti hártatlanságát is felfedte. A tudatalatti kérdésköre nem pusztán a freudi olvasatok lehetőségét veti fel, hanem az emberben tételezett Gonosz fogalmának kérdését is. A Gonosz e folyamatok mozgatójává lesz: a színjáték megrendezőjévé, a szerepek kiosztójává. A Természet – melyet Sade egyetlen maga felett álló törvényként elismer – pusztulást és pusztítást kíván. Mindez értelmezhető morális határátlépésként, de a lét határainak átlépésére tett kísérletként is, ami azonban halált jelent, ekképp az átlépés pillanatában megszünteti önmagát. A határátlépés lehetetlensége annak befejezhetetlenségében rejlik, hisz befejezése kilépés lesz a létből.³³

Sade határsértéseiről Foucault írt talán a legtöbbet, de külön is foglalkozott a test filozófiai kérdéseivel. Részletesen elemezte a társadalmi elfojtásokat a testtel és a szexualitással kapcsolatban. Utalt azokra az elsősorban vallási dogmákra, amelyek a testiséggel kapcsolatos zavart viszonyulásokat előidéztek. „A középkor erősen egységes diskurzust hozott létre a testiség és a bűnbánat körül. Az elmúlt évszázadokban azután ez a viszonylagos egység felbomlott, szétforgácsolódott, szétesett, megannyi diskurzusra robbanva szét; ezek az – egymástól élesen különböző – diskurzusok a demográfia, a biológia, az orvostudomány, a pszichiátria, a pszichológia, az erkölcsstan, a pedagógia vagy a politika-kritika formáját öltötték.”³⁴ – írja *A szexualitás története* című munkájában. Foucault szerint a hatalom idővel minden területre ráteszi a kezét, így a szexualitásra és a testre is. A perverzítások elszaporodnak, miközben a hatalom már az intim területekre is hatást kíván gyakorolni, szabályozni kívánja legmagánabb ügyeinket is. De említhetjük Roland Barthes nevét is a testfilozófiákkal kapcsolatban, akire szintén a legtöbbet hivatkoznak a posztmodern s az azon túli elméletek követői. Moldvay Tamás pedig Deleuze Nietzsche-könyvére is fölhívja a figyelmünket, mikor így beszél:

Mi a test? [...] Nem határozzuk meg, ha annyit mondunk, hogy erőknek egy terepe, egy erősokaság versengéséből táplálkozó milió. Hiszen valójában nem létezik »milió«, ahogy erő- vagy küzdőtér sem. Nem létezik valóságmennyiség, mivel minden valóság már erőmennyiség. Minden erő kapcsolatban áll a többivel, vagy azért, hogy engedelmeskedjen, vagy azért, hogy parancsoljon azoknak. Ami egy testet meghatároz, az az uralkodó és uralt erők viszonya. Minden erőviszony testet konstituál: kémiai, biológiai, társadalmi, politikai. A test ezáltal erőviszonyok sajátos térképévé válik. Heterogén térkép, mely különböző erők által létrehozott különféle korpuszokat, mint más-más tájegységeket foglal magában. Olykor mint szerveket. A test, mely szervekkel rendelkezik, szükségképpen olyan test, amelyben a szerveknek hierarchikus összhangban kell lenniük: szervezet. A szervekkel rendelkező test korrelátuma a szellem szervezete, az öntudat gondolkodása, a hierarchikus államszervezet.³⁵

Meglátásom szerint a szellemi tudományok művelőinek a társadalmi mozgásokat is figyelniük kell, nem pedig ezektől a folyamatoktól elszigetelten, a „tömegekkel”

³³ ARANY Zsuzsanna, *Ördögtrillák. Gonosz és Erotika az irodalomban*, Veszprém, Művészetek Háza, 2004, 30.

³⁴ Michel FOUCAULT, *A szexualitás története. A tudás akarása*, ford. ÁDÁM Péter, Bp., Atlantisz, 1996, 36.

³⁵ MOLDVAY Tamás, *Deleuze és a filozófia*, Metropolis, 1997/2, <http://emc.elte.hu/~metropolis/9702/MOL1.html> [2012. 08. 03.]

történő párbeszéd nélkül végezni tevékenységüket. Erre világítanak rá a fentebb idézett elméletírók tanulságai is. A szubkulturális jelenségek ugyanis tünetértékűek lehetnek: vagy a szellemi irányzatok torzulásaival szembesítenek, amikor azok elérnek a tömegekhez is, vagy előremutatóak is lehetnek, azt illetően, hogy a szellemi tudományoknak milyen irányokban kellene orientálódniuk, mi van a levegőben úgymond, amivel muszáj foglalkozni. A testnek nem erotikus, hanem már egyenesen nekromán „fölhasználása” az a mód, amivel a *Bodies* (Testek) című nemzetközi kiállításon találkozhattunk. A Budapesten is bemutatkozott tárlaton holttesteket mutattak be a látogatóknak. Günther von Hagens „hullapreparátor” sajátos eljárását a következőképpen foglalja össze Kolozsi László a *Filmvilág* 2006. novemberi számában: „Von Hagens a heidelbergi egyetemen két évtizede dolgozta ki a mumifikálás új eljárását, aminek lényege, hogy az (emberi szervet vagy az) egész testet acetonszférában megszabadítja zsírszövetektől és nedveitől, majd mínusz huszonöt fokon kiszárítja és zsírtalanítja. A testet ezután meríti polimeroldatba, a meleg műanyag behatol az inak, a szervek közé. A szilikonnal feltöltött testrészek hajlékonyak lesznek, ezért lehet a testeket a kellő pozitúrába mozgatni.”³⁶

Míg például Sade-nál a hatalom gyakorlását is jelentette a másik testével való vagy perverz játék, vagy kegyetlenkedés, addig itt elviekben az anatómiai kutatás a fő cél. Mindez azonban meg is kérdőjelezhető: a holttestekkel már bármit tehet a túlélő, ekként ez is egyfajta hatalomgyakorlásnak minősülhet. Különösen mondhatjuk ezt annak tudatában, hogy a „modellek” jelentős része kínai politikai fogoly volt, míg ki nem végezték őket. Mint minden rossz értelemben vett – azaz kegyetlen, önző és zsarnoki – hatalomgyakorlást (a szolgálatként fölfogott, s a közjót szem előtt tartó hatalomgyakorlás helyett), ezt a gesztust is jellemezheti a gyávaság. A magatehetetlen testtel – legyen az akár szenvedő, akár halott – azok kelnek birokra, akik az élővel, a tudatossal és az ereje teljében lévővel nem tudnak – nem mernek – mit kezdeni. Ugyanakkor a hullapreparátor orvos kísérlete valóban anatómiai szemzőgből is értelmezhető, s ez esetben inkább az emberi test – s vele együtt a Teremtés – csodálatává válik. A reneszánsz hullarablók – köztük a polihisztor Leonardóval – nemcsak „meggyalázták” a holttesteket, hanem legalább annyira csodálták is annak építményét, emberi szervezetünk tökéletes összehangoltságát. A test kérdése tehát egyszerre lehet a legiszonyatosabb szembesülés – nemcsak a hatalom problémája, hanem a halálra való emlékeztetés miatt is –, valamint a legnagyobb csodálata annak a princípiumnak (legyen az Isten vagy bármilyen energia), mely azt a semmiből – vagy épp az evolúció útján – létrehozta. Összetett kérdés tehát az is, hogy Kosztolányi bonctani naplójának tanulmányozását hogyan fogjuk föl: 1. a kíváncsiskodó és helyzetükkel visszaéllő – lényegében Kosztolányi alakja fölött hatalmat szerző – utódok kegyeletsértő gesztusaként; 2. tudományos vizsgálódás tárgyaként, beleértve az orvostörténeti tudnivalókat is; 3. filozófiai kérdésként. Annyi bizonyos, hogy mindenképpen határt sértünk vele. Határsértésünket csak annyiban szépíthetjük, hogy mindezt vállaljuk, s indokoljuk: a horrort tanulságként mutatjuk be.

³⁶ KOLOZSI László, *Taxidermia. A test filozófiája*, *Filmvilág*, 2006/11, http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8764 [2012. 08. 03.]

A Kosztolányi végső agóniáját mutató jegyzeteire és a boncolásáról tanúskodó anyagokra az is igaz, hogy az ember, az emberi lét, végeredményben az élet éppen ezekben a szélsőséges helyzetekben mutatja meg igazán önmagát. Nem véletlen, hogy a dráma is sűrítésekkel dolgozik: fölerősített élethelyzeteket emel ki, s azon keresztül ábrázolja az embert, s hatol le a lélek mélyére. Mindezzel nem azt állítom, hogy az életrajznak drámának vagy épp drámainak kellene lennie, mert akkor meglehetősen eltávolodnánk a műfajtól, s talán torz képet adnánk alanyunkról. Azt azonban állítom, hogy a szélsőséges élethelyzeteket mindenképpen be kell mutatni, méghozzá hangsúlyos helyen. A halált például nem azért kell hangsúlyosabban kezelni, mert szenzációhajhász könyvet kívánunk mind a szakmai, mind a nagyközönség elé tárni. A halálról hírt adó fejezetnek az egyik legkitüntetettebbnek kell lennie. Bármennyire is magánügye mindenkinek a saját halála, mégis az jellemzi leginkább az életét, az adja meg az egész élettörténet ívét, ahhoz viszonyítva válik az élet életté. Nem szabad abba a hibába esnünk, amiről Jürgen Schläeger ír: „Az életrajz kiaknázza az elmúlt élet bőségét a halál jelenlévő monotonijával szemben. Az élet az életrajzban termékeny, a halál terméketlen.”³⁷ A halált is ábrázolni kell. Ugyanakkor az is igaz, hogy élet és halál kettősségére, az élet valódi értékére, éppen az életesemények mozgalmasságának kontra a halál mozdulatlanságának ábrázolása világíthat rá.

A másik kitüntetett motívum, ami az életrajz és a magánélet kérdésével, valamint az etikai vonatkozásokkal kapcsolatban fölmerülhet, az a szerelmi élet. Egyfelől a tudott vagy éppen most földerített kapcsolatok bemutatása vetődhet itt föl – nem egyszer akár személyiségi jogokat is sértve –, másrészt – akárcsak Freud példájánál láthattuk – a szexuális élet elemzése is témát adhat a biográfusoknak. Mindezzel azonban veszélyesen közel merészkedünk alanyunk intim szférájához. Nem véletlen, hogy a nagy alkotók közül sokan utálták az életrajzírókat, mindenkori kíváncsiságuk miatt. Oscar Wilde például egyszer azt nyilatkozta, hogy minden embernek vannak elvei, de az, aki életrajzot ír, gyakran maga Júdás.³⁸ A Sors fintora, hogy éppen az ő egyik életrajzírója, Richard Ellmann vette a bátorságot, hogy elég alaposan kiteregesse Wilde magánéletét. Noha Wilde-ot már fiatalkorában kerülgették a pletykák, később aztán homoszexualitásának köszönhetően bíróságilag el is ítélték, azért a biográfusnak is maradt még kutakodni valója. „Ellmann szintén tudatni akarta velünk, hogy Wilde férfitartnereivel az orális és a combok közti szexet inkább részesítette előnyben, mint az analízist. Így tehát Wilde viszonya Robbie Ross-szal, John Grayjel és Lord Alfred Douglással párhuzamban állt azzal az ízléssel, ami a durva és nyers mesterségek veszélyes gyönyöreit jelentette. Valóban tudnunk kell minderről?”³⁹ Való igaz, hogy a művek a szerző életétől függetlenül léteznek, s ezt

³⁷ „Biography pits the abundance of past life against the present monotony of death. Life in biography is luxuriant, death is sterile.” (Jürgen SCHLAEGER, *Biography. Cult as Culture*, i. m., 4.)

³⁸ „Oscar Wilde once said that every person has disciples, but »it is usually Judas who writes the biography.«” (Idézi Paula R. BACKSCHEIDER, *Reflections on Biography*, i. m., xv.)

³⁹ „Ellmann also wanted us to know that Wilde’s preference with his male partners was for oral and intercrural rather than anal sex, and that Wilde’s affairs with Robbie Ross, John Gray, and Lord Alfred Douglas ran in parallel with his taste for the dangerous pleasures of rough trade. Do we need to know these things?” (John BATCHELOR, *Conrad’s Truancy = The Art of Literary Biography*, 116.)

az életrajzírok sem vitatják. John Batchelor azonban megjegyzi, hogy a műveket – egyes motívumaikat és a többit – magyarázhatják is az életrajzok, az adott alkotóval megtörtént események. De egy életrajzíró sosem tudja bebizonyítani, hogy mennyiben volt igaza, amikor az adott munkákban jelentkező motívumot egy adott, az életút folyamán bekövetkezett eseményből vezeti le. Nemcsak az új kritika képviselői hirdették, hanem Flaubert is megjegyezte: „Az ember semmi, a műalkotás minden.”⁴⁰

Henry James elbeszéléseiben sem kímélte nem pusztán az életrajzírokat, hanem a kutakodó irodalmárokat sem. A *The Aspern Papers* (Az Aspern levelek) című regényének főhőse például egy olyan fiatal irodalmár, aki egy nagy költő egykori szerelménél próbálkozik, hogy kedvességével rávegye, az öregasszony szolgáltassa ki a régi románc dokumentumait. A *The Real Right Thing* (Az igazi) című elbeszéléseinek hőse pedig már egy életrajzíró, aki találkozik annak a híres embernek (írónak) a szellemével, akiről a könyvét írta. A szellem idővel fölszólítja, hogy hagyja abba a munkáját. Mindez világosan tükrözi James szkepticizmusát az életrajzzal szemben. De tudjuk, hogy Nathaniel Hawthorne-ról monográfiát, William Wetmore Story-ról életrajzi könyvet is írt, illetve számos kortársáról portrékat, valamint több biográfiáról kritikát. Mégis idegenkedett tőle, mert úgy vélte, csak arról érdemes életrajzot írni, akinek vagy nagyon mozgalmas élete volt, vagy ha nem is volt mozgalmas élete, de legalább nagy szellem volt. A legfontosabb kérdés azonban mégis az életrajzírás etikai vetülete volt számára: mennyiben van följogosítva az életrajzíró arra, hogy hőse magánéletét is tárgyalja?⁴¹

A magánélet ábrázolásánál ismét a szerelmi viszonyok kerülnek előtérbe. Norman White például szól az „özvegy-faktorról” is,⁴² azaz arról a jelenségről, amikor a híres ember özvegye minél szebb színben igyekszik föltüntetni egykori férjét (szerelmét), illetve magát a kapcsolatot is idealizálja. Kosztolányi Dezsőné például saját maga írt életrajzot férjéről,⁴³ melyben házasságukat szinte eszményinek állítja be, s a maga szerepét Kosztolányi géniusának kibontakozásában erőteljesen fölértékeli. Az ilyen jellegű biográfiákkal óvatosan kell bánnia az utókornak, hiszen az „özvegy-faktor” komolyabban is működésbe léphetett ez esetben. Szegedy-Maszák Mihály szintén fölhívta már a figyelmet az özvegy által írt életrajz esetleges torzításaira:

Ha egyszer megállapítható, hogy Kosztolányinak 1935 októberében feleségéhez írott sorai kétes hitelűek, mert ellentmondanak a Radákovich Máriához ezidőben írott és a mai napig eredeti formájukban megtalálható leveleknek, akkor nem lehet kizárni a lehetőséget, hogy az özvegynek kiváló nyelvrézékkel, hatásosan megírt könyve legalábbis elfogult, egyoldalú értelmezés, kísérlet arra, hogy eszményinek tüntessen föl egy családi életet, amely más, ténylegesen fennmaradt szövegek alapján meglehetősen szerencsétlenné mutatkozik. A

⁴⁰ „Man is nothing, the work of art everything.” (Idézi: Ann Thwaite, *Starting Again. One of the Problems of the Biographer = The Art of Literary Biography*, 211.)

⁴¹ Bővebben lásd Willie TOLLIVER, *Henry James as a Biographer. A Self among Others*, New York, Garland Publishing, 2000.

⁴² Norman WHITE, *Pieties and Literary Biography = The Art of Literary Biography*, i. m., 213–215.

⁴³ KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *Kosztolányi Dezső*, Bp., Révai, 1938.

levelek egy része azt sejteti, hogy Kosztolányi személyisége sokkal ellentmondásosabb volt, mint amilyennek az özvegy által írt könyv tünteti föl.⁴⁴

De irodalmi pletykaként terjednek olyan történetek is, hogy az érintettek nem szívesen mutatnak meg leveleket a kutatóknak, valamint elhallgatnak visszaemlékezéseikből olyan részleteket, amelyek a személyükre esetleg rosszabb fényt vethetnek.

Azt sem szabad elfelednünk azonban, hogy amikor rokon vagy közeli barát, ismerős írja az életrajzot a nem sokkal előtte elhunyt híres emberről, kétségtelenül több forrás állhat rendelkezésére. Az a tény pedig, hogy személyesen is megtapasztalhatta az adott karakter minden egyes rezdülését, behozhatatlan előnyét biztosítja a későbbi biográfusokkal szemben, legyenek bármennyire is tájékozottak és érzékenyek. A rokon élményszerűbben is írja meg könyvét, hiszen ott élnek még benne a közös emlékek. József Jolán a *József Attila élete* című művében⁴⁵ bátran beszélteti is József Attilát, hiszen „ő megteheti”: ismerte, tudta a szavajárását, s hitelesnek tűnik az ő elbeszélésében a meghalt költő egy-egy megszólalása. Mindezt egy később érkezett kutatónak (vagy épp művésznek) lehetetlen rekonstruálnia. Segítségét jelenthetnek ugyan a filmen vagy magnószalagon fennmaradt képi és hangzó anyagok, s talán ezek útján is közelebb férközhetünk az adott személyiséghez, de a mindennapjaiból való részesülést semmivel sem lehet kiváltani. Így tehát ezek a források, még ha olykor torzítanak is, megszépítve a közös múltat, semmiképp sem elhanyagolandók a biográfusok számára.

Arról, hogy ma mennyire aktuális az életrajz műfaja Magyarországon, egyelőre nem érdemes kijelentéseket tenni. Meg kell várnunk néhány olyan munka megjelenését, amelyek klasszikus értelemben vett életrajzok, azaz nem tartalmazznak műelemzéseket, s az adott korszakban helyezik el a főhőst. Nem monográfiák tehát (nem is életrajzi monográfiák), hanem pusztán az életesemények elbeszélése történik meg bennük, adott kor- és művelődéstörténeti háttérrel. Annyit azonban megkockáztathatunk, hogy e műfaj szélesebb közönséget is vonzhat, mint a tudományos szakma olvasóinak köre. E ponton érdemes idéznem John Batchelor megállapítását, aki a mindenkor olvasó, az olvasott mű és a szerző életrajzának kapcsolatát röviden így foglalja össze: „Elovvassuk a művet. Utána elolvassuk az életrajzot. Utána újra elolvassuk a művet és többet értünk meg belőle.”⁴⁶ Az átlagolvasó a mai napig így tesz, s az irodalomtudománynak felelőssége az is, hogy ha már egyszer a mindennapi ízlés – az új kritika és más irányzatok törekvéseinek dacára – kíváncsi a szerzőre is, akkor olyan életrajzot adjon a kezébe, ami hiteles és megbízható. Szerb Antal szintén elemzi a kérdést *Az író és életrajza* című esszéjében:

Ez a fajta irodalomtörténet [a szellemtörténet, ami Szerb idején virágzott] – vagy inkább irodalomtudomány – már csak szakemberek számára készül, alig veszi tekintetbe a laikust,

⁴⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Műfajok a kánon peremén. Levél és napló Kosztolányi életművében* = Sz. M. M., *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998; Ua. = <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/kosztol.htm> [2012. 08. 03.]

⁴⁵ JÓZSEF Jolán, *József Attila élete*, Bp., Cserépfalvi, 1940.

⁴⁶ „We read the work. Then we read the biography. Then we read the work again and we see more.” (John BATCHELOR, *Conrad's Truancy = The Art of Literary Biography*, i. m., 115.)

az olvasót, a közönséget. Mert az olvasót – vagy mondjuk az embert általában –, hiába, minden remek szellemtörténeti elemzésnél jobban érdekli kedves írójának magánélete. Lehet, hogy ez teljesen ostoba érzés, de az ember nem tud segíteni magán, mindig arra kíváncsi, hogy »mi igaz« abból az érdekes történetből, amelyet olvasott, »mennyire őszinte« az a költő, akinek verse megrendítette, szóval, tudományosabban kifejezve, ösztönösen keresi a mű élményalapját – s az irodalomtörténettől erre vonatkozó felvilágosításokat vár.⁴⁷

Richard Holmes pedig a következőképpen ír az életrajz és az „emberi” viszonyáról: „Ha egyetlen mondattal kellene meghatároznom az életrajzot, az emberi megértés művészetének hívnám és az emberi természet ünneplésének.”⁴⁸ Amikor egy-egy irodalmi mű erősebb hatást gyakorol ránk, valóban kíváncsiak leszünk a szerzőre is. Nemcsak az átlagolvasók lesznek rá kíváncsiak, hanem olykor még az irodalomtudósok is. *Ki* volt az az ember, aki ezeket a sorokat papírra vetette? Milyen élete volt? Miket látott, hallott, tapasztalt? Milyen karakter volt? Akármennyire is függetlenítetik egyes irányzatok a szerzőtől a művet a 20. század folyamán, belénk van kódolva, hogy az alkotások mögött az *embert* is keressük. Egy embert, aki szól hozzánk a múltból vagy épp a jelenből. Egy embert, aki örökösen akar(t) hagyni valamit. A Másikat, akinek lehet mondanivalója a számunkra, a Másikat, akivel valamiféle szellemi-spirituális kapcsolatba kerülünk az olvasáson keresztül. És azt a Másikat, aki életével és művével tükröt tart elénk.

⁴⁷ SZERB Antal, *Az író és életrajza* = Sz. A., *A kétarcú hallgatás*, i. m., 2002, III, 132.

⁴⁸ „If I had to define biography in a single phrase, I would call it an art of human understanding and a celebration of human nature.” (Richard Holmes, *Inventing the Truth*, i. m., 25.

HERNÁDI MÁRIA

Szövegrétegek a *Budában*

*Bébi sokszor megnézte – a műgyűjtő szomszédjuké volt
ez a rajz. Két óriási fa, a tar ágasbogas koronáik a téli
égre nyújtózkodnak, és persze, önéletírás mindenestül.
Vincent a két fa; fölöttük a kozmosz.*

Ottlík Géza: *Buda*¹

Ottlík Géza *Buda* című regényének kompozíciója felületesen szemlélve lazának, szerkesztetlennek tűnik. A behatóbb tanulmányozás során azonban kiderül, hogy a szövegben többféle kompozíciós elgondolás is következetesen érvényesül, s ezek gyakran rokoníthatók a korábbi Ottlík művekben érvényesülő szerkezeti megoldásokkal.

Ilyen például a többszörös keretre és a visszatérő gondolatiévekre építő szerkesztési hagyomány, amely mind az *Iskola a batáronból*, mind a *Prózából* ismerős lehet, és a *Budában* mint a „körkörösség” struktúrája jelenik meg. Nemcsak a külső fejezetek veszik körbe hagymahéjszerűen a belsőket, ahogy a későbbiekben ezt látni fogjuk, hanem igen gyakran egy-egy fejezeten belül is megvalósul ugyanez az íves-keretes, az indító gondolathoz a zárásban visszatérő szerkesztésmód.

Az ottlíki gondolatiévek tovább nem bontható legkisebb egységei, a burjánzó hagymaszerkezetek láthatatlan „közepi” lehetnek a zárójeles gondolatsorok. Ottlík zárójeles megjegyzései – amelyek a *Budában* külön tanulmányt érdemelnenek – az ottlíki tézis–antitézis–szintézis elv alapján építkező gondolatfutamoknak logikailag fontos részei. Vagy ellentmondanak, „felelnek” az előttük álló, nem zárójeles szövegegységgel, vagy a megelőző szövegegység ellentmondását feloldva rögzítik a szintézismondatot, vagy pedig egy szépen lekerekített, szintézisét is megtalált retorikai ív után provokatív módon visszanyúlnak az indító tézishoz, mintha az elkészült érvelést akarnák önironikus módon érvényteleníteni. A zárójelek használata a gondolatmenetek logikai rendjét bontja meg azzal, hogy az érvelés valamelyik részét alárendelt helyzetbe hozza, de egyben ki is emeli abból a logikai összefüggésrendszerből, ahova tartozik. Az adott mondatot a zárójelezés kevésbé fontosnak tünteti fel, mindegy „áthúzza” de ezzel egyidőben provokatív módon rá is irányítja a figyelmet, tehát „aláhúzza”, azt hangsúlyozva, hogy a lényeg mégiscsak a zárójelek közt van. A tézis–antitézis–szintézis szerkezetek filozófushoz illő kerekességét bontják meg, a szillogizmusok hierarchikus rendjét billentik ki tehát a *Buda* zárójelei, a megszüntetve megőrzésnek ezek a provokatívan játékos ottlíki gesztusai, amelyek

¹ OTTLÍK Géza, *Buda*, Bp., Európa, 1993. 44. (A továbbiakban: *Buda*.)

ilyen módon hozzák mozgásba, „játékba”, s emelik az olvasóval való dialógus terébe a sajátos „bölcseleti” tétéleket – ezzel éppen e tétélek nyitottságát, vitathatóságát, körülbeszélhetőségét alkotva és őrizve meg. (S végül: ne feledjük el, hogy a *Buda* fejezetcímei is zárójelben vannak!)

A gondolatívek a *Budában* rendkívül terheltek: sok-sok epizód, gondolattöredék fűződik fel rájuk, ezekből az epizódokból pedig újabb és újabb gondolatívek törnek elő, amelyek majd a következő, vagy egy még későbbi fejezetben térnek vissza és záródnak le, újabb emlékek, töredékek és asszociációk sorát fűzve magukra. Mintha egy fa ágainak, indáinak folyamatos sarjadását látnánk az egymás fölé nyújtózkodó és egymást alátámasztó íveknek ebben a bonyolult rengetegében. Ez egy természeti képződményhez, burjánzó vegetációhoz, leginkább egy növényhez teszi hasonlóvá a mű építkezését. Ebben a „növényi vegetációban” azonban nagyfokú tervszerűséget és a kompozíció létrehozására irányuló tudatosságot vehetünk észre – s ami a regényben rendhagyó, hogy láttatja is a saját épülését, növekedését, azaz sokkal erősebben metapoétikus hangsúlyú, mint a korábbi Ottlik-művek.

A kompozíció azért válik mégis problematikussá, azaz olykor áttekinthetetlenül bonyolulttá, mert az elbeszélő, Bébé célkitűzése, szándéka kettős. Egyrészt egy irodalomelméleti, filozófiai problémának ered a nyomába, amikor a kimondhatatlan „érzés” megőrzésének és nyelvi megragadásának dilemmája foglalkoztatja. Saját „filozófusi” dilemmájával, a nyelvi megragadás szándékával szemben eleve szkeptikus: „minél jobban pontosítjuk, annál kevésbé mondhatjuk rá, hogy van”,² írja az érzésről – a nyelvi megragadás viszont a természetéből fakadóan pontosít, azaz torzít. A nyelvi megragadással kapcsolatos szkepszis másik jele az író mint festő, a regény mint festmény, az írás mint festés metaforájának erőteljes vonulata a könyvben. Bébé másik célkitűzése írói: élete meglévő „jó nyersanyagát” akarja egyszerűen elmesélni, rögzíteni.

A két célkitűzés, a filozófusi és az írói a regényírás szintjén persze nem választható el egymástól – a regény szövetében mégis megjelenik, szerkezetén nyomokat hagy ez a kettősség. A „filozófus” Bébének ugyanis elmélete van az írásról, az „író” (pontosabban festő) Bébének pedig írói nyersanyaga, megírandó életanyaga. A filozófus kérdésfelvetései epizódokat, mozzanatokot hívnak elő a „élet-nyersanyagból”, mintegy példaként, ez a nyersanyag azonban öntörvényűen viselkedik: nem hagyja magát példatárként használni, „visszadobja a labdát”. Ez azt jelenti, hogy az egyes epizódok és életmozzanatok megint csak újabb filozófiai problémákat vetnek fel (vagy elismélik a régebbieket), és újabb elméletekhez vezetnek el, (vagy éppen visszavezetnek a korábbiakhoz). Ennek a két szálon futó regényszövének lesz az eredménye a *Buda* ismétlésen alapuló kompozíciója: a dolgoknak az egymást kiegészítő, felülíró, vagy egymásnak ellentmondó ismétlések általi körkörös újramondása.

Így lesz a *Buda* bonyolult szövet, vagy a regény további saját-metaforáival élve: metszet-sorozat, levegős labirintus. Az összes metszet tükrözi a láthatatlan lényegét, a labirintus minden útja bevezet a középpontba. A regény mint szövet metaforájának pedig szintén van retorikai megfelelője a szöveg mikrostruktúrájában: ez az

² *I. m.*, 12.

ottilki előreutaló „szövéstechnika”. Ennek az a lényege, hogy az elbeszélő már fejezetekkel előbb, többször utal egy olyan eseményre vagy felismerésre, amelyet csak a harmadik, negyedik vagy ötödik újramondás alkalmával fog egészenben közölni. Az a szál tehát, amelyből a szövegben majd kibomlik egy adott motívum, már jóval a minta megjelenése előtt felbukkan, eltűnik, majd ismét felbukkan és ismét eltűnik egészen addig, amíg el nem vezet a motívum teljes kibontakozásáig. Az előzetesen megjelenő rövid utalások az olvasóban hiányérzetet hoznak létre, finoman fokozzák a feszültséget, mindezzel pedig előre, a regényfolyam „szövési irányába” irányítják a figyelmet. Erre példa a *Medve nagyítása* című fejezet cselekménye, a Serpolette-könyv üzenete, vagy Lexi emeleti szobáról szóló megnyilatkozása: mire az elbeszélőtől megtudjuk, hogy valójában miről is van szó, az utalás-szál ismételt felbukkanása már régóta, fejezeteken át fokozza a kíváncsiságot, és irányítja az olvasói figyelmet a megadott „motívum” felé.

A *Buda* fejezeteinek sorrendjét, szoros egymásba kapcsolódását, ezáltal pedig a regény egységét és koherenciáját hivatott szolgálni egy másik ottliki retorikai eljárás: a láncolatos fejezetezés. Ez annyit jelent, hogy az egyes fejezetek első mondata más szöveggörnyezetben megismétli, vagyis variálja az előző fejezet utolsó mondatát vagy kifejezését. Ez az eljárás igazolja, hogy a regény fejezeteinek sorrendje nem tetszőleges, s így tárgyaltanná válnak a *Buda* idegenkezűségéről szóló, egyébként teljesen alaptalan vádak is. Lássunk két példát az említett láncolatos fejezetezésre! A 8. fejezet – (*Új szeptember, és régi*) – ezekkel a sorokkal ér véget: „Kiszabadult, visszakerült Budára. Csodának ez bőven csoda volt. Szerafini is kénytelen volt megállni vele.” A következő, 9. fejezet – (*Új szeptember a haranglábnál*) – pedig így kezdődik: „Budára kerültünk (csodálatosan), ezzel kellene kezdeni Hilbert Kornél történetét is.”³ A láncolódo kapcsolás a Budára való hazatérés és a csoda fogalmát hozza játékba. Az első szövegrészben lelki értelemben, a másodikban fizikailag kerülnek vissza Budára a szereplők; a csoda az egyik helyen gazdagon rétegzett ottliki fogalom, a másik helyen pedig egy konvencionális kifejezés („csodálatosan”) része. A másik példa a 20. („*Kalauz?*”) és a 21. („*Szeretet*”) című fejezet kapcsolódása: „szerette-e őt a fekete helyett búzavirágkék szemével egy valaha-volt édesanyja.” – olvashatjuk a 20. fejezet záró mondatában Hilbert Kornélról. Ezután a 21. fejezet, mintha erre válaszolna, így kezdődik: „Szeretet. (Az mi?) Tehette volna hozzá Hilbert zárójelben, kérdezetlenül.”⁴ A *Buda* legtöbb fejezete ilyen módon kapcsolódik egymáshoz, azok a fejezetek pedig, amelyek nem, ugyanennek az eljárásnak további variációit alkalmazták, például a fejezet belsejében rejtik el a dialogikus visszautalást.

(*A Buda körkörös fejezetezése*) A *Buda* harmincegy címmel ellátott fejezetből áll. Ezek négy fejezetenként összetartoznak, azaz következetesen négyesével alkotnak meg egy-egy nagyobb témát körüljáró szövegtömböt. A regény nyolc ilyen tömbből áll össze, amelyek négy-négy fejezetet tartalmaznak, kivéve a Hilbert-kézirat köré szerveződő hetedik tömböt, amely három fejezetből áll. A gondolatmenetek indaszerűen burján-

³ I. m., 36–37.

⁴ I. m., 217–218.

zó, eltűnő majd újra felbukkanó íveinek bonyolult egymásba láncolódása miatt elég nehéz egy-egy szóval megjelölni a szövegtömbök témáját, itt mégis megkísérlem. Az első tömb, vagyis az első négy fejezetet magába foglaló egység címe ugyanaz lehetne, ami az *Iskola a határon* első fejezetének címe: *Az elbeszélés nebézségei*. A szövegtömb a *Buda* talán legfontosabb kulcsfogalmát az, „érzést” járja körül, s a fokozatosan kibontakozó (és ezzel egyszerre redukálódó!) fogalmi definícióba szálanként szövi bele az oda illeszkedő történeteket. Ennek a szövegtömbnek az utolsó fejezetében – (*Új szeptember*) – hangzik el az a tételmondat, amely nemcsak a teljes regény megírásának motivációját fogalmazza meg, hanem azt a pontot is megjelöli, ahol a születő regény, a *Buda az Iskola a határon*hoz kapcsolódik, ahol kinő belőle: „Hogy visszakerülni Budára miért volt csoda, és hogy a mohácsi hajón miért éreztem azt a szívem mélyén, hogy mégis minden csodálatosan jól van, ami van: ehhez nem elég, ami történt – hogy kibírtuk a kibírhatatlan négyszáz évet –, hanem kell hozzá az előttevaló gyermekkorból tíz naptári esztendőnek a körülbelül negyvenezer felnőttkori év tartalmával felérő anyaga, sőt kell a tudása az eljövendő éveinknek is.”⁵ Tíz gyerekkori naptári esztendő, negyvenezer felnőttkori év és a még eljövendő évek tudása: ez Ottlik *Buda* című regénye.

A második szövegtömb (5–8.fejezet) témája a rabság és a szabadság kettőse, természetesen a kiszabadulás eseményével a középpontban, arra kifuttatva a fejezeteket. A tömb első fejezete a mohácsi hajóút egy emlékezetes Medve-mondatával indít: „Anyám elintézte, hogy ősszel átmegegyek a cisztercita gimnáziumba. [...] Csak latinból kell majd különbözetit tennem.”⁶ Ezzel kezdődik az az egész tömbön átívelő gondolatsor, amely a rabság újra-választásához, vagyis a belső kiszabadulás folytatásához vezet majd el Medvét:

Mert latin különbözetivel nem lehet kísértálni a valóságból, gondolja Medve. Mert valamit mégis elkezdünk, és most nem kiabálhatok, hogy Nem-ér-a-nevem. Mert ez nem módja a szabadság választásának. Ahhoz előbb azt kell választani, hogy rabok legyünk. [...] Ki tudja nálam jobban, mi az: szabad embernek lenni? És a rabságot választani szabadon, Sándor. [...] Most megint kiszabadultak, de ezt a kiszabadulást be kell fejezni. Még négy év.⁷

A (*Colaltóval civilben*) című fejezet a cserkész nagytáborban tett látogatás történetével ismét a rabság-szabadság témát világítja meg egy olyan élmény tükrében, amely a szereplőket rádöbbeneti különállásukra, a civil világban való „inkognitójukra”, elrendelt rab-mivoltukra:

Tény, hogy öreg katonák voltunk. Tény, hogy kopaszra voltunk nyírva, mint a kisfiúk és a fegyencek. [...] (Mint a légtornászok, mint az első repülő, mint a hadifoglyok, talán a hivatásos bűvárok is, a díjbirkózók, a megtetvesedett vén bakák, a cirkuszi akrobaták) [...] Civilbe öltözött ócska, elhasznált, tetves öreg katonák voltunk Colaltóval. (Mégis katona akarsz lenni? – »Akar a halál! « – mondta Medve. Az vagyok! ha már erről van szó, gondolta káromkodva.)⁸

⁵ I. m., 16

⁶ I. m., 18.

⁷ I. m., 22–23.

⁸ I. m., 27–28.

A tömb (*Új szeptember, és régi*) című utolsó fejezetének zárómondata a kiszabadulást Medve alreálbeli betegségének összefüggésében egy magasabb értelmezési szintre emeli, amikor csodának nevezi: „Kiszabadult, visszakerült Budára. Csodának ez bőven csoda volt. Szerafini is kénytelen volt megállni vele.”⁹

Ez a csoda lesz majd a következő, a harmadik tömb (9–12. fejezet) témája. A csoda továbbra is a kiszabadulás csodája, a négy fejezet kiszabadulásokat mesél el és azokat ünnepli csodaként. Az első ilyen csoda, amikor Medve megpillantja Lexit a főreálba való bevonulásuk napján. A szabadulás élményének magasabb értelmezési síkra kerülését jelzi szimbolikusan, hogy a Lexivel való megismerkedés előtti percekben az újonc növendékeknek a Hentzi-talptól a haranglábhoz kell átvonulniuk a kofferjaikkal. „Hentzi egyébként osztrák tábornok volt, aki 49-ben védte Budát ellenünk, sikertelenül, úgyhogy dühében ágyúval lövette a várost, vagyis nem szerettük az emlékét. Se a szobrát később. [...] 1918-ban a növendékek ledöntötték; a talapzat azonban megmaradt.”¹⁰ Az elbukott magyar szabadságharcot az *Iskola a határon* lapjain az elbeszélő maga állítja párhuzamba azzal a belső szabadságharccal, amiről a szereplők alreálbeli három éve szólt. „Megszoktuk hát, hogy egyedül ünnepelgessük vesztes nagy csatáinkat, melyeket túléltünk.”¹¹ A Hentzi talpnál történő letáborozás tehát az elmúlt négy évre utal, az alreálbeli belső szabadságharcra, amelyet a ledöntött szobor híján üresen álló talapzat szimbolizál. Innen, erről a szimbolikus végpontról itt a regény elején egy szimbolikus kezdőpontra kell átvonulni (a kofferokkal), vagyis egy új eredetre, s ezzel együtt új nézőpontra kell rálelni. A „vesztes, nagy csatáink” ünneplésének ideje, „melyeket túléltünk”, elmúlt. A harangláb a transzcendenciára vonatkozó jelentésével utal arra az új, magasabb nézőpontra, amit a mohácsi hajóúton már Szeredy rejtélyes mondata is jelzett: „Mi mást őrzünk itt.” Hogy mi az a más, hogy hová lehet továbblépni a vesztes csaták ünneplésének síkjáról – erről szól a *Buda*. A fejezetcímbe is emelt harangláb körül egyébként ugyanúgy fenyőfák állnak, mint Lexi életének fontos (anyjához és szerelméhez kapcsolódó) helyszínein. A harangláb mellett megpillantott Lexi az egyik – talán a legfontosabb – kulcsfigurája a szereplők „másik nézőponthoz” való felemelkedésnek, (ahogy egyébként a *Buda* értelmezésének is Lexi az egyik lehetséges kulcsa). Azt is mondhatnánk, hogy Lexi nélkül a *Buda* nem lenne az, ami. Amikor Medve Lexit „1926 őszén először meglátta a haranglábánál, a szépségében, a tartásában, a félmosolyában azonnal egy ősi, öröktől fogva meglévő mintára ismert, s ez néven nem nevezhető nyugalommal és boldogsággal, szomjúsággal és kielégüléssel, zűrzavaros izgalommal és sugárzó, tiszta békével töltötte el.”¹² A *csodával* foglalkozó szövegtömb további fejezetei – (*Medve nagyítása*), (*Dolgozatjavítás 38-ban*), (*A Serpolette negatívjai*) – mind egy-egy csodára nyitnak rá. Medve betegsége és a szombathelyi országút téli fája belső kiszabadulásokat jeleznek, a Serpolette-regény olvasása nyomán keletkező gyermekkori hangulat

⁹ I. m., 36.

