
Literatura

Tartalom

XLI. évf. 2015/3.

Tanulmány

Alfred BODENHEIMER

Dada judaizmus

– Avantgárd az első világháborús Zürichben –

(fordította Vilmos Eszter)

219

GÖRCSI Péter

A térhasználat aspektusai Martin McDonagh

négy drámájában

230

ROSNER Krisztina

A káosz (újra-)rendeződő terei: térkonceptiók

a 2011 utáni kortárs japán színházban

238

PANDUR Petra

Mítoszrombolás, hagyománytagadás,

elhallgatás Székely Csaba *Bányavidék* című

drámatrilógiájában

243

TÓTH Csilla

A polgári identitás regénye

– Az identitás kérdései Márai Sándor

Egy polgár vallomásai első kötetében –

256

Új irodalomtörténet

DOBÓ Gábor

Kassák Lajos *Egy ember élete* című önéletrajzának

fogadtatása 1927–1928-ban

277

REICHERT Gábor	
Déry Tibor: <i>A befejezetlen mondat</i>	289

Műhely

MIZSER Attila	
„Nevemmel legyen mégis óvatos”	
– Álnév, narratíva, fikció Gabriely György	
és Poletti Lénárd levelezésében –	296

Szemle

RÓNAY László	
Babits Mihály nyomában	
– Róna Judit, <i>Nap nap után, Babits Mihály életének</i>	
<i>kronológiája 1915–1920</i> , A kötet: <i>1915–1918</i> ,	
B kötet: <i>1919–1920</i> , 2014 (Babits-kronológia 3) –	301

VERES András	
Kísérlet a nagymonográfia megújítására	
– Szilágyi Zsófia, <i>Móricz Zsigmond</i> , Kalligram,	
Pozsony, 2013 –	312

Tanulmány

Alfred Bodenheimer¹

DADA JUDAIZMUS²

– Avantgárd az első világháborús Zürichben –

Wir armen Juden clagend hungersnot
vnd müßend gar verzagen, hand kein brot.
oime las compassio
cullis mullis lassio
Egypten was guot land,
wau wau wau wiriwau,
Egypten was guot land.

A fenti szöveg még a dadaizmus szakértőinek is meglepetést okozhat. Egyrészt jól illeszkedik a dada költészetébe: más dadaista szövegekhez hasonlóan szemantikailag felismerhető (német) szavak keverékéből áll, főként az első kettő, az ötödik, illetve az utolsó verssor. Egyfajta szintaktikai rendet is felismerhetünk, amely lehetőségessé teszi, hogy kitaláljuk a jelentését egy jelentésteli, gyakorlati nyelv értelmében. Másrészről találkozunk felismerhetetlen szavakkal is, néhol latin nyelvre, néhol kutyaugatásra emlékeztető hangzásvilággal, mely utóbbit a háromszoros „wau”-t (*vau* németül) követő „wiriwau” sorzárlat teszi még parodisztikusabbá. A fő kérdés azonban, amely minden dada-szakértőt foglalkoztathat, a következő: vajon hol beszélt a dada ennyire explicit módon a zsidókról? („Wir armen Juden”)

Valójában a tárgyalt szöveg nem a dadaista irodalom terméke. 1583-ban publikálták a *Lucerne Passionsspiel* egy újabb kiadásában. A sorokat Sander L. Gilman *Jewish Self-Hatred, Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews* című könyvének német fordításából idéztem, mivel – az angol verzióval ellentétben – ez az *Osterspiel* eredeti, középkori német szövegét veszi alapul.³

Gilman azért idézi ezt a szövegrészt, mely a *Passionsspiel* zsidó figuráinak szájából hangzik el, hogy demonstrálja „a zsidók nyelvének, a marginalitás nyelvének emberalatti [subhuman] természetét”.⁴ Mindeközben Gilman hangsúlyozza, hogy

¹ A szerző a baseli egyetem Jewish Studies központjának vezetője.

² Elhangzott az Antwerpeni Egyetem *The Avant-Garde and the Jews* című konferenciáján, 2015. február 3-án.