¹⁰ I. m., 38

¹¹ OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Magvető, Budapest, 1959, 423.

¹² I. m., 38.

pedig a még nem létező, de mégis ismerősnek és otthonosnak megsejtett sajátjövőt nyitja meg a szereplők előtt: „Nézze, nagymama, a szereplők jönnek-mennek a könyvben, Brüsszelben, Koppenhágában, Bilbaóban, ami mindegy lenne, de a szívük keserősége, a sok hajózás, meg mit tudom, az esős ég fölöttük, pont olyan volt, mint mifölöttünk. [...] Minden fanyar, szürke, tragikus és unalmas volt itt, az ember sajátságos módon, mégis arra vágyott, hogy egy ilyen bánatos regényben éljen majd.”¹³

A Serpolette regény emlékként felidéződő (vagy megképződő) hangulatának köze van az első szövegtömb „érzés” fogalmához, a megnevezhetetlen érzésnek pedig, amibe a szereplők visszavágnak (a betegszobába, a szombathelyi országútra és így tovább) a hazatéréhez és a honvágyhoz. „Buda” szimbolikusan mindannak a neve a regényben, ami után a szereplők honvágyat éreznek, mindaz, amiben a „hazát”, az „otthont”, vagyis az ismerőst, a saját-életet megsejtik.

A regény negyedik szövegtömbjének (13–16. fejezet) témája ez az érzelmileg gazdagon rétegzett honvágy- és a hazatérés-tapasztalat. „Mikor már rég Budán röhhöghetnél a szombathelyi országút sarán, idiotikus honvágy fog el utána”¹⁴ – olvashatjuk a tömb első fejezetének – (*Esti fények*) – végén. A második fejezet, a (*Korareggeli utca*) egy földrajzilag távol eső helyet, Szeredy Dani genovai utcáját választja ki ennek az érzelmi-metafizikai jellegű honvágnak a szemléltetésére: a Bébé által sose látott olasz utcácskába visszavágni ugyanis épp olyan abszurd, mint a „rettegett” szombathelyi országútra. A szövegtömb harmadik fejezete, a (*Hazamenni*) a genovai utcát Bébé valódi otthonával, gyermekora helyszínével, a Fehérvári út 15/B-vel kapcsolja össze, amely már földrajzi értelemben is „haza”. Azonban

nem a két utca bárminemű földrajzi hasonlatossága volt, – mondja Bébé – amire ráismerhetett az ember. A kelő vagy a lemenő nap órájában a Fehérvári úton a négy- és ötemeletes házak falán is úgy kúszik le vagy föl az árnyék, hogy a legfelső ablaksorok fölött egy világos sáv marad alkonyatkor, vagy támad hajnalban. Vegyük úgy, hogy – a maga módján – varázslatosan felragyog. Vegyük úgy – mert amire ráismersz, az a varázslat. Szeredy hazatalált itt.¹⁵

Ezzel veszi kezdetét a regényben a gyermekkori idősík elbeszélése, és ezzel párhuzamosan ennek regénybeli metaforája, az Ebédlőablak című kép festése. Beszédes momentum, hogy a festő Bébé emberek jelenlétéhez köti a festmény létrejöttének lehetőségét: „Festeni lehet a nők nélkül, gondoltam. Rosszul gondoltam. Nem lehetett.) [...] ez a tavalyi varázs-csík [...] sokáig nem hagyta magát lefesteni. Akkor gondoltam, Júlia is kell bele.”¹⁶ Ennek megfelelően a regényíró Bébé Júlia nagynéni alakjának megrajzolásával, a hozzá fűződő emlékek felidézésével kezdi a „képet”, majd – még ugyanebben a fejezetben – áttér az anya, Éva figurájára, és a két nővér karakterének összehasonlítására. A hazatérésről szóló szövegtömb negyedik fejezete – (*Új október, 26*) – megint egy másik perspektívából mutat rá a hazatérés érzésére. Az 1926-os idősíkra visszalépve, a főreálba való bevonulás utáni hetekből Medve B-

¹³ *I. m.*, 93–95.

¹⁴ *I. m.*, 106.

¹⁵ *I. m.*, 110.

¹⁶ *I. m.*, 110–111.

osztályosokkal való verekedését beszéli el. Kiderül, hogy a B-osztálybelieknek nekemmi teljesen felesleges gesztus volt Medve részéről, mégis valami nagyon fontos dolog derült ki belőle: az, hogy itt nem kell majd félniük, itt nincsenek hatalmi klikkek, nem fog megisméltódni a Merényi-féle rossz emléké elnyomatás. Így a B-osztályosok helyzetfelmérő lerochanása valójában egy rituális „honfoglaló” verekedés volt Medve számára, s ettől kezdve a főreal lassanként valóban otthonossá, hazává, „Buda” részévé válik a szereplők számára.

A regény első négy szövegtömbje az érzés, a szabadulás, a csoda és a hazatérés ottliki fogalmait járja körül. A megnevezhetetlen érzéshez való hozzáférés lehetőségi feltétele a kiszabadulás. Amennyiben viszont megtörténik, minden kiszabadulás csoda, azaz jelszerű esemény. A csoda-mivolt lényege pedig nem más, mint az ismerősbe, otthonosba, a sajátba – vagyis az érzésbe való hazatalálás.

A negyedik és az ötödik tömb határán, éppen a regény közepén egy kompozíciós cezúra húzható meg, egy tengely, ami tükörként is funkcionál. Innentől még nehezebb címet adni a tömböknek, mert a regény második fele, a 17–31. fejezetig tulajdonképpen nem szól másról, csak a szeretetről, vagyis az emberi kapcsolatok kitüntetett, fontosságban itt már minden mást megelőző tapasztalatáról. Ez lesz az a magasabb horizont, amely már a regény elején, a haranglábnál álló Lexi megpillantásával felsejlik.

Erről a magasabb értelmezési horizontról nézve a regény első felében tárgyalt kulcsfogalmak (ézés, szabadság, csoda, hazatérés) újraértelmeződnek, más szintre kerülnek. A regény visszafelé haladó sorban megismélti, vagyis a tengely mentén tükrözi a *Buda* első részének nagy témáit. A regény így a kompozíció szintjén valósítja meg Bébé poétikájának azt az állítását, hogy a dolgok az ismétlés, a visszatérés által válnak igazán sajátta és valóban létezővé. Ilyen módon a regény kompozíciója egy hermeneutikai spirálhoz lesz hasonló, amely ugyanazokat a pontokat érintve, „isméltve” emelkedik a megértés egyre magasabb szintjeire. Vizsgáljuk meg ezt közelebbről!

A tárgyalt negyedik tömb („Honvág és hazatérés”) a közvetlenül utána álló ötödik tömbbel (17–20. fejezet) alkotja meg a regény legbelső hagymahéját. Az ötödik tömb további gyerekkori emlékek felidézésével ismétli, vagyis folytatja a megelőző tömb „hazatérés” tematikáját. Az (*Egy békebeli temetés*) című első fejezet azonban már a címével is jelzi a megváltozott perspektívának egy másik fontos jellemzőjét: ezt az új értelmezési horizontot ugyanis nemcsak az emberi kapcsolatok felértékelődése jelöli ki, hanem legalább ennyire meghatározóan a halál jelenléte is. A (*Medve nagyítása*) című korábbi fejezetben olvashatjuk a következőket:

Medvével mégis csoda történik. Nem egészen azért, mert észreveszi, hogy érdemes ezt a civil illúziót választani [...] hanem a halál csodaszerű beavatkozása miatt. Szerafini Gyula felvette a sapkáját a sárból, belekarolt. Medve hagyta, és ahogy bandukolt a napossal tovább a kis kórház távoli fénye felé, bejött a képbe a saját halála, amitől a kép kitágult, fellazult, távlatot nyert – mert szerencsésen benne is maradt.¹⁷

¹⁷ I. m., 42.

Mintha pontosan ez történe meg a *Buda* második részében: a saját-halál és a szeretett emberek halála mint lehetőség, aztán egyre inkább mint tény határozza meg ezt az új szeretet-perspektívát. Az első halott az *(Egy békebeli temetés)* című fejezetben Mária édesanyja, majd maga Mária. Ez a rokon család Bébé gyermekkorának egy olyan szeletét képviseli, ami a kamaszfiú számára pillanatnyilag a leginkább vállalhatatlan:

Dehát én akkor augusztusban végezett negyedéves növendék voltam, báránkjája se nagy B-vel, se kis b-vel már nemigen, senkinek. A báránkjázás nekem lett volna bántóan hamis. S ha Márikának szólítom, mint egy idegen, az neki lenne bántó. Megtagadom a régi neveket. Visszaveszem, amit elfogadtam, kettőnk közt. Csúnya árulásnak éreztem volna. Holott nem így volt. [...] Tervem az volt, hogy majd visszamegyek hozzájuk, csak le kell élnem előbb ezt a nyomorult koldus férfiéletet itt, aztán visszamegyek a nyimnyám vénasszonyos gügyögő világukba – holnapután kiskedden, feltétlenül visszamegyek majd. Ideje van a gügyögésnek. Ideje van a visszarugdosásnak. Ahogy ideje van a megszületésnek és ideje van a meghalásnak a nap alatt.¹⁸

Mária halálával, amit a következő fejezet első mondata ad hírül, halaszthatatlanná válik a visszatérés „a nyimnyám, gügyögő, vénasszonyos” világba. A Márikáéknál töltött gyerekkori nyarakra való emlékezéssel Bébé mintha ezt a visszatérést, kezdetekhez való „hazatérést” hajtaná végre.

(A 8-as hálóterem) című fejezet a főreálban történő 1926-os „honfoglalás” elbeszélését folytatja azzal az epizóddal, amelyben az otthonról hozott vasgolyónak köszönhetően Bébéeket befogadja az iskola sportköre. „A kiemelkedő eredmények azért kellettek neki – mondja Bébé Medvéről – hogy hagyják őt békében verset írni.”¹⁹ A sportolás nemcsak némi védettséget, de népszerűséget és tekintélyt is jelentett: innen indul a szereplők „karrierje” az iskolában. A fejezet végén kerül elő először az a fekete szemekről szóló népdal, amit édesanyja Lexinek énekelt gyerekkorában. Ez a szál átvezet a további két fejezethez – *(Egy szöbba az emeleten)*, *(„Kalauz”)* – amelyekben szintén Hilbert – anyjához és Gordon Klárihoz fűződő – gyerekkori emlékei idéződnek fel. Lexi azonban, a többiekkel ellentétben már itt, a főreálbeli idők alatt egy halott anyára emlékezik vissza.

A hatodik tömb (21–24. fejezet) a csodákkal foglalkozó harmadikkal alkot párt, kifelé haladva ez a következő „hagymahéj”. Ez a hatodik tömb az idős Bébé passiója, akinek emberi és festői-regényírói horizontjába belekerül a szeretett emberek halálának ténye. Meghal Éva és Júlia, Medve dajkája, Veronika, 77-ben már nincs meg Szeredy, Medve már régen nem él, 79-ben pedig Márta, Bébé felesége is meghal. Bébét ez az utolsó veszteség döbbsenti rá, hogy velük együtt azt a „szeretet-éghajlatot”, „levegőt” is elvesztette, ami az alkotás észrevétlen lehetőségi feltétele volt. Erre az észrevétlenségre utal, hogy a Mártával való kapcsolatát, házasságát a feleség elvesztése után, annak fényében beszéli el Bébé – mintha Márta alakja a halálában válna láthatóvá. A regény ugyan a Mártával folytatott beszélgetéssel és az 1979-es évvel indul, erről szól a legelső fejezet: Bébé élete csodái között sorolja fel, hogy „nehéz, nehéz negyven éven át megtartottam Mártát”. A feleség alakja azonban csak itt, a hatodik szöveg-

¹⁸ I. m., 144.

¹⁹ I. m., 157.

tömbben, halála után kerül a figyelem középpontjába. A („*Szeretet*”) és a (*Szövegtani vizsgálat*) című fejezetekben Bébé nemcsak feleségét gyászolja. Betegsége és alkotói válsága miatt a saját halála is része lesz annak a horizontnak, ahonnan folytathatatlan-
nak tűnő életére, regényére, befejezetlen festményére rálát.

A harmadik tömb csodái a szabadulásokat ünneplik – a hatodikban viszont a „csoda” erősen problematikussá válik. Kiderül, hogy a szeretet-éghajlattal Bébé újra elvesztette a szabadságát, abbamaradtak vele a csodák, ami visszafelé nézve is mindent kérdésessé tesz: „Esik szét. Színes foszlányok, tarka cafrangok. Megy szét, az egész szövedék. Fejtsd meg, Bébé, mi a fene ez?”²⁰ Bébé élete csodáinak megszakadását pereli, itt is, és későbbi fejezetekben is: „Jönnek majd rendre új tavaszok, Bébé, ámítani, kurválkodni veled, jön évről évre a verőfényes új tavasz, kérdezd meg akkor a vén kacért, hová tette a társadat?”²¹ „Nem gyász, bánat van bennem, hanem fuldokló harag, átkozódás, hogy elvették tőlem ezt a lányt – az enyémet. Ezért nagyon megfizet majd valaki. Aki abbahagyta velem az úgynevezett »életem« folytatásához szükséges, s egyáltalán, az áttekinthetőségéhez elégséges csodáit.”²²

Egy másik síkon azonban a csodák folytatódnak – egyrészt azzal, hogy a regény folytatja a számbavételüket: „Felvittem Medvét az Egyetem tér 5-be. Hogy ez »haza« lett nekem: anyám varázslata, csodatette volt. Azt hiszem, Medve mindig mindent értett: főképp a csodákat, varázslatokat. Anyámon kívül ezt az einsteini világvarázslatot csak 56 októbere tudta újra produkálni.”²³ 1956 „csodája” is ebben a szövegtömbben, (*A Nagy Négyzetszűzűsasunké*) című fejezetben kerül elbeszélésre. Másrészt folytatódnak a csodák a regényírás jelenében is: a beteg Bébé segítségére siet Lexi (Rodriquezzel együtt elhosszabbítják Bébét a kórházból, ápolják, festménye befejezésére ösztönzik), végül pedig – a halálon túlról – édesanyja hoz számára szabadulást: „Felmerült a semmiből anyám, Éva, és szó nélkül kiragadott abból, amiben voltam.”²⁴ A hatodik tömb tehát a szeretetet kérdését a szeretett emberek elvesztésének szemszögéből értékeli újra, s ennek nyomán kiderül, hogy a legnagyobb csoda a múltbeli létezésük volt, illetve a jelenbeli sajátos továbbélésük Bébé mellett.

A hetedik tömb (25–27. fejezet) a rabság és szabadság témáját tárgyaló második tömbbel alkotja meg a következő „regényhéjat”. A hetedik tömb mindhárom fejezete Lexi alakját rajzolja tovább Medvével való barátsága és Gordon Klárihoz fűződő szerelme tükrében. A középső fejezet adja közre Medve kéziratának azt a részletét, melyben Hilbert Kornél várbörtönben való raboskodásáról és onnan való kiszabadulásáról van szó. A kézirat szerint a szökés reggelén Hilbertet a szerelme, Gordon Klári várja a hajón, aki később Bébé anyjává, Évává változik át. A kiszabadulás tehát a másik ember által történik meg: mintha Bébének ez az előző fejezetekben realizálódó felismerése lenne itt példázat formájában megírva. Hilbert szabadulásának adriai hajója a mohácsi hajóút hajójának *Buda*-beli párja lesz.

²⁰ *I. m.*, 263.

²¹ *I. m.*, 237.

²² *I. m.*, 334.

²³ *I. m.*, 271.

²⁴ *I. m.*, 260.

A nyolcadik tömb (28–31. fejezet) az első tömbbel alkotja meg a regény legkülső héját, keretét. Az első tömbben tárgyalt „érzés” fogalma a halál távlatából szemlélve kerül itt elő újra: „csak akkor festheted a látható világot, amikor megvan benne az a láthatatlan »több«, amit meg akarsz őrizni: – mondja Bébé az utolsó fejezetben – olyasmi, mint boldogság (vágy, romantika, stílus, nosztalgia, nem alaptalan várakozás), vagyis amit épségben-egészen akarsz magaddal vinni a túlvilágra. Avagy: ahová majd szeretnél még visszajönni néha.”²⁵ Az „érzéssel” a nyolcadik tömb első és negyedik fejezete – (*Bagatell*), (*December 3. – HÉT ÓRA*) – foglalkozik. A (*Bagatell*) arra a történetre reflektál, amikor Medve egy bál közepén felszökött sírni a hálóterembe. „Bagatell, öregem. – válaszolja Bébének, aki utána megy – Ez volt a szavajárása. Arra, ami súlyos, túl nagy, szörnyű sok – ami nem bagatell.”²⁶ Medve tizenhat éves kori, „időtlen, heves szomorúságát”, amit évtizedekkel később egy képeslapon látott táj idéz fel Bébében, a festő-elbeszélő a következőképpen magyarázza:

Szerelem, odaadás, barátság: hozzátartoznak a hosszú, gyerekkori délutánjaid, Bébé, a kora reggelek, a tücsökszó, bodzaillat, hullócsillag, őszi esők és a szombathelyi országút fainak ágasbogas koronái, ugye? És ezt nem lehet hagyni, ezzel mind valamit kell csinálni, megragadni, harapni, elmondani, megfesteni: magadévá tenni. Csakhogy mindegyikhez olyan sok minden egyéb tartozik; kihagyhatatlanul és fájdalmasan tele vággyal – honvággyal –, hogy ésszel, érzéssel nem bírod megtartani, szétfeszít, szétrobbansz bele. Feküdj hanyatt, Bébé, add fel sírva. Mert nem lehet széthuzigatni szálakra az összefüggő egyetlen szövetét a létezésednek. [...] bagatell. Potomság, öregem. (Csak az emberi létünk végösszege.)²⁷

Az érzés, melyben benne van a lét teljessége, itt szomorúság formájában mutatkozik meg. Amikor az idős Bébé e szomorúság gyökerét keresi interpretációjában, az „elbeszélés nehézségeinek” kérdéséhez jut vissza, a nyelvi megragadhatóság és befogadhatóság lélektani-ismeretelméleti problémájához, s e nehézségekre, s a regény második felét átszövő alkotói válság gyötrelmeire mintha ez a fent idézett monológ adna végső választ.

A közbülső két fejezetet – (*Négy sík*), (*Monostor*) – a Márta utolsó éveire való emlékezés és a gyászmunka tölti ki. Fontos tapasztalatként jelenik meg a társ hiányából való kiszabadulás kegyelemszerű történése: „Márta kiszállt az ingyen moziból. Te, Bébé, ott maradván, kisebb, kipróbált kompromisszummal, azon a talajon festhetted volna tovább a képeidet. Márta hiányát azonban az allúvium nem tűrte. Megszüntette. Festhetsz tovább Bébé, a kisebb engedmény nélkül, nyugalommal a katasztrófában. Márta megvan.”²⁸ Felesége naplórészleteinek regénybeli közreadásával Bébé mintha meghalt, de újfajta jelenlétével mégis vele maradó társa tekintetén át nézné a valóságot: saját életét és alkotói nehézségeit.

Ismét az érzés a témája a szövegtömb és egyben a regény utolsó fejezetének, ahol az idős Bébé egy hajnali utca látványával kegyelemszerűen újra hazatalál az érzés által hordozott teljességbe, a „minden megvan” rég elveszettnek hitt, belső nyugalmába.

²⁵ I. m., 355.

²⁶ I. m., 317.

²⁷ I. m., 318.

²⁸ I. m., 336.

„Az érthetetlen boldogság, ami ebben a napfelkeltét megelőző szürkületben elfogott, nem egy régi boldogság emléke volt. Nem emlék volt, hanem érzés – érzés a jelen pillanatban.”²⁹ Ezzel belső hazatalálással ér véget a Buda. Nem az éghajlatvesztése és életvesztése tehát az utolsó szó. A regény a legkülső héjjal visszatér a kiindulópont-hoz, az érzéshez, és kerekén, teljesen zárul le – nem a „széteső gubanc” válságperiódusában, hanem a „minden megvan” kegyelmi pillanatának magaslatán.

(*A Buda három idősíkja*) Egy másik struktúraalkotó tényező a *Budában* az idősíkok kezelése. A regény alapvetően három idősíkon játszódik. Az első, és kompozíciós szempontból a legfontosabb sík az 1926 nyarától 1930 nyaráig terjedő időszak, amely a kőszegi alreálból való kiszabadulástól a végleges leszerelésig tart. A négy év történéseinek elbeszélése a regény csontvázának, tartópillér-rendszerének tekinthető. Ennek a négy évnek a története, bár nagyon lazán, de hozzátétőlegesen mégiscsak időrendben kerül elmesélésre. E négy év apropóján, az ekkori élményekhez kapcsolva jelenik meg a következő idősík: az 1923 (tehát a Kőszegre való bevonulás) előtti és az 1930 (a végleges leszerelés) utáni évek története, amely egészen 1979-ig, Márta halálának évéig tart. Ennek az időszaknak az elbeszélése már sokkal töredezettebb a főreál-történetnél, darabokban élődik bele a főreál-szövegbe, és hozzátétőlegesen sem követ időrendet. Azért tekintem egy idősíknak ezt a hosszú időt felölelő síkot, mert a történelmi viszontagságok ellenére életérzés szempontjából folytonos és egységes Bébé számára: megvan Buda, megvannak az életét jelentő emberek.

A gyermekkor hol a Bébé-, hol pedig a Bébé által idézett Medve-narráción keresztül jelenik meg, utóbbi olykor kivonatolt, átirrt. Ez az időszak az eredeti és elsődleges témája Bébé készülő festményének, az Ebédlőablaknak, amiből persze lassanként kiderül, hogy nemcsak Júlia, de Szeredy alakja nélkül sem lehet megfejteni, tehát a teljes regény metaforájává tágul. A gyerekkor-elbeszélés a nőalakok (Éva, Júlia, illetve Medve anyja, Bianka nagyanyja és Veronika dajkája) köré szerveződik: a gyerekkori barátságok és szerelmek ezekhez az anya-nagyanya-dajka viszonyokhoz képest másodlagosak maradnak.

Az 1923 és 1926 közti kőszegi időszak inkább csak rövidebb utalásokban, illetve a (*Medve nagyítása*) fejezetben jelenik meg, a kiszabadulás témája által előhívva. Ugyanez a szabadulás- és honvágyélmény hívja elő a szombathelyi országúttal, a Serpolett-regénnyel és a mohácsi hajóúttal kapcsolatos emlékeket is.

A diktatúrában leélt évek külön elbeszélést alkotnak a regényen belül, elsősorban Monostorhoz kapcsolódva. Ennek a diktatúra-elbeszélésnek a csúc- és egyben végpontja a *Budában* az 1956-os forradalom, amely a regényben a kiszabadulás és a hazatalálás kegyelemszerű belső tapasztalatának egyik fontos jelölője. Így a forradalom a történelem síkján hiába bukott el, a regényben mégis a diktatúra végét, a belső kiszabadulás végérvényes valóságát jelzi.

A regény harmadik idősíkja 1979-től, Márta halálának évétől 1989-ig vagy 1990-ig tart – körülbelül tíz évet foglal magába. Ehhez a síkhoz tartozik a regény első két fejezete – (*Minden út*), (*Ami biztosan van*) – majd a nyolcvanas évek máso-

²⁹ *I. m.*, 358

dik felére utaló, dátumozott naplóbejegyzéseket tartalmazó fejezetek (21–31.) A regényírás jelenének tekintem ezt a sikot, mert Bébé elbeszélő 1979 júniusában, a feleségével, Mártával való beszélgetésben, az azt megelőző Oktogon-álm hatására szánja el magát a regényírásra. Ennek az idősíknak szinte kizárólagos témája Bébé betegsége, Márta gyászolása, és a nagy összegző mű, az Ebédlőablak befejezéséért folyó, egyre reménytelenebb küzdelem. A regényírás mindenkori jelenére az 1979-ben játszódó kezdőfejezettől indulva mind gyakoribbá válnak az utalások, ennek ellenére a regény első felében a múlt idejű elbeszélés marad a meghatározó. A regény második felében (Márta halálától a regény végéig) ez megváltozik: itt a jelen idejű elbeszélés lesz a domináns, amibe a múlt idejű emlékezések már csak beleékelődnek.

A három idősíknak megfelelően a *Budának* három „befejezése” van. A főreál-szöveg a 28., *Bagatell* című fejezetben zárul, amelynek legvégén, külön sorba írva találjuk a következő megjegyzést: „Péter-Pál, 1930. Nyár. Hát ezt abszolváltam. Kész.” A 31., utolsó fejezetben (*December 3 – HÉT ÓRA*) egyszerre két idősík is megjelenik és befejeződik. Az írás jelenének síkja a hajnali ébredés és váratlan boldogságérzés rögzítésével zárul, ami a gyász, betegség és alkotói válság évtizede után váratlan kiszabadulást hoz. A hajnali utca látványa azonban egy 1922-es emléket is előhív: Bébének a Kőszegre való bevonulás előtti utolsó otthon töltött évéből. Megtudjuk, hogy 1922 nyarán Bébé megkapja Júlia szobáját, kora reggel pedig többször kiszöknek a lakásból Belloni Gyula barátjával, csodálni a város hajnali varázsát. Ezzel az emlékekkel zárul a harmadik idősík, a katonaiskola előtti és utáni „budai”, „boldog” évek síkja, s egyben a regény is. A *Buda* utolsó szavaival tehát időben pontosan odáig jutunk el, ahol az *Iskola* kezdődik. Ottlik valóban „körbeírta” élete regényét, eljutva egészen addig a pontig, ahol az írást – az *Iskolával* – valaha elkezdte.

(*Ölő szövegívek – „szomszédos regények” a Budában*) A *Buda* harmadik szerkezetalkító tényezője a regényben szereplő vendégszövegek sora, amely sajátos folytatása az *Iskola* két elbeszélőt alkalmazó eljárásának. Mintha több regény láncolódná egymásba, de nem lineárisan, hanem héjszerűen. Bébé írja a saját regényét, amiben közreadja – fejezetcímekkel is kiemelve – Medve regényrészletét saját magáról (*Medve nagytársa*), majd Medve regényrészletét Hilbert Kornélról (*A Hilbert-kézirat*), végül felesége, Márta naplójának részletét (*Négy sík*). A négy „regény” egymáshoz való viszonya bonyolult, erre itt nem térek ki. Ami fontos, hogy a „regények” bennfoglalt viszonyban vannak egymással, héjszerűen körülölelik egymást, akár csak a *Buda* fejezetei. A szereplők ugyanis vagy a saját regényük részeként adják közre a másik regényét, vagy pedig valaki más helyett írnak regényt, másnak a történetét írják meg, mint Medve Lexiét. Az egymásba ágyazódó szövegrétegek legbelsőbb pontjának a Lexi-történet tekinthető. Lexi nem is ír, de nem is mesél magáról: az ő élete egy olyan reflektálatlan, kallódó, már-már elveszett élet, amely után szabályosan nyomozniuk kell a szereplőknek. Lexi alakja a csend, a szavakon túli hallgatás dimenzióját képi meg a regényben, s ezt a csendet, Lexi nem létező saját-elbeszélésének csendjét veszi körül a többi szereplők beszéde. Lexi a hallgató középpont, akit körül

kell írni, meg kell írni, meg kell szólaltatni. Aki nem létezik eléggé, akit a regénynek, mások regényeinek kell létezővé tenni.

Az a szerkezeti sajátosság, hogy a *Budában* minden kéziratot valaki másnak a kézírata vesz körül, az ölelés gesztusát modellezi, a szeretett Másik megőrzésének gesztusát – a kompozíció síkján. Bébé „nagy, összegző vászna”, a gyerekkori hajnal érzés-pillanatát, és ezzel az élet teljességét megragadni akaró Ebédlőablak a *Buda* regénybeli tükre, amely csak úgy tudta megalkotni a saját-élet elbeszélését, hogy a mások életét is magába ölelő közös történeté bővült.

BÁRDY TAMÁS

Ottlyk és Ottlik

A címben összefüggésbe kerülő két név közül az első Ottlyk György kuruc kori főurat, a Rákóczi-szabadságharc brigadérosát, a Thököly-felkelés és Budavár 1686-os felszabadításának résztvevőjét fedi, míg a pontos i-vel írott a huszadik századi jelentős író, az *Iskola a határon*, a *Buda*, a *Hajnali háztetők* és más művek alkotóját. Ottlyk és Ottlik között a cím harmadik tagja, az „és” kötőszó „valós” és átvitt értelemben vett kapcsolódásukat is kifejezni szándékozik. Egyfelől vérségi kötelék köti őket össze, mert Ottlyk György kései leszármazottja Ottlik Géza. Ezen túlmenően azonban szellemi értelemben is vállalt örökségként fogadja el és értelmezi az utód ősenek példáját, életét. Egy Hornyik Miklósnak adott interjúban nyilatkozik erről ekképpen:

Családjától az ember mindenfélét kaphat apai, anyai ágon. [...] Felvidékiek voltunk, Trencsén megyeiek. Ottlyk György Rákóczi brigadérosa és főudvarmestere, korábban pedig Thököly ezredese volt. Ezt azért említem meg, mert életútja az egész magyar történelemre jellemző: úkapám harcolt a török ellen az osztrák oldalán, és harcolt az osztrák ellen a török oldalán. Vagyis mindkét oldalon mindig egy hazáért harcolt, Thökölyvel az osztrákok ellen, Thököly bukása után pedig részt vett Buda felszabadításában. Szerencsére ott, mindjárt az elején, elcsípett egy török zászlót és levágott néhány törököt, akik már jóformán elfogtak valami előkelő bajor választófejedelmet. Kapott is valami pátenst, valami kiváltságlevelet. S ez aztán nagyon jól jött neki, mert pár évvel később Caraffa Eperjesre vitte, és ki akarta végeztetni egy mondvacsinált összeesküvésperben, ami már akkoriban sem volt ismeretlen fogalom. A felesége mentette meg a kiváltságlevellel.¹

Ottlyk György életútját többféle beállításban is értékelték és értékelik. Jelen dolgozat ennek tárgyalására nem tér ki, érdeklődésében Ottlyk és Ottlik kapcsolata, szellemi összefonódásuk áll. Másképpen szólva az, miképpen szűrődik bele egy közel kortárs író életművébe és hogyan van ott jelen egy kuruc kori főúr személye és az értékek, amelyeket életével képviselt. Ezért az utód őseről alkotott személyes, szubjektív interpretációjából fogok kiindulni.

Hogy miért kerülhet elő ez a talán elsőre mondvacsinálnak hangzó felvetés, „hogyan szűrődik bele egy írói életműbe ősenek élete?”, hogy miért érzem ezt mégis átgondolásra alkalmasnak, erre maga az író által kifejtett, saját szövegeinek értelmezésére vonatkozó gondolkozásmódja indít és bátorít. Ottlik Géza *Próza* című kötetében, a *Körkérdés Jézusról* nevezetes rövid szövegében olvasható a következő eszmefuttatás: „Ha [...] nincs benne a művemben mindez, anyám, az égbolt, Jézus, akkor semmi sincs benne. Nem néven nevezve kell jelen lenniük – a vers nem a csillagokról szól, nem Jézusról, nem a költő anyjáról – hanem valóságosan.”² Ottlik itt felhívja a figyelmet a szövegbefogadás figyelmes, nyitott módjának szükségességére, Hemingway jól ismert „jéghegy-hasonlatát” követve, miszerint a szövegek szemmel látható tartalma, a szavak, mondatok csak a látható felszínt jelentik, mint a

¹ OTTLIK Géza, *Próza*, Bp., Magvető, 2005, 253–254.

² *I. m.*, 217.

jéghegy esetében a vízfelszín fölött kimagasodó csúcs, de a jéghegy sokkalta nagyobb és egyben meghatározóbb része a felszín alatt húzódik, gyűlik fel. Az irodalmi szövegekben is ennek megfelelően tudni és tanulni kell olvasni a látható mondatokon, az explicit kifejezett gondolatokon túl is, mert „nem néven nevezetten, de valóságosan” benne rejtőznek a művekben egyéb (vagy azt is mondhatnánk: az igazi?) tartalmak. Ottlik ebben az idézetben különös hangsúllyal az alkotó identitását meghatározó elemek jelenlétét emeli ki. E dolgozat az idézett interjú vallomása után a következő feltételezéssel indul el Ottlyk György személyének nyomait keresve az utód műveiben: az ő olyan, az író identitásának részét képező értékeket és példát képvisel, amely ugyan nem néven nevezve, de valamilyen kevéssé explicit módon megfogalmazva mégis benne foglaltatik – mintegy örökségként is –, az ottliki szövegkorpuszban. Hogy miképpen van jelen, ennek átgondolásához az idézett interjú-részlet következő két mondatát szeretném kiindulópontként választani. „[Ottlyk György] életútja az egész magyar történelemre jellemző: ükapám harcolt a török ellen az osztrák oldalán, és harcolt az osztrák ellen a török oldalán. Vagyis mindkét oldalon mindig egy hazáért harcolt.” Ezen mondatok alapján értelmezésemben Ottlyk György példája – a kizárólagosság igénye nélkül – a következő fogalmakkal kapcsolódik össze: múlt, (magyar) történelem, haza, áldozat és küzdelem.

Ezek a fogalmak mint gondolati motívumok rendre jelen vannak, még hozzá alapvető fontossággal az ottliki szövegvilágban, több műben is felbukkannak különböző aspektusokban. Ezért amikor e fogalmaknak röviden nyomába eredek, nem egyetlen mű értelmezésére koncentrálok, hanem a fogalmakhoz kapcsolódó összefüggő gondolatrendszerek vizsgálatával – legalábbis néhány jellemző szövegszerű kiragadásával – igyekszem eljárni. A szövegek közötti átjárás, az egymásra reflektálás és a szövegek közötti párbeszéd alapján az egybefüggő ottliki szövegkorpuszban gondolkozás az író intenciója szerint is érvényes közelítési mód. A már idézett Hornyik Miklóssal folytatott *Hosszú beszélgetés*ben kifejti, hogy „egy nagy költő életműve összefüggő egész – önéletrajzi jellegű: végül is azt mondja el, mi az, amit fontosnak tartott életében, létezésében. Ezt szeretném én is mint regényíró ilyen épséggel és teljességgel és egészen elmondani; tehát szeretnék valami összefüggést a műveim között, nem szeretném, hogy egymástól független, külön konstrukciók legyenek.”³

A múlt és történelem (itt magyar nemzeti történelemre gondolván) egymásba fonódó, egymással szoros összefüggésben álló fogalmak. Az *Iskola a határon* szövegében találunk erről megvilágító erejű részleteket, például a kőszegi várvédők esetében, akiknek sorsa – a helyszín és helyzet hasonlósága folytán – párhuzamba kerül a katonaiskolás fiatalok életével, küzdelmeivel. Például mikor Medve és Bébé párbeszédében a Merényi-klikk rezsimjének leváltásán tanakodva szóba kerülnek a kőszegi várvédők török elleni harcának körülményei és az elbeszélő az ő történetükön kezd lamentálni. „Fura dolognak látszik a nyugati határ szélén védeni egy kis várat a belülről jövő töröktől, amikor az ország már elveszett, s az ellenség itt már éppen

³ I. m., 271.

kifelé menne. Nem is lett volna értelme, ha a védők nem tudják, hogy a hazájukon kívül még egy sokkal kisebb és egy sokkal nagyobb hazájuk is van; s ezt mind a kettőt megvédték: a városukat, ahol születtek, és a világrészüket, ahol senki sem borotválta a koponyáját.”⁴ A helyállás és tartás példáiként szerepelnek a kőszegi hősök, olyan minőségek képviselőiként, melyeket a növendékek önmagukkal és egymással folytatott küzdelmeiken keresztül alapvetésként kristályosítanak ki a maguk értékrendszerében, és melyekbe iránymutatásként kapaszkodhatnak bele megpróbáltatásaik során. A török kor illetve a Rákóczi-szabadságharc Ottlyk György összekötő személye által Ottlik Géza írásaiban a személyes és nemzeti múlt összefonódásának terepeként is interpretálható. E két szegmens egymáshoz tartozása és egymásra rétegződése fontos tényező az ottliki szövegekben.

Maga a múlt jelenléte olyan domináns téma Ottlik Géza írásművészetében, amelyről számos példát lelünk szerte az egész életműben. Emblematikus, a múlt jelenvalóságát tematizáló mondatok az *Iskolából* a következők is. „De nem így telt velünk az idő. Rosszul mondtam el az egészet. [...] A három év például egyáltalán nem telt el, hanem van; minden pillanata áll egy helyben, kivetítve a mindenség ernyőjére”, „Hosszú, változatos érdekes idő volt ez a három nap. Egész korszak szinte, tartalmas, gazdag korszak Medve életében. Kereteiben a múlt század hatvanas éveitől, sőt 1532-től a jövő századig terjedt.”⁵ Nemcsak az *Iskola a határon*, de a *Buda* vagy a kisebb terjedelmű szövegek is rendre beszélnek a múlt kérdéséről, elég csak példaként a hazájába harminc év elteltével visszalátogató, és ott a múlt jelenvalóságával szembesülő hegedűművész történetét mesélő lírai novellára, a *Minden megyanra*, vagy a *Hajnali háztetők* című kisregényre gondolni, ahol az elbeszélő nemrég elhunyt barátjának és életük közös szakaszának történetét meséli.

A múlt és történelem fogalomköre után a gondolatmenetben következő fogalmak, melyekhez Ottlyk György személye is szorosan kötődik, és Ottlik Géza írásművészetében is megtaláljuk alapos tárgyalását, a haza és az érte vívott harcok, illetve áldozatok eszméje. A haza törékeny eszménynek mutatkozik, amelyet védeni kell és harcolni a szabadságáért. Ottlyk György, az előd is részt vett felkelésben, szabadságharcban, felszabadító háborúban „mindkét oldalon mindig egy hazáért”, a már idézett szavakkal szólva. A haza melletti kitartás és a haza szabadsága melletti kiállás, melyeket példáz az ős, olyan értékek az író szövegeiben, amelynek egyszerre függvénye az egyén szabadsága is. A *Buda* szövegében Medve Gábor véleményében kifejtve olvasunk arról, hogy a haza, emberiség, Isten olyan elvont fogalmak, melyek valamiképpen részei az embernek, így szabadságuk függvénye az elemi emberi szabadság elnyerésének is. A *Budából* való rész Medve és Petőfi vitájáról a haza fogalma kapcsán arról gondolkozik el, nem abszurd felvetés-e, hogy a haza becsületének elvont eszméje drágább legyen az ember egyetlen, rongy életénél? Nem egyszerű dilemma, melynek az író érzékenyen mutatja föl az élet, hogy mennyi perspektívából is lehet minderre tekinteni, és kerülendő a sémákba menekülés, igazságot tenni

⁴ OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Bp., Magvető, 2005, 457.