³ *Das Luzerner Osterspiel*, hg. von Heinz WYSS, Bern, 1967, Bd. 3, 196., itt idézi Sander L. GILMAN, *Jüdischer Selbsthaß, Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden, aus dem Amerikanischen von Isabella König*, Frankfurt a. M., 1993, 72.

⁴ Sander L. GILMAN, *Jewish Self-Hatred, Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*, Baltimore, London, 1986, 76.

– más esetektől eltérően – itt a zsidó beszéd komikus bemutatása inkább a közönség megnevettetésére szolgál, mint annak megbotránkoztatására vagy feldühítésére.

Meghúzható egy vonal a 16. századtól 1912-ig, az első világháború kitörése előtti időszakig, amikor is Moritz Goldstein nevezetes cikke, a *Deutsch-jüdischer Parnass* kirobantotta a „Kunstwart-Debatte”-ként elhíresült vitát Németországban. Heves reakciókat váltott ki Goldstein fő állítása: „wir Juden verwalten den geistigen Besitz eines Volkes, das uns die Berechtigung und die Fähigkeit dazu abspricht”, tehát mi, zsidók egy olyan nép szellemi tulajdonát tartjuk fenn, amely közben megtagadja tőlünk ezt a jogot. A parázs vita a körül forgott, hogy a zsidók legitim beszélői és használói-e a német nyelvnek, és ha igen, mennyiben azok.⁵

A német nyelvhasználat, más európai nyelvekéhez hasonlóan, a 19. századtól kezdve nacionalizációs folyamaton esett át. A többségi, nem zsidó értelmiség megkérdőjelezte az ezeken a nyelveken zsidók által létrehozott irodalmi alkotások jogosultságát, legalábbis hitelességét. Azonban a jiddist, a holokauszt előtti zsidó *lingua franca*t becsmélőn zsargonnak nevezték, még zsidók is, amint ezt Kafkától tudjuk, aki pedig csodálója volt a jiddis színháznak. A soknyelvűség, amely akkoriban jellemezte a keleti zsidó értelmiséget, akik még könyveket is tudtak írni a legkülönbözőbb nyelveken (mint például a legalább oroszul, jiddisül, héberül és németül író Simon Dubnow), inkább az otthontalanság és a gyökértelenség jele, mintsem multikulturális érték volt az erősen nacionalizálódó Európában.

Számos okunk van rá, hogy a dadaizmust az avantgárd radikálisabb irányzataihoz soroljuk: a dada a kezdetektől fogva nemzetközi volt, mind az alapítóit tekintve, mind a programszerűen gyakorolt többnyelvűségét nézve, mind pedig a különböző európai központjai miatt. Valóban képzőművészet, irodalom és performansz kombinációja, sőt egybeolvasztása volt. Emellett gyökeresen próbára tette a nyelvet, nemcsak a személyes és kollektív hovatartozás hordozójaként, de szemantikai, üzenetközvetítő és értelemképző eszközként is.

A dadaista mozgalom, amennyiben elsősorban európai kérdésnek tekintjük (és nem a hozzá némileg kapcsolódó, ám másképpen képződő New York-i dadával együtt tárgyaljuk), 1916-ban, Zürichben indult. A Spielgasse-i Cabaret Voltaire-ben aktív költők és művészek köré szerveződött, csupán néhány háznyira a helytől, ahol Lenin tartózkodott ugyanakkor, azokban a hónapokban, mielőtt Oroszországba vitték volna a leplombált vagonban. A főhősöket jól ismerjük: Richard Huelsenbeck és Hugo Ball német költők, valamint utóbbi párja és későbbi felesége, Emmy Hennings. Az elzárt művész Hans Arp és valamennyire az ő kedvese, Sophie Täuber-Arp. A későbbi időszakban Hans Richter, a gazdag német-zsidó származású művész (noha származása csak 1989-ben vált közzismertté) és Walter Sterner, a cseh író, aki Seligmann családnévvel született zsidóként és később, 1913-ban katolizált, ám ez nem mentette meg attól, hogy 1942-ben kivégezzék a nácik.

⁵ Lásd *Deutsch-jüdischer Parnass*, Menorah Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte, ed. by Julius H. SCHOEPS et al., vol. 13.

Két fiatal romániai zsidó is fontos szereplője volt a dadának. Az egyikük Marcel Janco (született Marcel Hermann Iancu), aki előtt ígéretes pálya állt. Később a cionizmus felé fordult, és az utolsó pillanatban, 1941-ben, Romániából Palesztinába menekült, majd Izraelben elismert művész lett. 1983-ban, Ein Hod-i lakhelyén a nevét viselő múzeumot alapítottak.

A másikuk Tristan Tzara, eredeti nevén Samuel Rosenstock, író, költő és előadó, aki a moldáviai Moinestiben született 1896-ban. Tizenegy éves korában bentlakásos iskolába küldték Bukarestbe – itt lett Janco munkatársa és barátja – és elkezdett publikálni Romániában. 1915 vége felé Zürichbe ment, hogy dolgozzon, és vélhetően azért is, hogy elkerülje a sorozást abban az esetben, ha Románia belépne a háborúba. Zürichben megismerkedett Hugo Ball-lal, majd csatlakozott a Cabaret Voltaire-hez, a franciát választva irodalmi nyelvének. Tekintve, hogy a francia számára idegen nyelv volt, hogy németül is tudott, és hogy iskolás korában végig jobb jegyei voltak németből, mint franciából,⁶ ez kifejezetten figyelemre méltó, főként Zürich német nyelvű környezetében. Találghatunk, miért is a franciát választotta versei és performanszai nyelvül. Az egyik indok az lehet, hogy félt attól, ha román akcentussal ad elő, sokszorosan is idegennek, vagy egyszerűen kelet-európai zsidónak tűnik fel a svájci németet beszélő Zürichben. Egy másik indok az lehet, hogy döntése politikai állásfoglalás volt. Tzara olyan országból jött, ahol a nyers (és antiszemita) nacionalizmus elfojtotta a francia kultúra iránti rajongás hagyományát. Így lehet a francia használata egyszerre politikai állásfoglalás is, miközben mégis Svájc egyik hivatalos nyelvéről van szó. Meg kell említenünk azt is, hogy Tzara későbbi Dada Soirée-ját 1916. július 14-én, a Bastille bevételének napján rendezte.

Számos dadaista zsidó származása sokáig nem foglalkoztatta különösebben a kutatókat, igaz, az sem mondható el, hogy a kérdést rejtegették volna. Azt, hogy ennyire csekély jelentőséget tulajdonítottak a zsidó származásnak, az a benyomás indokolhatja, hogy sem maguk a dadaisták, sem a környezetük nem hangsúlyozta ezt, és az akkori előadásaikban vagy szövegeikben sem vált látványossá.

Elképzelhető, hogy bizonyos mértékű önkorlátozás is szerepet játszott abban, hogy nem hangsúlyozták jobban a kérdést, nehogy akaratlanul is úgy tűnjön, a nemzeti szocialistákkal vannak egy állásponton az „Entratete Kunst” minősítést illetően, akik származás és modernizmus kritériumait vegyítve jelentették fel a huszadik század elejének főbb művészeit.

Az utóbbi években azonban olyan kutatók, mint Tom Sandqvist, Milly Heyd, Haim Finkelstein és legutóbb Marius Hentea fektettek hangsúlyt a zürichi dada román alakjainak zsidóságára, köztük egyértelműen Triztan Tzarára. Ezek mellett Albert Boime *Dada's Dark Secret* (A dada sötét titka) című cikkében felhívja a figyelmet, hogy előfordult, hogy Hugo Ball hangot adott antiszemita érzéseinek,

⁶ Marius HENTEA, *Dada Tata, The Real Life and Celestial Aventures of Tristan Tzara*, MIT Press, Cambridge MA, London, 2014, 27. Hentea Tzara dada-szövegeinek „nehézkés és gyakran helytelen” franciájáról is beszél. (I. m., 83).

amelyek nagyjából elhomályosultak művei későbbi kiadásában, de ez befolyásolta közeledését Tzarához és Jancóhoz mind a dada éveiben, mind később.⁷ Mindez új megvilágításba helyezi a zürichi dada-jelenséget.