⁵ *I. m.*, 162, 331.

pedig kérdéses vállalkozás. Ez a dilemma visszautal Ottlyk György életére és szorult helyzeteire is, hiszen tudjuk, ő részt vett szabadságharcokban, majd rendre kiállt azokból, nem tartott ki bennük – élete árán is akár – a végsőkig. Mikor erre vonatkozóan az interjúban Hornyik Miklós szóba hozza, hogy Thaly Kálmán politikai kétszínűséggel és gyenge jellemmel vádolta meg Ottlyk Györgyöt, az író válaszában siet elhatárolódní ettől az egyszerű ítélekezéstől.

A *Budában* úgymond eldőlt vita azonban mindenképpen fontos tanulságokkal szolgál, ha Ottlik és Ottlyk kapcsán a hazáról gondolkodunk, mely kérdés olyan kiélezett helyzetekben, mint amilyen egy szabadságharc vagy forradalom, lényegi válaszlehetőségekre ad esélyt. Medve szavai a *Budából*: „Petőfinek ez nem politikai, hanem költői felvetése. Amivel Sándor nyert. Csak menjen ki az utcára, csak nézzen ki az ablakon. A rongy – a talán túlságosan ronggyá vált élete – senkinek sem drágább, mint a haza absztrakt becsülete. Lássa meg az arcokat, vegye észre rajtuk, Márta, a megkönnyebbült nyugalmat! Mert ez a döntő: nem bátor elszántság, nem hősiesség, hanem ez van a szemükben: boldog megkönnyebbülés. Mennek együtt vagy külön, mély, boldog nyugalommal neki a tankoknak, a rájuk célzó ágyúknak, gépfegyvereknek. Semmi nem drágább nekik, mint a visszanyert emberi méltóságuk.”⁶ Kulcsfontosságúak ezek a mondatok, melyek rámutatnak, a más valamiért vagy másokért – jelen esetben a haza szabadságáért – hozott önfeláldozó cselekedet megkönnyebbülést teremt, mert az emberi méltóság elnyeréséhez, visszanyeréséhez segít hozzá. „Hiába fürösztöd önmagadban | csak másban moshatod meg arcodat.” (József Attila) Ezt az odaadást – mely az egyén és közösség közötti kölcsönhatásban fölerősödve működik – állítja történelmi példaként a 48-as szabadságharc egy-egy epizódját felidéző újságcikkeiben is Ottlik, írván „az [olyan] pillanatok, amelyben valami módon egyet gondolunk mindannyian, s amelyek valójában nemzetté teszik a népet, módfelett ritkák. A dolgunk csak annyi, hogy közben is mindig készek legyünk rá.”⁷

A küzdelem és harc a szabadságért, azon történelmi példákból láthatóan, melyek Ottlik írásművészetében fölmerülnek, többnyire kudarccal, vereséggel végződnek. Így volt ez Ottlyk György esetében is, aki a Thököly- majd később a Rákóczi-szabadságharc során is a vereséget szenvedő oldalon harcolt. A vereség szintén egy kulcsfogalom Ottlik Géza művészetében, egy interjúban is kitér erre, jelezvén, „a vereségek fontos dolgok, a futók jól tudják.” Az *Iskola a határon* fiataljai számára is vereségek során kell átvergődni a cseppet sem humánus nevelési környezetben. A történelem pedig példával szolgál előttük ebben is. A regény befejező fejezetében szerepel a híres jelenet, mikor a végzett fiúk Mohács felé hajóznak és ennek kapcsán az elbeszélő a vereség jelentéséről, jelentőségéről szól. „A mohácsi csata négyszázadik évfordulója közeledett éppen. Fura dolognak látszik talán, vereséget megünnepegni, de hát aki a győzelmét ünnepelhette volna itt most, a hatalmas, ottomán világbirodalom, már nem volt meg. A tatároknak is nyomuk veszett, sőt időközben,

⁶ OTTLIK Géza, *Buda*, Bp., Magvető, 2005, 281.

⁷ OTTLIK Géza, *Próza*, i. m., 83–84.

szinte a szemünk láttára a szívós Habsburg-császárságnak is. Megszoktuk hát, hogy egyedül ünnepelgessük vesztett nagy csatáinkat, melyeket túléltünk. Talán azt is megszoktuk, hogy a vereséget izgalmasabb, sűrűbb anyagból való és fontosabb dolognak tartjuk a győzelemnél – mindenesetre igazibb tulajdonunknak.”⁸ A vereség megszokott módon negatív felhanggal kezelt fogalma Ottliknál fontos tartalmakat hordozó erővé nemesül, amely az élethez, a túléléshez erősít meg. Ugyanez a gondolat feszül a Budáról szóló útikönyvszerű bemutatásban is, mely ezzel a konklúzióval zárul: „Túlélte sorra a lakóit, keltákat, rómaiakat, hunokat, gótokat, longobárdokat, avarokat, valószínűleg túl fog élni bennünket, magyarokat is, és mindig fiatal maradt, mert folyton lerombolták.”⁹

A múlt jelenvalósága az egyén és közösség életében, a haza szerepe és a küzdelem, mely a szabadság s ezáltal az emberi méltóság megszerzésének is feltétele az egyén életében, és amely küzdelem ha vereségeken visz át, nem baj, sőt, értékes, mert a megújuláshoz, így az élethez ad segítséget. Egy huszadik századi magyar író gondolkozása, melynek mélyén örökség- és tanulságképpen, nem néven nevezve, hanem valóságosan egy régi magyar főúr élete és példája is ott van.

Ottlyk György alakja az utód írásművészetében azonban nem csak olyan áttétellel szerepel, amely az értékekben, motívumokban és témákban mutatkozik mint ihlető kapcsolat. Meglátásom szerint Ottlik legelső nagy sikert arató novellájában – mellyel a Nyugat munkatársává válhatott –, *A Drugeth-legenda* című szövegben a címszereplő Drugeth Balázs alakjában Ottlyk György személye ihlető forrás lehetett. A novellában az elbeszélőnek egy rokona, Ervin meséli el egykori tanárának történetét – helyesebben szólva legendáját –, önmagát is segítve ezzel, hogy saját helyzetét jobban megértse. Drugeth Balázs egy különös ember, történelemtanár, aki a novella elmondása szerint „nagy és előkelő magyar családjának utolsó sarja. Ősei – így állították – részt vettek mindama szabadságharcokban, melyeket ő előadásában csak »zendülésnek«, »forradalomnak« nevezett.”¹⁰ Balassa Péter is jelzi e novelláról írt elemzésében, hogy joggal feltételezhetünk ebben a részben Ottlik családi történetére vonatkozó utalást, de véleményem szerint ezen felül is konkrétan Ottlyk Györgyre vonatkoztatható utalások és kontextus vehető észre. Drugeth Balázs személyének emlékét egy felidézett szavajárása hívja elő: „Semmilyen... lázadás... nem lehet isteni eredetű.” Ezzel a gondolkozással ugyanakkor ellentmondást képez az élete, mert – Balassa szavaival – „a feszes katona és történelemtudós, aki előadásaiban élesen kikel a lázadás joga és lehetősége ellen, utolsó napjaiban ragaszkodik hozzá, hogy leköszönjön rangjáról, nem engedelmeskedik feletteseinek, és anyanyelvén káromkodik. Ezzel az ante finem radikális nyelv- és személyiségváltással persze saját őseinek – addig megtagadott – hagyományait folytatja.”¹¹ Ehhez még hozzáveszem azt a poétikai elemet is, hogy Drugeth élete végi lázadását a történetét elbeszélő Ervin asszociatí-

⁸ OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, i. m., 487.

⁹ OTTLIK Géza, *Buda*, i. m., 15.

¹⁰ OTTLIK Géza, *Minden megvan*, Bp., Magvető, 2005, 15.

¹¹ BALASSA Péter, *Miért tetszhetett Babitsnak a Drugeth-legenda? = Az elbeszélés nehezégei. Ottlik-olvasókönyv*, szerk. KELECSÉNYI László, Bp., Holnap, 2001.

van összekapcsolja a Rákóczi-induló motívumával, mely Drugeth tanár úr előadásában éppen Rákóczit és társait űzi-hajtja bele az általuk nem akart felkelésbe. És fontos, hogy értesülünk arról is: Drugeth személyét meg nem értettség övezte.

A harcok és a lázadás elítélése, melyek mégis megkísértik és magukkal ragadják a személyt, ez az ellentmondásosság Ottlyk György életére is nagyon jellemző. Két szabadságharcba keveredett bele, végigharcolta majd utólag elítélte, megtagadta őket. *Semmilyen lázadás nem lehet isteni eredetű* – mondja Drugeth Balázs, Ottlyk *Önéletírásának* utolsó oldalán pedig ezt olvassuk a Rákóczi-szabadságharcról: „átkozott magyar hadakozás”. Ebben az értelmezésben szintén elgondolkodtató, ahogyan az ellentétes vonzó és taszító viszonyt ábrázolja az önéletírásban Ottlyknak a Rákóczi-szabadságharcba belekeveredését leíró rész zárómondata is: „Nem lehetett mást cselekednem, – jóllehet volt számban az ízi Thököli háborújának és rendetlen ki-menetelének, mindenkor attúl tartván.”¹²

Drugeth Balázs személyét meg nem értettség övezte, Ottlyk György megítélésben is sok az elmarasztaló vélemény. Politikai kalandor, önző, saját érdekei után menő ember volt ő? Vagy éppen olyan valaki, akinek drágább a rongy élete, mint a haza becsülete? Nem ennek a dolgozatnak a tiszte ezt eldönteni. Érdemes figyelni viszont arra az örökségre, amelyet egy ellentmondásos életű embertől véve is magának kristályosít és amit meglát mindebben egy leszármazott, aki kimagasló jelentőségű magyar író és gondolkodó: Ottlyk György „életútja az egész magyar történelemre jellemző: ükapám harcolt a török ellen az osztrák oldalán, és harcolt az osztrák ellen a török oldalán. Vagyis mindkét oldalon mindig egy hazáért harcolt.”

¹² *Felső-ozoróczy és kohanóczy OTTLYK György Önéletírása 1663–1711 = Történelmi naplók 1663–1719*, közli THALY Kálmán, Bp., M. Tud. Akadémia Könyvkiadó Hivatala, 1875, 88.

BORBÉLY SZILÁRD

Egy kronológiai krimi

Töprengések a kritikai kiadás lehetőségeiről

Debreczeni Attila: *Csokonai költői életművének kronológiai rendje* kapcsán¹

2002-ben a Csokonai kritikai kiadás utolsó, kettős kötetével nyugvó pontra látszott jutni egy öt évtizedes, két generáción keresztül húzódó nyomozás. A hazai kritikai kiadások történetében is úttörőnek számító kezdeményezés, Csokonai Vitéz Mihály munkáinak a mára klasszikus kritikai kiadássá nemesedett elvek, textológiai szabályok szerinti sajtó alá rendezése kezdetben járatlan úton haladt. A kanonizált, klasszikus szerzők munkáinak kiadásában két szempont, a szerző-elv és a zárt mű idealizált kettőse jelentette az egymással szorosan összefonódó vezérelvet. A szerző és az ő műve, ez a két metatextológiai fogalom határozta meg a textológiai munkát, a magányosan dolgozó textológus döntései fölött ez a két maxima örködött. A levéltárakban, kéziratárakban, magán- és közgyűjteményekben kutakodó textológus a szerzői autográf, vagyis a szerzői kéz nyomait kutatta, és az *ultima manus*, a végső kéz elve szerint döntött a mű ideális státusáról, amelyet aprólékos, áldozatos és magányos munkája végén az olvasók, a tudományos közvélemény, valójában pedig az úgynevezett *utókor* szeme elé kívánt tárni. A textológus a kéziratár sötét mélyén sokszor súlyos döntéseket hozott meg. Ezeket a döntéseket csupán saját maga filológus felével tudta megbeszélni. Mert az a sajátos skizofrénia határozta meg minden textológus munkáját, hogy egy személyben kényszerült filológus is lenni. Néha a textológus győzte le a filológust, néha pedig fordítva.

Ha a klasszikus textológus, mint tudománytörténeti konstrukció archeológiáját és etológiáját szeretnénk felvázolni, akkor a romantikus művészetbölcseletet találjuk az eredetnél, illetve a pozitivistá tudóst a metodológia kialakításánál. A kettő egyesítése sajátos kímérát eredményez, amelyet, mint a homo sapiens groteszk mutánsát tanulmányozhatjuk. A klasszikus textológus ez a mutáns, egy szolid Frankenstein, akinek a létrejöttét meghatározó teória a romantikus teremtő géniusz igénylése, metodológiájában pedig a teremtett mű ádázán aprólékos, szörszálhasogató, módszertani kicsinyességgel kivitelezett védelme. Kívülálló számára egyszerre lenyűgöző és riasztó a textológusoknak egy-egy ékezet vagy vessző fölötti torzsalkodása, hogy nagyobb tétet már ne is említsünk. A régi textológust mindebből következően antagonisztikus ellentétek feszítették. Lelkük mélyén fékezhetetlen, szenvedélyes embereket képzeljünk el őket, akik egy életet, elsődlegesen peresze saját életüket voltak képesek feláldozni egy vessző, egy hosszú vagy rövid ékezet körüli vita oltárán, de akik ugyanekkor magukra hűvös távolságtartást, a mű iránti alázat kalodáját vagy inkább habitusát öltötték.

Nem csoda ezek után, ha a filológia és a filológus etológiáját kutatva a kriminológia területe az értelmezés számára csábító metaforákat kínál. A régi textológus

¹ CSOKONAI Vitéz Mihály összes művei. Pótkötet, sorozatszerk. DEBRECZENI Attila, Bp.–Debrecen, Akadémiai – Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012.

munkája a nyomozás formáját öltötte, ő a tett elkövetésének körülményeit, idejét és eszközeit kutatta. A tett a mű maga. Persze nem lényegtelen az indíték, hogy hirtelen felindulásból vagy előzetes megfontolás alapján történt-e mindaz, ami történt. Továbbá, hogy visszatért-e a későbbiekben is a tett helyszínére, illetve hogy fenn állt-e az ismétlés degenerált kényszere, a sorozatos bűnelkövetők közismert viselkedésmódja. Az átírás és a javítgatás formájában nyilvánul ez meg a textológus szemében. Ám ez mind-mind csupán mellékes kérdés, a textológus igazi és végső célja mégis a tett részletes feltárása, aztán annak archiválása és rögzítése a későbbi eljárások számára. Így jutunk el a műhöz, amely nagyobb nálunk és meghalad minket, egyszerű földi halandókat. Mert a mű létrehozására csak az igazi géniusz képes.

Amikor 2002-ben, egy ötven éves nyomozási folyamat végén a *Tanulmányok* és a *Feljegyzések* kötettel lezárult Csokonai műveinek szövegkritikai kiadása, csak látszólagos volt a megkönnyebbülés. Az 1950-es években kialakult szövegkritikai elvek sokat finomodtak és változtak az időben legelső *Színművek*² kötetet sajtó alá rendező Pukánszky Kádár Jolán által követett gyakorlat, majd a versanyagot sajtó alá rendező *Költemények* első kötete óta,³ amelyben a Szilágyi Ferenc megalapozta 1975-ben a sorozat által követett kiadási elveket. A Debreczeni Attila által sajtó alá rendezett *Szép-prózai művek*⁴ 1990-es darabja során már számára beláthatóvá vált, hogy a költemények – akkor még folyamatban lévő munkálatai – által követett gyakorlat az ekkoriban erős változás alatt lévő szövegfogalmak felől nézve is megkérdőjelezhető elvek szerint jár el. A szintén Debreczeni Attila által 1999-ben kiadott *Levelek* kötet pedig már a genetikus kritika szövegfogalmát (részben gyakorlatát) is bevonta a textológiai munka során hozott döntések sorába. A levelek azonban egészen más szövegtípust képviselnek, mint a versek. A Csokonai-szövegek textológiai kérdéseinek sajátosságai az egyveleg kötet, a *Tanulmányok*⁵ és a *Feljegyzések*⁶ kapcsán vált sejthetővé és beláthatóvá.

A Csokonai-szöveg azonban makrancosan leveti a textológiai hámat, amely a szerző és a mű romantikus és eszencializáló felfogására épül. A legendás textológus, Stoll Béla *Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban* című könyvét még ezzel a mondattal indíthatta: „Az irodalmi mű egyik jellemzője az, hogy szövege egyedi, megváltoztathatatlan.”⁷ Ennek a *változhatatlan, önazonos, mintegy örök, zárt szöveg-*

² CSOKONAI Vitéz Mihály, *Színművek. 1793–1794*, I; *Színművek. 1795–1799*, II, s. a. r., jegyz. PUKÁNSZKY KÁDÁR Jolán = CSOKONAI Vitéz Mihály összes művei, szerk. JULOW Viktor, Bp., Akadémiai, 1978.

³ CSOKONAI Vitéz Mihály, *Költemények. 1785–1790*, I, s. a. r., jegyz., bev. tan. SZILÁGYI Ferenc = CSOKONAI Vitéz Mihály összes művei, szerk. JULOW Viktor, a szerkesztő munkatársa SZILÁGYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 1975.

⁴ CSOKONAI Vitéz Mihály, *Szép-prózai művek*, s. a. r., jegyz. DEBRECZENI Attila = CSOKONAI Vitéz Mihály összes művei, szerk. JULOW Viktor, SZUROMI Lajos, Bp., Akadémiai, 1990.

⁵ CSOKONAI Vitéz Mihály, *Tanulmányok*, s. a. r., jegyz. BORBÉLY Szilárd, DEBRECZENI Attila, OROSZ Beáta, SZÉP Beáta = CSOKONAI Vitéz Mihály összes művei, sorozatszerk. DEBRECZENI Attila, Bp., Akadémiai, 2002.

⁶ CSOKONAI Vitéz Mihály, *Feljegyzések*, s. a. r., jegyz. BORBÉLY Szilárd, DEBRECZENI Attila, OROSZ Beáta, SZÉP Beáta = CSOKONAI Vitéz Mihály összes művei, sorozatszerk. DEBRECZENI Attila, i. m., 2002.

⁷ STOLL Béla, *Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban*, Bp., Tankönyvkiadó, 1987, 6.

ideálnak kellett búcsút mondania a textológusnak is az elmúlt negyedszázadban. A szöveg dinamikus fogalma ugyanis a mű zártságának ideálját is felforgatta. És amit sokáig a szövegkritika leplezni próbált, a kritikai kiadás sötét titkát, hogy a Csokonai-szöveg ellent áll a klasszikus textológia módszertanának, az lassan tarthatatlanná tette azt a sokkötetes építményt, amelyet a Csokonai kritikai kiadás *pispekilila* sorozata jelent.

Az életrajzok tiszteletteljesen ugyan, de jelezték mindig is, hogy Csokonai módfelett trehány szerző volt, egy bohém zseni, egy garabonciás széltoló, aki hányatott élete miatt is műveinek csapnivaló textológusa lévén nekünk, a hálás és megbocsátó utókornak kell ezeket a hibákat orvosolni. A mű egysége és az életmű problémamentes felmutatása érdekében azonban ezeket a szépséghibákat el kell leplezni a profán tekintetek elől. A zavart az is tovább súlyosbítja, hogy Csokonai kora épp átmenet volt a nyomtatás és a kéziratosság között. Az az előfeltevés, hogy a szerző a kéziratot csak mintegy piszkozatként készíti és a nyomdai előkészítés egy fázisa csupán, amely a mű megteremtése felé vezet, naiv és történetietlen feltevés. Ebből következett, hogy a kézirat, a szövegalakulás köztes fázisa, amelynek hiánya vagy hiányosságai a végső, nyomtatott mű megteremtése érdekében kiegészíthető. Konkrétan ez azt jelentette, ami leglátványosabban a színművek esetében van jelen, hogy a nem autográf kéziratot másolatokból egy ideáltipikus szöveg létrehozását tekintette a textológia a maga feladatának.⁸ Márpedig a nyomda számára készült tisztázati szöveget alig ismerünk Csokonaitól, tisztázati kéziratot is keveset. Fennmaradt kéziratok vagy az alakulástörténet, vagy a familiáris megosztás dokumentumai. Debreczeni Attila könyvének alapvető felismerése, amely a Csokonai textológia kutatásainak új irányt szab, hogy ezt felismerve a listák és jegyzékek beható vizsgálata helyezi a hangsúlyt. Ezek a regiszterek ugyanis a kéziratot szövegkezelés korabeli, eddig kevésbé ismert és nem historikusan kezelt technológiájába bepillantva a szövegek rendezésének új logikáját tárják fel előttünk. A hangsúly tehát nem a régi, klasszikus textológia homlokterében álló szövegre, a szövegre, hanem a *metatextusra*, az összesítő jegyzékekre, listákra tevődik át. Vagyis mintha a könyveknek nem a szövegét, hanem a tartalomjegyzékét vonná az irodalomtudós tüzetes vizsgálat alá. Csokonai listái ugyanis, épp a nyomtatás korát megelőző íráshasználati technológiák továbbélése miatt, nem száraz tartalomjegyzékek, hanem a nyomtatás felé vezető útnak, tehát az életmű létrejöttének, információban gazdag, jelentésekkel teli dokumentumai.

A klasszikus kritikai kiadás által követett szövegfogalom azzal is megrendült, amikor Debreczeni Attila az életműkiadások esetében szokásos kronologikus rendet elhagyva visszatért a hatástörténet rekonstrukcióját segítő kötet szerkezetek, vagyis a mű-, illetve a műfajcsoportok szerinti kiadáshoz. A kronologikus „összes költemények” kiadási gyakorlat ugyanis, ha jobban meggondoljuk, egészen sajátos textológiai

⁸ NAGY Imre kritikája („...az érdekes olvasó-publikumnak...”. *A Csokonai-életmű új kiadásáról*, Holmi, 2005/6, 732–736.), konkrétan épp egy drámaszöveg, a Karyóné textusa kapcsán mondták indítják el DEBRECZENI Attila gondolkodását, amint arra maga is hivatkozik, lásd *Csokonai költői életművének kronológiai rendje*, i. m., 14.

ai következményekkel jár. Az efféle kiadás valójában szembehelyezkedik a régi textológia két alapvető fogalmával: mind a szerző elvvel, mind pedig a mű idealizáló tiszteletével. A kronológia érvényesítése a genesis megszállottja, a szöveg művé válása, ennek a nagy metamorfózisnak a csodálata tartja bűvöletében. Ahogy a kézirat, a kéziratok (másolatok, variánsok és így tovább) szennyében szétesztva és megalázva létező szöveg a végső formát elnyeri, mintegy legyőzi a *szövegiség* állapota általi halált és feltámadva a győzedelmes Művé válik. Ebben a misztikus folyamatban segítkezik a textológia. Ideális helyzet persze az, amikor létezik autográf tisztázat. Az sem árt, ha a szerző előzékenyen megadta a szöveg genesisének koordinátáit: a hely és az idő által. Vagy közvetett filológiai bizonyítékok állnak rendelkezésre, amelyek által az esetleges szerzői figyelmetlenség vagy trehányág estén is pótolható a slendriánság. De amint nem ilyen ideális a helyzet, számos, sokszor kusza és bizony sokszor megválaszolhatatlan kérdés merül fel. Na itt kezdődik a textológia és a filológia kálváriája. Az így támadt gordiuszi gömök, bogokat, csomócskákat, valamint az igazán görcsös csomókat épp úgy csakis a kronológiateremtés damoklészi kardja tudja átvágni, némi mitológiai képzavarral élve.

A segítőkész időrendből aztán menet közben lesz a kronológia terrorja, amely a szövegkritikai kiadásokban kötelező jelleggel, de akár csak az „összes”, „egybe-” vagy „összegyűjtött versek” típusú kiadásokban azonmód felszámolja a szerzői szándékokat. És szakmai ártalomként rákényszeríti a művé történő átváltozásra a kéziratot, a gépiratot, a másolatot (legyen az autográf, autografizált vagy idegenkezű), továbbá az autografizált nyomtatványt is egyaránt a mű státus örökkévalóságába röpíti át. Ezzel a feladatot a textológus megoldottnak is tekintheti, a szerzői végső kéz elve szerint a mű a kronológia által a helyére került. Látjuk a művet és a mű által élénk állított szerzőt a maga teljes pompájában ragyogni az idők végezetéig.

A kronologikus irodalomtörténetírás korábbi egyeduralmát azonban a hatástörténeti tudat vizsgálata megingatta. A hatástörténeti tudat rekonstruálása lerombolta azt a fajta irodalomtörténeti konstrukciót, amely a mindenkori jelen szinkron kánonját naivan vetíti vissza a diakróniába. És ez által a fordulat által sokkal inkább a kontextusra helyeződött át a hangsúly, mint a kronológiára. Az irodalom nem történet, hanem inkább tudat. A Debreczeni Attila által az Osiris Klasszikusok sorozatban 2003-ban sajtó alá rendezett *Csokonai Összes-t*⁹ egyformán érdekelte a kontextus rekonstruálásának szándéka és a zsarnok kronológiai elvnek való megfelelés. Ezen a ponton került a vállalkozás szembe azokkal az anomáliákkal, amelyek a két elv összekapcsolásának nehézségeiből szükségszerűen adódnak. Ugyanis az nem lehet, hogy a kecske is jól lakjon, meg a káposzta is megmaradjon. A filológus kénytelen volt konfliktusba kerülni a textológussal. Vagy fordítva.

Amint az Debreczeni Attila mostani könyvének bevezetőjéből is tudható, a Csokonai-kronológia kérdései már az Osiris-kötet sajtó alá rendezése során váltak időszerűvé, de a Csokonai életmű digitális kiadásának munkálatai még határozot-

⁹ CSOKONAI Vitéz Mihály összes művei. Költemények, Prózái művek, I–II, szerk., jegyz. DEBRECZENI Attila, munkatársak ORBÁN László, SERBÁN Ivett, Bp., Osiris, 2003.

tabban jelentkezték ennek újragondolását. A kronológia korábban ugyanis a szerző elv, a genesis, a szerző fejlődéstörténetének felvázolása miatt bírt tétellel, csak másodlagosan a szöveg miatt. Az Osiris-kiadás a hatástörténet szövegfeldolgozásától indítva a kontextus időközben újra aktuálissá vált vizsgálata miatt is átrendezte a sajtó alá rendező munkáját.¹⁰ A Csokonai által készített kötetrend, ciklusszerkezet épp úgy a szöveg szerves eleme, tehát a mű jelentésszerkezetének konstruáló eleme, mint a szövegek verselése, műfaji kódjai, stiláris és grammatikai jellemzői. A digitális kiadás pedig ismételten új kontextust teremt, olyat, amellyel a szöveg létmódját változtatja meg. Természetesen a szövegfogalom határainak ez a radikális átrendezése magát a régi textológia két alappillérét, a szerzőelvet és a mű invariáns szövegmodelljét is új összefüggések közé helyezi. Debreczeni Attilát is ez utóbbi, a digitális kiadás által a filológiai és textológiai munka folyamatába beleszóló szövegfogalom indította a kronológia alapos újragondolására.

Ugyanis az a hatalmas munka, amelyet mostani könyvében elvégzett, a genetikus kritika és a digitális szövegkezelés kínálta technikai lehetőségek által aligha volna értelmezhető és elvégezhető is egyben. Mindkét ösztönző lehetőséget adott, és nem csak technológiát kínált, hanem sürgető módon várta el a szöveg újfajta textológiai fogalmának operatív alkalmazását. A digitális szöveg ugyanis épp a mű zárt szöveggé váló elgondolását mozdítja ki régi, privilegizált helyéből. Stoll Béla idézett mondata ugyanis immár megvalósíthatatlan a textológus mindennapi munkájában. A zárt mű, az invariáns szöveg fogalmát nemcsak a kontextus, hanem a képernyőn egyszerre, egyidejűleg jelen lévő szövegállapot az által, hogy a szöveg kronologikus rétegzettségét láthatóvá teszi. A digitalizált szöveg folyamattá, kontextussá és „interface”-szé válik; nem faktum többé. A szövegállapotok által hordozott időbeli távolságot, a kronológia alapját a digitalizálás lebontja, és az egyes szövegbe kódolt diakroniát a szinkroniába helyezi át. Ezzel együtt a régi textológia operatív fogalmi rendjét is újraszövi, fogalmi hálóját újra kifeszítendővé, újragondolandó feladattá teszi.

Debreczeni Attila könyve Csokonai költői műveinek kronológiáját újragondolva a kéziratokhoz tér vissza. Bár fizikailag a kézirat nem változik, a szövegfogalom átrendeződése miatt a kézirat státusát újra kell gondolni. A régi textológia operatív fogalmait Debreczeni Attila újraértelmezi könyve bevezetőjében. A textológiai fogalmi bázis krízisét láthatólag épp a kronológia zsarnoksága forgatta ki a helyéből. A textológus és a filológus termékeny párbeszéde az a megközelítésmód, leginkább talán textofilológiai néven kellene neveznünk, amellyel Debreczeni Attila tesz kísérletet ennek a szövevényes anyagnak a rendezésére.

A textológia, akárcsak a filológia, az íráshasználat kérdéseit nem historizáló, a diakronia másságát nem érvényesítő, hanem naív szinkronizáló módon alkalmazta.

¹⁰ TAKÁTS József, *Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett* = Uő., *Ismerős idegen terep. Irodalomtörténeti tanulmányok és bírálatok*, Bp., Kijárat, 2007, 78–91; ONDER Csaba, *A klasszika virágai (anthológia – praetexta – narratíva)*, Debrecen, 2003; CSOKONAI Vitéz Mihály, *Lilla*, szerk., s. a. r., jegyz. DEBRECZENI Attila, 1996 (Matura Klasszikusok); BORBÉLY Szilárd, *A Vanitatum Vanitas szövegvilágáról*, Fehérgyarmat, Kölcsey Társaság, 1995 (A Kölcsey Társaság Füzetei, 7).

Vagyis a mindenkori jelen íráshasználati szokásait vetítette vissza a korábbi korokba. Csokonai kora azonban már nem a középkor vagy a koraújkor, hanem a modernitás előszobája, amikor az íráshasználat a papírmalmok által egyre inkább elérhetővé váló olcsó papír által tömegessé válik. Megszaporodik a privát másolatok száma, a magánhasználatra szánt másolatok a növekvő számú írástudók körében divattá válik, az írások gyűjtése pedig személyre szabott válogatást tesz lehetővé. Az omniáriumok a kéziratos és a (még mindig drága) nyomtatott források további másolatait eredményezték. A személyes használatú másolatkészítés a szöveg közösségi használatú, a továbbalakításnak alávetett, *variogenetikus* hagyományozásával zavart okozott a nyomtatás által rögzíteni kívánt szöveg alakulásban. A szerzőelv, a szövegállapot feletti omnipotens rendelkezés, amelynek csak lassan alakul ki a korban a jogi tulajdont is magába foglaló szerzői birtoklást jelentő hagyománya, még nem akadályozza meg a másolókat, hogy használati igényeik, ízlésük vagy épp műveltségük szerint változtassanak a szövegen.

Mindezekből kifolyólag Debreczeni Attila a genetikus kritika és a digitális technológia szövegkezelési módjait is figyelembe véve a klasszikus textológia fogalmainak felülvizsgálatával kezdi újrakronologizáló munkáját. A hangsúly immár nem a klasszikus textológia által középpontba helyezett műre, vagyis a zárt szövegműre és annak előállítására, hanem a *szövegforrás* időindexének meghatározására tevődik át. A szövegforrás az ideális szöveg előképe, amelyet a klasszikus szövegkritika a jegyzetekben elrejt a beavatatlan tekintetek elől, ha problémák merülnek fel, azokat a szükséges kompromisszumok meghozásával, előzékenyen megoldja. A szövegforrás készítésének ideje azonban a másolatok, diktálások és a többi esetben, könnyen belátható módon, nem azonos a *szövegállapot* idejével. A két idő közötti eltérések változatos helyzeteket, további bonyodalmakat hoznak felszínre. Csokonai korának íráshasználata a 20. század íráshasználatához képest azonban lényeges pontokon eltért. Debreczeni Attila vizsgálódása az íráshasználat által felszínre hozott anomáliák aprólékos és minden mozzanatra ügyelő feltárásával hoz létre eddig rejtve maradt belátásokat, amelyek a versek kronológiájának néhány esetben radikális újragondolásához, más esetekben pedig további pontosításához járulnak hozzá. A szövegforrások által datálható szövegállapotok közötti eligazodáshoz a listák, jegyzékek járulnak hozzá a kéziratok hiányának, töredékes fennmaradása következtében.

Szépen kirajzolódik Debreczeni Attila vizsgálódásai által, hogy miként rendeződik át az íráshasználat Csokonai gyakorlatán belül az által, hogy nála is beköszönt a nyomtatás kora, és az addigi archiválási és megosztási technikákat felváltja a kiadói előkészítés munkája, amely kéziratainak másféle státust ad attól fogva, hogy 1802–03-ra datálható módon minden munkáját kiadásra készíti elő, és könyvekbe szervezi. Az írások rendezésére szolgáló listák, jegyzékek ettől fogva már másodlagos jelentőségűek, valóban a tartalomjegyzék funkcióját töltik be. És ahogy a nyomozások esetében lenni szokott, itt is egy újabb tárgyi bizonyíték adott döntő lökést, és gyorsította fel Debreczeni Attila kutatását is. Ez a meglepő tárgyi bizonyíték egy sokáig lappangó dokumentum, egy kéziratos kötet volt, amely máig tisztázatlan módon a Szatmár Megyei Könyvtárban lapult, mígnem 2005-ben Demeter Júlia és Pintér

Márta Zsuzsannának köszönhetően napvilágra került.¹¹ A Szatmárnémeti Gyűjtemény feltűnő hasonlóságot mutat az addig Csokonai iskolai zsengeit tartalmazónak tudott Zöld Kódex anyagával. A szövegforrás és a szövegállapot elváló és egymásra rétegződő kapcsolata miatt a klasszikus textológia *változat* és *invariáns*, vagyis *főszöveg* fogalma is átértelmezésre szorul. A Debreczeni Attila által készített új kronológia, amely a digitális Csokonai összes szoftverjét, vezérlő programját képezi valójában, főszöveg és változat helyébe a *szöveg(ídentitás)* és a *szövegváltozat* kerül, és mindkét fogalom *folyamatot*, *kontextust*, *közvetítőt*, „interface”-t jelöl, semmint a régi szövegkritikából ismert faktumként megragadható, kinyomtatható szöveget; a tisztelet tárgyát képező Mű megtestesülését.

Az 1802–03-as éveket megelőzően keletkezett listák tüzetes vizsgálata, a kézirat-fogások, az ívek hajtása, az Akadémia által átrendezett és újra bekötetett lapok eredeti rendjének rekonstruálása, a változó színű tintával írt részek *mikro*-, helyenként szinte már-már *nanofilológiai* feltárása az időrend újrendezését eredményezik. Mindennek megértéshez nélkülözhetetlen a fotómásolatok, a képkivágatok, a nagytások közreadása. Az összefüggések bonyolult rendjét a táblázatok teszik áttekinthetővé, a címek közötti eligazodás tekintetében különösen nagy jelentőségű a kaotikus helyzet tisztázása. A különféle mutatók a kötet terjedelmileg nagyobb részét teszik ki, de mindenképp a szöveges résszel egyenrangú súlyú munkáról van szó, a 726 oldalból 338-at a klasszikus értelemben vett tanulmány teszi ki, és 388 oldal a más-
kor semleges, „melléklet” név alatt számon tartott hátsó, akár át is lapozható rész. Ez a ránézésre is tekintélyes kötet mégis csak tudósítani képes annak a hatalmas munkának a körvonalairól, amelyet Debreczeni Attila az adatok és összefüggések vizsgálata eredményeképpen mintegy következtetésként tár az olvasó elé. Amit itt lát az olvasó, az a jéghegy csúcsa, mögötte pedig egy negyedszázad filológiai munkája húzódik meg, amely nélkül ezt a feladatot nem lehetett volna elvégezni.

De ahogy a krimik esetében, úgy e könyv esetében is illetlenség volna, ha – ahogy mondani szokták – *lelőném a poént*. Elég legyen most csak annyit elárulnom, hogy 1802–03-ig egy eddig ismeretlen Csokonaival találkozhatunk. Többek között teljesen új fényben láthatjuk az 1795–96-os válságos pályafordulót, a kicsapatás és a sárospataki kitérő eseményeit, a költői életmű ekkori alakulását. Meg az utána következő éveket is. És még számos, krimibe illően izgalmas meglepetés vár az olvasóra. – Aki nem hiszi, járjon utána.

¹¹ DEMETER Júlia, PINTÉR Márta Zsuzsanna, „*Jöszte poétának*”. *Egy ismeretlen Csokonai-versgyűjtemény*, Bp., Argumentum, 2005.

WERNITZER JULIANNA

Minden megvan

Ottlík Géza-emlékkiállítás a Petőfi Irodalmi Múzeumban

A Petőfi Irodalmi Múzeum a 2012-es év során megrendezett kiállításával és a kiállításához kapcsolódó programsorozatával emlékezett meg Ottlík Géza, a 20. század egyik legjelentősebb polgári író-egyénisége születésének 100. évfordulójáról. A tárlat címét Ottlík *Minden megvan* elbeszéléskötetéből kölcsönöztük, amely utal az írói életmű egységére, az ottlíki próza szövegeinek többrétűségére, ám nem utolsó sorban arra is, hogy az író szinte teljes tárgyi hagyatéka a Petőfi Irodalmi Múzeumban van meg. Őrizzük bútorait, ruháit, írógépét, könyvei egy részét, fotóit, képeslapjait, őrzünk róla készült műalkotásokat, birtokunkban vannak róla készült hangzó- és képanyagok. Célunk tehát az író és az életmű komplex, lehető legteljesebb bemutatása volt.



A kiállítás fogadófalja

próza alakulástörténetében. Az *Iskola a határon* nemcsak folytatása a két világháború közötti magyar polgári regény hagyományának, hanem a hetvenes évek prózai fordulatának előkészítője is. A sok tárgy, fotó mellett az író szellemi hagyatékát, kéziratait az Országos Széchényi Könyvtárban kutattuk Lengyel Péter író engedélyével, a gazdag anyagból kiválasztva néhány eddig még nem látott kéziratot, rajzot a kiállításba. A tárlaton az író valamennyi megjelent művét áttekintve olyan szövegrészleteket használtunk fel, amelyek az ottlíki életmű legfontosabb gondolatait: többek között a létezés értelmének kutatását, az emberi és írói tartás felmutatását, a nőkhöz való viszonyt, a nyelvhez és az íráshoz fűződő gondolatokat, a matematika, valamint a játék, illetve a sport és a világ közötti összefüggések felfedezéseit idézik. Az idézetekkel és rövid magyarázó szövegekkel nem kizárólag az *Iskola a határon* című regény, de a *Buda*, a *Próza*, a *Hajónapló* és számos elbeszélés, valamint levél is ismertté válhatott a látogatók számára. A terekben eredeti Ottlík- bútorokat, relikviákat, tárgyi dokumentumokat, fotókat, hang- és videó-anyagokat, valamint ezekhez szo-

A címmel ugyanakkor azt kívántuk sugallni, hogy az író életműve és karizmatikus személye a mai olvasó számára – hiányérzetet nem hagyóan – teljes egészében elismert. Ottlík műve azt a polgári, intellektuális vonulatot folytatja, ami a *Hét* körének a kezdeményezéseire épül és a *Nyugat* köréből Kosztolányi Dezsővel, Márai Sándorral folytatódva ér el egészen a máig. Életműve mérföldkő a magyar

rosan kapcsolódó primer és szekunder szövegeket helyeztünk el a kiállítási koncepció szerint. A kiállítás számtalan olyan eddig be nem mutatott tárgyat, kéziratot, képeslapot vonultat fel, amely egyértelműen az Ottlik kultusz erősítését kívánja szolgálni. A kiállításban több apró, Ottlikkal kapcsolatos személyes történetet is kibontunk, amelyek szintén a kultuszt erősítik.

A két terem térbeli elrendezésének elvét egy, a *Budában* talált részlet adta. Medve gépével felvételeket készít a regény narrátora, majd kibukik belőle a felismerés: *levegős labirintus*. Ilyen számára a világ. A *levegős labirintus* a látványtervben és a termék végleges beépítettségében is érvényre jut. A kisebb, bevezető térben Ottlik dolgozószobája kapott helyet, azaz a műhely, ahol a művek, a „minden” megszületik. A plexiüveg fal mögé került íróasztala, fotelje, használati tárgyai. E szoba „tükre” a szemben lévő falon az az amatőr videó-felvétel, amely Ottlik Géza utolsó otthonát pásztázza végig. A felvétel részletei Keserű Ilona 1990 novemberében, Ottlik lakásában készített videofelvételéből származnak. A belépővel szemközt pedig az író életrajza olvasható.



Ottlik Géza dolgozószobájának rekonstrukciója



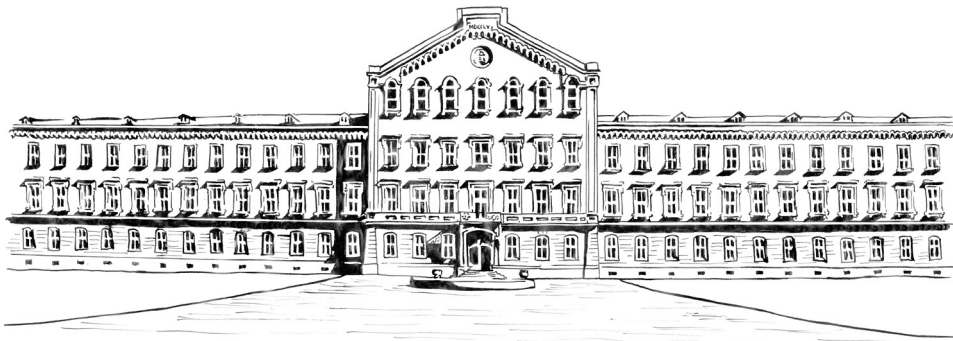
Ottlik Géza írógépe az író halála után készült videófelvételen

A második teremben körbe a falakon fotók, grafikák, kéziratok, dokumentumok, illetve festmények szalagcsíkja helyezkedik el szemmagasságban. A szalagcsík a biográfiát követve mutatja be Ottlik Géza életét, kapcsolatait, utalásszerűen műveit a „babacipőtől a *Hajnali háztetők* filmszapójáig”.



Ottlik Géza katonaiskolai éveit bemutató falsík fotókkal, relikviákkal, kéziratok rajzokkal

A kiállítás végét a recepciónak szenteltük. Itt kaptak helyet az Ottlikot méltató kortársak idézetei és az a vetítőszoba, ahol az Ottlikkal és Ottlikról készült hanganyagok és videó-felvételek láthatóak, illetve hallhatóak. A fal teljes hosszában az Ottlik életében központi szerepet játszó iskola, a kőszegi katonai alreál épülete szolgál háttérként. E tereket két videó-installáció tördeli részekre, melyek az író gyermek- és felnőttkora fotóit mutatják be.



Kisgrafika a katonaiskoláról

A második terem terében nyolc szimbolikus jelentőséggel felruházott tárgyat, illetve tárgy-együttest emeltünk ki üvegtárlóban. A köréje épülő levegős, áttetsző úgynevezett *szövegsátorok* lehetőséget nyújtottak a kiválasztott tárgyaknak megfelelő témák interdiszciplináris kibontására: hit, nők, matematika, sport, utazás, írói tartás és a nyelvhez való viszony.¹ A kiállítás – az írói életmű bemutatása mellett – az élet és a művészet közötti átjárásokra is fel kívánta hívni vizuális megoldásaival a figyelmet. A fontosabb témákat kijelölő és behatároló plexilapok áttetszősége, tisztasága ugyanakkor az ottliki szöveg jellegére is rájátszik. A kiállítás tételrendezésével, áttetsző megoldásaival újabb finom textúrákat, egymásba tükröződéseket hozott létre, melyek nemcsak a téma kibontását segítették, hanem interaktív módon a látogatók aktív szerepét is hangsúlyozták. A nyolc téma kibontásának leírásai a következők:

1. *Hit – megjelenített tárgy: Ottlik gyermekkori Bibliája – szekunder szöveg Ottlik vallásosságáról – idézetek Ottlikétől e tárgyban.*



Tároló Ottlik gyermekkori bibliájával

Az *Iskola a batáron* fejezetcímeiben visszatérő latin nyelvű feliratot, amely a kőszegi úgynevezett sgrafittós ház homlokzatán olvasható, az irodalomtörténet a regény mottójaként, jeligéjeként is szokta értelmezni: Non est volentis, neque currentis, sed miserentis Dei. (Az Újszövetségben: „Annak okáért tehát nem azé, aki akarja, sem nem azé, aki fut, hanem a könyörülő Istené.” – *Pál levele a Rómabeliekhez*, 9,16.) E sorokat Ottlik Géza 1926-os konfirmá-

¹ Kovács Ida a hit, nők, írói tartás, látásmód, Wernitzer Julianna a matematika, sport, utazás, nyelv témájához tartozó, jelen tanulmányba beidézett szövegeket írta a kiállítás számára.

ciójára kapott Károli-bibliájában vonallal emelte ki. A mondat, mely szerint a kegyelem Istennél van – akár erőlteti az ember a világi dolgokat, akár menekülni próbál előlük – azt a következtetést sugallja az *Iskola a határon* olvasói számára, hogy végeredményben nincs uralma felettünk semmiféle földi hatalmasságnak és erőszaknak, belső szabadságunk minden körülmények között megőrizhető, s Ottlik még hozzáteszi: és meg is őrizendő. A *Biblia* fölé kerülő szövegsátor másik felét az Ottliktól származó idézetek alkotják, melyből egyet emelnék ki: „Van valamilyen hatalom, amelyik mi magunknál is jobban ügyel lelkünk méltóságára; s amit mi gyarló-tévetegen kirakosgatunk, azt ő rendre eligazítja.” (*Minden megvan*)

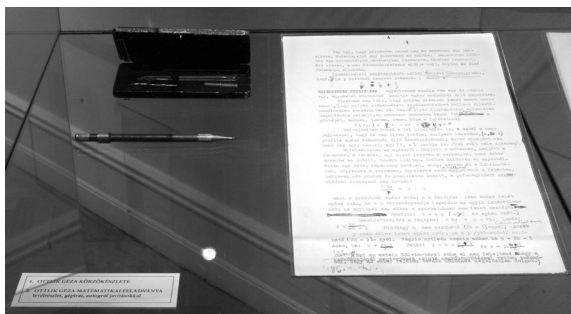
2. Nők – fotók az életében fontos szerepet játszó nőkről, mint édesanyja, nővére, felesége – szekunder szöveg a nőkhöz való viszonyáról – Ottlik idézetei e tárgyban



Tároló Ottlik édesanyjának, nővérének, feleségének fotóival

Ottlik nőkhöz való viszonyát alapvetően meghatározza, hogy kisgyermekként elveszíti apját, s ezt követően anyja, nagyanja, felnőtt féltestvére, Pálma, valamint dajkája dédelgető szeretettel veszik körül. 11 éves, amikor anyja beírattja a kőszegi katonai alreáliskolába, ahol a kiskamasz gyermek életében hatalmas változás történik: magára maradvra kell megtalálnia helyét egy szigorú szabályok szerint működő zárt gyermekközösségben. A gyermek Ottlik számára végül megszokottá lesz az iskola világa, és megszületik benne az egymásra utaltság és az összetartozás közösségi érzésének az a különös keveréke, amelyről az *Iskola a határon* elbeszélőjeként úgy fogalmaz, hogy az a valami „talán kevesebb a barátságnál és több a szerelemnél”. Feleségéhez (a *Budában* Márta), akivel 40 évig él házasságban, ez a szó legnemesebb értelmében vett bajtársias szeretet, emberi szövetség köti. Az idézetek sorából egy a gyermekkorból: „A kényeztető és elfogult anyai szeretetet nagyon rendjén valónak tartottam, sőt, csakis ezt tartottam rendjén valónak, semmi mást. Még ma sem tudok okosabbat mondani, csak azt, hogy soha függetlenebb, magányosabb, méltóságosabb, egyszóval férfiasabb életet nem éltem, mint tízéves koromig.” (*Iskola a határon*) Egy másik pedig a felesége halála után: „82. febr. 7. Vasárnap. – Két és fél éve írom mindennap ezeket a cédulákat. Mióta nincs kinek elmondani a dolgokat. Nem gyász, bánat van bennem, hanem fuldokló harag, átkozódás, hogy elvették tőlem ezt a lányt – az enyémet. Ezért nagyon megfizet majd valaki. Aki abbahagyta velem az úgynevezett »életem« folytatásához szükséges, s egyáltalán, az áttekinthetőségéhez elégséges csodáit.” (*Buda*)

3. Matematika – Ottlik körzőkészlete – egy kéziratlap javításokkal – Ottlik és a matematika viszonyáról szóló szekunder szöveg – kísérő primer idézetek



Tároló Ottlik körzőkészletével

Amikor Ottlik 1930-ban jelentkezik a Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karára, két bölcsész és egy természettudományi szakot választ magának, de a párosítást nem engedélyezik. Dühében kihúzza az első kettőt és matematika–fizika szakos hallgató lesz. Később élete egyik legbölcsebb tettének ítéli döntését, hiszen már akkor sejti, matematika nélkül nincs filozófia, filozófia nélkül pedig költészet, irodalom. Az egyetemen a nagy hatású, iskolateremtő Fejér Lipót professzor tanítványa, aki e végtelenül szigorú tudomány axiómáival ismerteti meg. E tudását az élet minden területén kamatoztatja. Bár Ottlik sohasem foglalkozik hivatásszerűen a matematikával, írói pályájának alakulását mégis döntően befolyásolja a tudományág sajátos nyelve, a matematikai logika, az élet és így az irodalmi mű szakadozottságának metafizikai problémája. Itt szerzett ismereteiben megerősítést talál filozófiai sejtéseire, ami a művészet lényegének értelmezésében is befolyásolja. Életművét az az algoritmusosságban rejlő törvényszerűség határozza meg, melyet írói módszerében is szigorúan érvényesít: az író, ha nincs mit mondania, akkor hallgasson. Ez a „földtani türelem” az íróban rejlő kép, az adekvát forma megtalálásának eszköze, egy-egy mű keletkezésének lényege. A témához kapcsolódó idézetek egyike, amely a kiállításban olvasható: „[...]a matematika messze fölötté áll minden evilági és túlvilági hasznossági kritériumnak, akárcsak a művészet. Ettől még véletlenül hasznuk is lehet, mind a kettőnek: szerintem csakugyan, véletlenül mind a ketten az emberiség létét, életben maradását biztosítják. De persze, ha nem tennék, vagy az ellenkezőjét tennék, akkor is azok lennének, amik, s éppoly elpusztíthatatlanok. Talán láttam hasznát annak a lélektani »algoritmus«-nak, amit a matematikustól lestem el. Például, ahogy már említettem, hogy az író hallgasson, ha nincsen semmi mondanivalója.” (*Félbeszakadt beszélgetés. Próza*)

4. Sport – Ottlik bridzsasztala eszközökkel, bridzsrovatával – a sport jelentősége Ottlik életművében – választott idézetek

Ottlik Géza szerette a stopperrel, centiméterrel mérhető eredményeket, a mérhetőség mögött rejlő igazságot. Az idő, a táv, a teljesítmény, a fair play, a tiszta eszközökkel játszott mérkőzés, a játék szellemének tisztelete, a csapatszellem, a vereség elviselésének megtanulása és a győzelem mámora nemcsak a sportpályákon és a bridzsasztal mellett ragadja meg, hanem egész életpályáján és műveiben is végigkíséri. A sport a katonaiskolában a szabadulás, a „kegyelmi állapot” elérésének egyik lehetséges útja. Így válik az intézet egyik legjobb magasugrójává, a katonai főreálban



Tároló Ottlik bridzsasztalával

nyekről, a hetvenes évektől aktív játékosként bejárja Európát. Komolyan foglalkozik a bridge elméletével, könyvet ír róla angol nyelven, élete végéig jegyzeteli és gyűjti a licitek és lejátszások tanulságait. Íróként ugyanaz az önmagával szemben felállított mérce, igényesség, a tökéletesség iránti vágy hajtja, ebből fakadhat művei folytonos újírásának kényszere is. Hiszen amit az író kimond, az sohasem lehet kevesebb az igazságnál. A hozzárendelt idézetek egyike: „A játék méltósága – ami már »felnőtt« dolog a gyerekekben is – talán az, hogy minden játék, lényegében, vagyis szabályaiban, előírásaiban, szerkezetében: szellemi konstrukciója az embernek, tehát valami, amiben anyagi kötöttségünk fölé emeljük magunkat. Szabályaival, »jogszokásaival«, szigorával, előírásaival minden játék fenntartás nélkül tisztaságra törekszik – sportszerűségre, korrektségre, sőt erkölcsi kényességre.” (*Hosszú beszélgetés Hornyik Miklóssal. Próza*)

5. Utazás – Ottlik bőröndje képeslapokkal – a megismerés lehetőségeiről szóló szövegszerű idézetek Ottlikről

Ottlik Géza szeretett utazni. Írói világában az utazás nem csupán a távolság legyűrésének, az ismeretszerzésnek, a világ látványának közvetlen eszköze, hanem az átjárhatóság, a szabadság szimbóluma is. A katonai alreálban ez a vakáció kezdete, a növendékek átszállójegye a civil világba. Az utazás a választás szabadságának mámore, az ember alanyi joga. Az öntudatlan nézés, látás, hallás, a fokozott érzékenység és friss fogékonyság terepe, csakúgy, mint ahogy a gyerekkor vagy az olvasás. A háború utáni időszak önkéntes száműzetésében Ottlik nem publikál és nem is utazhat. Gödöllői otthona menedékké, fordítói műhellyé alakul. A világirodalom remekeit fordítva a könyvek, a képzelet világában utazik, szabadon „bejárva” Dickens, Waugh vagy G. B. Shaw műveinek színtereit. 1960-ban mehet ismét külföldre, amikor kiváló fordításaiért meghívást kap a brit kormánytól Angliába. A londoni út mély nyomokat hagy benne, magával ragadja a kinti világ. Ettől kezdve az utazás ismét élete része: Európa számos országában megfordul, Svájcban, Olaszországban, az NSZK-ban, Ausztriában, Franciaországban, Dániában tölti idejét, nyaral, barátokkal találkozik vagy bridgeversenyekre jár. Ezekben az években többször átéli utazó magánemberként a külföldi utak szabadságának „hülye boldogságát”. Az

idézetek egyike: „Álltam egyszer ebben a kapuban márciusban, utazás előtt voltunk, és ráismertem egy előbbi márciusra: és most ráismertem erre a régebbi ráismerésre. Vagy valamire, aminek még a halmazállapotára, még a mivoltára sincs szó az emberi nyelvben. Érzés, állapot, éghajlat? Főnév, jelző, ige, határozószó?” (*Minden megvan*)

6. *Írói tartás – Ottlik zakója – az Ottlik által képviselt értékek, szerepe a próza megújulásában – idézetek*

Ottlik Géza az 1980-as évek elején – 70 évesen – az új magyar próza nemzedékének egyik ünnepelt írójává vált. Az elismerés mind a közönség, mind a szakma részéről személyiségének is szólt, nem csupán műveinek. Ottliknál – ahogyan Esterházy Péter fogalmaz – „minden megvan”, azaz őrzött, konzervált és felmutatott egy számára örök érvénnyel bíró értékrendet, ami mellett egész életén át kitartott. Ismerte a szabályok és a szabadság korlátait. Megmaradt háború előtti budai úriembernek, aki ifjúkorában mind a katonaiskolában, mind matematika szakos egyetemi hallgatóként életre szóló tanulságokat szerzett. Ottlik megtanult kétkedni, a történeteket új és új megvilágításba helyezni, megtanulta a hatalomtól való különállást, megtapasztalta, hogy olykor semmi sem érvényes, ám tetteink következményeit vállalnunk kell, ahogyan bensőnk érinthetlenségét, érzéseink függetlenségét is mindig meg kell őriznünk. A zakóhoz kapcsolódó idézetek egyike: „Az író [...] visszaállítja a szemléletes állapotot, ahonnét a vélemények eredtek. Előlről kezdi a világot. Tulajdonképpen a hallgatás és a szó határzónáján tartózkodik, a senkiföldjén, s csak be-betör a nyelvbe, a tér-idő-anyag rögzíthetőségébe, azzal, amit át tud menteni a nyelven inneni tartalmakból. Aztán megint elhallgat.” (*Az író hallgatása. Próza*)



Tárolók Ottlik utazóbőröndjével és zakójával

7. *Írói látásmód – Ottlik fényképezőgépe, fotópapírok, fotók – az emlékek megragadásának módjáról készült szövegszerkesztés – idézetek a szerzőtől*

Ottlik írói látásmódjának egyik fontos eleme az emlékek megragadásának módja. A múltbeli, leginkább képekben rögzült élmények előhívása, s ezek elegyítése az ön reflexióval és a fantáziával mint-egy munkamódszerévé lesz. Ezzel előtérbe kerül és felértékelődik az emlékezet alkotó szerepe. A múlt egymásra rakódott képei, s a hoz-



Tároló Ottlik fényképezőgépével

A pontosabb elmondhatóság igényli az emlékek állóképben való rögzítését. Ennek kifejezését az író a fotó és a nagyítás fogalmak metaforaként való használatában találja meg. A fényképek valóságos tárgyként is megjelennek Ottlik írásaiban: az *Iskola a határon* növendékeiről a városi fényképész készít felvételeket, így tudja majd később felidézni Bébé barátjának, Medvének gyermekkori arcvonásait. Maga Bébé – ahogyan Medve is – fényképez, s amikor kezébe kerül az egyik kép részletnagyítása, elraktározott emlékei megelevenednek. A *Budában* is szerephez jut a fotó, de itt a feltörő emlékek szándékos elterelésének technikáját választja az elbeszélő, amikor Márta halála után egy róla készült régi fényképre pillant. A tárgyakhoz és a szöveghez kapcsolódó idézetek egyike: „Néző vagy az ingyen moziban. Aztán belekerülsz, ideiglenes látogatónak. Jó, fogadjuk el. Tapasztalatokat gyűjtesz és rendezel, hogy küismerd magad benne. Vannak szemlélhető mintáid, rápróbálgatod őket az újabb és újabb tapasztalataidra.” (*Buda*)

8. *Ottlik írógépe, kéziratlap az Iskola a határonból – Ottlik nyelvhez való viszonyáról szóló szekunder szöveg - idézetek*

„Nem jók a szavak.” A világ megragadhatósága, az emberi nyelv kifejezési elégtelensége, az érzelmek közölhetetlensége az ottlikai életmű központi kérdései. A nyelv valóságteremtő erején keresztül létrejövő világ csak azzal együtt létezik, aki szemléli. A szóval szemben érzett lényegi bizalmatlanság Ottlik egész pályáját meghatározza. Az érzékelés, a nézés, a szavakon túl létrejövő megértés az *Iskola a határonban* csakúgy, mint más műveiben, döntő szerepet játszik. Íróként érzi, fogalomalkotási rendszerünk elégtelen a valóság összetettségének megragadására. Ottlik teoretikusan is többször megfogalmazza kételyeit: a regényről írt tanulmányában azt a paradoxont fejtegeti, hogy miközben a regény nyelven inneni tartalmakat próbál kifejezni, nyelven túli, fiktív valóságokat teremt. Szavakból épül, ám képes kifejezni olyat is, amit maguk a szavak nem tartalmaznak. A hallgatásközeli lényeg csak az igazán nagy művek sajátja. A regény folytonosan keletkező, szakadatlan készülő szövésminta, az író pedig – mondja önmagának, tanítva akaratlanul is nemzedékek sorát – ebben a helyzetben nem tehet kevesebbet, minthogy a hallgatás és a szó ha-

zá kapcsolódó érzések a szövegekben olykor egyértelműen a távoli vagy közeli múltra, vagy éppen a jelenre vonatkoznak, máskor azonban egymást váltogatva, különböző idősíkokban jelennek meg, esetleg időtlenek. A múltó idő folyamatosságának figyelemmel kísérésére és az emlékek elraktározására irányuló szándék fejeződik ki magát az életet jelképező hasonlatában is: „Mint néző kezdjük [...] az ingyen mozit, ahová belöktek”.



Tároló Ottlik írógépével

emlékezésein keresztül bemutató virtuális kiállításunk, melyet Kelevéz Ágnes és kollégái készítettek, az Ottlik-emlékkiállításához kapcsolódik egy szeptemberben induló okos-telefonos alkalmazású irodalmi séta is a *Hajnali háztetők* nyomán, melyet a Moholy Nagy Művészeti Egyetem Kreatív Technológiai Laborjával és a Magyar Tudományos Akadémia Számítástechnikai és Automatizálási Kutatóintézetével közösen dolgoztunk ki. Kiállításunkkal arra törekedtünk, hogy írói világának gazdagságát ember és mű, szöveg és kontextus, tárgy és történetmondás kontextusában, jól tudva a vizuális megjeleníthetőség határait, mind teljesebben érzékeltessük, hogy elmondhassuk Ottlikkal szólva, amit „ismert valaha, megvan sértetlenül.”

tárán újakezdi a világot, igyekezve eredeti épségét és teljességét visszaállítani. Megtanul a nyelv hatalmas sínrendszerének ellenállni, hogy ne oda utazzon rajta, ahová viszi. A kontextusba állított tárgyhoz kapcsolódó idézetek egyike: „Minél jobban ritkulnak a szavak, annál jobban sűrűsödik az igazság; s a végső lényeg a hallgatás táján van, csak abba fér bele.” (*Iskola a határon*)

E kiállítással egy időben nyílt az Ottlik Gézát a kortársak

A kiállítást rendezte: Kovács Ida művészettörténész, Wernitzer Julianna irodalomtörténész

Látványterv: Kemény Gyula

Tipográfia: Mihalkov György

Grafika: Illés Anna

Hang és videó-technika: Badak Ferenc

Videó, animáció: Vargha Márk Péter

A kiállítás megtekinthető: 2012. május 22. – 2013. január 30.

SULYOK BERNADETT

Betűk kockajátéka

Kiállítás a Petőfi Irodalmi Múzeumban a Magyar Műhely folyóirat 50. születésnapja alkalmából

Az 1956-os forradalom és szabadságharc leverése után Nyugat-Európába, az akkori szabad országokba emigrált fiatal értelmiségiek indították el a Magyar Műhely folyóiratot 1962 májusában, Párizsban. A Magyar Műhely tevékenysége három fő területre osztható: irodalmi, művészeti és kritikai *folyóirat*, kortárs irodalmi művek és experimentális albumok *kiadója*, a lap körül csoportosuló alkotók közössége is, mely *találkozók*at szervez elméleti kérdések és egymás műveinek megvitatása céljából.

A kiállítás első terme hivatott a folyóirat történetének, sokrétű tevékenységének felvillantására néhány irodalmi szövegen, szerkesztőségi levélen, képzőművészeti alkotáson, valamint a Magyar Műhely-találkozóról és performanszokról készült fotókon keresztül. A redakció teljes levelezése és irodalmi dokumentációja közgyűjteményünk kéziratárát gazdagítja. Egy érintőképernyős program tágabb kontextusba helyezi a Műhely körét, ahol rövid ismertető és portrék olvashatók a nyugat-európai és észak-amerikai magyar emigráns szervezetekről, folyóiratokról, valamint a hozzájuk kapcsolódó írókról és művészekről. A második terem a Magyar Műhely összes címlapját felvonultatja, s egy nagyméretű televízió összeállítás látható a munkaközösség találkozóiról, a Műhelyhez tartozó költők, művészek performanszairól. A harmadik teremben a vizuális és konkrét költészeti művek kaptak helyet, illetve a laphoz kötődő képzőművészek alkotásai, valamint az első magyar automatikus versgenerátor, a *Disztichon alfa*, amit Papp Tibor készített 1994-ben. A számítógép programja tizenhatbillió disztichon generálására képes.

A Magyar Műhely címválasztásával egyrészt Németh Lászlónak az 1957-es Kortársban megjelent azonos című tanulmányára utalt, Németh itt Bartók Béla egyetemes művészetére hivatkozva az archaikusan népi és a legmodernebb európai kultúrák szintézisééről írt (a műhelyeseknek ez volt egyik utolsó tisztelgésük Németh László és a népi irodalom előtt). A másik ötletadó Bibó István volt, aki *A magyar demokrácia válsága* című, 1945-ös tanulmányában Magyarországot a demokratikus konszolidáció és egy harmonikus társadalmi értékelési rendszer műhelyeként aposztrofálta. Az alapítók a műhely szóval arra is utaltak, hogy az írás nem valami titokzatos, misztikus megnyilatkozás, hanem tehetségre és szorgalomra épülő munka. A folyóirat első éveiben gyakran változott a szerkesztőbizottság összetétele, Parancs János 1964-ben visszaköltözött Magyarországra, s itthon vált ismertebb költővé. A 70-es évek elejéig Márton László, Nagy Pál és Papp Tibor szerkesztőhármasa biztosította az állandóságot.

A műhelyesek művészetfelfogását alapvetően Kassák Lajos munkássága határozta meg, őt tekintették követendő mintának. Kassák a magyar avantgárd legjelentősebb alakjaként az irodalomban és a képzőművészet több területén is maradandót alkotott. A Műhely 1965-ös 13. száma az ő művészetét helyezte új fénytörésbe, a

tanulmányok inkább költészetére és regényeire koncentráltak (Lengyel Balázs, Márton László, Sík Csaba, Papp Tibor), kevésbé képzőművészeti munkásságára.

A szerkesztőség 1971 novemberében, Párizsban megalapította a Kassák Lajos Kört (Association des Amis de Kassák), majd Kassák Lajos Alapítványt létesítettek azzal a céllal, hogy évente kiadják a Kassák-díjat. A díjkiosztó bizottság tagjai Kassák Lajosné, Schöffner Miklós szobrászművész, a Magyar Műhely három szerkesztője – Márton László, Nagy Pál, Papp Tibor –, valamint a gazdasági ügyintéző, Rosenberg Ervin voltak. Az első négy Kassák-díjat 1972 júniusában, Marly-le-Roiban adták át, a folyóirat megjelenésének tizedik évfordulója alkalmából rendezett találkozón. A Kassák-díjat egy-egy tehetséges fiatal alkotó kapta meg, aki az irodalomban vagy a képzőművészetben kimagasló kezdeti eredményt mutatott fel.

A műhelyesek számára időközben Franciaország menedékhelyből fokozatosan otthonukká vált, ennek kézzelfogható bizonyítéka a d'atelier megjelentetése, mely kulturális dialógust eredményezett a befogadó országgal. A Magyar Műhely francia nyelvű testvérlapja 1972 és 1978 között jelent meg, szerkesztői Nagy Pál, Papp Tibor és Philippe Dôme voltak, tizennyolc folyóiratszámot és hét – bonyolult tipográfiai megoldásokkal élő – könyvet adott ki. A lap megszűnése után a d'atelier kiadóként tovább működött: 1980-ban megjelentetett egy Mallarmé-albumot, mely a kiállítás reprezentatív művészkönyve, címe: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Egyetlen kockadobás nem szünteti meg a véletlent).

Az eredményesebb közös munka érdekében 1973 őszén létrehozták a Magyar Műhely Munkaközösséget, a folyóirat ekkortól a Munkaközösség lapjaként jelent meg, Nagy Pál és Papp Tibor felelős szerkesztőkké váltak. A Munkaközösség tagjai minden évben baráti találkozót tartottak, egyrészt a modern irodalom problémáiról cserélték ki véleményüket, másrészt a folyóiratot és a Munkaközösséget érintő kérdéseket beszéltek meg, hol a Párizs melletti Marly-le-Roi-ban, hol a Bécs mellett Hadersdorfban. Ekkor csatlakozott az alapító szerkesztők mellé a Bécsben élő Bujdosó Alpár. Hármasuk egészen 1996-ig formálta és határozta meg a folyóirat arculatát.

A Magyar Műhely második periódusa, a radikális avantgárd korszaka szintén 1973 körül kezdődött, ez az első vizuális költészeti művek létrejöttének ideje, melyek nagy része letrasettel (satírozható betűkkel) készült. Egy akkoriban szinte teljesen elhallgatott író, Szentkuthy Miklóst is irodalmi példaképükké választottak, az őt bemutató különszám a *Prae* megjelenésének 40. évfordulóján került az olvasó elé (1974/45–46.). James Joyce az egyetlen világirodalmi szerző, akinek *Finnegans Wake* című művéről különszámot állítottak össze (1973/41–42.). Joyce radikálisan újszerű írását azért emelték ki, mivel szerintük az irodalom önmagára utaló jelkódexének felújítását valósította meg.

A Műhely fokozatosan vált az irodalmi kísérletek terepévé, törekedett szöveg és kép egyenrangúságának megvalósítására, a befogadó sajátos bevonására az alkotás aktusába, és nyitott a posztmodern irodalomtudomány felé. Az 1970-es évek végétől a műhelyesek rendszeresen felléptek nemzetközi költészeti fesztiválokon, így a francia székhelyű Polyphonix egyesület Európa-szerte és más földrészekre rende-

zett eseményein, valamint különböző kiállítások során számos országban mutatták be alkotásaikat.

A Műhely harmadik periódusa az 1980-as években kezdődött, az elektronikus költészet, elektronikus szövegirodalom megjelenésével, ekkor már a művek jó része írásvetítőre, videóra és számítógépre „íródott”, s teret adtak a fonikus költészet képviselőinek is. Összművészeti, intermedialis alkotásokat hoztak létre: a mail art, a konceptuális művészet (Maurer Dóra, Gáyor Tibor), a kísérleti zene (Sáry László), a performansz, a happening körébe tartozó műveket. 1987 márciusában a Petőfi Irodalmi Múzeumban *Kép-vers/vers-kép* címmel a vizuális költészet első jelentősebb magyarországi kiállítására került sor. A Magyar Műhely alkotógárdájával együtt több mint húsz hazai és nyolc külföldön élő magyar költő vett részt rajta, a megnyitó beszédet Pomogáts Béla irodalomtörténész tartotta.

A műhelyesek kiindulópontja az irodalom, a nyelvben rejlő lehetőségeket igyekeznek kiszélesíteni a vizualitás, az auditivitás, később a számítástechnika felhasználásával. A nyelv vonatkozásában nem a jelentést, hanem a jelszerűséget hangsúlyozzák. Ez az értelmezés radikális szakítást jelent a korábbi irodalomfelfogással, elutasítja a mimézis elvét, a költő feladatát a nyelvi rendszer átrendezésében, sőt, egy új jelrendszer kialakításában jelöli meg. A vizuális és a konkrét költészet, majd a lettrizmus a hagyományos irodalmi szöveget alkotóelemeire bontja. A felhasznált jelek lehetnek betűk, szavak, szótöredékek, ábrák, képletek, útjelek, térképjelek. Tárlatunkon a vizuális költészeti művek mellett a Magyar Műhely képzőművészeti mellékletében szereplő festőművészek, szobrászok egy-egy műalkotása is látható, többek között Bálint Endre, Bujdosó Alpár, Erdély Miklós, Haraszty István, Juhász R. József, Maurer Dóra, Megyik János, Nagy Pál, Papp Tibor, Pátkai Ervin, Pernecky Géza, Petőcz András, Schöffner Miklós, Sőrés Zsolt és Székely Ákos alkotásai.

A lapot 1989–90-ben hazatelepítették Magyarországra, megtartva a kötődést Párizshoz és Bécshez, a szerkesztést fokozatosan átadták a fiatalabb generációnak. A szerkesztőtriász kiegészült Petőcz Andrással és Székely Ákossal. A Magyar Műhely 75. (1990. március 20.) száma már Budapesten jelent meg. 1995 tavaszán meghívták a szerkesztőségbe Kovács Zsoltot, L. Simon Lászlót és Sőrés Zsoltot. Az 1995-ös keszthelyi Magyar Műhely-találkozót (július 14–16.) már az új szerkesztőhármasszervezte. Ehhez egy nemzetközi vizuális költészeti kiállítás kapcsolódott a Balatoni Múzeumban, a lap egyik legjelentősebb tárlata, amelyre huszonhat országból százhuszonhat művész küldött anyagot. A három fiatal 1996 őszén teljes önállóságot kapott. Ez a generációváltás páratlan a magyar irodalmi folyóiratok történetében. A Nyugaton kiadott magyar folyóiratok közül szinte mindegyik megszűnt, az Új Látóhatártól kezdve az Irodalmi Újságon keresztül a Magyar Füzetekig. Megváltozott a lap tematikája és részben az olvasói köre is, mind több fiatal értelmiségihez, művészettel foglalkozó elméleti szakemberhez és alkotóhoz jut el. Kiemelten foglalkozik számítógépes és médiaművészettel, az irodalom és a képzőművészet egyes perifériális területeivel. Az 1995-ben létrehozott Magyar Műhely Alapítvány biztosítja a folyóirat és a Magyar Műhely Kiadó köteteinek jogi hátterét. Nyolc éve, 2004-

ben megnyílt a Magyar Műhely Galéria, amely havonta más-más kortárs művészek, alkotócsoporthoz nyújt bemutatkozási lehetőséget. 2012-ben a folyóirat felelős szerkesztője Szombathy Bálint, szerkesztőtársai Juhász R. József és Sörös Zsolt, a főszerkesztő L. Simon László.

A folyóirat eddigi félszázados fennállása során összesen tizenöt különszámot jelentetett meg. Ezeket tüzetesebben szemügyre véve megtudhatjuk, a szerkesztők kiket tekintettek mestereiknek, mely művészetelméleti témák foglalkoztatták őket. A különszámok többségét egy-egy példaképüknek szentelték. Választásaikkal a korabeli magyar irodalom értékskáláját szerették volna korrigálni, olyan szerzőket állítottak fókuszba, akik irodalompolitikai okokból marginalizálódtak Magyarországon, az uralkodó szocialista kánon a túrt kategóriába utasította őket. Weöres Sándor 50. születésnapja alkalmából állították össze az első különszámot (1964/7–8.), csaknem azonos időben a költő *Tűzkelet* című kötetével, amit szintén ők adtak ki. Már ebben a számban megfigyelhető a szerkesztők azon törekvése, hogy magyarországi és emigráns szerzők együtt publikáljanak: Weöres hazai kortársai (Várkonyi Nándor, Kozocsa Sándor), a Magyar Műhely egyik korai mentora (Cs. Szabó László) és az emigráció fiatalabb tagjai (Kibédi Varga Áron, Gömöri György, Papp Tibor, Parancs János) méltatták Weöres költészetét tanulmányok, illetve versek formájában.

A fentebb már említett Kassák Lajos mellett a Nyugat folyóirat egyik különleges egyéniségét, Füst Milánt (1967/23–24.) is különszámban mutatták be. Fenyő Miksa, a Nyugat egykori szerkesztője Kanadából küldte el összegző tanulmányát, Lengyel Balázs és Bori Imre mind formai, mind tartalmi tekintetben új utakra vivő líráját méltatta, Hanák Tibor *Látomás és indulat a művészetben* című rendhagyó esztétikatörténetét elemezte, Nagy Pál kisregényeivel, míg Márton László drámai műveivel foglalkozott. A következő különszám (1970/37.) Füst Milán *Szexuál-lélektani elmélkedések* című esszéjének közlése, jelezvén e téma fontosságát, s Füst és a szerkesztők megközelítésmódjának adekvát jellegét.

A másik csoportba a tematikus számok tartoznak, így a strukturalizmus irányzatával foglalkozó 1968. júniusi (27.) szám, melyben Kibédi Varga Áron, Makkai Ádám, Kassai György, Hankiss Elemér és Fónagy Iván tárgyalták a témakör egy-egy jelenségét. Az 1971-es két antológiaszám (1971/38, 39.) összegzést, s egy korszak végét jelentette. Egy már-már nemzedékként számon tartott írócsoport egy évtizedes munkájának eredményét adták közre, verset, prózát és tanulmányt együtt. Az avantgárd művészek közül Erdély Miklóssal két különszám is foglalkozott (1983/67; *Erdély Miklós-szimpozium*, 1999/110–111.). Erdély afféle modern polihisztor, építész, filmrendező, író és képzőművész volt egy személyben. Művészetfelfogását a médiumokkal való kísérletezés, a tudományok és a művészetek kapcsolatának hangsúlyozása, a régi és újabb keletű hagyományokra való nyitottság jellemezte. Az új triász az 1998-ban, a Múcsarnokban rendezett Erdély Miklós életmű-kiállításához kapcsolódó konferencia anyagát adta ki különszámként.

A 100. szám (1996) az alkalomhoz illő módon száz szerző egy-egy oldalas munkájából állt össze, s ezzel a folyóiratnak az irodalmi palettán elfoglalt unikális helyét kívánták demonstrálni. Az 1848-as forradalom 150. évfordulója alkalmából temati-

kus számot (1998/106.) jelentettek meg, melyben a technika fejlődésének köszönhetően a különleges tipográfiájú oldalak, vizuális művek egyre több teret kaptak. A Magyar Műhely (eddiggi) utolsó különszáma (2000/113–114.) Bujdosó Alpár *Avantgárd (és) irodalomelmélet* című összefoglaló tanulmánya, mely a folyóirat párizsi, bécsi és magyarországi találkozóinak elméleti hozadékát ismerteti.