Amennyiben Milly Heyd Tristan Tzarát – ahogy egy másik úttörő zsidó avantgárd művészt, Man Ray-t is – a *Rejtett zsidó és az avantgárd* (*The Hidden Jew and the Avant-Garde*)⁸ címszó alá sorolja, alapvetően ő is támogatja azt a konvencionális nézetet, mely szerint a zsidók univerzalista művészeti formák felé fordulva próbálnak megszabadulni zsidó identitásuktól, ám végül nem sikerül nekik.

Tom Sandqvistnek kétségtelenül igaza van, mikor kimutatja Tzara nyelvhasználatában a fiatal korából származó haszidikus és kabbalisztikus hatást, hiszen ennek köszönhetően tekintett a nyelvre a változás és alkotás performatív közvetítő közegeként ahelyett, hogy olyan kommunikációs eszközzé fokozta volna le, amely csupán előre adott, egyértelmű jelentéseket közvetít. Mégis úgy gondolom, hogy a „dada judaizmus” több mint a judaizmus hagyományosabb vagy „autentikus” formáinak átvitele világi művészetbe és irodalomba. Sokkal inkább kísérlet arra, hogy megbirkózzanak új művészi formák létrehozásával, melyben az általános zsidóságtapasztalat egyszerre átalakul, felmagasztosul és feloldódik az univerzalista kifejezőmódban.

Jelen tanulmányban azt állítom, hogy Tristan Tzara számára a dada egészen egyszerűen a judaizmus kifejezésének formája volt. Természetesen nem explicit identitásformaként, hanem módszerként a lét paradoxonának és lényegének megjelenítésére, amit leírhatunk a kortárs európai zsidók alaptapasztalataként is. Nemcsak arról a paradoxonról van szó, amelyet minden európai Tzarának nemzedékéből tisztán látott, miszerint a racionálisnak tűnő polgári gondolkodás irracionális következménye az volt, hogy pusztító háborúba vezette Európát, hanem egy olyan létezés paradoxonáról, amely – több értelemben – rendkívüli (out-of-order), minthogy a zsidó létezés is az, évszázadok óta. Az, hogy valaki egyszerre elfogadja és tagadja létezésének körülményeit, hogy rombolással épít (és fordítva), véleményem szerint a zsidóság fő kifejezéseként is értelmezhető (főként a zsidóság eltitkolásával).

Ez már Tristan Tzara nevénél elkezdődik, amelyet először írói álnévként használt egy 1915. októberi romániai publikáció során, nem sokkal azelőtt, hogy elment volna Svájcba. Heyd különböző értelmezéseket gyűjtött a névválasztással kapcsolatban.

„A Trisztán és Izolda egyértelmű allúziója mellett felmerült, hogy jelentheti azt is: 'szomorú az országban' (trist en tsara), mivel a Tzara a román *Țară* szón alapul, amely országot jelent. Más vélemények szerint az álnév Tristan Corbière köl-

⁷ Albert BOIME, Dada's Dark Secret, in Rose-Carol WASHTON LONG, Matthew BAIGELL, Milly HEY (eds), *Jewish Dimensions in Modern Visual Culture. Antisemitism, assimilation, affirmation*, Hannover and London, 2010, 90–115.

⁸ Milly HEYD, Tristan Tzara/Shmuel Rosenstock, The Hidden/Overt Jewish Agenda, in *Jewish Dimensions*, 193–219, 194.

tő nevére játszik rá. Egy további olvasattal Max Jacob francia költőnél találkozhatunk, nevezetesen, hogy a 'Tzara' nem más, mint a *Zarathustra* rövidítése, így Nietzsche-hatást sugall. Végül, a 'Tzara' a jiddis *probléma* szóra is hasonlít, így a problémát zsidó kontextusban foglalja magában.⁹ Tzara szüleinek első nyelve állítólag a jiddis volt, és még ha valószínűsíthetően nem is beszélték Tzaráék otthonában, egy olyan családban, amely az asszimilációért küzdött,¹⁰ Tzarának feltehetően volt róla némi tudása.