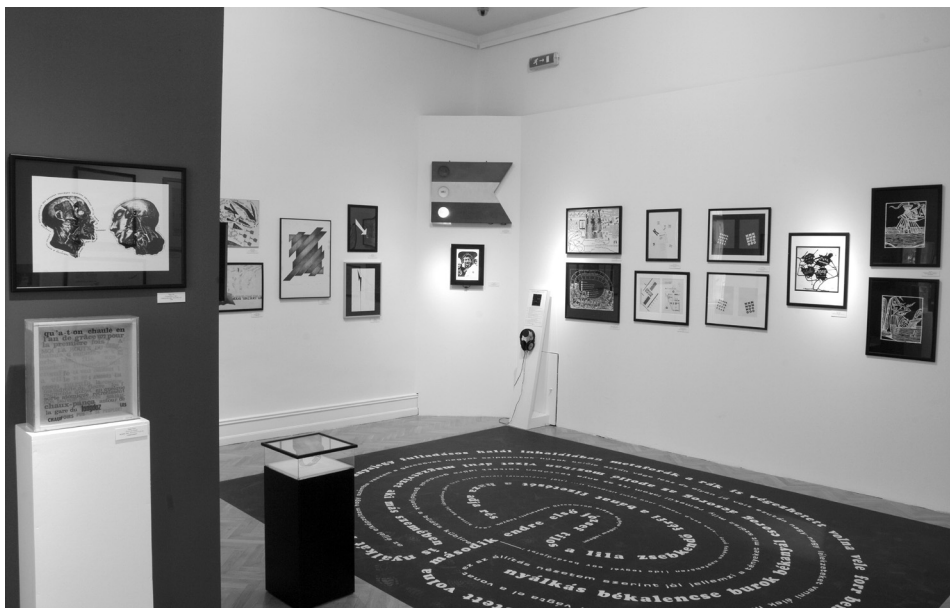
A kiállítást rendezte: Sípos László művészettörténész és Sulyok Bernadett irodalomtörténész

Látvány és installáció: Kemény Gyula, Mihalkov György

Programozás: Labundy Dávid, Nyilassy Lili

A kiállítás megtekinthető 2012. május 10 – október 28 között.

Képek a kiállításról:









Horkay Hörcher Ferenc: *Ottlik kadét története. Közelítések, vázlatok*
Kortárs, Budapest, 2010, 181 l.

Horkay Hörcher Ferencről, elismert esztétorténésztől és kritikustól akár egy távolságtartóan reflexív, a kultikus beszédmódtól kissé megterhelt ottliki oeuvre-t elfogulatlanul értékelő, a főművet, az *Iskola a határon* az európai gondolkodás- és regénytörténet fő áramlataiba illesztő tanulmánykötetet is várhatna az olvasó. Az angolszász irodalomban és kritikában egyaránt jártas szerző mégis egy másik értelmezői iskola, a humanitás- és képzés-eszményre apelláló német hermeneutika gyakorlatát követi, amidőn műértelmezéseit az önmegértés, egy irodalomtörténeti hagyományra vonatkozó reflexióját pedig a hagyomány részévé válás alkalmának tekinti. Többről van szó tehát, mint pusztán hatástörténeti tudatról, az írások mélyén a rilkei végletességű kérdés lobog: hogyan érdemes élnem (élnünk) a szembesülés és megértés súlyos tapasztalatai után?

A szerző őszintesége lefegyverző: „Ottlik számomra mester, a szó eredeti értelmében, aki életvezetése révén tanít.” vagy: „Ottlik Géza írásművészete számomra mint gyakorlati filozófia érdekes” – vallja a könyv önkomentárként olvasható utószavában. Be kell vallanom, hogy meglep és felderít az a fesztelenség, amellyel Horkay Hörcher átlép a strukturalista és posztstrukturalista irodalomtudomány illemtanán, egyrészt azzal, hogy a szövegeket a szerzői életrajz és az olvasói értékvilág és életgyakorlat transzcendens terében értelmezi, másrészt azzal, hogy a gyakran silányul fordított terminológiával terhelt, sajnos nem ritkán tautologikus mondatbokrokat növesztő céhes nyelvezet helyett a tárgyául választott irodalmi hagyományhoz méltó, világos és szabatos esszéstílusra törekszik. Elmondható ez annak ellenére, hogy jellegüket tekintve (az alkalmi megemlékezéstől az olvasónaplón át a tudományos értekezésig) eltérő írások kerültek egymás mellé. Egy új könyv Ottlik-ról: mindenképpen esemény, ünnepi pillanat a kis magyar literatúrában. Igaz ez akkor is, ha az elmúlt két évtized különböző helyeken megjelent tanulmányaiból áll össze – hiszen együttesen mégiscsak kirajzolják az Ottlik-olvasás, s így az önmegértés egy értékes lehetőségét. Saját kritikusaként a szerző így összegez utószavában: „az így egybeolvasott szöveg-egész sodrásiránya az egyéni-személyes felől vezet a még mindig érzékelhetően személyes, de már történeti léptékkal mérhető és filozófiai kérdésföltevése révén egyetemes érvényű felé”. Az elmúlt két évtized pedig nem kevesebb, mint Ottlik utóélete: néhány hónap híján ennyi idő telt el a poszthumusz regény, a *Buda* megjelenése óta. Erre a húsz esztendőre esik egyúttal az irodalmi Ottlik-kultusz második hulláma is, amely az életművek számára oly veszélyes fél-múlt tendenciáival szembe menve, Tandori Dezső, Balassa Péter és Esterházy Péter 70-es és 80-as évekbeli „alapító” írásaira mint tekintélyre hivatkozva őrzi és gondolja tovább az életmű irodalom feletti jelentőségét.

Ahogy már utaltam rá, a tanulmányok sorrendje nem követi sem a keletkezé-
sük, sem Ottlik életművének, sem életrajzának kronológiáját. A szerző már idézett
utószava, illetve saját töprengéseim egy sorsdöntő szellemi találkozás archeológiai
rétegeit rajzolják ki, amelyek egy pillanatnyi, ajándékszerű ismeretség legfelső rétegé-
től (az ilyenek természetesen Pesten történnek – erről szól a kötet első írása) egy
eredetibb és megmásíthatatlan sorsközösség felismeréséig, a „mitikus városig”, *Bu-
dálág* vezetnek (erről pedig az utolsó kettő). Első pillantásra meglepő, hogy milyen
távolról indulva jut el idáig. A kötet második és harmadik tanulmánya (*A szó és a tett,
Ezjüstszerű madarak*) az Ottlik-jelenség legfelső rétegét, Ottlik Géza – mondjuk így –
független nagyvilágiságát választja kiindulópontjául – a szerző pedig alig leplezett
nosztalgiával fordul egy letűnt életforma öltözködési és viselkedési normái felé. Ez
azonban csak a szükséges – de Ottliktól, Kosztolányitól tudhatóan a lényeghez
tartozó – udvariasság, felszínes bók, Esti Kornél filozófiája. Horkay Hörcher az a
generációkon át finomodott, belsővé vált szabályrendszer, szemléletté vált etika
érdeklő, ami az írás és a cselekvés belső motívumává válhat, vagyis az „irodalmi
úriember”, a literary gentleman eszménye. „Az író olvasótáborot szerez s ezzel egy
olyan fiktív közösséget teremt, amelyet az írásaiban fellelhető szemlélet szeretete
köt össze és tart egyben. Vagyis nemesít meg. Ebben áll a *literary gentleman* »hivatá-
sa.« – írja Horkay Hörcher, és Kosztolányi, Márai, Ottlik személyében ki is jelöli az
eszmény legfőbb megtestesítőit. Az eredetileg nemzetközi hallgatóság előtt elhang-
zott előadásnak nem lehetett célja egy nemzeti irodalmi hagyomány teljes föltérké-
pezése, ezért is maradhatott a literary gentleman minden meghatározási kísérlete
tágabb, sokkal számosabb névsorra könnyen ráilleszhető, mint a felsorolt három
alkotó. Szép elrendezése a tényeknek mégis, hogy a szerző a magyar történelmi
középosztály (Trianon utáni) otthon- és identitáskeresésének valamiféle törvényszer-
űségét fedezi föl abban, ahogy e három emblematikus író a Krisztinavárosban
találta meg a művészi és polgári életvitelének megfelelő szűkebb hazát.

Mártonffy Marcell nagyívű fogadtatástörténeti értekezésében a példázatban ismeri
föl az *Iskola* értelmezéseinek alapsémáját: „Recepciójának legösszetettebb teljesítme-
nyeiben az *Iskola* egy kulcsfontosságú újszövetségi kijelentés (nem azé, aki akarja,
sem nem azé, aki fut, hanem a könnyörülő Istené) epikus kiterjesztéseként mutatkozik
meg.” (*Olvasás-példázatok*, Műhely, 2001/1, 73.) Miben áll végül is az ottlikói mű példá-
zatos ereje, milyen ez az „írásaiban föllelhető szemlélet”, amely „fiktív közösséget
teremt”? – ez a kérdés áll Horkay Hörcher Ottlik-olvasatának és tanulmánykötetének
középpontjában. Ehhez azonban egy sor szövegértelmező-elemző tanulmányon át
vezet az út, amelyek a „hogyan csinálja?” már hagyományosabb értelemben irodalom-
tudományi kérdésére keresik a választ. A *Hamisjátékosokat* elemezve Ottlikkal együtt
jut el az értelmezés a nyelv kétféle természetének belátásáig, amiről maga Ottlik is
éleslátó állításokat fogalmazott meg bécsi előadásában (*Próza*, 1980, 185–200.). Egy
rövid, szellemes esszében Ottlik boldogságfogalmának eredet nyomába a szerző (*Kis
szexepilek és izolált dzéták: A boldogság rétegei Ottlik prózájában*). Bevallom, ez az írás má-
sodéves bölcsészhallgató koromban, vagyis egy évtizede, megvilágító erővel hatott a
magán Ottlik-értelmezésemre, s az akkori értékelésemet most sincs okom megmásaíta-

ni. Bárki föl tud idézni legalább három híres helyet, ahol Ottlik (elbeszélője) hősei boldogságtapasztalatát kommentálja, de Horkay Hörcher azt is szemléltetni tudja, hogy ezek miként kapcsolódnak a megelőző és rákövetkező száz oldalhoz, amelyeken nem adatik ilyen kegyelmi pillanat. A szövegek igényével egyenrangú olvasattal és gazdaságos gondolatmenettel jut el a boldogság-lelőhelyek sokféleségétől a közös tolvajnyelv szükséges feltételén és Kosztolányi példáján át addig az egyetlen minőségig vagy állapotig, amely nem illeszkedik semmiféle oksági láncolatba, amire készen kell lenni, de ami „nem azé, aki akarja, sem nem azé, aki fut...” Egy hasonlóképp rövid jegyzet (*A Tandori-Ottlik-Waugh háromszög*) arra a Tandori-írára hívja föl a figyelmet (Alföld, 2000/9.), amely az Ottlik által hűségesen nagybecsült angol író és Ottlik módszerének egy közös vonását mutatja be – a lényeg megragadásának Tandoritól ismert, látszatra bizonytalankodó magabiztosságával. Végül a tanulmányok e csoportjához tartozik az a recenzió (Korda Eszter: *Ecset és toll* című könyvéről), amely a látványok, az írás segítségével felidézett vizuális képzetek „rendszerszintű” jelentőségével vet számot Ottlik műveiben.

Ezek a kiváló műértelmezések – mintegy az „ész cselének” engedve – szűkülő körökként vezetnek el a könyv fent nevezett alapkérdéséhez, az ottliki mű példázatos értelméhez. Jelenits István tanár úr előtt tisztelgő dolgozatában nem kevesebbre vállalkozik a szerző, mint hogy följejtse isteni kegyelem és nemzeti történelem rejtélyes összefüggését Ottlik regényvilágában. Ez egyúttal a tanulmány címe is; a kötetbeli írások címei ugyanis valóban arról szólnak, amiről maguk a tanulmányok – szembe menve a ma divatozó gyakorlattal, de eleget téve a világosság (claritas) retorikai követelményének és a fennhéjázástól ment esszéstílus normájának. Az összefüggés meggyőző erejű szemléltetéséig nagy ívet kell bejárnia, amit egy recenzió nem követhet nyomon. Az egyik oldalon mindenesetre Medve *Iskola*-beli példázatos útja áll a szabadság lázadásától a kegyelem új szabadságáig, a másik oldalon a hagyományos magyar történelemszemlélet, amely egy ellenséges világban, szorongattatások közt élő kis közösség fennmaradását – részben protestáns hatásra, az ószövetségi zsidó néppel párhuzamot vonva – az isteni kegyelem jeleként volt képes értelmezni. Végül – Balassa Péter és Jelenits István gondolatait is hasznosítva – a magyar történelmi középosztály múltszemléletének és önismeretének kérdésére fut ki az értelmezés. Ottlik és a modernség viszonyáról is sokat elárul – ezt már én teszem hozzá –, hogy e nagyszabású helyreállítási – megőrzési kísérlet (isteni kegyelem és nemzeti történelem) egyúttal a 19. századi világszemlélet két tartóoszlopára (gondviselészit és közösségi etika) vonatkozik. A polgári identitás és közösségi emlékezet másik dimenziójával: térbeli szerkezetével vet számot a kötet másik jelentős tanulmánya a *Buda* kapcsán (*Ottlik Budája: a mitikus város és az emlékezet városa*). Erre a tanulmányra is igaz, ami a könyv egészéről elmondható: Horkay Hörcher Ferenc elkötelezett olvasó, nemcsak Ottlik mint szerző, hanem az Ottlik Géza mint Attila úti lakos képviselte ethosz iránt is, amely a történelmi középosztály legmagasabb értékei közé tartozik. Megszakított voltában is megőrzött, ezért folytatható hagyomány.

Kardeván Lapis Gergely

Játékidő

Érfalvy Lívía: *Kosztolányi írásművészete. Poétikai monográfia*
Gondolat, Veszprém, 2012, 168 l.

Egy fából készült játék ló okozza az apa halálát Kosztolányi Dezső *Miklóska* című novellájában: a szőnyegen hempergő Laokoón-csoportból (az apa, a fiú és a szöges végű faló) kibontakozó történet középpontjában az identitáskeresés áll. Alapkérdése: miféle hatások nyomán alakul ki az a rendkívül összetett dolog, amit néha tudatként, néha szubjektumként, néha individuumként nevezünk meg attól függően, melyik létformáját próbáljuk meg körülírni.

Persze Kosztolányi továbblép ettől a kérdéstől: szépirodalmi műveit, nyelvről szóló esszéit ismerve sejtjük: őt inkább a szöveg maga érdekli. Egészen pontosan az: mi köthet össze pszichét és szöveget, úgy, hogy a két dolog egymás helyében állhat. Vagyis lényegében ugyanaz, ami Harold Bloomot foglalkoztatta, amikor megírta a *Költészet, revízióizmus, elfojtás* című tanulmányát. Erről beszél Ottlik Géza is a *Próza* című kötete Kosztolányinak szentelt írásában: másodszeri olvasásra az olvasó „észreveszi, hogy, amit talán csak a megírás szépségének, művészi megformálásnak vélt, csupán a kivitelezés finomságainak, a mondanivaló díszes csomagolásának, azt, éppen megfordítva, bizvást tekinthetné a költő mondanivalójának, belerejtve, belecsomagolva az érdeklődését lekötő elbeszélésbe.”

A magyar író jól tudja – ahogy azt Erfalvy Lívía monográfiájában is olvashatjuk –: „a szavak többek, mint a valóság jelzői, [...] a szavak szimbólumok”. Illetve, ahogy Nero történetében – sötétebb színnel, retorikusabbá züllesztve – Seneca szájából hallhatjuk: „A szók magukban mindig borzasztóak, mint az üres koponyák.” Vagy Erfalvy értelmezésében: „a szó nem a gondolat átadásának, hanem a gondolat megalkotásának orgánuma.” (32.) Ebből a felismerésből fakad a kötet szerzőjének alapvető és lényeglátó megállapítása, amin lényegében egész monográfiája nyugszik: Kosztolányinál „az elbeszélés mód a befogadó számára két – egymással összefüggő – megközelítést tesz lehetővé: egyfelől az olvasás vizuális, másfelől narratív módját.” (42.)

Érfalvy Lívía ezért nem egyszerűen elemzi a szöveget, őt „a szemantikailag szervezett jelentésegész” (52.) érdekli. Doktori értekezéséből született monográfiájában azt vizsgálja, hogyan képződik motívumokból, trópusokból, szóláncokból szöveg. Tehát a szöveggé formált látvány kódját próbálja meg feltörni, így szövegelemzési módszerei olykor képzőművészeti alkotások elemzésére emlékeztetnek. Képes arra, hogy immár az irodalomelmélet fogalmaival, szaktudományos precizitással elevenítse fel Kosztolányi műveinek képrendszerét.

Metaforasorokat keres ki és követi őket a szöveg mélyébe. Így emeli ki a levegőlélegzet-lehelet-lélek láncot a *Nero a véres költő* szó- és képszövegeből: Nero a „költői alkotásokkal szemben megnyilvánuló ironikus attitűd, tehát a maradandó remekmű megalkotásának gátját a léleknélküliségben látja, miközben a szöveg tropologikus rendjében a múlhatatlan költői alkotás lényege szerint a levegőhöz/lélekhez kötött.”

(148.) Máskor egyenesen a szövegek mélyéről húz fel szólancokat, így kerül egymással szemantikai, valamint képi kapcsolatba a kicsinyítőképzős Miklóska név és a görög félisten neve, a novella utolsó szava: Akhillész. „A szöveg tehát a novella kulcsszavaiból kiindulva, a szavak reszematizálásával nyelvileg is motiválttá teszi az Akhillész-mítosz megjelenését.” (50.)

A fiatal szerző több reszematizációs folyamatot is feltárt és elemzett a monográfijában elemzett szövegekben. Olykor etimológia kapcsolatok révén létesül viszony két eltérő motívum között, olykor maga az író kapcsol össze hangzás-metaforizáció segítségével távoli jelentéstartalmú szavakat. Kosztolányi írásművészetében az efféle játék végeláthatatlan. Zavarba ejtő gazdagsággal találja szemben magát, aki efféle vizsgálatba (inkább játékba) bocsátkozik, a főként homo ludensként vagy homo aestheticusként aposztrofált Kosztolányinál.

Érfalvy azonban megtalálja a módját, hogy – természetesen a teljesség igénye nélkül – olyan vázlatokat készítsen az író szövegeiről, melyeken jól kirajzolódnak az irányvonalak. A fiatal kutató, bár rendkívül jól ismeri az irodalomelméleti szakirodalmat, elkerüli azt a hibát, hogy elméletírók sokaságával tűzdelje tele anyagát, de ha érvelése úgy kívánja, Jonathan Culler elméletét felhasználva lép tovább témája tárgyalásában. S az értekezés szempontjából mindenképpen produktívnak, sőt előremutatónak kell tekintenünk Nietzsche és Kosztolányi nyelvfelfogásának összevetését is. Két titka van. Egyik a mértékletesség – annak ellenére, hogy egy-egy fejtegetését túl aprólékosnak érezhetjük, ilyenkor azonban gyanúnkat tágabb összefüggéseket feltárva legtöbbször maradéktalanul eloszlatja. A másik, hogy sikeresen választ magának leshelyeket.

A fent említett korai novellát arra használja – feltételezve, hogy „Kosztolányi esetében a szövegek keletkezési időpontjától és műnemétől függetlenül *az életmű egészét meghatározó költői elvekről* beszélhetünk” (9.) –, hogy onnan pillantson rá az egész életműre. Majd fejezetről-fejezetre újabb ablakokat nyit Kosztolányi művészetére. Mindig olyan pozíciót keres, ahonnan az egész életműre rálátni, ám sohasem kerüli el a részletproblémákat sem. Felidézi novelláit, verseit, tárcáit és regényeit. Így távlati képet is kapunk.

Ám amikor legfontosabb alakjai felől vizsgálja Kosztolányi művészetét, nemcsak közel lép az író világához, szinte már a szereplők nézőpontjából vizsgálja a nyelvet. A fent tárgyalt motívumláncok segítségével követi nyomon, hogyan születik meg „a költői szöveg alanyisága.” Így válik Esti Kornél, Britannicus vagy Nero egy olyan elemzés költő-főszereplőjévé, melynek tétje nemcsak az egyik leggazdagabb magyar költői életmű újraértelmezése, hanem az alkotás, a hiteles megszólalás mikéntje.

S természetesen Érfalvy Livia egy pillanatra sem feledkezik meg arról, hogy Kosztolányi szövegeit elsősorban a felszíni könnyedsége és a lélek legsötétebb színei között felvillanó játékoság szervezi, működteteti és érvényesíti: „Mivel a játszó alany önmaga számára a játék nyomán válik láthatóvá, és személyisége a játékban ölt formát”. (59.)

Szentpály Miklós

„orpheus / gépeld le jegyzeteidet”

Tolnai Ottó: *szeplőtelen kis gépek csöpp fejedelmi jelvények*
Forum, Újvidék, 2010 (eredeti megjelenés: Híd, 1968/7–8), 62 l.

„A kritikus perspektívákban gondolkodik. A versben megsejt egy utat, amit első pillantásra járhatónak vél, és végigbarangolja ezt a jelentésekkel, képekkel, szimbólumokkal, hasonlatokkal, jelzőkkel rejtjelezett csapást, mígnem végül is eltéved, hiszen a legtöbb járhatónak tűnő út járhatatlan” – kezdi, mintegy mentegetőzve, a maga érzékeny, nyitott, néhol csaknem enigmatikus értelmezéseit-kommentárjait Bányai János egy 1968-as Tolnai-kötet előszavában; és egy 2010-esében is.

S éppen e kritikai és olvasói perspektíva „bemozdulása”, a távlatok módosulása az, amely az ilyesféle újrakiadást a reprint retró-nosztalgiján túl (vagy épp: annak ellenében) igazán izgalmassá teheti.

Különösen annak fényében, hogy Tolnai Ottó – noha csaknem közhely-számba megy költészete életmű-központúságának, átfogó jellegének emlegetése – határozottan elzárkózik az életmű-kiadás gondolata elől. Kimondatlanul is talán azon meggyőződésből, hogy épp a nevezetes „állandó rekapituláció” mindent mozgásban tartó gyakorlata kerülhet veszélybe az ilyesfajta kanonizálódás ércnél maradandóbb szöveg(változat)okat rögzítő gesztusa folytán. A Jelenkor, tíz éve, elutasító választ kapott: maradt a Tolnai-szövegek kusza, szétbogozhatatlan szövevénye; a Budapestről a maguk teljességében alig(ha) hozzáférhető (ex-)jugoszláviai kötetek sokasága, a szövegek indázó utalásrendszere, a motívumok szüntelen reszementizálódása, a történet-elemek újrahaznosítása és újrendezése... Az újraír(ód)ás permanens gyakorlata.

S épp ebből a perspektívából lehet igazán érdekes egy tartalmában és formájában is „szóról szóra”, változatlanul megismételt, mintegy „megerősített”, „rögzített” Tolnai-kötet.

Amely természetesen egészen másképp olvastatja magát ma, mint negyvenegynéhány évvel ezelőtt. Ha úgy tetszik: „az óra / itt találkozik / időnkkel / mint a kietlen palicsi állatkertben / a történelem / a vietnami malacokkal” – akiknek kilétéről, jelentőségéről persze (ma már?) sejtelmünk is alig lehet (hacsak nem a vietnámi háború távoli hírnökeiként szerepelnek a versben). De míg az avantgárd, örökké váratlan képvilág mögül kihullanak, kihullottak az értelmező asszociálást segítő konkrétumok és aktualitások (Bányai glosszái ilyen értelemben legfeljebb múzeumi vitrinek tájékoztató táblácskái lehetnek csupán – a palicsi állatkert vietnami malacainak számunkra megfoghatatlan jelentőségét ő is evidenciaként emlegeti), egy komplett életmű sorakozott föl a kötet háta mögé, amely a Thomka Beáta meghirdette összehasonlító motívumelemzést valóban elsődleges értelmezői megközelítésként követeli ki magának – s amely a *szeplőtelen*-kötet ezernyi képét képes így újrendezni, kimozdítani.

Hiszen a felütésben említett kiszakított nyelv, amely Bányai glosszája szerint a „kérődzött / zöld golyóbis”-versek ironikus átnyújtásának tálcája csupán, az

árvacsáth vagy a *Balkáni babér* fénytörésében az agresszivitással szemben el(nem)némuló költészet képe lesz, lehet. Többek közt. S ki győzné összeszedni, hány alvilágot járt meg azóta Tolnai Orpheusza? A palicsi állatkert, a vér, a rózsza, a klorofill, a tojás, a harangnyelv, az injekciós tű, a gipsz egy végtelenül folytatható sor véletlenszerűen ideidézett példái csupán, hogy érzékeltessük: Tolnai „magánmitológijának” (egy-egy) elemei ott vannak már a kezdeteknél – hogy azután megállás nélkül alakuljanak, értelmeződjenek.

Véleményem szerint nem annyira 68, az avantgárd vagy az „irodalmi élet” alakulásának tagadhatatlan párhuzamai adják tehát a *szeplőtelen gépek* újrakiadásának aktualitását, mint inkább az újraírásnak ez a mélységesen tolnais gesztusa, amely az ugyanazt is képes nem-önazonosként felmutatni egy örök mozgásban tartott írói univerzumban. Mintha a 68-ban még kihagyhatatlan „angazsáltság” helyeződött volna át az „irodalmi élet” (elsivatagosodó) teréből – az irodalom terébe. Tolnai nem archiválni óhajtja életművének egy korábbi szakaszát, összehasonlítható annak jelenlegi állapotával, hanem az életmű fényében kimozdítani, újramondani, újra (másképp) jelentéstelivé tölteni egy korai kötetét – ezért is tartom feleslegesnek, szervesetlennek, sőt kimondottan zavarónak a *szeplőtelen kis gépek...* új kiadása mögé illesztett „mai” Bányai-recenziót.

Ahogy a kötet bevezető tanulmánya is kissé feleslegesnek hat ma már (Umberto Eco „nyitott mű”-teóriájának ismertetése nem sok újat ad hozzá az olvasó versélményéhez), noha a Bányai-írást olvasva az életmű és annak értékelése páratlanul egységes egészként jelenik meg a szemünk előtt: a lefordíthatatlan „érzelmi logika és értelmi önkény”, az asszociativitás, az objektív korreláció, a tárgyiasság ma is a Tolnai-poétika (elemzőinek) kulcsszavai. Mindezek a felfedezések mégis inkább az irodalomtörténet hivatalos-komoly keretein belül szituálják a kötetet – miközben annak versei és Bányaitól származó, a tanulmányokkal ellentétben nagyon is élő kommentárjai, köszönik, ma is érvényes irodalomként állnak helyt magukért.

„És itt kiköt a vers: megtett egy utat a kijelölt síkon. A telítettségtől borzongani lehet és lerészegedni az ürességtől, de nyomot hagy. Pörkölnek a fénylő pontok.” A Bányai-glosszák – a verseket kísérő keleti és nyugati metszetekkel, azonosíthatatlan eredetű és jelentésű, sokszor oly nyugtalanító ábrákkal, fotókkal, képecskékkel együtt – olyanmire szerves részét képezik a kötetnek, hogy az olvasó már-már elgondolkodik: valóban egyszerű művet olvas-e. A kommentárok metaforizáltsága, lezáratlansága, asszociativitása ugyanis véletlenül sem szorítja bele a befogadót valamiféle kész, komplex értelmezés kényszerzubbonyába. Vázlatos ábrákkal a verseket kísérő képanyagra rímelnék, és szellemes, de kizárólagos érvényre nem törekvő, gyakran alig kifejtett észrevételeikkel maguk is a további versértelmező asszociáció ugródeszkájaként kínálkoznak. Csupán? Inkább csak összhangban Bányai hitvallásával, mely szerint „a kritikus sohasem beszélhet a teljesség igényével: mindig tudnia kell, hogy kevesebbet mond, mint amennyit mondania kellene. Ezért tartom azt, hogy legjobb egy-egy részletre koncentrálni a figyelmet, meghagyva a versnek azt a lehetőségét, hogy a teljességet megőrizze.”

A vers pedig – őrszi. A *szeplőtelen kis gépek* újabb (vagyis hát régebbi) példája annak, hogy Tolnai asszociatív, körkörösén visszatérő építkezése nemcsak az egyes versek, de a verseskötetek koherenciájának is legfőbb biztosítója: ezúttal is nagyon erős képek rendszere köti egymáshoz a kötet „betűkkel számozott” verseit. Vödör, szivattyú, hinta (Bányai által is megrajzolt) föl-le mozgása, orpheuszi útja adja a kötet függőleges tengelyét; s a madarak megrendítően groteszk letartóztatása („az őrsze azonnal / telefonhívást kap / megmotozni / a papagájt / a fekete hattyút / a szabadon császarkáló pávát [...] a madarak / falnak fordulva / égnék emelt béna szárnyakkal”) teremti meg az összefüggést a sokat emlegetett Ararát és a palicsi állatkert vissza-visszatérő motívuma között: hiszen nem más ez, mint Noé állatsegreglete – rács mögött. A vízszintes tengelyt pedig mintha a falvédő tartóléce alkotná, a tapétaminta, „s ez aztán megismételve százszor” – hisz mindez lehet akár önreflexív-önelemző megállapítás is; vagy kultúrkritikai (mondjuk, Andy Warhol-os, ha már hatvanas évek); vagy másmilyen. Egy bizonyos: a két vonal metszéspontja – a puska távcsövének hajszálvékony, rémisztően sokértelmű, brutálisan egyértelmű keresztje.

S mindezek után már csak a fekete „in memoriam” négyszögek koporsóinak hallgatása marad – a politika dátum-pontosságú aktualitásának és a halál végérvényes időtlenségének metszéspontján: a csend. „Meghal a vers, ha eltűnnek belőle a szavak. A szavak színéből újra megszületik a vers.” Orpheusz túl sűrűn gépelt, egymást újra- és újra- és újraíró: *ezért* olvashatatlan jegyzetei. Hiszen „a végén sosem mondhat tanulságot az ember”.

Kipke Ágnes

Ferenczes István: *Amor mystica*
Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2011, 110 l.

Először essék néhány szó a könyv külleméről, szépségéről. A legjobb hagyományt követő könyvészeti értékeiről. A fedőlap, a papír, a betűtípus nemességéről. Márton Árpád illusztrációi, grafikái teljes összhangban vannak a művekkel. A már nevében is sokat ígérő csíkszeredai Tipographic Nyomda mives munkát végzett. S nem utolsó sorban illesse dicséret a Burus Endre vezette Pro-Print Könyvkiadót, ők ebben a sorozatban előbb Arany János *Őszikék*-jét adták ki, és ezt követte az *Amor mystica*.

Ferenczes István verses imakönyve méltó folytatást jelent, és egyben a nagy költőelőd mércéjének is megfelel. A mai erdélyi és egyetemes magyar költészet egyik legkiválóbbika ő – és ez jól látszik ebből a kötetből is. (Nem mellesleg székesfehérváriként megjegyzem, hogy a költőt számtalanszor üdvözölhettük Fejér megye székhelyén, a Szent István Művelődési Házban megrendezett eseményen, a határainkon túli magyar irodalommal foglalkozó tanácskozáson.) Természetesen az ilyen, tematikus verseskötet alkalmat ad arra is, hogy átgondoljuk az istenes líra jellegét. Hiszen oly sokféle ez az irodalom, a hitbuzgalminak nevezhető irományoktól a metafizikus jellegű, a filozófiával is érintkező nagy költeményekig. Ez utóbbi sorba olyan alkotókat helyezhetünk, mint Balassi Bálint, Ady Endre, Babits Mihály, Pilinszky János, Nagy Gáspár, Kányádi Sándor és mások. S ha az imént imakönyvet említettem, akkor erősen gyanítható, hogy Ferenczes István művei mindegyik igényt kielégíthetik. Hiszen ezek a Máriát dicsőítő vagy éppen karácsonyi tárgyú versek valódi imádságok is, s ily módon akár szertartásokon is fölhasználhatók, ám kétségtelen, hogy többet, egyetemesebbet jelentenek egy-egy ünnepi alkalomnál. Nem véletlen, amit Tamás József püspök ír az ajánlásban: „O, aki Csíksomlyó közelében, Csíkpálfalván született, bár a korábbi időkhöz képest akkor már más szelek fújdogáltak, mégis a székely ősök hitével töltekezve nőtt fel, ami végigkísérte életét. Ebből a lelkületből születtek meg e versei is.” Igaz mondatok, és tegyük hozzá, hogy a lelkülettel kivételes lírai tehetség társult!

A csíksomlyói lelkület valóban végig meghatározza ezeknek a műveknek a szellemiségét. *Csíksomlyói Naphimnusz* igazolja, hogy Assisi Ferenc kései rokona ő, és milyen beszélő már a neve is... Ferenczes valódi ferences, mondhatjuk! Ebben a nagy ívű művében szól a teremtett világ elemeinek rendeltetéséről, és érzékelteti, hogy minden beleágyazódik egyrészt a lokalitásba, másrészt az egyetemes értékrendbe. S ugyanígy olvad egybe a világlíra és a magyar verselés. A biblikus szövegek, a népköltészeti elemek, a néphagyomány, a magyar költészet tradíciói, valamint az ősi vallás és a kereszténység viszonya mind-mind erős pillérei ennek a versbeszédnek. Mögöttük a költő biztos hite és erkölcsi magatartása húzódik meg, együtt a kisebbségi lét gyökereivel. Emelkedett befejezése: „Laudato si mi singore, áldott légy, / Ha jön a jó halál, ha eljön majd a vég. / Boldogok, kik Benned múlnak, / Veled élnek, veled halnak. / Te vagy a fény, / Te vagy a fény.” S még egy részlet, ami kétségkívül Assisi Ferenc világát idézi: „Aranyban ragyog Urunk és Apánk, /

Keletről nyugatra jár, rajtunk áthalad, / Őbenne lakik Máriánk, / Ő lett a hazánk, pátriánk, / Tenger s a part.” Később „asszonyunk a Hold”, s könnyű fölfedeznünk az áthallást, ha a Napfivérre és Holdnővére gondolunk. A Mária-kultusz katolikus hagyománya pedig egyenes ágú leszármazottja a Földanya-kultusznak – költőnk felfogása szerint is.

Az is természetes egy ilyen imádságos verseskönyvben, hogy a jeles napok, a keresztény ünnepkör részletei is helyet kapnak benne. Már az *Advent a tengeren* c. nyitóvers is ezt mutatja. A megfáradt ember Krisztus-várása kap itt hangot, mégpedig úgy, hogy érintkezik egymással ez egyéni léthelyzet, valamint a közösségi vágyak vidéke. És persze az örök advent reménysége itatja át az egész szöveget. „Mint az okatlan állat, / Keresem azt a jászlat, / Ágyat s mélyén a vágyat, / A semmibe tűnt társat, / Ki poharamba bort önt, / Mert értem csak egy vers jön, / Tán a hazám lesz, rejtek, / Hol nem sír föl a gyermek...” Ugyanakkor van itt tragikus mozzanat is, mintha a jászol már előre jelezné a későbbi keresztet. De mindez úgy jelenik meg, hogy a profán és a szakrális együtt erősítik egymást. A *Karácsonyi félszonettek*ben pedig még inkább látjuk a személyiség hitelét, az önéletrajzi elemek jelenlétét, a karácsonykor született kisgyermek, a majdani poéta világra jöttét. (Bár a Wikipédián azt olvassuk, hogy a születés dátuma 1945. január 1. De ez tulajdonképpen mindegy, hiszen mindenképpen a karácsonyi ünnepkör a döntő ebben az esetben.) Úgy is mondhatjuk, hogy a misztikus szerelem (*amor mystica*) gyümölcsként, egy háborgó, háborús világba született bele. „Karácsonykor születtem. Hullt a hó / mikor semmibe sikoltott anyám... / Az erdők alatt kóbor eb csaholt, / vonított: nem volt sehol a hazám. // Nevemet hozta, nyílt a kiskapu. / Szent István jött, de ő sem tudta már, / király volt-e, avagy vértanú...” Az abszurd történelmi helyzet, az ott-hontalanság, a kilátástalanság huszadik századi változatai ezek kétezer esztendővel azután, hogy hiába keresett szállást a szent család. Így ölelkeznek össze a különböző történelmi idők, a különböző tragikus események, amelyekkel minden korban szemben állnak az áldásos események, mindenek előtt a gyermekszületés valósága és misztériuma.

Ezek a művek egyértelműen igazolják, hogy a jó költő bármilyen témához nyúl, bármilyen sokat idézett tárgyhoz, mindig tud újat mondani, legalábbis a „hogyan?” kérdést illetően. Így van ez a *Karácsonyi remniszcenciák*ban is, ahol ismét megjelenik a nagy ünnephez kötődő tragikus élmény, a háború rettenete. „Szentséges éj, karácsony volt, / a harang fehér gyászban kongatott, / a csöndöt imádták némán, / megrokkantak a székely angyalok.” S ez már egy 1997-es születésnapra visszatekintés arra a bizonyos háborús karácsonyra. Többet jelent itt az erdélyi, a székely jelrendszer, főként a „fehér gyász” hangsúlyozása. (Tudjuk, hogy vannak vidékek, ahol nem a fekete a gyász színe.) A csönd imádata és a székely angyalok jelenléte különösen érzékletessé teszi ezeket a sorokat. És hasonlóképpen megszólaltatja a szétszórt nép sorsa fölötti fájdalmat, a csodák késlekedését. Ám mindezt egyben föl is oldja a Krisztusba vetett hit, a kínok kimondásával együtt.

Ugyancsak ez a hit segít legyőzni a kisebbségi sors okozta szorításokat, és ehhez járul hozzá a biztos értékek eljövételének reménye. Az *Amor mystica* egész világát

átitítja a történelmi érzékenység, valamint a balladisztikus vonások összessége. Ugyanígy az ősiség és a modernitás egymásba ölelkezése. Az anyanyelv bűvöletében élő költő értékőrző szándéka. Akkor is, ha – mint az akkor hetvenöt esztendőös Sütő Andrásnak írott *Marosszentimrei templom 2002* című vers mutatja – már maga az Úr is hiányzik. Akkor is, ha számol az irodalmi létforma nagy veszteségeivel, Nagy Gáspár vagy Lázár Ervin halálával, miközben Babits Mihályt is megidézi. Ferenczes István a magyar líra tragikus színeit festi tovább, egyfajta legújabb kori, a romantikára is hajazó hangon. Ám fölfedezhetjük benne az Adyra emlékeztető küldetésstudatot, itt-ott a vétó jeleit, persze megtartván katolicizmusát. (Lásd Mária- és hagyománytisztelet.) A fájdalom mellett mindig érzékeltetni tudja az öröklét reményét is.

Nyelvében pedig őrzi az archaikus ízelet, a zsoltárok szerzőjének és a prédikátoroknak szellemiségét, erkölcsi tartását. Többek között ezért rendkívül értékes Ferenczes István új verseskötete.

Bakonyi István

Irodalom

– összeállította: Petőcz András –

FILIP TAMÁS

Az Auster-kötet 13. oldalához

A szíved felé álmodom magam,
ám megtorpantam, és csak
az árnyék fut tovább belőlem, s míg
léptei felverik a port, engem
letaglóz a nap, és ájultan visznek
ólombörtönömbé vissza, hogy
gonosz páráival fojtogasson.

Nem jön semmi hír, honnan
tudhatnám, hogy a királyság fél
oldalára lebénult. Lefektetik egy
hűvös szobában, súlyos függönyök
mögött, keserű főzetet diktálnak belé.

Sokáig tart, míg végre meghal,
addig zavartalanul működik a
Templom és a Kínzókamra.
Elhadart imák és lassú átkok
televényéből talán valami kisarjad?

Mint, aki túl mohón bont föl egy
gondosan lezárt csomagot, egyre
mélyebbre jutok önmagamba. Azt
még hallom, hogy gyereket akar tőlem
egy ördögtől megszállt öregasszony.

Mindketten elkéstemek – ropogja a tűz,
egy végleg hamuvá omló nyelven.
Szempillantásnyi az enyhület, mikor
egy apró szellő megzavarja a máglyát.
De én gyorsabban szeretnék égni! Na-
palmolive-ot kenjetez izzó csontjaimra!

Aznapi profil

mint álmos állat nyújtózik
a pára kávéscsészéd fölött
ilyenkor a kávé aromája
a nyáreleji virágok
és a lenyírt fű
illatával keveredik
a keserű íz a nyelvtől kiindulva
riadóztatja a sejteket
a forró kortyok hőhullámot
generálnak
a nyelőcsőtől a gyomorszájig
a test mint kikötött hajó
ringatózik indulásig
a csendes kikötőben.
Most még te vagy
aztán
a zötykölődő villamos
siketítő zajában
beállítod aznapi
profilodat.

Villon nyakkendője

megkeményedik ajkad
mikor
Villont vagy József Attilát szavalsz
szemed a távolba mered
mintha haragudnál
vagy
megfeledkeznél rólam
féltekenység moco-rog
a rothadó fészekben
mely visszavárja
az elhajászott madarakat
a sötétre váltó égen

mint kivetítőn
Villon megigazítja a kötelet
sebhelyes nyakán –

Kérdések

érezed a gyökér mocorgását
amikor tenyeredbe veszed
a magot?
a madár szárnyalását
a toll súlytalanságában?
és bolond vérem forrongását
arcom érintésekor?
lefogod szemem
ha elszállt belőle a fény
pillangója?

Eső

a víz
szemüvedre tapad
lépkedsz mint
óriáscseppben:
bizonytalanul
sistereg a város
mint óriás gyújtózsínór

a víz
az ablaküvegre tapad
ő kávét főz bent
kesudiót rágszál
nem hallja a zuhogást
Ravelt hallgat
Klimt album
az asztalon

— nem vár rád /
nem rád vár

Apa nem

mi férfiak azért vagyunk hogy eltartsuk a családot mondta apa nemrég hagyta a nőt a fenébe és magához húzott átölelt aztán a szemembe nézett komolyan pedig nem néztem ki valami férfiasnak akkor nagyon sírtam épp mert mire apa hazaért a mama már többször is kipofozott és mivel ez se volt elég hát csattogott a nadrágszíj is de nem is ezért sírtam tudom már hogy kell kibírni a verést csak ökölbe szorítom a kezeimet aztán meg mégsem úgy csinálom meg a dolgot ahogy a mama mondja de most megijedtem nagyon hogy hogyan is fogom ezt a dolgot másképp csinálni

a mama szólt aznap reggel hogy ezután minden hétfőn végig kell járnom néhány utcát mert hétfőn rakják ki a szemetet abban meg annyi enivalót meg ruhát lehet találni hogy nem is gondolnám csak bele kell nézni jól mi van a hordókban kiszedgetni nem bánt senki ne féljek ez nem lopás az emberek kirakják amit már úgymint eldobnának ezt még elég csöndesen mondta a mama

bennem meg rögtön végigfutott valami jéghideg és hirtelen alig kaptam levegőt mert rögtön az Anita jutott eszembe meg a többiek is mind az osztályból hogy röghögnének rajtam meg utálnának is biztos hogy milyen büdös vagyok a szeméttől pedig már jó ideje nem verekedtem és hármast kaptam matekból meg természetből megeshet hogy meg se bukok az idén a Daniékkal is annyira jóban vagyok egy ideje hogy velük jöhetnek hazafelé egész a sarokig nem megyek mondtam a mamának nem megyek nem és kész

a mama akkor rögtön lekent egy pofont és úgy kiakadt hogy rikácsolt a hangja mikor azt ordította hogy mit képzelsz te kis taknyos kinek képzeled magad tán azt hiszed grófnak születted hát tudd meg hogy nincs pénzünk húsrá nincs pénzünk krumplira se már kenyeret is alig tudok venni neked meg új tornacipő kéne meg új nadrág meg új iskolatáska ugye a szádat azt tudod jártatni de nem kérdezed hogy miből ugyan miből igenis elmész mert szíjat hasítok a hátadból mindjárt te kis szemét mit bánod te hogy két hónapja egy nyomorult dinárt se fizettem a villanyba hogy mennyi tejpénzzel tartozok hogy mi lesz velünk a télen te csak magadra gondolsz te önző kutya te

akkor már én is ordítva mondtam hogy nem kell tornacipő nem kell nadrág nem kell semmi kenyér se kell nem megyek nem megyek

de mindezt már a pofonok közt kiabáltam a mamának egész addig míg végig nem húzott rajtam a nadrágszíjjal akkor már csak ordítottam ahogy nem is szoktam verés közben de akkor beszaladt az Inesz és a mama földhöz csapta a szíjat és hangosan sírni kezdett én meg kiszaladtam

apát vártam haza hogy tegyen igazságot mert mindig ő hozza rendbe a dolgokat ha a mamával összezsapunk de mikor hazaért apa nagyon komolyan a szemembe nézett és azt mondta mi ketten kell hogy eltartsuk a családot akkor ijedtem meg

igazán hogy mi lesz velünk valóban mi lesz ha most így próbál igazságot tenni hát összeszorítottam a fogamat nem szoltam semmit mert ha szoltam volna megint elsírom magam

amikor először mentem szemetezni valóban nem bántott senki bár alig hoztam haza valamit csak egy fél kenyeret néhány darab szikkadt mákos kalácsot egy pötytyős lábast de nem merem mélyebbre nyúlni a hordókban

a következő hétfőn alighogy befordultam a hosszú utcába láttam hogy mindjárt a második háznál kint állnak vagy öten és hangosan beszélgetnek az egyik öregember azt kiabálta hangosan hogy a kurva életbe a бүdös cigányokkal tudom hogy azok voltak a nászomékhoz is azok törtek be a múlt héten onnan is csak fém dolgokat vittek el az összes vízcsapot kiszaggatták a falakból a mellette álló néni meg azt mondta rögtön hogy banda ez egy átkozott rohadt banda ki tudja kik ezek teli van a falu doszlákokkal a rendőrséggel is összejátsszanak ördög a zsírjukba

nem tudtam mit csináljak csak egy pár barna női cipő volt a táskámban az előző utcából más semmi azzal nem mehetek haza hát úgy tettem mintha nem látnám őket arrébbmentem néhány házzal ott álltam meg egy hordónál de az öregember utánam ordított hogy hát te mit csinálsz ott te kis csirkefogó és már törtetett is utánam úgy megjijedtem hogy nem bírtam elszaladni pedig azt kellett volna de a lábaim mintha kővé váltak volna ki fia vagy ordította az arcomba alig tudtam kinyögni hogy a Lakatoséké

miféle Lakatoséké hajolt hozzám közelebb és elszörnyedtem mert valóban egy ronda ráncos kígyófejre hasonlított az arca kik vagytok tik hunnan gyűtetek sziszegte és megragadta a karomat mire a néni odakiabált hogy hagyd a gyereket te vén bolond az nem tehet róla a rosszvasas fia ez hagyjad már és odaszaladt közénk ugorva arrébbtuszkolt eredj haza kiáltott rám indulj már te hallod-e ne is gyere többet ebbe az utcába ha nem akarsz magadnak bajt

ekkor tértem magamhoz reszketni kezdtek a lábaim futni próbáltam de olyan volt mint amikor álmomban futok a Nagyállat elől és nem haladok

bepörölöm a rohadt apádat üvöltötte utánam a vénember szóval így szedi össze a rosszvasat az ingyenélő rohadt gazember méghogy a doszlákok nem kell ide doszlák itt élnek köztünk a szemetek na mondd meg neki te kis szemétivadék hogy a nyakára zúdítom a rendőrséget abban biztos lehet

megfordultam és láttam ahogy az öklét rázza és habzó szájjal ömlik belőle a szitok az összes ijedség elszállt belőlem és megálltam az út közepén és kiabáltam hogy nem igaz nem igaz apa neeeeeeeeeeeeeeeeeem

takarodj mert ha utolérlek kibelezlek te kis piszok senkiházi ordította a kígyófejű és megindult felém

ekkor kezdtem futni haza akartam érní csak haza apa nem apa nem apa nem apa nem lihegtem a lépéseim ritmusára egészen hazáig apa a lovakat itatta épp az udvaron mi történt kérdezte rémulten gyere ide hadd nézzelek csupa víz vagy ki bántott mondjad már ki bántott ki bántott kisfiam

csak egy kutya mondtam nagynehezen megzavart egy kutya apa letette a vödröt átnyaláboltt én meg hagytam hogy megmosdasson levesse a pulóverem a nadrágom

végignézzen rémulten hogy nincs-e harapás rajtam aztán bevigyen a házba mint egy kisgyereket

Jajistenem

– Jajistenem – nyögte az anya elhaló hangon, a tálba ejtette a zöld borsószemeket, és a szívéhez kapott.

– Ne mozduljál... – szólt az apa, és a gyerekekhez lépett.

– Legyetek jók, a mama rosszul van – mondta halkán, de élesen a két kislánynak, akik a régi díványon üldögélve babáztak, vihorásztak közben. Tízéves lehetett az egyik, óvodáskorú a másik. Az ágy kisebb vásárra emlékeztetett, terítve volt babaruhákkal.

A két gyerek egymásra nézett, majd anyjukra, aki szívére szorított kézzel, ölében a borsós tállal, egyenes háttal ült a konyhaasztal melletti hokedlin. Egyenes testtartása éles ellentétben állt lecsüggesztett fejével, szenvedő arckifejezésével, az üres tekintettel, azzal, ahogyan maga elé bámult. Haldokló szentek testtartása és tekintete volt ez, azoké a mártíroké, akik rég beletörődtek abba, hogy nekik ilyen a sorsuk, hát halálukig tűrik szótlanul, ha kell, közben azzal is tisztában vannak, hogy rájuk majd csak a haláluk után figyel fel, a meghatottságtól végre letaglózva, az egész világ.

Az apa csöndben rakta le kezéből a régimódi tűzhely elé az aprófát, leült a sámlira, várt. A nagyobbik gyerek valami szoknyácskát varrogatott a meztelen kaucsukbabának, a helyzet feszültségétől a művelet komolyságába bújva, s magába a műveletbe, amiből szerencsére fel sem emelhette a tekintetét. A kicsi szemével az anyjára tapadt, maga is mozdulatlanságba merevedve. Érezte a jeges réműlet ismerős szorítását, amely hideg páncélként ejtette foglyul testét, ádáz ellenségességgel űzve ki tüdejéből e levegőt. Alig mert lélegzetet venni. Anyját nézte, rimáncodó arccal: hogy ne haljon meg, jaj, ne haljon meg most. Hogy élje túl, mint már annyiszor.

És néhány perc elteltével hálásan vette tudomásul, hogy anyja, a számára ismeretlen, sötét erőktől meggyötört anyja ismét legyőzte a halált.

Mert mozdult a templomi aranykeretbe ágyazott kép, az anya sóhajtott egy rövidet, az összhatás kedvéért még egy ideig megadóan arcán viselve a mártírok minden szenvedést vállaló tekintetét, majd újabb zöldborsósó után nyúlt a tálba.

Az apa megkönnyebbülten ugrott fel a sámliról, hogy végre egy pohár cukros vizet vihessen neki oda, amit az asszony rendre elutasított, hogy nem kell, majd jobb lesz, már jobb egy kicsit, de amit a férje, kedves erőszakossággal, minden alkalommal belediktált valahogy. Mint ahogyan most is.

÷

A kicsi találkozott már a halállal. Négyéves volt, amikor elvitték egy temetésre, csak őt, a testvérét nem, mert az iskolában volt éppen, aznap délután. Anyja akkor már

második napja járkált riadt tekintettel a házban, ügyetlenül és kapkodva végezte a házimunkát, s közben gyakorta ezt suttozta: „Jaaaj, Orbán...” Aznap reggel, amikor megtudta a vész hírt, rámul ten sietett haza, hogy elmondja a férjének, remélve, hogy ezzel sikerül majd egy kicsit enyhítenie saját felindultságán. A kicsi épp szilvalekváros kenyéret evett a konyhaasztalnál, amikor anyja szinte bebukott az ajtón, lerogyott az egyik hokedlira, és férje kérdésére, hogy mi történt vele, azt felelte, furcsamód felemelve hangját, hogy: „Orbán meghalt”. A férfi megrökönyödésére aztán sírva mesélte el, hogy a fiatal rokonfiú motorkerékpárral vágódott el a sorompónál a síneken, s hogy ott, azonnal szörnyethalt. A kicsi, kezében a lekváros kenyérral, némán hallgatta a drasztikus beszámolót. Utána alig tudta legyűrni a megmaradt három-négy falatot, a kenyér szikkadtabb lett, a lekvár mintha vesztett volna édességéből. És erősen figyelte anyját aznap is, másnap is, látta, hogy riadt, összetört. A kislány szorongott, mi lesz, hogy ha anyja megint a szívéhez kap, hisz most különben is erőtlennek látta. Félelme másnap enyhült valamelyest, mert bár anyja még mindig gyakran suttozta hervadozva a „Jaaaj, Orbán...”-t, a gyerek mintegy bizonyítékként könyvelte el az eltelt időt, hogy ha eddig nem kapott a szívéhez, mégis elég erős talán, és ezután sem fog. Aznap mindenesetre csak bent játszott, hogy szemmel tartsa anyját.

A szülők délután feketébe öltöztek, rá egy kis rózsás ruhácskát adott az anyja, azzal, hogy: „Most megyünk a házhoz”. Rosszat sejtetően, fáradtan és beteges hangon mondta ezt, olyannyira, hogy a gyerek nem mert kérdezni semmit, annyit sem, hogy a ház vajon a „Jaaaj, Orbán...”-nal kapcsolatos-e, bár a gondolat beléhasított, hogy egész bizonyosan igen.

÷

A halottasház belső szobájából hátborzongató sikoltozások hallatszottak ki az udvarra, időnként a halott anyjának érthetetlen, a fájdalomtól eszelőre torzult monológja csapódott a sikoltások közé. A kicsi erősen kapaszkodott anyja kezébe, amíg végigmentek az udvaron ácsorgó, fekete ruhás rokonok varjúhada között, hogy bejuthassanak a házba. Csak a halottas szoba fülledt, gyertya- és nehéz, fekete posztóruha szagú ajtajáig jutottak be, mert ott az anyja megingott, apjára dőlt, aki rögtön megfogta, kivezette, s a kicsi nyomult utánuk. Anyja gyorsan magához tért a friss levegőn. Amikor a halottat kihozták a szobából, s az udvar közepén elkészített ravatalra helyezték, hogy a pap búcsúbeszéde és ceremóniája következhesen, iszonyodva ugyan, de látni szerette volna mindenki, a legközelebbi hozzátartozóknak pedig illett a koporsó közvetlen közelében állniuk. Az apa felsorakozott a férfiakhoz, akik a lobogókat vitték, maga is ilyen tisztségben, az anya pedig, kézen fogva a kicsit, áttört a fekete ruhás tömegben, amely engedelmesen nyílt szét, s egészen a koporsó végéig engedte őket közel menni. Olyan gyorsan történt mindez, hogy a kicsi néhány perc elmúltával már azon vette észre magát, hogy anyja felemeli, a koporsó szélére állítja, s ahogy lenézett, lábacskái előtt egy fekete hajú, lila és szürke arcú valamit látott feküdni a csipkés kispárnán, állig fehér lepellel betakarva. Egy szemben álló, bajszos, sovány férfi buzgón fényképezte a jelenetet. A kicsi nem értette ezt a találkozást, nem tudta, hogy fehér harisnyás lábacskái alatt közvetlenül ez itt a

halál. Rémületét a halott eltorzult arcának döbbenetes közelsége valami kimondatlan rosszindulattal ellene irányuló lidércnyomássá változtatta, s a fényképész jelenléte még inkább zavarba ejtette: volt már néhányszor fényképésznél, ahol mindig mosolyogni kellett, ám most senki sem mondta ugyan, hogy mosolygjon, de a gép kattogott, többször is, pedig senki sem mosolygott, sőt, a szerencsétlen anya alétan borult a nyitott koporsóra, és a sok fekete ruhás idegen, akik közül a kislány egyetlen ismerős arcot sem volt képes felismerni, hangosan sírt, zokogott. A gyerek a halottat bámulta meredten, és csak egyetlen gondolat járt az eszében, az, hogy ez a rettenetes arc éppen azért fekszik fordítva, hogy egyszer csak megforduljon, kinyissa a szemét, majd felemelje kezét a lepel alól, és lehúzza őt oda, maga mellé, dühösen begyömöszölve testét a lepedő alá. Olyasmi, hogy nem él, meg sem fordult a fejcskéjében, maga a tény egyszerű jelentését is képtelen volt feldolgozni. Látott már döglött békát, eltaposott bogarat, elvágott nyakú csirkét, ám a koporsó szélén álldogálva agya minden kis atomját a rettenet töltötte ki, ami helyet sem hagyott bármiféle gondolkodásnak. Anyja kezeit érezte a derekán, aki tartotta, s neki nem jött hang a torkán, de megfordulni sem mert.

A temetés elmúltával sokáig félt a sötétől, egy ideig már alkonyatkor elővette a furcsa szorongás, ám nővére jelenléte enyhített félelmein; egy ágyban aludtak még, s hozzá bújva nem érezte magát teljesen védtelennek. Gondolataiból kívül rekedt a lehetőség, hogy anyjának mesélje el, mennyire rettegésben tartja a lilásszürke, szörnű arc, a mélyen ülő, lecsukott szemek.

÷

Anyja szívszúrásai állandóan köztük rejtőzködő, sompolygó ellenségként telepedtek be életükbe, időközönként lecsapva rájuk. A kicsi végül elfogadta ezeket a vészhelyzeteket, sorra legyőzve magában a megélt szorongásos állapotokat, s egy idő után a megkönnyebbülések is kesernyés ízűvé váltak, hisz a helyzet később sem oldódott meg véglegesen. A kislány számtalanszor megvigasztalódott, hogy anyja élve került ki rosszulleteiből. Igaz, hogy jön a szívszúrás, gondolta végig nemegyszer, akkor csöndben kell lenni, és félelmetes az egész, de érdemes csöndben kibírni, mert akkor anyja megmarad. Szinte hálát érzett nővére iránt, hogy létezik, hogy sokat vannak együtt, sőt, apja iránt is hálát érzett, ha az éppen itthon volt, amikor az anyja a szívéhez kapott (ez legtöbbször éppen olyankor történt). A kicsi ezért nem mesélt félelmeiről apjának sem, nehogy akkor megbomoljon ez a kialakult folyamat, mely egyféle riasztó rendként működött már, amibe bele lehetett törődni, s el lehetett viselni: anyja váratlanul a szívéhez kap, az apa rájuk szól, legyenek jók, ők rögtön elcsöndesednek a nővérével, hogy jóvátegyék rosszaságukat, amivel anyjuk rosszulletét okozták, úgy elhallgatnak, hogy még csak meg se pisszenek, riadtan várakoznak valameddig, ám ott az apjuk, az erős, az okos bajtárs, aki intézkedik, aki kivárja velük, míg anyjuk sóhajt, leveszi kezét a szívéről, ekkor vizet visz neki, megitatja, megsimogatja, s a az anya valóban jobban lesz ettől, folytatja a házimunkát, és néhány napig nyugalom van.

A temetés óta azonban jobban felfigyelt anyja kedvenc szavajárására is, amely eddig is úgy hangzott el hideg, téli estéken, mint valami furcsa, érthetetlen és látha-

tatlan vész előrejelzése: „Olyan hideg van odakint, hogy reggelre megfagy a halottak hasáig”. A kicsi számára értelmet nyert ez a mondat – először csak az volt az értelme, hogy ez valami rettenetes, majd felvillant előtte a lilásszürke, irtózatossá arc, amely dühös volt a mondat elhangzásakor, félelmetesen dühös, mozdult a szemhéja, hogy felnézzen, sötétlila szája nyílásnak indult, hogy valami rettenetesen mondjon, hogy tiltakozzon, dühöngjön, előhúzza csontos kezeit a fehér lepel alól, s megragadja őt, mert gondolni merészt rá, megragadja anyját, mert ilyent mert mondani, ilyent mert kívánni neki, a kísérteties, hatalmas erejű szörnyetegnek, hogy egészen a hasáig csontkeményre fagyjon a föld, s a gödörben, ahová látta, hogy a koporsót tették, ne legyen nyugodt álma a rettenetes hidegtől, hanem kegyetlen haragra gerjedve keljen föl onnan, jöjjön el értük, érte és anyjáért, hogy levigye őket magához, így állva kegyetlen bosszút ezekért a szavakért.

A kislány várta, hogy múljon már el a tél, olvadjon el a hó, amiben eddig annyira szeretett játszani, és legyen végre meleg, hogy anyjának ne kelljen már emlegetnie a hideget, a fagyot, a halottak hasát.

÷

S a tél lassan, igen lassan múlt.

A kicsi furcsa nyöszörgésre ébredt egy éjjel. Egészen sötét volt még, nővére egyenletes szuszogással, békésen aludt mellette. A furcsa, nyugtalanító hangok a szomszéd szobából, a szülőkéből szűrődtek ki.

A kislány mozgolódni kezdett a dunyha alatt, maga is nyöszörgött egy ideig, nehezen tért magához, mert valahol az álom és az ébrenlét határán súlyosan telepedett rá a szokatlan, kusza hangokból összeállt nehezék. Verejtékes arccal ült föl az ágyban, és a szemközti ajtó sötét üvegtábláira bámult. Riadtan figyelte a szobából tompán áthallatszó ágycsikorgás ritmikus, ám számára ismeretlen, idegesítő hangjait, melyek közé emberi sóhajok nehézkes légáramlata vegyült. Kábán és rémülten hallgatta egy ideig, mígnem teljesen kiment az álom a szeméből, és abban a pillanatban, amikor agya éppen kitisztult, s legelső beugró gondolata próbált rajta segíteni úgy, hogy a furcsa neszeket szülei jelenlétével kapcsolja össze, anyja ziháló, elfojtott sóhaját hallotta: „Jajistenem...”, majd rögtön utána apja jól ismert mackóhangját, ám nem értette, mit mond. A kicsi dermedten ült az ágyban, a számára egyre riasztóbb „szóváltást” hallgatva, hisz anyja már többször ismételte el sóhajva, hogy: „Jajistenem...”, amire apja rendre, s a kicsinek úgy tűnt, ellentmondást nem tűrő hangon válaszolt, majd egyszer, s utána még egyszer fájdalmas jajkiáltással fajult a „Jajistenem...”, nagyot csikordult az ágy, majd hirtelen csönd lett, nagy csönd. Rövid idő múlva apja reszelős, ismerős horkolását hallotta. A kicsi dermedten figyelt, valami moccanást várt, hangot, sóhajt akár, valami neszt, amiről biztosan meg tudta volna állapítani, hogy az anyjáé. A szomszéd szobát azonban a trombitáló horkolás fülsértő zenei akkordjai uralták, és ellenségesen, diadalittasan telepedtek a gyerekoszobára is, harsányan elnyomva a nagyobbik kislány csöndes szuszogását.

Már világosodott, s a gyerek még mindig mozdulatlanul várakozva üldögélt az ágyban. És akkor megszűnt a horkolás, s azzal együtt hatalmas méretűre dagadt a csend. Az ismerős, jeges rémület nyilallását érezte, azét a rémületét, amely mindig

mellkasa szorításával kezdte támadását. Folyni kezdtek a könnyei. Lassan lefelé csúszott az ágyban, majd még lejjebb, és még, egészen a dunyha alá. Oldalt helyezkedett, nővére pizsamás lábához fúrva fejcskáját. Jó meleg volt a dunyha alatt, jó sötét meleg. Néhány pillanatig a magát az álomba sírás vigasztaló érzése öntötte el ebben a puha, sötét, kis testét oly egyértelműen befogadó birodalomban. Hirtelen furcsa szédülés fogta el, levegőért kapkodott, ám nem volt levegő, még annyi sem, amennyi mégis igen, hisz a sírástól orrocskája is teljesen bedugult. Egy pillanatban még megpróbálta ledobni magáról a dunyhát, de kezei visszahanyatlottak, zsibbadást érzett, majd kicsuszant alóla az ágy, zuhanni kezdett, kezeivel-lábaival próbálva útközben kapaszkodót keresni.

Nővére erre a már-már erőtlen, görcsös rángatózásra neszelt föl álmából. A kicsit kereste maga mellett, majd, hirtelen becsapódó rémülettel érzékelve lábánál valamit, valami puhát, iszonyodva lendítette magasra a dunyhát.

– Mamaaa! – sikoltotta el magát. – Mamaaa!!! Jaj, a Babiiii!!!

Az anya kócosan, szédelegve, fejvesztetten rohant ki a szomszéd szobából, gyorsan felkattintotta a villanyt. Sikoltva ugrott az ágyhoz, amelyen a kicsi feküdt oldalt fordulva, könnyes arccal, elkékült szájacskája félig nyitva. Addigra az apa is ott termett, kirohant a konyhába, vízért. Mire a következő pillanatban a szobába ért, a kicsi megnyikkant, megmoccant, gyengécske hangon felköhögött.

Az apa felvette, élesztgette, mosdatta, közben dadogva, sírva-nevetve ismételte:

– Jó lesz, jó, nézd, nyitja a szemét, édes kislányom...

Az anya és a nagyobbik gyerek falfehéren, kábán, reszketve bámulták. A kicsi már lélegzett, az apa ölébe vette, mosdatgatta még, már ivott is egy picit.

– Jajistenem... – szólalt meg az anya, és föléje hajolt. – Nem értem, nem értem...mit keresett a dunyha alatt?!

félfejű

magának
mondta nekem
fél feje van

fehér köpenyben
volt

tehát
elhittem minden szavát

nyomatékként
félém fordította
hatalmas monitorát

a hőfotó
alátámasztotta
súlyos állítását

a bal félteke
burjánzó
féktelen matyó hímzés

a jobb
mélyfekete
sötét

a halál térfele

volt valaha
itt egy ratkókorszak
meg más nevekkal
jelölt jeltelenített
évszázadok is

de visszatérnék
a fejemben lakozó sötétségre

kezdjük a tojásnál

egy élőlényt rendszerint
ketten hoznak létre

az egyik
hímnemű

hatalmas
gyönyörű pocakja volt
nem volt szebb nála

12 éves voltam talán
egy világraszóló attrakcióra
vállalkozott

ugrott vonatra
és az a szépséges has
magával rántotta őt

a többi a kerekek elvégezték

így lett nekem két apám
de egyik sem élte túl
ezt a rendkívüli mutatványt

a zsebében pénz volt
nem sok
sokáig ott állt az a néhány
véres papírszáz
a közép-kádárkori
eklektikus sublótfiókban

aztán éhesek voltunk
megettük apám vérét

a nőneműt
megviselte mindez

én voltam a kicsi férfi
ő meg a picinyke nő

dőltünk a cserépkályhának

ugye a melegség

megpróbáltam megtanítani
sakkozni

nem sikerült

úgyhogy elfelejtettem
én is a lépéseket inkább

aztán szintén annak a rohadt
kályhának dőlve
elmesélte azt a sebhelyet
ami naponta egyre mélyebb
stigma a jobb homlokomon

ratkókorszak volt ugye
kötőtűvel próbált
egy dilettáns bábával
karöltve belőlem
angyalt faragni

ez akkor kimondottan
rosszul esett nekem

mármint amikor
elmesélte

az is fájt talán
amikor sírva kifecsegte
egykori főnöke
miként tette magáévá
kisebb-nagyobb erőszakkal
a fortegyár sötétkamrájában
miközben bebábozódva
a történéshez
karnyújtásnyira se
várokotam
a pocakjában

milyen lett volna
teljes fejjel élni?

ki nem szarja le
ma már

kötőtűre tűzött élet

sokan vagyunk így
talán

Az élet erősebb

A testekben a lélek
Rajzol
Napraforgófejet
A napraforgó helyett
Életerőset
Életerős seb
Nehéz zöld
Halvány kék
Bágyadt sárga
Véd(telen)
Nyilván való
Nyilvánvaló
A nap lement-e?
A szint: e fáj-
dalom
pipacs- ég
a pipacs ég(et)!

Ripacs pipacs

Takarodó
a felhőtlen ég
alatt
mélység
nélküli alap(talan)
félelem a repüléstől
búza közé
nincshatár
el innen
zörög az ág és billen
a törpe-fák megmászhatatlanok
ipi-apacs

Kurzív sorok

tekintete
mint csellózenész
(háttal) a tükörnek
játszik
gerinccsigolyámon
ujjának lenyomata
(t)akar
mar
(hiénákkal teli azúr part)
pőre faliszőnyeg
mindegy
mint hegy a lépkedőnek

Adattár

TÓZSÉR PÉTER

Kisfaludy Sándor bibliográfia

Ács Anna: Kisfaludy Sándorné Szegedy Róza: gazdálkodó nagyasszony a 19. század elején. In *A nők világa: Művelődés és társadalomtörténeti tanulmányok*. [Budapest], Argumentum, 2007., 29–37. p.

Ady Endre: Himfy dalai. In *Uó: Színház*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980., 20–23. p.

Ágh István: „Ülj mellém a kandallóhoz...”. In *Uó: Üres bölcsőnk járása*. Budapest, Móra Könyvkiadó, 1979., 144–155. p.

Angyal Dávid: Kisfaludy és Petrarca = *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1891 (első évfolyam) 1. füzet, 93–101. p.

Angyal Dávid: Kisfaludy és Petrarca = *Irodalomtörténeti Közlemények*, (folytatás és vége) 1891. (Első évfolyam) 2. füzet, 181–195. p.

Badics Ferenc: Kisfaludy Sándor. [Magyar Helikon 16.] Budapest, Stampfel-féle Könyvkiadóhivatal, 1905.

Badics Ferenc: Kisfaludy Sándor – Fáy András – Kölcsey Ferencz: Régi magyar írók kiadatlan levelei = *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1924. 1–2. füzet, 37–46. p.

Bajza József: A két Kisfaludy és a nyelvújítás = *Magyar Nyelv: közérdekű folyóirat*, 10. szám 1907. 475. p.

Bánhegyi Jób: Kisfaludy Sándor. In *Uó: A magyar irodalom története 1. A legrégebb időkől Kisfaludy Károlyig*. Budapest, Szent István Társulat, 1929., 210–215. p.

Barabás Tibor: Napóleon foglya [Kisfaludy Sándor életregénye] Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1971.

Bárdos József: Kisfaludy Sándor: Egy hímfi dalaiból. [versparódia] = *Irodalomismeret*, 2000. okt. 2–3. szám 131–132. p.

Bárdosi Németh János: Himfy-dal: Kisfaludy Sándor modorában. In Uó: Magyar múzsa. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982., 58. p.

Batsányi János: Kisfaludi – Hímfihez (1808) In Batsányi János válogatott művei Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1956., 150–151. p.

Batsányi János: Kisfaludy Sándornak. (Spielberg 1816) In Batsányi János válogatott művei. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1956., 303–304. p.

Békei Jolán: A francia hatás Kisfaludy Sándor lírai költészetében (első közlemény) = Irodalomtörténeti Közlemények, 1925. 1-2. füzet, 70–83. p.

Békei Jolán: A francia hatás Kisfaludy Sándor lírai költészetében (második befejező közlemény) = Irodalomtörténeti Közlemények, 1925. 3-4. füzet, 184–196. p.

Benedek Elek: Kisfaludy Sándor. In Uó: Nagy magyarok élete. [VIII.] Budapest, Athenaeum Irodalmi és nyomdai R.-T. Kiadása, 1907., 42-61. p.

Benedek Marcell: Kisfaludy Sándor. In Uó: A magyar irodalom története. Budapest, Singer és Wolfner Irodalmi Intézet R.T. kiadása, 1938., 92–94. p.

Beöthy Zsolt: Kisfaludy Sándor. In A magyar nemzeti irodalom történeti ismertetése. I. kötet. Budapest, Athenaeum R. Társ. Kiadása, 1880., 109–111. p.

Berzsenyi Dániel ismeretlen és kiadatlan levelei. [Dukai Takáts Juditnak, Mikla, 1814. júl. 5.] Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Bizottságának kiadása, 1938., 40. p.

Berzsenyi Dániel ismeretlen és kiadatlan levelei. [Helmeczi Mihálynak, Mikla, 1814. júl. 20.] Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Bizottságának kiadása, 1938., 37. p.

Berzsenyi Dániel: Kisfaludyhoz. In Berzsenyi Dániel válogatott versei. Budapest, Holnap Kiadó, 2006., 61–62. p.

Biczó Sarolta: Kisfaludy Sándor mint drámaköltő (első közlemény) = Irodalomtörténeti Közlemények, 1908. 1. füzet, 17–36. p.

Biczó Sarolta: Kisfaludy Sándor mint drámaköltő (második közlemény) = Irodalomtörténeti Közlemények, 1908. 2. füzet, 149–176. p.

Biczó Sarolta: Kisfaludy Sándor mint drámaköltő (harmadik közlemény) = Irodalomtörténeti Közlemények, 1908. 3. füzet, 303–320. p.

Biczó Sarolta: Kisfaludy Sándor mint drámaköltő (negyedik és befejező közlemény) = Irodalomtörténeti Közlemények, 1908. 4. füzet, 414–442. p.

Bodor Béla: Kisfaludy Sándor: Két szerető szívnek története In Régi magyar regénytükör. I. kötet Pécs - Budapest, Halász Kiadó, [2000]., 261–271. p.

Bodor Béla: Kisfaludy Sándor: Két szerető szívnek történetet (1800 után) In Régi magyar regénytükör. II. kötet. Pécs - Budapest, Halász Kiadó [2000]., 265–273. p.

Bodrogh Pál: Kisfaludy Sándor: romantikus játék versekben. Rajzolta: Batthyány Gyula Gróf. Budapest, Athenaeum Kiadása, 1930.

Bóna Judit: Kisfaludy Sándor könyvtárának olasz vonatkozású kötetei = Irodalomismeret, 2000/2-3. (okt.), 122–123. p.

Bowring, John: Kisfaludy Sándor [részletek a Kesergő Szerelemből angol és magyar nyelven] In Uő: A magyarok költészete: Poetry of the Magyars. Budapest, Allprint Kiadó, 2006., 189–197. p.

Bozóky János: Kisfaludy Sándor emlékszobrai Sümegen = Vasárnapi Újság, 1870. júl. 10. 28. sz., 351–353. p.

[Cs.]: Kisfaludy Sándor Balassa Bálint-jához = Egyetemes Philologiai Közlöny, 1907., 888–889. p.

Csapó Antonin: Kisfaludy Sándor és Horatius. In Értesítő a pannonhalmi Sz. Benedek-rend esztergomi Kath. Főgymnásiumáról az 1898/9. iskolai év végén. Közlétesíti: Vojnits Döme igazgató. Esztergom, [s.n.], 1899., 3–54. p.

Csapó Kálmán: Kisfaludy Sándor ércszobra leleplezésekor = Vasárnapi Újság, 1860. jún. 17. 25. sz. 294. p.

Császár Elemér: Kisfaludy Sándor. Budapest, Franklin Társulat, 1910.

Császár Elemér: Kisfaludy Sándor könyvtára 1795-ben = Magyar Könyvszemle, 1908/4. 314–318. p.

Császár Elemér: Kisfaludy Sándor mint vígjátékíró (első közlemény) = Irodalomtörténeti Közlemények, 1898. 3. füzet, 257–270. p.

Császár Elemér: Kisfaludy Sándor mint vígjátékíró (második és befejező közlemény) = Irodalomtörténeti Közlemények, 1898. 4. füzet, 385–400. p.

Császár Ernő: Gálás Rezső: A Dunántúl a két Kisfaludy költészetében. [könyvismertetés] = Irodalomtörténeti Közlemények, 1927. 3-4. füzet, 28–288. p.

Csiffáry Gabriella: Kisfaludy Sándor a gazdálkodó. In Uő: Rejtett arcok: Híres magyarok más oldalról. Budapest, Scolar Kiadó, 2009., 64–68. p.

Darnay Kálmán: Elkésett csók: (Kisfaludy Sándor ifjúságának és aggkorának szerelmei) Regény. Budapest, Pantheon Irodalmi Intézet, [1930].

Darnay Kálmán: Kaszinózó táblabírák. [I–II.] Sümeg, Sümegi Fórum Alapítvány, Sümeg Város Önkormányzata, 2010.

Darnay Kálmán: Kisfaludy Sándor és Múzsája In Darnay Kálmán. Szerkesztette: Egerszegi Ferenc. Sümeg, Városvédő és- szépítő Egyesület, 1989., 82–88. p.

Darnay Kálmán: Kisfaludy Sándor mint physiognomus = Magyar Szalon, XIII. kötet. 1890, 654–655. p.

Darnay Kálmán: Testőrszerelmek: (regényes korrajz Kisfaludy Sándor életéből) Budapest, Pantheon Irodalmi Intézet RT., 1925.

Darnay László: A nők kedvence: Kisfaludy Sándor szerelmei = Új Horizont, 2002/5. szám, 95–100. p.

Darnay László: Petőfi Kisfaludy Sándornál Sümegen = Kortárs, 2001/4. szám. <http://www.kortaronline.hu/regiweb/0104/DARNAY.HTM>. 2012-04-20.

Degré Alajos: Kisfaludy Sándor szerepe Zala megye politikai életében = Irodalomtörténeti Közlemények, 1974. 3. füzet, 342–348. p.

Demek Győző: Részletek Kisfaludy Sándor magánéletéből = Irodalomtörténeti Közlemények, 1896. 3. füzet, 335–345. p.

Domonkos Péter: Két korszak határán: a Kisfaludy-fivérek. In Uő Irodalom II. a négy-és hatosztályos középiskolák számára. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 3. kiadás, 2006., 88–91. p.

Egerszegi Ferenc: A Kisfaludy házaspár utóélete. In Uő: Kalászkok a Tarlón: Tárccák, életképek. Sümeg, Sümegi Fórum Alapítvány, 1998., 58–59. p.

Egerszegi Ferenc: Kisfaludy Sándor. In Uő: Kalászkok a Tarlón: Tárccák, életképek. Sümeg, Sümegi Fórum Alapítvány, 1998., 56–57. p.

Elek Oszkár: Császár Elemér: Kisfaludy Sándor, a Kisfaludy- Társaság Költők és Írók cz. vállalatában, Budapest, 1910. = Irodalomtörténeti Közlemények, 1912. 2. füzet, 251–253. p.

Az első Kisfaludy szobor. In: Balatoni Füzetek 2008/1 [Balatonfüred], Balaton Art Kulturális Egyesület, 2008.

Ember Gyula: Kisfaludy Sándor Draguignanban = Irodalomtörténeti Közlemények, 1934. 3. füzet, 282–289. p.

Eötvös József: Kisfaludy Sándor költészetéről. In Uő: Arcképek és programok. [Budapest], Magyar Helikon, 1975., 265–268. p.

Eötvös József: A magyar költészet és Kisfaludy Sándor hazafiasságáról. In Uő: Arcképek és programok. [Budapest], Magyar Helikon, 1975., 275–276. p.

Fábr Anna: Egy másik út: Himfy. In Uő: Az irodalom magánélete: Irodalmi szalonok és társaskörök Pesten 1779–1848. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1987., 114–121. p.

Fára József: Kisfaludy Sándor balatonfüredi két szobra. Zalaegerszeg, Zrínyi Nyomda, [1938].

Fára József: Kisfaludy Sándor ifjúkori költeményei. Győr, Győregyházmegyei Alap Nyomda, 1931.

Féja Géza: A két Kisfaludy: (Kisfaludy Sándor 1772-1844, Kisfaludy Károly 1788-1830). In Uő: A felvilágosodástól a sötétedésig. Budapest, Magyar Élet Irodalmi Kiadóvállalat, 1942., 110–118. p.