Megemlíthetjük még, hogy a *Tzara* szó a probléma jelentésében egyfajta kiegészítése lehet a Tristan keresztnévnek, amennyiben a román *szomorúság* szót a jiddis *probléma* szóval elegyíti. Végül, ha visszafelé olvassuk, az „eret” vagy „aretz” szót kapjuk, mely héberül országot jelent, így visszafordítja a román verziót is. Hiba lenne az álnév „helyes” olvasatát keresni – igazi minősége inkább éppen az asszociációk és konnotációk sokféleségében rejlik, mely többnyelvű, multikulturális variációk kavalkádját rejt magában. Úgy tűnik, éppen a látszólag „értethető” nyelv monisztikussága az, amit Tzara is igyekszik felforgatni dadaista tevékenysége során. Ha talmud- és haggáda-olvasás gyakorlatának fényében szemléljük, akkor ezt a változékonyságra építő olvasásmódot akár önmagában zsidósnak lehetne tekinteni – ám én tartózkodnék ettől, hiszen ez újfent a „zsidó” tiszta és esszenciális meghatározására tett törekvés volna, miközben én éppen, hogy Tzara de-esszencializáló, mondhatni de-konstruáló olvasás-, cselekvés- és gondolkodásmódját hangsúlyozom.

Maga Tristan Tzara sosem tárgyalta saját írói álnevét, viszont ő volt, aki *Dadaista kiáltványában* számos értelmezési lehetőségét nyújtotta a „dada” szónak, éppen úgy, ahogy a „Tristan Tzara” nevet próbálták később sokféleképpen interpretálni.

„Dada semmit sem jelent

Ha haszontalannak találjuk, és ha nem vesztegetjük az időnket egy szóra, amely semmit sem jelent... Az első gondolat, amely megfordul ezekben a fejekben, bakteriológiai természetű: megtalálni az etimológiai, történelmi vagy legalább pszichológiai eredetét. Megtudjuk az újságokból, hogy a Krou négerek és a szent tehén farkát hívják úgy: DADA. A kocka és az anya Olaszország bizonyos vidékén: DADA. Egy faló, a szoptatós dajka, a kettős állítás oroszul és románul: DADA. Tudós újságírók művészetet látnak benne a csecsemők számára, a világ más, jézushívjaakisdedeket szentjei visszatérést egy száraz és zajos, zajos és egyhangú primitivizmushoz. Nem építjük egy szóra az érzékenységet; minden építkezés az untató befejezettség felé tart, ami aranymocsár poshadó eszméje, viszonylagos emberi termék.”¹¹

⁹ I. m., 198.

¹⁰ Lásd Leah DICKERMAN, *Dada*, Washington DC, 2006, 22.

¹¹ Tristan TZARA, *Dada kiáltvány* 1918, in T. T., *AA úr az antifilozófus*, *Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*, fordította PARANCS János, Orpheusz, Bp., 1992, 28–29. A francia eredeti: Tristan TZARA, *Œuvres complètes*, tome 1, 1912–1924, texte établi, présenté et annoté par Henri BÉHAR, Flammarion, Paris, 1975, 360.

Mivel Stephen Forcer azt tanácsolja, „olvassuk Tzara költészetét a saját maga által kijelölt értelmezési keretben többértékű szöveggként”,¹² Bernard Noël pedig azt állítja Tzaráról, hogy „neve egyet jelent a dada feltalálásával, és akárhogy is volt, a történelem már így döntött”,¹³ és mivel Tzara volt az első, aki a először használta nyomtatásban a *dada* szót, noha magát a szót valószínűleg Hugo Ball találta ki, megjegyezhetjük, hogy a maga inherens jelentésnélküliségében és az ezzel járó programszerű többértékűségben a Tristan Tzara név önmagában értelmezhető a dada kifejeződéseként – még ha az álnév meg is előzte a mozgalmat. Tzara azelőtt más álneveket is használt, és talán ettől is megszabadult volna, ha nem fűződik össze kibogozhatatlanul a dadaista mozgalommal. Igazság szerint Ball is hozzárendelte a *dada* kifejezéshez annak különböző nyelvű jelentéseit és utalásait, hogy leírja, hogyan keletkezett maga a dada szó – mindezt egy új lap elnevezésével kapcsolatban írta 1916 áprilisában. Ezt viszont csak több mint tíz évvel később publikálta *Der Flucht aus der Zeit* című könyvében: „A dada igen románul, hintaló és vesszőparipa franciául. A németeknél a bolond naivitást jelenti, a nemzésben rejlő örömet és a belefeledkezést a babakocsizásba.”¹⁴