Fenyő István: Batsányi János széljegyzetei Kisfaludy Sándor „Hazafiúi Szózat”-ának egyik példányában = Irodalomtörténeti Közlemények, 1956/3., 355–356. p.

Fenyő István: A Kesergő Szerelem (különlenyomat az Irodalomtörténeti Közlemények, 1959. 3-4. számából). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959.

Fenyő István: Kisfaludy Sándor. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961.

Fenyő István: Kisfaludy Sándor: kandidátusi értekezés tételei. Budapest, Tudományos Minősítő Bizottság, 1960.

Fenyő István: Kisfaludy Sándor: A kesergő szerelem: 7. dal. In Miért szép? A magyar líra Csokonaitól Petőfiig. Szerkesztette: Mezei Márta és Kulin Ferenc. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1975., 118–131. p.

Fenyő István: Kisfaludy Sándor: Napló és francia fogságom = Irodalomtörténeti Közlemények, 1963. 1. füzet, 111–112. p.

Fenyő István: A nemesi patriotizmus ideológiája Kisfaludy Sándor regeköltészetében. (különlenyomat a Magyar Tudomány 1960. 8. számából). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1960.

Ferenczy Zsigmond Jakab: Kisfaludy Sándor. In Uő: Magyar irodalom és tudományosság története. Pest, Szent István Társulat. 1854., 142. p.

Ferenczy [Zsigmond] Jakab, Danielik József: Kisfaludy Sándor. In Uő: Magyar írók. Életrajz-gyűjtemény. Pest, Szent István Társulat, 1856., 253–259. p.

Fried István: Kisfaludy Sándor szlovákul és szerbül = Irodalomtörténeti Közlemények, 1978/2. 194–201. p.

Fried István: „Nem lelődnek neveik...” (Kisfaludy Sándor és a nyelv elégtelensége). In Uő: Magyar irodalom[történet]: Fejezetek a magyar irodalmi modernség történetéből. Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2010., 38–59. p.

Fülöp István: Őrizzük érdemeihez híven Kisfaludy Sándor irodalmi hagyatékát. In: Göcseji Helikon: Honismereti Közlemények 4. [Kisfaludy Sándor emlékszáma a költő születésének 200. évfordulójára] Zalaegerszeg, Zala megyei Tanács VB Zalaegerszegi Járási Hivatala, 1972., 5–16. p.

Gaál Mózes: Kisfaludy Sándor élete és költészete. Pozsony – Budapest, Stampfel Károly, [é. n.]

Gálos Rezső: Császár Elemér: Az utolsó nemesi felkelés a magyar irodalomban. [könyvismertetés]. Győr, 1909. 8-r. 42 l. = Irodalomtörténeti Közlemények, 1910. 4. füzet, 489–490. p.

Gálos Rezső: A Dunántúl a két Kisfaludy költészetében. Budapest, Pallas Irodalmi és Nyomdai R.-T. 1927.

Gálos Rezső: A Kisfaludy-család = Irodalomtörténeti Közlemények, 1922. 1. füzet, 135–138. p.

Gálos Rezső: Kisfaludy Sándor és Szegedy Róza házassága = Irodalomtörténeti Közlemények, 1934. 1. füzet, 83–87. p.

Gálos Rezső: Kisfaludy Sándor főhadnagyi előléptetése = Irodalomtörténeti Közlemények, (Adattár) [1932] 45. évfolyam 1. füzet, 65–66. p.

Gálos Rezső: Kisfaludy Sándor ifjúsága = Irodalomtörténeti Közlemények, 1931. 44. évfolyam 1–23. p.

Gálos Rezső: Kisfaludy Sándor levelei Heckenasthoz = Irodalomtörténeti Közlemények, 1930. 2. füzet, 218–221. p.

Gálos Rezső: Kisfaludy Sándor kiadatlan kéziratái (1.) [első közlemény] = Irodalomtörténeti Közlemények, 1924. 1-2. füzet, 52–59. p.

Gálos Rezső: Kisfaludy Sándor kiadatlan kéziratái (második, befejező közlemény) = Irodalomtörténeti Közlemények, 1924. 3-4. füzet 117–129. p.

Gálos Rezső: Kisfaludy Sándor Lizája = Irodalomtörténeti Közlemények, [1935] 48. évfolyam, 19–30. p.

Gálos Rezső: Sággy Ferenc levelei Kisfaludy Sándorhoz = Irodalomtörténeti Közlemények, 1934. 3. füzet, 279–282. p.

Garay János: Kisfaludy Sándor életrajza. In Garay János összes munkái. Ötödik kötet. Budapest, Méhner Vilmos kiadása, 1887., 346–354. p.

Gárdonyi Albert: Kisfaludy Sándor és az insurrectio = Irodalomtörténeti Közlemények, 1927. 1-2. füzet. 91–96. p.

Greksa Kázmér: Kisfaludy Sándor levélregénye. [könyvismertetés.] Írta dr. Werner Adolf. Budapest, 1890. 55 l. = Irodalomtörténeti Közlemények, 1891. 2. füzet. 215–216. p.

Hamvas Béla: Egy költő apológiája. In Kisfaludy Sándor. (Pannon Panteon, 1. füzet) Veszprém, Veszprém Megyei Múzeumi Igazgatóság, 1990., 23–35. p.

Hász-Fehér Katalin: A „nemzeti szentimentalizmus” programjának egyik forrása: az osszianizmus. In: Serta Pacifica. Tanulmányok Fried István 70. születésnapjára. Szeged, Pompeji Alapítvány, 2004., 208–220. p.

Hegedűs Ferenc: Egy szentszéki üggyirat Kisfaludy Sándorné betegségéről = Vigilia, 1963. (okt.), 639–640. p.

Hegedűs Géza: Kisfaludy Sándor. In Uő: A magyar irodalom arcképcsarnoka. 1. kötet. Budapest, Trezor Kiadó, 1992., 152–155. p.

Heinrich Gusztáv: Kisfaludy Sándor regéi = Irodalomtörténeti Közlemények, 1891. Első évfolyam 1. füzet, 76–92. p.

Heinrich Gusztáv: [Kisfaludy Sándor élete.] I. A költő élete. II. Himfy szerelmei. In Kisfaludy Sándor munkái. Sajtó alá rendezte és bevezetéssel ellátta: Heinrich Gusztáv. Budapest, Franklin – Társulat. 1903., 5–32. p.

Hermann Zoltán: „A kietlen magánosság Elíziom lelkemnek...”: 1807: Megjelenik Kisfaludy Sándor kötete, a Himfy szerelmei. In A magyar irodalom története: 1800-tól – 1919-ig. [2.], Budapest, Gondolat Kiadó, 2007., 29–39. p.

Hermann Zoltán: A poétai román mint kontextus: Kisfaludy Sándor: Himfy szerelmei. In A regény nyelvei: Tanulmányok. Szerkesztette: Kovács Árpád, Budapest, [Argumentum Kiadó], 2005., 233–242. p.

Himfy – Album: A Pesti Napló 1900. évi karácsonyi ajándéka előfizetőinek. Pest, Pesti Napló Kiadása, 1900.

Horváth Cyrill: Kisfaludy Sándor. In Uő: A magyar irodalom története 1772-1822. Budapest, Löblovitz Zsigmond könyvkereskedő, [1911]., 36–42. p.

Horváth János: Kisfaludy Sándor. Budapest, Kókai Lajos kiadása, 1936.

Illéssy János: Két adat Kisfaludy Sándorhoz = Irodalomtörténeti Közlemények, 1896. 2. füzet, 206–211. p.

Illyés Gyula: Badacsony és költője. In Uő: Naplójegyzetek: 1961-1972. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989., 115–120. p.

Illyés Gyula: Kisfaludy Sándor (Bodrogh Pál: Romantikus játék versekben, Batthyány Gyula gróf rajzaival - Athenaeum-kiadás). = Nyugat, 1931/7. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00511/15968.htm>. 2012-04-22.

Jakab Ferenc: Kisfaludy Sándorné Szegedy Róza élete. Győr, Győregyházmegyei Alap Nyomdája, 1936.

Jankovich Ferenc: A két Kisfaludy. In Uő: Iránytű a magyar irodalomban 2. Budapest, Turul kiadás. [1942.], 77–82. p.

- Jánossy Gergely:** Az intertextualitás viszonyrendszere egy Kisfaludy Sándor-részletben = Újnautilus: Irodalmi és kulturális portál.
<http://www.ujnautilus.info/?q=node/251>. 2012-04-22.
- Juhász Géza:** Kisfaludy Sándor sikere. In Uő: A magyar szellem vándorútja. Debrecen, Debreceni Ady-Társaság Kiadása, 1938., 46–47. p.
- Kalmár László:** A Kisfaludy-ház. In Uő: Badacsonytomaj története. Badacsonytomaj, Badacsonytomaji Önkormányzat. 1998., 307–308. p.
- Kalmár László:** Kisfaludy Sándor. In Uő: Badacsonytomaj története. Badacsonytomaj, Badacsonytomaji Önkormányzat. 1998., 287. p.
- Kalmár László:** Kisfaludy Sándor és Szegedy Róza. In Uő: Badacsonytomaj története. Badacsonytomaj, Badacsonytomaji Önkormányzat. 1998., 301–305. p.
- Kalmár László:** A Rózsakő legendája. In Uő: Badacsonytomaj története. Badacsonytomaj, Badacsonytomaji Önkormányzat. 1998., 285–286. p.
- Kalmár László:** Szegedy Róza Emlékmúzeum. In Uő: Badacsonytomaj története. Badacsonytomaj, Badacsonytomaji Önkormányzat, 1998., 358–360. p.
- Kalmár László:** A Szegedy Róza-ház. In Uő: Badacsonytomaj története. Badacsonytomaj, Badacsonytomaji Önkormányzat. 1998., 305–307. p.
- Kalmár László:** A Szegedy Róza-ház: prérsháztól a múzeumig. Badacsonytomaj, Badacsony Város Önkormányzata. 2008.
- Kavacsóczy Mihály:** Kisfaludy Sándor = Felsőmagyarországi Minerva, 1927. 2-ik negyed, 1262. p.
- Kazinczy Ferenc:** Himfy. In Hét évszázad magyar költői. Békéscsaba, Tevan Kiadó, 1996., 469. p.
- Keresztury Dezső:** Kisfaludy Sándor. In Uő: A magyar irodalom képekonyve. Budapest, Magyar Helikon. 1981., 109. p.
- Kisfaludy László:** A kisfaludi Kisfaludy család története. Régi magyar családok 2. Debrecen, Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2004.
- Kisfaludy Sándor.** In Ki kicsoda a magyar irodalomban? (1000-tól 2000-ig). (Szerkesztette: Gerencsér Ferenc.) [Budapest], Tárogató II. Bt. [2002]., 156–157. p.

Kisfaludy Sándor. In Magyar Irodalom. Főszerkesztő: Gintli Tibor. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010., 340–342. p.

Kisfaludy Sándor. In A magyar irodalom rövid ismertetése. [Összeállította: Sík Sándor.] Budapest, Németh József Könyvkereskedése, 1923., 57–63. p.

Kisfaludy Sándor. In A magyar irodalom története. (Szerkesztette: Klaniczay Tibor.) Budapest, Kossuth Kiadó, 1985., 110–111. p.

Kisfaludy Sándor. In A magyar irodalom története 3. (Főszerkesztő: Sőtér István.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965., 325–334. p.

Kisfaludy Sándor. In A magyar irodalom története 1849-ig. (Szerkesztők: Bóka László és Pándi Pál.) Budapest, Bibliotheca Kiadó, 1957., 301–304. p.

Kisfaludy Sándor. In Magyar írók arcképei és életrajzai. Pest, Heckenast Gusztáv, 1858., 17–20. p.

Kisfaludy Sándor. In Magyar önismeret: politikai olvasókönyv önmagukat kereső magyarok számára. (Összeállította: Halasy-Nagy József.) Budapest, Franklin-Társulat, [1939.], 74–76. p.

Kisfaludy Sándor. In Az újabb magyar irodalom ismertetése a XVIII. század közepétől mostanáig. Pest, Szent István Társulat, 1860., 124–126. p.

Kisfaludy Sándor 1772-1844: tanulmányok. Szerkesztette: Miklósi Sikes Csaba. Sümeg, Sümegi Fórum Alapítvány, Múzeumi Füzetek 1., 1994.

Kisfaludy Sándor emlékezete 1772-1972. (Szerkesztette: Simon István). Veszprém, Veszprém Megyei Tanács V. B. Művelődési Osztálya és a Sümegi Kisfaludy Emlékbizottság, 1972.

[Kisfaludy Sándor]: Himfy' s auserlefene Lieberlieder. Übersetzt, vorwort: Mailáth, Johann. Pesth, bei Otto Wigand, 1831.

Kisfaludy Sándor: Két szerető szívének története. In Magyar irodalom. Főszerkesztő: Gintli Tibor. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010., 393–395. p.

Kisfaludy Sándor – Szegedy Róza. In Híres szerelmesek. Szerkesztette: Lukácsy Sándor. Budapest, Magyar Könyvklub, 1994., 46–54. p.

Kisfaludy Sándor: Végrendelet. In Testamentum: Magyar végrendeletek gyűjteménye. Csiffáry Gabriella válogatásában. Budapest, Vince Kiadó, 2006., 189–203. p.

Kiss Károly: Kisfaludy Sándor és Sümeg. In 125 éves a Sümegi Kisfaludy Sándor Gimnázium és Kollégium. (Szerkesztette: Hamar Imre.) Veszprém, Veszprém megyei Nyomda Vállalat. 1982., 33–43. p.

Kolthay István: Szegedy Róza végrendelete = Turul, (69. évf.) 1996. 26–27. p.

Kosáry Domokos: Kisfaludy Sándor. In Uő: Bevezetés a magyar történelem forrásaiba. 2. (1711-1825). Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1954., 611–613. p.

Kovács J. András: Kisfaludy Sándor. In Uő: Sümegi történetek: Várostarténeti tanulmányok. Sümeg, Sümegi Fórum Alapítvány és a Sümegi Városi Múzeum, 1998., Múzeumi füzetek 9., 59–60. p.

Kozma Andor: Kisfaludy Sándor. In Hét évszázad magyar költői. Békéscsaba, Tevan Kiadó, 1996., 946. p.

Kőhegyi Mihály: Adatok a Kisfaludy Sándor alapította balatonfüredi színház történetéhez. In A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei 9. Veszprém, Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága. 1970., 95–102. p.

Kuncz Aladár: Császár Elemér: Kisfaludy Sándor = Nyugat, 1910. 8. szám. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00054/01501.htm>. 2012-04-20.

Kunszery Gyula: Himfy-nyomok a himnusz-költészetben = Irodalomtörténeti Közlemények, 1974. 5. füzet, 577–582. p.

Kunszery Gyula: Kisfaludy Sándor Himfy-je. In Uő: A magyar szonett kezdetei. (Irodalomtörténeti Füzetek 47.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965., 18–19. p.

Kunszery Gyula: Kisfaludy Sándor két ismeretlen verse = Irodalomtörténeti Közlemények, 1959. 3-4. füzet, 518–520. p.

Kunszery Gyula: Korszerűsített magyar klasszikusok. In Uő: Fanyar mosoly. [Budapest] Élet, [1947], 59–61. p.

Lám Frigyes: Híres német utazó Kisfaludy Sándornál = Irodalomtörténeti Közlemények, 1928. 1-2. füzet, 114–116. p.

Lami Pál és Rónai Béla: Kisfaludy Sándor. In Uő: Lant és toll: irodalmi alapismeretek diákoknak. Budapest, DFC Kiadó, [1992.], 62. p.

Lampérth Géza: Kisfaludy Sándor két levele az insurrectióból = Irodalomtörténeti Közlemények, 1910. 2. füzet, 223–225. p.

- Latkóczy Mihály:** Kisfaludy Sándor, Döbrentei és Kazinczy levelezése Pápay Sámuellel = Irodalomtörténeti Közlemények, 1900. 2. füzet, 203–213. p.
- Lindner László, Pálffy József:** [Számunkra Draguignan azért nevezetes...]. In Uő: Provence és a francia Riviéra. [Budapest], Panoráma, 1982., 190. p.
- Lipták Gábor:** A két Kisfaludy. Veszprém, Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1969.
- Lipták Gábor:** Kisfaludy Sándor. In Kisfaludy Sándor. (Pannon Panteon, 1. füzet) Veszprém, Veszprém Megyei Múzeumi Igazgatóság, 1990., 37–55. p.
- Lőcsei Gabriella:** Himfy lakhelye. In Soós Péter: Barangolások hazai tájakon 2. 1994. 395–396. p.
- Lőcsei Gabriella:** Művészek menedéke. In Soós Péter: Barangolások hazai tájakon. 1. 1994. 45–48. p.
- Lőcsei Gabriella:** Tört oszlopok alatt. In Soós Péter: Barangolások hazai tájakon 1. 1994. 102–105. p.
- Margittai Gábor:** A Középtenger rabja = Magyar Nemzet, http://mno.hu/migr_1834/a-kozeptenger-rabja-391334. 2008. június 3.
- Margócsy István:** Kazinczy és Kisfaludy Sándor = Irodalomtörténet, 1981./3. 753–760. p.
- Margócsy István:** A költészet ünnepe: Az 1843-as Kisfaludy Sándor-ünnep jelentősége. In Uő: „...Égi és földi virágzás tükre...: Tanulmányok magyar irodalmi kultuszokról. Budapest, Holnap Kiadó, 2007., 231–247. p.
- Markó Árpád:** Két mozgalmas év a magyar nemestestőrség életéből: Kisfaludy Sándor eltávolítása a gárdából 1796-ban = Századok, 1929/9–10. 365–383. p.
- Maróthi Rezső:** Kisfaludy Sándor levelei Bezeredj Györgyhöz = Irodalomtörténeti Közlemények, 1905. 4. füzet, 471–481. p.
- Martinák János:** Kazinczy Ferenc és Kisfaludy Sándor vitájáról. In Széphalom: a Kazinczy Ferenc Társaság évkönyve. 19. kötet. [Sátoraljaújhely.] 2009., 117–126. p.
- Merényi Oszkár:** Kisfaludy Sándor. In Uő: A magyar irodalom története: a felső kereskedelmi iskolák III-IV. évfolyama számára. Kaposvár, Szabó L. Könyvnyomda és Könyvkiadóvállalat, 1929., 82–84. p.

Merényi Oszkár: A remete és Kisfaludy egyik regéje. In Uó: Újabb Berzsényi tanulmányok. Budapest, [s.n.], 1971., 80–85. p.

Miklósi Sikes Csaba: Kisfaludy Sándor és Erdély = Somogy, 1997./5. szám, 469–474. p.

Miklósi Sikes Csaba: Kisfaludy Sándor hagyatéka és a sümegi Kisfaludy-emlékház = Irodalomismeret, 1995. aug. 3. szám, 89–90. p.

Miskolczi Ambrus: Elmaradt nyílt vita az utolsó magyar nemesi felkelésről: Kosuth Lajos ismeretlen magánlevele Kisfaludy Sándor nyílt levelének ügyében = Hadtörténeti Közlemények, 2006. 1. szám, 109–119. p.

Müller Lipót: Kisfaludy Sándor Draguignanban = Debreceni Szemle 1934/7. 314–315. p. <http://fulltext.lib.unideb.hu/journals/bin/tibi.cgi?fi=dsz&ev=1934&sz=07>. 2012-04-20.

Nagy Imre: A hazaszeretet liturgiája: (A rendi nacionalizmus eszmerendszerének dramaturgiai szerepe Kisfaludy Sándor: Hunyady János című drámájában.) In Uó: Nemzet és egyéniség: (Drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái). Budapest, Argumentum Kiadó 1993., 51–64. p.

Nagy Imre: A nemzeti hős bizonyossága: (Két Bánk-dráma és Kisfaludy Sándor Kun Lászlója). In Uó: Nemzet és egyéniség: (drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái). Budapest, Argumentum Kiadó, 1993., 101–112. p.

Nagy Imre: A vérközösség tragédiája: (Az etnikai nemzettudat megjelenése Kisfaludy Sándor: Az emberszívnek örvényei című drámájában.) In Uó: Nemzet és egyéniség: (drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái). Budapest, Argumentum Kiadó, 1993., 45–51. p.

Nemeskürty István: Az utolsó testőr-költő. In Uó: A magyar irodalom története 1000-1945. Első kötet. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1993., 377–380. p.

Németh G. Béla: Két szerelmi versciklus: Kisfaludy Sándor és Szabó Lőrinc = Irodalomismeret, 1997. dec. 4. szám, 3-12. p.

Németh G. Béla: Kisfaludy Sándor művészetéről. In Uó: Írók, művek, emberek. Budapest, Krónika Nova Kiadó, 1998., 188–194. p.

Németh István Péter: Badacsonyi képeslap – Bárdosi Németh Jánosról. [Ü] melém a kandallóhoz...] = Vasi Szemle, 2011. 3. szám, 360–363. p.

Onder Csaba: A kétéltű képletei: 1805: Csokonai Vitéz Mihály: Lilla – Kisfaludy Sándor: A Kesergő Szerelm. In A magyar irodalom története: 1800-1919-ig. [2.], Budapest, Gondolat Kiadó, 2007., 11–28. p.

Pais Károly: Kisfaludy Sándor egy kiadatlan verse = Irodalomtörténeti Közlemények, 1938. 4. füzet, 405–407. p.

Pais Károly: Kisfaludy Sándor két Rózája (első közlemény) = Irodalomtörténeti Közlemények, 1942. 3. füzet, 270–282. p.

Pais Károly: Kisfaludy Sándor két Rózája (második közlemény) = Irodalomtörténeti Közlemények, 1942. 4. füzet, 370–376. p.

Pekár Gyula: Himfy szerelmei. [Diana regénytára 1.] [Budapest]. Interim Kft., [1990.]

Pintér Jenő: Kisfaludy Sándor. In Pintér Jenő magyar irodalomtörténete: tudományos rendszerezés. 5. kötet. A magyar irodalom a XIX. század első harmadában. Budapest, Stephaneum Nyomda, 1932., 367–417. p.

Poupé, Edmond: Alexandre Kisfaludy á Draguignan: Thermidor – Fructidor an IV. Juillet – Septembre. Draguignan, Olivier-Joulian. 1937.

Poupé, Edmond: Alexandre Kisfaludy á Draguignan: Thermidor – Fructidor an IV. Juillet – Septembre 1796 = Revue des Études Hongroises, 1933. 3–4., 216–233. p.

Praznovszky Mihály: Két szerető szív a háborúban. (Kisfaludy Sándor és Szegedy Róza élete a napóleoni háborúban, levélváltásuk alapján). In A napóleoni háborúk és a magyar nemesség. [Különlenyomat] Veszprém, Veszprémi Múzeumi Konferenciák 2, 1992., 103–136. p.

Praznovszky Mihály: Kisfaludy Sándor szobrának felavatása Balatonfüreden 1860. június 11-én: (Adalékok az irodalmi kultusz kialakulásához) In Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, (19-20.), Veszprém, 1993–94. 519–534. p.

Prém József: Himfy dalai [Berczik Árpád] = Vasárnapi Újság, 1898. okt. 23, 43. szám, 741–746. p.

Possonyi László: Színházi krónika. [Kisfaludy Sándor: A Dárday-ház. Galamb Sándor átdolgozása] = Vigília, 1942. (máj.), 193–196. p.

Rényi Rezső: Petrarca és Kisfaludy Sándor: irodalomtörténeti tanulmány. Budapest, Aigner Lajos, 1880.

Rexa Rezső: Kisfaludy Sándor h betűje = Magyar Nyelv, 1918. nov.-dec., 9–10. füzet, 274. p.

[Rónay György]: A boldog szerelmes = Vigilia, 1954. (dec.), 668–670. p.

Rónay László: Kisfaludy Sándor. In Uó: Erkölc és irodalom: A magyar irodalom rövid története. Budapest, Vigilia, 1993., 105–106. p.

Sárközi Árpád: Kisfaludy Sándor születésének 200. évfordulója. In 125 éves a Sümegi Kisfaludy Sándor Gimnázium és Kollégium. (Szerkesztette: Hamar Imre.) Veszprém, Veszprém megyei Nyomda Vállalat. 1982., 132–133. p.

Sárközi Mátyás: Hogyan lett költő Kisfaludy Sándor? = Irodalmi Jelen, www.irodalmijelen.hu/node/10353. 2012-03-04.

Simon István: „Sikert a nemesi szemléletmódot és életérzést konzervatívabban, bár ugyancsak szép költői nyelven kifejező Kisfaludy Sándor (1772–1844) aratott”. In Uó: A magyar irodalom. Budapest, Gondolat. 1979., 109-112. p.

Sonkoly István: Kisfaludy Sándor és Károly megzenésített versei. In A Veszprém Megyei Múzeumok közleményei. 9., Veszprém, Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1970., 103–110. p.

Sümegi Kálmán: Egy érdekes névnapki köszöntő = Figyelő: Irodalomtörténeti Közlöny, Budapest, Aigner Lajos kiadása, I. kötet, 1876. 245–248. p.

Sümegi Kálmán: Kisfaludy Sándor egy ismeretlen kézírata = Figyelő: Irodalomtörténeti Közlöny, Budapest, Aigner Lajos kiadása, I. kötet, 1876. 306–309. p.

Sümegi Kálmán: Kisfaludy Sándor és az Akadémia = Figyelő: Irodalomtörténeti Közlöny, Budapest, 1877. II. kötet, 224–226. p.

Szabó Imre: Kisfaludy Sándor hamvai fölött. In Szabó Imre volt szombathelyi megyés püspök a néphez alkalmazott egyházi beszédei: az év minden vasárnapjára és ünnepére. III. kötet. Sajtó alá rendezte Tóthfalussy Béla. Budapest, Az Országgyűlési Értesítő Kő- és Könyvnyomdája Részv. – társ., 1894., 319–329. p.

Szabó Szilárd: Kisfaludy Sándor emlékére = Új Forrás, 1999. 4. szám. <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00044/990421.htm>. 2012-03-20.

Szabolcsi Bence: Néhány adat a Balassi- és Himfy-vers történetéhez = Irodalomtörténeti Közlemények, 1938. 3. füzet, 228–233. p.

Szalisznyó Lilla: „Egy könyvkiadás engem könnyen megakaszt”: Kisfaludy Sándor műveinek kiadása és terjesztése 1816-ban = Irodalomtörténet, 2011/3., 341–359. p.

Szalisznyó Lilla: „Koszt kifizetve”. Kisfaludy Sándor, Erdélyi János és Egressy Gábor kiadási naplója. In Rajzolatok a magyar történelemről. Szerkesztette: Antos Balázs – Tamás Ágnes. Szeged, [Kiadó nélkül.] 2010., 25–36. p.

Szalisznyó Lilla: „Most kenyeret keresünk kapával és tollal”: Kazinczy Ferenc és Kisfaludy Sándor gazdasági mindennapjai. In Ragyogni és munkálni: Kultúr tudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről. Szerkesztette: Debreczeni Attila, Gönczy Mónika. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó. 2000., 326–337. p.

Szana Tamás: Kisfaludy Sándor 1. (születése százados évfordulójának alkalmából) = Figyelő: Irodalmi, szépművészeti és kritikai hetilap, Pest, 1872. szeptember 29. 39. szám, 457–458. p.

Szana Tamás: Kisfaludy Sándor 2. (születése százados évfordulójának alkalmából) = Figyelő: Irodalmi, szépművészeti és kritikai hetilap, Pest, 1872. október 6. 40. szám, 469–472. p.

Szana Tamás: Kisfaludy Sándor 3. (születése százados évfordulójának alkalmából) = Figyelő: Irodalmi, szépművészeti és kritikai hetilap, Pest, 1872. október 13. 41. szám, 481–484. p.

Szana Tamás: Kisfaludy Sándor 4. (születése százados évfordulójának alkalmából) = Figyelő: Irodalmi, szépművészeti és kritikai hetilap, Pest, 1872. október 20. 42. szám, 493–495. p.

Szana Tamás: Kisfaludy Sándor 5. (születése százados évfordulójának alkalmából) = Figyelő: Irodalmi, szépművészeti és kritikai hetilap, Pest, 1872. október 27. 43. szám, 505–508. p.

Szana Tamás: Kisfaludy Sándor 6. (születése százados évfordulójának alkalmából) = Figyelő: Irodalmi, szépművészeti és kritikai hetilap, Pest, 1872. november. 3. 44. szám, 517–519. p.

Szana Tamás: Kisfaludy Sándor leveleiből = Figyelő: Irodalomtörténeti Közlöny. Budapest, Aigner Lajos kiadása, 1876. 164–167. p.

Szegedy Róza levelei Kisfaludy Sándorhoz: A győri csata idejéből. Bevezetéssel ellátta és kiadja: Dr. Horváth Konstantin. [A Győri Szemle Könyvtára 4.] Győr, A Győri Szemle Társaság Kiadása, 1930.

Szerb Antal: Kisfaludy Sándor. In Uő: Magyar irodalomtörténet. Budapest, Révai, 1935., 243–248. p.

Szécsen Antal: Kisfaludy Sándor. In Himfy szerelmei. Budapest, Athenaeum, [é.n.]. 1–21. p.

Szimon Béla: Kisfaludy Sándor írói köre. [Palaestra Calasanciana: A Piaristák doktori értekezései az 1932. évtől. 2. szám.] Budapest, Nyomtatott a „Juventus” könyvnyomdában. 1933.

Szinnyei Ferenc: Kisfaludy Sándor regéinek utánezatai = Irodalomtörténeti Közlemények, 1911. 2. füzet, 249–250. p.

Szinnyei József: Kisfaludy Sándor. In Uő: Magyar írók élete és munkái. 6. kötet. Budapest, Hornyánszky Viktor Könyvkiadóhivatal, 1899., 416–427. p.

Takács Lajos: Ranolder János veszprémi püspök élete és munkássága: 1806-1875. A Veszprémi Egyházmegye Múltjából. 14. Veszprém, Veszprém Egyházmegyei Történelmi Munkaközösség, 1987. 92–93. p.

Takáts Gyula: Kisfaludy Sándor ismeretlen levele Döbrentei Gáborhoz = Irodalomtörténeti Közlemények, 1961. 5. füzet, 571–572. p.

Tamás István: A ház és asszonya. In Kisfaludy Sándor. (Pannon Panteon, 1. füzet) Veszprém, Veszprém Megyei Múzeumi Igazgatóság, 1990., 57–69. p.

Tímár Kálmán: Kisfaludy Sándor síremléke = Győri Szemle, 1930, 268–270. p.

Toldy Ferenc: Kisfaludy Sándor. In A magyar költészet kézikönyve: A mohácsi véstől a legújabb időig. Első kötet. A mohácsi véstől Kisfaludy Sándorig. Pest, Heckenast Gusztáv tulajdona, 1855., 699–708. p.

Toldy Ferenc: Kisfaludy Sándor. In Uő: A magyar nemzeti irodalom története: a legújabb időktől a jelen korig. 1864-1865. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987., 165–168. p.

Tordai Ányos: Kisfaludy Sándor. In Kisfaludy Sándor munkái. Budapest, Franklin-Társulat [Élő könyvek. Magyar Klasszikusok II.] [é.n.], 5–20. p.

Tóth Béla: A Kisfaludy – Regék utáinzatai (első közlemény) = Irodalomtörténeti Közlemények, 1926. 3. füzet, 211–217. p.

Tóth Béla: A Kisfaludy – Regék utáinzatai (második befejező közlemény) = Irodalomtörténeti Közlemények, 1926. 4. füzet, 286–299. p.

Tóth Sándor: A két Kisfaludy = Figyelő: Irodalomtörténeti Közlöny, Budapest, Aigner Lajos kiadása, 1876. 103–106. p.

Tózsér Péter: Badacsonyi ürmös: Szegedy Róza receptje szerint = Magyar Világ, 2006. március 30. 12. p.

Tózsér Péter: Az elfeledett Kisfaludy Sándor = Magyar Világ, 2006. február 23. 2. p.

Tózsér Péter: Élmények Kisfaludy Sándor városából = Világ Magyarorsága, 2011. aug. 4. 2 p.

Tózsér Péter: Kisfaludy és Petőfi együtt a Hazáért = Magyar Világ, 2006. május 18. 6. p.

Tózsér Péter: Kisfaludy Sándor = Magyar Világ, 2008. június 19. 2. p.

Tózsér Péter: Kisfaludy Sándor szelleme = Világ Magyarorsága, 2011. máj. 12. 2. p.

Tózsér Péter: Kisfaludy Sándor vallásossága, hite = Világ Magyarorsága, 2010. dec. 23. 14. p.

Tózsér Péter: Testőrszerelmek: Korrajz Kisfaludy Sándor életéből: Darnay Kálmán regényének ismertetése = Magyar Világ, 2009. március 12. 2. p.

Trencsény Károly: Kisfaludy Sándor részvét-levele Pápay Sámuel halála alkalmából = Irodalomtörténeti Közlemények. 1927. 3-4. füzet, 272–273. p.

Ujfalvi Sándor: Kisfaludy Sándor életéhez = Vasárnapi Ujság, 1859. febr. 20. 8. sz., 87. p.

Vachott Sándor: Kisfaludy Sándorhoz. In Költészet és szónoklati remek...Pesten, Kilián György tulajdona, 1847., 441. p.

Vargha Balázs: Kisfaludy Sándor. In Beszélő tájak. Magvető Könyvkiadó, 1963., 75–80. p.

Vas Gereben: A badacsonyi szüret 1795-ben. Budapest, Tolnai Nyomdai Műintézet és Kiadóvállalat R.-T. kiadása [é.n.]

Vas Gereben: Himfy. In Uő: Nagy idők, nagy emberek: magyar korrajz. Budapest, A Szent István – Társulat Kiadása, [é.n.], 187–192. p.

Vértesy Jenő: Kisfaludy Sándor. In Uő: A magyar romantikus dráma (1837-1850). Budapest, A Magyar Tudományos Akadémia Kiadása, 1913., 18, 35, 221. p.

Vértesy Jenő: Kisfaludy Sándor levele Fáy Andrásához = Irodalomtörténeti Közlemények, 1909. 2. füzet., 243–246. p.

Virág Benedek: Válasz Kisfaludi Kisfaludy Sándornak. In: Virág Benedek válogatott művei. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, [1980.], 124–125. p.

Viszota Gyula: Dobozy Mihály és hitvese történetének költői feldolgozásai (első közlemény) = Irodalomtörténeti Közlemények, 1903/1. füzet, 50–58. p.

Viszota Gyula: Dobozy Mihály és hitvese történetének költői feldolgozásai (második, befejező közlemény) = Irodalomtörténeti Közlemények, 1903/2. füzet, 160–168. p.

Viszota Gyula: Kisfaludy Sándor és Kazinczy Ferenc irodalmi vitája = Irodalomtörténeti Közlemények, 1911. 24. évfolyam. 1. füzet, 385–422. p.

Viszota Gyula: Kisfaludy Sándor három ismeretlen levele = Egyetemes Philologiai Közöny, 1907. 31. évf. 4. szám, 445–447. p.

Viszota Gyula: Kisfaludy Sándor Uliszes és Penelope című tragédiája = Irodalomtörténeti Közlemények, 1907. 4. füzet, 429–447. p.

Vitkovics Mihály: Himfy a criticussához. In Vitkovics Mihály válogatott művei. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980., 168. p.

Völgyesi Orsolya: A gazdálkodó költő: (Kisfaludy Sándor gazdasági följegyzései). In A fogyasztás társadalomtörténete. Budapest-Pápa, Hajnal István Kör Társadalomtörténeti Egyesület Pápai Református Gyűjtemények. 2007., 35–42. p.

Vörös Károly: Kisfaludy Sándor világa. In Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 18. Veszprém, 1986., 447–450. p.

Vutkovich Sándor: Kisfaludy Sándor. In Uő: Magyar írók albuma: Élet- s jellemrajzok. Pozsony, A szerző tulajdona, 1873., 74–79. p.

Waldapfel József: A Boldog Szerelem és az első Regék. In Uő: Irodalmi tanulmányok: Válogatott cikkek, előadások, glosszák. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1957., 219–224. p.

Werner Adolf: Kisfaludy Sándor levélgénye = Egyetemes Philologiai Közlöny, 1890. II. pótkötet, 221–274. p.

Zentai Mária: A költőszívnek örvényei In „Tagjai vagyunk egymásnak”. A Tarzusi szavaival köszöntik a hetven éves Mészöly Miklóst barátai. Szerkesztette: Alexa Károly, Szörényi László. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, [é.n.], 350–355. p.

Zilahi K. Béla: Kisfaludy Sándor. In Kisfaludy Sándor összes költeményei. Első kötet. Budapest, Lampel Róbert, 1901., 1–24. p.

[...]: **Himfy dalai szereplői** = Vasárnapi Újság, 1899. febr. 12. 7. szám, 104–108. p.

Kapcsolódó irodalom:

Antalfy Gyula: A reformkor Balatonja. Budapest, Franklin Nyomda, [Panoráma] 1984.

Darnay Kálmán: Egy magán-múzeum = Magyar Szalon: képes havi folyóirat, XV. Kötet. 1891. 242–256. p.

Darnay Kálmán: Sümegi kalauz. Sümeg, Horváth Gábor Könyvnyomdája. 1930.

Deme Zoltán: Verseghy könyvtára Budapest, Akadémiai Kiadó, 1985.

Egry breviárium. [Veszprém] Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága, [1975.]

Eötvös Károly: Utazás a Balaton körül. Veszprém, Vitis Aureus, 2007.

Eötvös Károly: A balatoni utazás vége. Veszprém, Vitis Aureus, 2007.

Erős Zoltán: Magyar irodalmi helynevek A-tól Z-ig. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1985.

Fenyő István: Balatonfüred és a magyar reformkor = Irodalomtörténeti Közlemények, 1981. 5–6. füzet, 613–619. p.

Fenyő István: Az irodalom republikájáért: irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1817–1830. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976.

Festetics György emlékkötet. Összeállította: Dr. Pétervári András. [Írta: Dr. Fehér Katalin és Cséby Géza.] Keszthely, Pannon Agrártudományi Egyetem, 1997.

Farkas Gyula: Romános – romántos – romantikus = Minerva, 1929. VIII. szám, 172–199. p.

Gálos Rezső: Jancsó Elemér: A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII-ik században = Irodalomtörténeti Közlemények, 1937. 3. füzet, 322–323. p.

Hankó B. Ludmilla - Heé Veronika: František Ladislav Čelakovský. [Virágok című epigramma-ciklus Himfy-strófákban.] In Uő: A cseh irodalom története. Budapest, Magyarországi Eszperantó Szövetség, 2003., 193. p.

Harmath István - Katsányi Sándor: Veszprém Megye irodalmi hagyományai. Veszprém, Veszprém megyei Tanács V. B. művelődésügyi osztálya, 1984.

Horváth János: A magyar irodalom fejlődéstörténete. Budapest, Akadémiai kiadó, 1976.

Hudi József: A balatonfüredi színházak és színészet története (1831–1861) Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2008.

Juhász László: Bécs magyar emlékei. Budapest, Szent István Társulat, 1999.

Kempelen Béla: Kisfaludy. In Uő: Magyar nemes családok. 6. kötet. Budapest, Grill Károly Könyvkiadóvállalata. 1913., 55–58. p.

Keresztury Dezső: Balaton. Budapest, Officina, 1940.

Keresztury Dezső: A Dárday-Ház: Kisfaludy Sándor Színjátéka. In Uő: Árnyak nyomában: Válogatott színkritikák, tanulmányok. Budapest, Magvető Kiadó, 1984., 149–153. p.

Keresztury Dezső: Festetics György és a magyar irodalom. Különlenyomat az Irodalomtörténeti Közlemények 1963. évi 5. számából. Budapest, Akadémiai Nyomda, 1963.

Kodály Zoltán: A bereknek gyors kaszási: énekhangra és zongorára. Kisfaludy Sándor versére. Budapest, Editio Musica Budapest, Zeneműkiadó Vállalat. 1982. [kotta].

Kóka György: Könyv, sajtó és irodalom a felvilágosodás korában. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983.

Miklósi-Sikes Csaba: Kőbe vésett történelem: A sümegi városi temetők története és sírjelei 1950-ig. Sümeg, Sümegi Fórum Alapítvány, 2002.

Nagy Iván: Kisfaludy család. In Uő: Magyarország családai címerekkel és nemzedékrendi táblákkal. 6. kötet. Pest, Ráth Mór, 1860., 262–265. p.

Pethő Sándor: Az utolsó nemesi fölkelés. In Uő: Sorsok. Budapest, Szent István Társulat. [1913]., 72–77. p.

Petrarca, Francesco: Francesco Petrarca daloskönyve. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1957.

Szajbély Mihály: A rege és rokonműfajai a XIX. század elejének magyar irodalmában = Irodalomtörténet, 1999./3., 424–440. p.

Tasso, Torquato: A megszabadított Jeruzsálem. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó. 1995.

Tózsér Péter: A patrióta Darnay = Magyar Világ, 2009. március 26. 2. p.

Végvári Lajos: A sümegi Maulbertsch freskók. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1958.

Végvári Lajos: Sümeg műemlékei = Sümeg kunstdenkmäler. Corvina Kiadó [Budapest] 1967.

Vértesy Jenő: A magyar romantikus dráma (1837–1850). Budapest, Magyar Tudományos Akadémia kiadása, 1913.

Völgyesi Orsolya: Írók, szerepek, stratégiák. Budapest, Ráció Kiadó, 2010.

Waldapfel József: Magyar irodalom a felvilágosodás korában. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963.

Fontosabb lexikonok, kézikönyvek:

Kelecsényi László Zoltán: Kisfaludy Sándor. In Uő: Magyar irodalom. (SH-Atlasz 8.) Budapest, Athenaeum 2000 Kiadó, 2001., 102–103. p.

Kisfaludy Sándor. In Britannica Hungarica: világenciklopédia. 10. kötet. Budapest, Magyar Világ Kiadó, 1998., 531. p.

Kisfaludy Sándor. In Egyetemes Magyar Encyclopaedia 10. kötet. Joakáz-Lysias. Pest, Szent István Társulat. 1872., 148–149. p.

Kisfaludy Sándor. In A Franklin kézi lexikona. 2. kötet. Budapest, Franklin Társulat. 1912., 455. p.

Kisfaludy Sándor. In Győri életrajzi lexikon. Szerkesztette: Grábics Frigyes, Horváth Sándor Domonkos, Kucska Ferenc. Győr, Győri Városi Könyvtár. 1999., 174–175. p.

Kisfaludy Sándor. In Győri életrajzi lexikon. Szerkesztette: Grábics Frigyes, Horváth Sándor Domonkos, Kucska Ferenc. 2. kiadás., Győr, Galgóczi Erzsébet Városi Könyvtár. 2003., 171–172. p.

Kisfaludy Sándor. In Irodalmi lexikon. Szerkesztette: Benedek Marcell. Budapest, Győző Andor kiadása, 1927., 604–605. p.

Kisfaludy Sándor. In Ismerettár, a magyar nép számára...6. kötet. Hermann-Magyar korona. Pest, Heckenast Gusztáv. 1862., 412–413. p.

Kisfaludy Sándor = Keszthelyi életrajzi lexikon.

<http://www.fgyvk.hu/eletrajzilexikon/index.php?dir=K#K/039> Kisfaludy Sándor
2012-02-02.

Kisfaludy Sándor: In Magyar irodalmi lexikon. [Szerkesztette: Ványi Ferenc.] Budapest, A Studium Kiadása, [1926.], 464–467. p.

Kisfaludy Sándor. In Magyar irodalmi lexikon. 1. kötet: A-K. [Főszerkesztő: Benedek Marcell.] Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963., 641–643. p.

Kisfaludy Sándor. In Magyar katolikus lexikon. 6. kötet. Kaán-kiz. Budapest, Szent István Társulat. 2001., 869. p.

Kisfaludy Sándor. In Magyar művelődéstörténeti lexikon. 5. kötet. (Főszerkesztő: Kőszeghy Péter.) Budapest, Balassi Kiadó, 2006., 441–442. p.

Kisfaludy Sándor. In Magyar Nagylexikon. 11. kötet. Kir-Lem. Budapest, Magyar Nagylexikon Kiadó, 2000., 45. p.

Kisfaludy Sándor. In Mindenki Lexikona. 2. kötet. K-z. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974., 44. p.

Kisfaludy Sándor. In A Napkelet lexikona. 1. kötet. Budapest, Magyar Irodalmi Társaság. 1927., 684. p.

Kisfaludy Sándor. In A Pallas Nagy Lexikona. X. kötet. Budapest, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1895., 588–591. p.

Kisfaludy Sándor. In A Pallas Nagy Lexikona. XVIII. Kötet, (II. pótkötet), Budapest, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1900., 62. p.

Kisfaludy Sándor. In Révai nagy lexikona: Az ismeretek enciklopédiája. 11. kötet. Jób-Kontúr. Hasonmás kiadás. Budapest, Babits Kiadó, 1992., 680–681. p.

Kisfaludy Sándor. In Új idők lexikona 15. kötet. Kámea-Láz. Budapest, Singer és Wolfner Irodalmi Intézet RT. Kiadása, 1939., 3853–3854. p.

Kisfaludy Sándor. In Új magyar életrajzi lexikon. [Főszerkesztő: Markó László.] Budapest, Magyar Könyvklub. 2002., 934–935. p.

Kisfaludy Sándor. In Új magyar irodalmi lexikon. H-Ő. [Főszerkesztő: Péter László.] Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000., 1130–1132. p.

KÓMÁR ÉVA

Ködlovagok a régi és új médiumokban

Kép és szöveg transzformációi az irodalmi kiállításban

Tematika

A Petőfi Irodalmi Múzeum 2010 novembere és 2011 októbere között mutatta be a *Ködlovagok. Irodalom és képzőművészet találkozása a századfordulón, 1880–1914* című kiállítását. A tárlat a Felemelő évszázad pályázat keretében a Mikszáth-kiállításához kapcsolódóan a századforduló újító törekvéseit kívánta megjeleníteni. Kísérletet tett arra, hogy a mai kor irodalomtanításában „kis tételnek” számító írókat középpontba állítsa, felhívja a figyelmet egy elfeledett nemzedék tagjaira, és arra az újfajta alkotói magatartásra, melyet később a Nyugat géniuszainál is felfedezhetünk.

Feladatunk (kurátorok: Cséve Anna, Bauernhuber Enikő, Kőrös Kata, Kómár Éva) nem kevesebb volt, minthogy száz év távlatából értelmezzük a ködlovagok alkotásait úgy, hogy a megjelenített entitások hitelesen kapcsolódjanak a mai kor emberének reflexióihoz.

A tervezés első lépése az volt, hogy eldöntsük, kiket sorolunk a ködlovagok közé, és kiket mutatunk be a tárlaton. Az életrajzi és tudománytörténeti megközelítés hamar zsákutcához vezetett. Kerülni szerettük volna azt a gyakorlatot, hogy a műtárgyak mellett életrajzi, lexikális adatokkal zsúfoljuk tele a falakat. Az írók „kánonon kívülsége” nagyobb mozgásteret biztosított számunkra a tervezés folyamán, másfelől viszont megvolt a veszélye, hogy az erős invenciójú műalkotások hatására túl szubjektív reprezentációt nyújtunk. Egyértelművé vált, hogy a műalkotások mint médiumok lesznek relevánsak, s ezután a felvonultatott alkotók számszerűsége már csak másodlagos kérdés lett. Úgy gondoltuk, hogy a kiállítás üzenete „olvashatóvá és érzékelhetővé válik” a képek és szövegek autenticitásából, ezek kapcsolódási pontjaiból, valamint a látványos installációk együtteséből. A vizuális hatás szándékos esztétizmusa a fragmentumok egységes képpé olvadását szolgálta.

A hármas tagolású kiállítási tér felosztása után „brainstorming” következett. A terek témáihoz hatalmas fehér kartonokon jellemző fogalmakat gyűjtöttünk, mindenki beírta az általa adekvátnak tűnő kifejezéseket. Az így kapott fogalmi háló segített bennünket abban, hogy eldöntsük, mely területek, irányok lényegesek a téma szempontjából, pedig munka közben többször bizonytalanná vált, hogy meg tudjuk-e ragadni a századforduló művészeti ágaiban – mindeddig – külön vizsgált jelenségeket, és hogy a ködlovag nemzedék alkotóinak – eltérő életpályájuk ellenére – vannak-e közös vonásaik.

A téma különlegessége, a tudományos feltártság hiányosságai miatt a kutatómunka során újabb és újabb rácsodálkozások, impressziók értek bennünket – és vittek az eredetileg kigondoltól eltérő irányba. A kiválasztott képek, szövegek vizsgálhatottak a tervezés folyamatára. A forgatókönyv végső formájában reflexiók és önreflexiók sorát tükrözi.

A ködlovagok kifejezés sejtelmes hangzásával erősen determinálta a tárlat hangulatát. Krúdy Gyula *A tegnapi ködlovagai* című tanulmánykötete (1925) nyomán vált ismertté, ám a fogalom igazán népszerű a *Ködlovagok. Írói arcképek* című (1941) kötet megjelenése után lett, és ekkortól vonatkoztatták a századforduló írói nemzedékének tagjaira.

Ők voltak azok, akik a 19–20. század fordulóján, a fin de siècle időszakában új utakat, kifejezési formákat kerestek. „Ki vagyok? Egy kóbor lovag, vagy kóbor költő” – mondja Lovik Károly.¹ A Don Quijote-i bolyongás során felfedezték a felszín mögött létező, rejtett valóságot, melyet az érzetek által kívántak megragadni és a szubjektum felől értelmezni. „A valóság nagyon kevésbé érdekelte, hiszen le is néz-te, de láz fogta el mindig, valahányszor arra gondolt: mi rejtőzik a valóság mögött.”² Ez az alkotói magatartás jellemző volt a kor más művészeti ágaiban, így a képzőművészetben is.

Műveikben a valóság átnyúlik a fantázia, a mesék imaginárius világába. A két perspektíva nem zárja ki egymást, álom és valóság, élet és halál, hús-vér emberek és fantázialények sokszor együttesen vagy egymást váltva jelennek meg. (Gulácsy képein, Elek Artúr, Lovik Károly novelláiban.)

A 19. század végén tapasztalható gazdasági-társadalmi paradigmaváltás (technikai fejlődés, iparosodás, Budapest nagyvárossá válása, nyomor megjelenése) – alapvető változást hozott a mindennapi élet területén és az értékrendben is. A modernitás alkotói válaszképpen elutasították a pozitívizmus mindenhatóságát, szubjektívizáló művészetfelfogást képviseltek.

A tömegtermelés szürke produktumai helyett felértékelődik az egyedi, az új, még soha nem látott. „Új tengerekre indulunk! A nagy ismeretlenbe!”³ A műalkotás önállósul, jelentése, üzenete önmagára mutat vissza. (Ezt az erős önreflexiót fontosnak tartottuk kihangsúlyozni a tárlatban.)

A szerzői diszpozíció is megváltozik. Az alkotói magatartásban megfigyelhető a befelé fordulás, a lírizálódás. „Amelyik művész nem tartja szükségesnek, nem ambicionálja, hogy ebben az értelemben, azaz mindenekelőtt lírikus legyen [...] – az igazi érdeklődésre nem számíthat.”⁴ (Sassy Attiláról); „mindig, még a legszörnyűbb percekben is, meg tudtam érteni és élvezni tudtam az életnek – nem a romantikáját, mert az együgyű dolog, hanem – a líráját.”⁵

A kor uralkodó műfajában, a novellában a szerzői én eltűnik, elbeszélői, narratóri, befogadói szerepekben bukkan fel. Nem az alkotás végpontja lesz a fontos, hanem az alkotói folyamat. „Kerestem módokat a kifejezésre... Jobban érdekelt a hogyan, mint a mi.”⁶ „az elbeszélő művészet valódi súlya [...] nem azon van, amit

¹ LOVIK Károly, *Nathanael* = Uő., *Okosok és bolondok*, Bp., Singer és Wolfner, 1911, 13.

² ELEK Artúr, *Az egyenőtájú ember* = Uő., *Álarcosmenet*, Bp., Nyugat, 1913, 33.

³ KISS József, *Egy lapról, egy évfordulóról és egy szerkesztőről*, A Hét, 1899, 845.

⁴ CSÁTH Géza, *Jegyzetek egy új rajzgyűjteményről és a művészetekről*, Nyugat, 1910, 110.

⁵ CHOLNOKY László kéziratban maradt naplójából, 1920-as évek, OSZK Kézirattár, Fond 192/192/1

⁶ GULÁCSY Lajos, *Művészetem = A virágünnep vége*, szerk. SZABADI Judit, Bp., Szépirodalmi, 1989, 44.

mondunk, és ami alapján véve igen véges, hanem azon, hogy hogyan mondjuk, ami viszont végtelen.”⁷

Medialitás

Mivel a korszak jellemző vonása a „művészet egy” (Gulácsy) eszménye volt, mi is több művészeti ág egyidejű megjelenítésében gondolkodtunk. A kutatások során elének kerülő műalkotások közül leginkább a képzőművészet és az irodalom területén fedeztünk fel találkozási pontokat. Izgalmasnak ígérkezett, hogy képzőművészeti anyag és irodalmi szövegek társításán keresztül mutassuk be kép és szöveg kölcsönhatásait, formanyelvük azonosságait. Maguk a korszak művészei sem tettek különbséget az alkotási módok között: „A hangból vonal lett, a ritmusból árnyék [...]”⁸, „Micsoda poéta ez a piktor”⁹.

A fogalomkészlet hasonlósága lehetővé tette, hogy a képzőművészeti alkotásokat és az irodalmi szövegeket egymásból értelmezhessek. Ehhez szükségszerűen az irodalmat is szépművészetnek tekintettük. A ködlovagok idézetei a falakon maguk is műtárgyakká váltak.

Ugyanakkor nem feledkezhetünk meg arról a tényről, hogy a 19–20. század fordulóján az irodalom megszűnt elsődleges médium lenni. Ennek ellenére az irodalmi múzeumban továbbra is elsődleges feladat az irodalomtörténeti korszakok reprezentálása a művek szövegeivel együtt. A kiállításokban folyamatosan tanúi lehetünk a szöveg beíródásának különféle médiumokba.

A modernitás és a posztmodern korában is paradigmaváltás történt a kommunikációs formák tekintetében. A ködlovagok a modernitás korában alkottak, amikor a sajtó vált uralkodó médiummá, a mi kiállításunk a posztmodern korában készült az internet és a multimédiás eszközök térhódításának idején. A *Ködlovagok* kiállítás egyszerre reprezentálta a hagyományos és új médiumok közegszerű működését, megerősítve McLuhan tételét, miszerint „egy médium tartalma mindig egy másik médium”.¹⁰ A tárlat mediális rétegzettségét vizsgálva: a múzeum, kiállítás, autentikus műtárgyak, installációk, alkalmazott infokommunikációs eszközök a legalapvetőbb formák, s ezeken belül további beíródásokat fedezhetünk fel.

A múzeum mint mediális közeg felől indulva megállapíthatjuk, hogy a szociokulturális környezet változást hozott a múzeum funkcióiban is: a megőrzés helyett a közlésre került a hangsúly. A múzeum mint kultúrateremtő intézmény „contact zone”-ként működik,¹¹ folyamatosan információkat közvetítve a műtárgyak és a látogatók között. Az egyirányú kommunikáció helyett az *event*, vagyis az esemény a fontos, melynek során az intézménynek mindenki – a tudományos és a szélesebb

⁷ SZINI Gyula, *A mese alkonya*, Nyugat, 1908, 27.

⁸ KISS József, *Az én könyvemről*, A Hét, 1897, 770.

⁹ AMBRUS Zoltán, *Képzőművészet. Az ezredik év Szalonja. Arcképek – Horovitz*, A Hét, 1896, 346.

¹⁰ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The extension of Man*, London, Routledge, 2001, 8.

¹¹ James Clifford, *Museums as Contact Zones = Uő., Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1997, 188–219.

közönség – számára érthető narratívákat kell adnia. Ehhez új nyelvet és új technikát szükséges elsajátítania. A múzeumi kommunikáció egyik leghatékonyabb eszköze a kiállítás.

Ha kiállításról mint médiumról beszélünk, legalább két formáját megkülönböztetjük: a hagyományos és virtuális kiállításokat. A *Ködlovagok* tárlat esetében mindkét forma megvalósult, a zárás után kiadtunk egy multimédiás DVD-t,¹² mely a tárlat bővített anyagát tartalmazza.

A PIM tereiben megvalósuló kiállítás tervezésekor nem hagyhattuk figyelmen kívül az *iconic turn* [képi fordulat] jelenségét, vagyis azt, hogy napjainkban a képi objektumoknak jóval nagyobb információközvetítő szerepe van, mint a szövegeknek. A vizuális hatás meghatározó egy 21. századi tárlat esetében. Fontos volt megtalálnunk a kép és szöveg optimális egyensúlyát, ezért a témakörökre (nagyváros, ars poetica, nőszimbolika, találkozások, önarckép, összművészet, vízió) felosztott falakra egy-egy emblematikus képzőművészeti alkotáshoz maximum három-négy rövid idézetet társítottunk. Így biztosítottuk a befogadói tér autonómiáját, a műtárgyak autenticitásának érvényesülését, az artefaktumok és a látogató közti „dialógus” zavartalanságát.

A műalkotások társításánál a legfontosabb szempont az volt, hogy az általuk közvetített jel ugyanarra a jelölőre vonatkozzon. Például Mednyánszky László *Öreg és fiatal csavargó* című festménye (1900 körül) ugyanazt a városélményt fogalmazza meg, mint Ignotus *Kivert emberek* című novellarészlete: „Hat lépésről megismerem őket sebhelyes nyakukról, gyanakvó szemükről s ajkukat torzító keserű mosolyukról... Ők azok, akiknek kék a szemük alja és szemölcsös az uja... akiknek távozásán mindenki megkönnyebbülten sóhajt föl... Ijesztő a sunyi, zavart, dühvel elegy vigyorgásuk...”;¹³ vagy Gulácsy Lajos *Régi kert* című festménye ugyanannak az álombeli, imaginárinus világnak a képzetét adja, mint amit Ambrus Zoltán *Az ispilánti lányok*ban megírt: „A Fellegvár pedig pusztult, egyre pusztult. Kövét belepte a moha; falai összeroskadoztak [...] Utoljára már messziről is látszott, hogy csak pókhálóból vannak a falai. A hold keresztülsütött rajta.”¹⁴

A műalkotások részleteit vizsgálva további érdekes felfedezéseket tehetünk. Mednyánszky képein a festék rétegzettségének külön jelentése van. Az egymásra vastagon felhordott anyag a felszín mögött rejlő mélyebb valóság megértésére készítet. Gyakran alkalmazott technika a korban egy elválasztó, elfedő közeg beékelése az alkotás és a befogadó közé. A köd, a pókháló és a virágminta motívuma többször felbukkan hasonló funkcióban: Mednyánszky László: *Fényködös vízi táj*, 1895; Tichy Gyula: *Pókháló*, 1900 körül; Bródy Sándor *Ezüstkecske* című kötetében a műmellékletet áttetsző anyagból készült virágmintás előzékek fedik el.

A ködlovagokra jellemző erős szubjektivitást, lírai hangulati hatást a festmények, grafikák esetében a szín- és vonalhasználat, a szövegeknél a metaforák, zenei hang-

¹² *Ködlovagok. Irodalom és képzőművészet találkozása a századfordulón 1880–1914*, szerk. CSÉVE Anna, BAUERNHUBER Enikő, KÖRÖS Kata, KÓMÁR Éva, Bp., PIM, 2012. [DVD-ROM]

¹³ IGNOTUS, *Kivert emberek*, A Hét, 1893, 55.

¹⁴ AMBRUS Zoltán, *Az ispilánti lányok*, A Hét, 1898, 117.

utánzó szavak közvetítik: Gulácsy Lajos finom hatású pasztell színei, Sassy Attila, Kozma Lajos szecessziós dekoratív vonalvezetése; Elek Artúr novellái: „Ezután ő már a szemével, az orrával is csak hallott, s azok a csodálatos ízérzetek, amelyek a nyelve útján tudatához jutottak, szintén hangokat idéztek föl képzeletében. Neki a természet minden hangja egyformán értékes volt. A szúnyog halk suhogását csak olyan zeneként fogja el füle, mint a levelibéka recsegő hangját.”¹⁵

A 19. század vége a grafika „felemelkedésének” időszaka. Mivel a művészek számára a „teremtés” módja volt a fontos,¹⁶ „míg az erő az érzékektől az ujjakig eljutott”,¹⁷ a vonal képessé vált kifejezni a szerzői invenciót. Jelszerűsége fontosabb lett, mint megalkotottsága. „[A] kép »olvasható« lesz a vonal kifejező ereje révén.”¹⁸

Az illusztráció önállósulása leginkább két területen érhető tetten: a sajtóban és a könyvkiadásban. A képnek már nem narrátori szerepe van, hanem saját története.

A Hét, a Magyar Génius, az Új Idők hasábjain folyamatosan jelentek meg képzőművészeti alkotásokhoz készült írások. (Gozsdu Elek Mednyánszky képeiről,¹⁹ Bródy Sándor Vágó Pál képéhez írt tárcát.²⁰)

Tárlatunkban a hagyományos médiumokban megjelent illusztrációkat digitális képkeretben mutattuk be: A Hét legérdekesebb számain vagy Kiss József albumát, melyhez a nagybányai festők készítettek műmellékleteket.

A modern médiumok alkalmazása esetünkben is lehetővé tette a látogatók számára az „üzenet” többszintű befogadását, újabb értelmezési módokat, játékos interaktivitást.

Az installációk közül legnagyobb sikere a „virtuális pocsolyának” volt, vagyis egy szimulációs víztükörnek, amelyben lépdelve a látogatók átélhették a vízben járás élményét – nagyvárosi térben. Az aktus metaforikussága kifejezte az érzetek, a belső megfigyelés útján keletkező impressziót. Az összművészet termében a színesztézia stíluseszközét jelenítettük meg más médiumok segítségével: a színorgona színes fénynyalábaiba nyújtott kezünk hangzó idézeteket szólaltattak meg, melyek segítettek megérteni a színesztézia mibenlétét. Másik interaktív eszközünk a szószongora volt, mely a szöveg–kép–hang egyidejűségével közvetítette a „művészet egy” üzenetét.

A vízió – speciálisan megvilágított – termében a műalkotások, a fal mellé állított fülhallgatókból hallható monoton sustorgás, a plazmatévén látható „víziós” szöveg–képek és a falra vetített színes kaleidoszkóp egységes atmoszférát teremtettek.

A különböző infokommunikációs eszközök a digitális képkeretek, a plazmatévé, médialejátszók és az infopult alkalmazásával hatványozott információt tárolhattunk a kiállítási térben. Igaz a digitális másolatok már nem ugyanazt az élményt nyújtják, hiszen az interfészen keresztül nem az eredetű, hanem annak bitekre bontott, majd

¹⁵ ELEK Artúr, *Az egyenőtáji ember = Uő., Alarcosmenet*, i. m., 35.

¹⁶ GULÁCSY Lajos, *Művészetem = A virágünnep vége*, szerk. SZABADI Judit, Bp., Szépirodalmi, 1989, 43–46.

¹⁷ CSÁTH Géza, *Jegyzetek egy új rajzgyűjteményről és a művészetekről*, Nyugat, 1910, 109.

¹⁸ GELLÉR Katalin, *Ködlövagok, maszkok, fantáziálények. Irodalom és képzőművészet találkozása a Ködlövagok című kiállításon = Ködlövagok*, i. m., 45.

¹⁹ GOZSDU Elek, *A tavaszi képkiállítás*, A Hét, 1904, 223.

²⁰ BRÓDY Sándor, *Leányarckép. Vágó Pál képéhez*, Új Idők, 1895. február 17., 155.

újraalkotott transzformációját látjuk. A manipulált objektumok elveszítik eredeti szubsztanciájukat: a méret, a színek, tónusok és a többi látványa a képernyő felbontásának, színhelyességének függvénye. A „történet nélküli képek”²¹ már más jelentést hordoznak.

Amikor felkínáljuk a látogatók számára a virtuális terekbe való átlépést vagy a hipermedialitás lehetőségét, számolnunk kell a „félreolvasások” veszélyével is.

Ezért fontos, hogy a szakemberek tisztában legyenek a digitális felelősség jelentőségével.

A modern médiumok alkalmazásával kapcsolatban a kritikusok a „disnylendesedés” rémképét emlegetik, amikor a kultúraközvetítő intézményekben is eluralkodik a szimulákrum és a hiperrealitás jelensége. A *Ködlovagok* kiállítás szép példája volt annak, hogy a régi és új médiumok jól megférnek egymással, a kiállítás üzenetének megértését, hatását erősítik, és egyszerre biztosítják a műtárgyak autentikus befogadását, valamint az élményszerű interakciót.



Fogadófal

²¹ Hans BELTING, *Valódi képek, hamis testek = A kép a médiaművészet korában*, szerk. HÁZAS Nikolett, NAGY Edina, SEREGI Tamás, Bp., L'Harmattan, 2006, 43.



A kiállítás logója



A kiállítás első terme



Kép és szöveg együttese a kiállítási térben



Szimulációs vízűtükör



A festék rétegzettsége Mednyánszky László Öreg és fiatal csavargó című képén



Digitális képkeretek



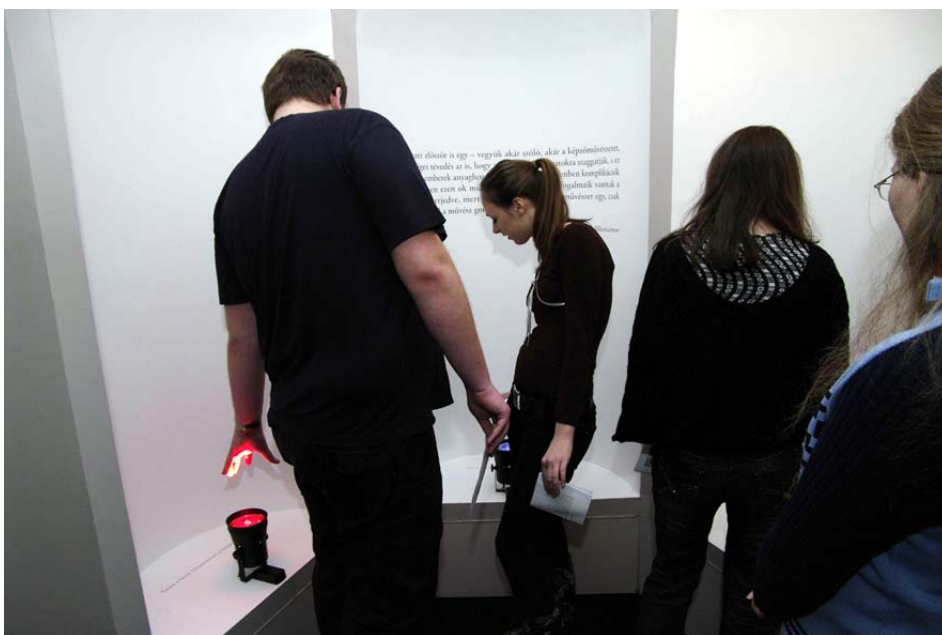
Digitális képeretek



Színorgona a „művészet egy” termében



Szószongora a „művészet egy” termében



Interakció



Interakció



Infopult



Vizió terem



Kaleidoszkóp

FÁBIÁN MÁRTON

A tér- időkezelés, szereplőformálás és a narráció elemzési lehetőségei Kosztolányi Dezső novelláiban

Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél* (I. fejezet)

Kosztolányi Dezső *Esti Kornél* című novellaciklusának bevezető történetén keresztül mutatja be e rövid elemzés a tér- és időkezelés, a szereplőformálás és a narráció problémáit.¹

I. Az idő - és a tér kérdése

1. Kosztolányi első Esti-novellája az *utoidejű narráció* kitűnő példája – némi „csavarral” megtoldva.

Az elbeszélő „in medias res” kezdi történetét, egy eleve múlt időben játszó elbeszélést. „Már túljártam életem felén [...]”² – kezdő sora erősen emlékeztet Dante *Isteni színjáték*ának nyitányára: úgy hat, mintha a meglett ember tekintene vissza múltjára, szintetizáló és analizáló tekintettel egyszersmind. A léthelyzet és a már említett világirodalmi vonatkozás (intertextus, vagyis a mű más alkotásokkal való „párbeszéde”, egymás közti „átjárhatóságuk”) időtlenné teszik a bevezetést. Hamarosan rég nem látott barátjára tereli szavát elbeszélőnk, őt akarja meglátogatni. Csavar azonban a történetben, hogy a mesélő feltétlenül be akarja vonni olvasóját múltjába, pontosabban Esti Kornéllal való *közös* múltjukba. Ennek következtében csúszunk még beljebb az „idő sülyesztőjébe”, hogy kora gyermekkori élmények elevenedjenek meg előttünk. A gyermekszobai eseményektől több „sztori” elmesélésén át jutunk vissza újra a kezdetben már említett *múltba*, mely nem más, mint az *elbeszélés jelene*. A felevenedő emlékek kronologikus sorrendben követik egymást: a mesélő élete minden korszakából a legfontosabbnak ítélt történeteket ragadja ki - Esti sokoldalú bemutatását célozva.

2. Különbséget tehetünk a mű *történetének*, *elbeszélésének*, *megírásának* és *olvasásának* időtartama között.

A novella történetének ideje az elbeszélő azon elhatározásával kezdődik, miszerint tíz év után Kornél keresésére indul, s azzal ér véget, hogy megszületik kettejük közös könyve: az *Esti Kornél*. Bár nem tudhatjuk pontosan, mikor érik meg benne az elhatározás, hogy felkeresse barátját, de a történet pontos *időtartama* körülbelül megállapítható: egynapos keresés után, éjjel kettőkor akad rá, s a találkozásukat követő egy évben készül el a könyv.

¹ Az elemzéshez SZEGEDY-MASZÁK Mihály elemzési szempontjait használtam fel: „A regény, amint írja önmagát”. *Elbeszélő művek vizsgálata*, Bp., Kronika Nova, 1998², 7–28.

² A novella szövegét a következő kiadásból idézem: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél* = <http://mek.oszk.hu/00700/00744/00744.htm>

Az *elbeszélés időtartama* más: a novella nagy részét ugyanis emlékek elbeszélése tölti ki. A szállóbeli „randevű” ideje gyakorlatilag megegyezik a dialógus idejével és megszakításával: úgy működik, mint egy életidőt imitáló színpadi jelenet. Az emlékek felelevenedése ezzel szemben „időn kívüli” és rendkívül szubjektív, ugyanis – akárcsak az álomban – pár másodperc alatt futhatnak át sok évet magukba sűrítő történetek a mesélő képzetében. A tavasz leírása például jócskán elnyúlik, míg magát a cselekményt – Esti keresését és megtalálását – pár sorba sűríti az író. Nem is beszélve az egyéves *munka* futó említéséről.

Az *olvasó* időérzékét meg-megzavarhatja, hogy a hosszabb és rövidebb részek változtatása a novella ütemét hol fékezi, hol gyorsítja. A Bergson-féle objektív és szubjektív idő novellában való leképezése, az órán mérhető és a megélt idő problémája ez. Ütemlassító a tavasz leírása, míg az író néhány sorba sűrített keresés körüli „információáradata” gyorsítólag hat. Az ütemváltások váratlanul érik az olvasót: ilyen pontoknál beszélhetünk vágásról. A gyermekélmények és az évszak hosszas ecsetelése után váratlan hirtelenséggel akad rá tíz éve nem látott barátjára elbeszélőnk. Retardáció ez a javából: hosszúra nyúló, érdeklődéskeltő gyermekkori események után egyre türelmetlenebbül várja az olvasó az első találkozást Estivel.

3. Az elbeszélő műben a tér és az idő elválaszthatatlanok egymástól.

Ahogy az időnek is megvannak a maga *szintjei*, s ezen szintek változtatása, úgy a tér is variálódik a mű folyamán. Akárcsak időben, úgy térben is ugrál a novella. Az élmények mind különböző helyszínen játszódnak: Kornél keresésekor az utcákat, kávéházakat járjuk, majd megtalálva őt, egy kis szállodai szobában ismerhetünk végre a sokat emlegetett Estire. A szoba jelképes értékű a maga zárt világával, ahol tíz év után először találkozik össze újra a két barát.

Nyitott és zárt terek szimbolikája nyomon követhető az egész novellacikluson keresztül. Nem csak szobák intim közegét kell ez alatt értenünk, hanem vonatkupék és villamosok zárt tereit is. A bensőséges hangulatot magyarázza az elbeszélő (narrátor) és Esti Kornél furcsa, felemás viszonya is.

II. A narrátor és Esti Kornél

1. A narráció vizsgálata során feltétlenül el kell különítenünk a *történetmondást* és a *magánbeszédet*.

A *történetmondás* nem más, mint az események elbeszélése. Ezzel szemben a *magánbeszéd* jóval bonyolultabb, a tudatábrázolás szintje. A lelki-tudati tájak leírásához úgynevezett *belső nézőpontra* van szükség, s ennek függvényében a magánbeszéd három típusáról beszélhetünk:

a. közvetlen belső magánbeszéd (= a szereplő intim, E./1. személyű elbeszélése, például idézés alapján)

b. közvetett belső magánbeszéd (= a narrátor rekonstruálta monológ)

c. szabad függő beszéd (= elbeszélt tudat)

Nehéz lenne annak eldöntése, hogy meddig terjed az elbeszélő és meddig a szereplő tudata. Nem csoda, ha Esti Kornél kapcsán ezeket meg kellett említenünk, hiszen a műben megjelenített szerző és Kornél tudatának kapcsolata vitás kérdés. Mielőtt még ebbe jobban belebonyolódnánk, két fogalmat még érdemes tisztázni:

- diegénisz = saját hangján beszélő költő megnyilatkozásai
- mimészis = a szereplő beszéltetése

Az első a műben szereplőként beiktatott elbeszélőre, míg a második a ciklus nagy mesélőjére, Estire vonatkozhat.

A vizsgált novella egyike a ciklus azon kevés darabjának, amelyben az elbeszélő (a későbbiek folyamán Kornélé lesz a szó!) szereplőként jelenik meg: a narrátor a cselekmény hőse is egyben. Történetmondása így *szubjektív* lesz, mert az E./1. személy magára a történetmondóra vonatkozik. A narrátor státusza a fentiek alapján *homodiegetikus* (narrátor = egyik szereplő).

2. Felvetődik azonban a kérdés: narrátorunk azonos-e szerzővel. A válasz erre nemleges.

A műben *teremtett szerző* szerepel. Ugyanis a novella hőse, Esti Kornél e narrátor-szerző barátja, s a fiktív, teremtett világok logikája alapján Kornélnek, a teremtménynek, a novella világában csak egy hasonló teremtmény lehet a barátja.

Cáfolat persze érkezhethet azok részéről, akik egyetértenek az elterjedt véleménnyel, miszerint Esti Kornél tulajdonképpen Kosztolányi *alteregója*, személyiségének egyik burkolt részét képviseli „Egészíts ki, mint régen!”).

Eredetét tekintve több feltételezés is napvilágot látott: egyesek szerint Esti figurájában Kosztolányi tragikus sorsú unokatestvérére, a gyermekkori kalandok részeseére, Csáth Gézára ismerhetünk. Csáth misztikusan sötét tónusú alakja mellett egy fiktív hős is ott áll a „fogantatásnál”: Kosztolányi kisfiának teremtett egy „pajtást”, az örök bajkeverő „Kornélkát”, akit a rosszaság mintapéldányának szánt a gyermek elé. A „szemléltető figura” és a valós kiskori játszótárs összemósódott, s éltető lehetet nyert Kosztolányi tulajdonjegyeiből és titkolt vágyaiból.

Mégis, mindezek ismeretében is állítható: a műben szereplő *teremtett szerző* teremtett figura – az írói fantázia szülötte. Nem feledkezhetünk meg ugyanis arról a tényről, hogy ha valakit vagy valamit „beemelünk” egy irodalmi alkotásba, tettünk egyértelműen egyfajta absztrakciót feltételez. Az ilyen „átjárás” során pedig a szereplő semmiképpen sem maradhat meg eredeti alakjában, érintetlenül.

Kosztolányival is ez történt. A figura (teremtett szerző) bár magában hordozza Kosztolányi tulajdonságait, mégsem egyezik személyiségük. Életrajzi ihletettsége természetesen vitathatatlan: az ifjú szerző is megjelenik a műben, s nagyon hitelesen beszél el gyermekkorát, s a vállon ülő ördögfiókához hasonló Esti megjelenését életében. Oszinteségével gyakorlatilag meggyőzi olvasóját, arról, hogy mindezek a történetek, amik a gyerek lelkében lejátszódnak, Kosztolányi igazi gyermekkori élményei. A hitelesség látszatának keltése azonban nem új keletű eszköz az írók kezében (elegendő Kármán József *Fannijára* gondolnunk!), még ha eddig nem is használták ennyire bonyolult szerepjáték hitelesítésére.

3. Elbeszélőnk nagyon jól ismeri szereplője jellemét, amit emlékein keresztül mutat be olvasójának.

Kornélról egy Rimbaud-hoz vagy Villonhoz hasonló kép alakul ki. A teremtett szerző és a szerző teremtményének viszonya azonban ambivalens: az elbeszélő szíve mélyén irigyli Estit, de polgári felfogása tiltja azt, hogy elismerje az élvhajász, léha életmódot, amit hőse képvisel. A mesélő bár morálisan eltávolítja magát Estitől, ugyanakkor fel is néz rá, irigyli: Esti etikailag támadható elveit ugyanis rendszerint nem igazolják tettei.

A novellában a *narrátor nézőpontja* érvényesül: az ő szemszögéből ismerjük meg egyelőre a cselekményt és magát Estit is. A többi novellában Esti tekintetével követjük az eseményeket, de tagadhatatlanul jelen van történeteinek „lejegyzője”, a narrátor személyisége is.

Az Esti Kornél-novellák narratológiai szempontból nehezen értelmezhetőek, már csak azért is, mert keletkezési dátumuk meghatározása akadályokba ütközik. Az első novella ugyanis utólag került a ciklus élére, különben egyike a legkésőbb keletkezetteknek: Kosztolányi a teljesség, megszerkesztettség látszatát kívánta fenntartani azzal, hogy bevezető elbeszélésnek toldotta az egyébként elég heterogén sorozathoz. Ezért is kell óvatosan hozzányúlnunk, mert utólagos átértelmezéssel állunk szemben.

Ellentmondásossága ellenére is a füzér egyike a 20. század legkülönösebb és legélvezetesebb irodalmi alkotásainak, posztmodern elemzők legkedveltebb darabjainak.