Noha már az is elég érdekes, hogy Ball reflexiója a szó román és francia jelentésével kezdődik, szempontunkból még fontosabb azt megjegyezni, hogy a saját dada-magyarázatában 1916 júliusában Ball fölérendelt jelentését kereste a kifejezésnek. Andreas Kramer idézi Ball megállapítását az 1916. július 14-i dada-estélyen elhangzott megnyitójából, mely szerint a dada „Ein internationales Wort. Nur ein Wort, und das Wort als Bewegung”. Kramer hozzáteszi, hogy „míg más avantgárd mozgalmak a nevükkel jelentik be szándékaikat, addig Ball megjegyzése azt sugallja, hogy a *dada* jelölő visszautasít bármiféle jelentésbeli kötöttséget; hogy legalább annyira mozgatható, szállítható, amennyire mulékony és csavargó, és határozottan sehol sincs otthon.”¹⁵

Feltűnő az, hogy Tzara és Ball dada-definíciói, melyek látszatra egyformák abban a tekintetben, hogy semmi specifikusra nem utalnak, milyen nagyban különböznek a szó jelentésnélküliségének körülírásában. Míg Ball nem ajánl semmilyen jelentést, és feloldja a *dada* szót a „nemzetközi” kifejezésben és csupán „mouvement”-ként nevezi meg (ami mozgást és mozgalmat is jelenthet), így próbálva meg hegeli szintézisét adni a nagy háború egymással összeccsapó nemzeteinek, addig Tzara nem használja a „nemzetközi” szót, inkább felveti néhány eléggé valóságos, de teljesen összefüggéstelen jelentését a szónak különböző nyelv-

¹² Stephen FORCER, The Importance of Talking Nonsense, Tzara, Ideology, and Dada in the 21st Century, in Elza ADAMOWICZ and Eric ROBERTSON (eds), *Dada and Beyond*, vol. 2, *Dada and its Legacies*, Amsterdam and New York, 2012, 264.

¹³ „que son nom est synonyme de l'invention de Dada – et qu'en tout cas ainsi en a décidé l'histoire” Bernard NOËL, Dada PaDada Dada, in Elza ADAMOWICZ, Eric ROBERTSON (eds), *Dada and Beyond*, vol. 1, *Dada Discourses*, Amsterdam and New York, 2011, 241.

¹⁴ Leah DICKERMAN, *Dada*, 33.

¹⁵ Andreas KRAMER, Speaking Dada, The Politics of Language, in *Dada and Beyond*, vol. 1, 203.

veken. Ezzel felold bármilyen jelentést, amit Ball „nemzetközisége” létrehozhatna. Más szóval: Tzara nem próbál kialakítani saját dada nyelvet, inkább le akarja leplezni magát a nyelvet mint konstrukciót, amely az értékét, olykor pedig igényét a felsőbbrendűsége az *identitás* szintén konstruált fogalmából nyeri. Önmagában minden nyelv egyenlő, de különbözőségében egyenlő. Ez a különbözőség általi egyenlőség-igény az alapvető zsidó igény egy világi társadalomra, melyben csak akkor tud működni az egyenlőséghez való jog, ha a különbözőséget is egyenlőként ismerik el mind társadalmilag, mind jogilag. Ezt a gondolatot a világi társadalom sosem tette igazán magáévá.

Ha összehasonlítjuk Ball és Tzara színpadi költészetét, azt látjuk, hogy az egymást követő dada-koncepcióik nagymértékben különböztek egymástól. Ball híresei, például a *Karawane* vagy a *Gadji beri bimba* olyan szavakat sorolnak, melyek nagyrészt nem jelentenek semmit egyik létező nyelven sem, jóllehet előfordulnak bennük szavak vagy morfémák, melyeknek egyes nyelveken van értelmük, legalábbis képesek asszociációkat kelteni valamiféle jelentésre. T. J. Demos így foglalja össze Ball költői és előadói gyakorlatát:

„Tagadhatatlan, hogy van valami erősen elkülönülő és homályos Ball beszédében, ami ellenáll a kommunikációnak, ahogyan a különös jelmezével is az idegenség képét tükrözi. [...] [E]z a szolipszista alkotóelem az identitás hasonlíthatatlanságát emeli ki, amely visszautasítja, hogy beleolvadjon bármiféle egységesített és esszencializált (mindazonáltal „imaginárius”) nacionalista közösségbe.”¹⁶

Tzara soha nem alkalmazta a homályos költészetnek ezt a formáját. Az, hogy kitalált szavakból építsen nyelvet, feltehetőleg teljesen ellenkezett volna azzal a művészeti univerzalizmussal, amelyért küzdött. Pontosan olyan környezetből jött, ahol a szűklátókörű, antiszemita szólások mindig is tisztátalan, meghamisított nyelvet használtak, már a 16. századtól kezdve, amelyre példa a tanulmányom elején említett szöveg, egészen a Tzara korabeli romániai értelmiségiekig, akik azzal támadták a zsidókat, hogy „idegenként” „fertőzött gondolatokat” hoznak a román irodalomba és kultúrába.¹⁷

Tzara tehát másképpen fejezte ki magát. Ahogy Henri Béhar kiemelte, Tzara stílusát formailag korrekt nyelvtan és mondatstruktúra jellemzi. Béhar szerint ez az, ami provokatívá és irritálóvá teszi Tzara költészetét a zavarba ejtő szemantikájával és olyan fogalmak összekapcsolásával, amelyek – nem egyediségükben, hanem kombinációjukban – egyáltalán nem odaillők.¹⁸

Ez megerősíti a feltevést, miszerint Tristan Tzarának Hugo Ballétól különböző koncepciója volt a dadaista költészetről. Ball, akit sokkolt egy látogatás a belga há-

¹⁶ T. J. DEMOS, *Circulations, In and Around Zurich Dada*, in *October* Summer 2003, Issue 105, 154.

¹⁷ Marius HENTEA, *Dada Tata, The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara*, 44.

¹⁸ Henri BÉHAR, *Tristan Tzara*, Paris, 2005, 56 sk.

borús fronton (ő maga egészségügyi okokból kifolyólag nem harcolhatott a német hadseregben) nyilvánvalóan olyan új és újraalkotott nyelvet keresett, amely szembe- megy a háború nyelvével. Bizonyos tekintetben kiutakat keresett a háborús őrjön- gésből. Nem meglepő, hogy Ball egy ponton felhagyott a dadával, és erőteljesen a katolicizmus felé fordult, hogy a vallásban keressen megoldást. Tzarát ezzel szem- ben sokkal inkább lenyűgözte az értelem és az értelemnélküliség kérdése, és hogy a nyelvet olyan jelentések keresésére használja, amelyek egyszerre szolgálják és szüntetik meg a konvencionális értelemben vett jelentés szükségességét. Másfajta ellenállást tanúsítanak a nyugati kultúrával szemben Tzara *Poèmes nègres*-jei (Néger költemények), amelyek különböző afrikai (fidzsi és maori) költészeteket vesznek alapul. Ezekre a versekre, melyek szintén olyan szavakat és kifejezéseket tartalmaz- tak, melyek érthetetlenek voltak a svájci közönség többsége számára (ám nem ki- talált, hanem létező nyelveken alapultak) az általános „primitív művészet” husza- dik század eleji boomjának kontextusában kell tekintenünk, tehát ennek transzformációjaként a képzőművészetből a költészetbe. Miként fentebb idéztem, Tzara szintén használta a „primitivizmus” szót mint a dada egyik jellegzetességét 1918-as kiáltványában. A fordítás és az eredeti nyelv keverésével új forma született, mely a „Verfremdung” elnevezést kapta (elidegenítés; angolra a némiképp pontat- lan „alienation” kifejezéssel szokták fordítani). Ez illik Tzara azon elképzeléséhez, hogy a nyelvet használja a nyelv fensőbbességének megkérdőjelezéséhez. Az ér- telemadást és az értelem elpusztítását tekinthetjük egy forrásból származónak – nem a szavak azok, amelyek ellentmondást nem tűrő igazságokat fejeznek ki, ha- nem az alárendelődés a konvenció diktatúrájának kényszerít minket erre. Arra jut- hatunk, hogy nem a gyakran idézett „primitivizmus” okozott kihívást a nyugati gon- dolkodás számára, hanem inkább a nem-értés bevallása. Tzarának zsidóként számos oka volt, hogy megkérdőjelezze az európai gondolkodás úgynevezett ször- nyűsleges igazságait és racionalizálásait, amelynek az egyik eredménye a háború volt, a másik pedig a zsidókkal szembeni évszázados diszkrimináció.

Tzara nyelv-elidegenítő koncepciójába illeszkedik, hogy darabjai és kiáltványai mellett munkásságának legismertebb része a szimultán költészet megteremtése és gyakorlása volt. A szimultán költészetet természetesen nem a dadaizmus találta fel, hanem a futurizmus megalapítója, Filippo Tommaso Marinetti. Ám a dadaista köl- tészet és annak élvonalában Tristan Tzara volt az, aki új funkciót biztosított a szimul- tán költészetnek, ez pedig jóformán ellentétes volt Marinetti nacionalista, valójában prefasiszta ideológiájával. Béhar tizennégy szimultán költeményről tud, mely dadaistáktól származik, és egyedül Tzara vett részt mindegyiknek a létrehozásában ezek közül. A versek mindegyikét több mint egy személy alkotta, és mindegyikük szimultán elszavalt szövegeket tartalmaz legalább két különböző nyelven, általában franciául és németül. Tzara partnerei a szimultán költészetben Richard Huelsen- beck, Walter Serner, Hans Arp, és egy alkalommal Marcel Janco voltak, Hugo Ball viszont sosem, noha ő is írt egyszer szimultán karácsonyi darabot.¹⁹

¹⁹ I. m., 64 sk.

A témát pedig természetesen a záró sor foglalja össze, ahol minden hang egyszerre mondja:

„L'Amiral n'a rien trouvé”,
vagyis az admirális semmit nem talált.

Az admirális otthontalanságát különböző kutatók a száműzöttség szimbólumaként értelmezték, melyet a költemény előadói is éreztek, akik ilyen vagy olyan módon, de mind bevándorlók voltak. A szimbólumnak kétségtelenül komikus aspektusa, hogy a személy, akihez itt az otthontalanság társul, az uralkodó osztály tagja, és a legmagasabb hadi fokozattal rendelkezik.

Anélkül, hogy a szöveg interpretációjában túlzottan elmerülnék, fontosnak tartom megjegyezni, hogy Tzara idézett sorai a költemény azon pontjai, melyek leg-explicitebb módon összpontosítanak az otthontalanság, hajléktalanság valódi tényére, a meglopottságra, a megtagadott otthonra, amely végső soron sosem lehet a birtokunkban, csak bérelni lehet.

Marius Hentea új Tzara-biográfiájában kimutatja, hogy az egyes nyelveken előadott szövegek stílusa az előadókhoz alkalmazkodott:

„Egy tehetséges zenész, Janco énekelte az angol sorokat. Ez egy másik, nyelven túli, szembehelyezkedő szólamot teremtett, és biztosította a darab alapjául szolgáló dallamot [...]. Huelsenbeck agresszív előadói stílusa a nagyobb számú tiszta hangot tartalmazó soraiban teljesedett ki: »Ahoi ahoi ... prrrza chrzza prrrza.« Tzaráé, akit kis termete és fiatal, szemüveges arca megkülönböztetett a többiektől, volt a narratív középpont, úgyhogy a gyámoltalan, szelíd kisfiú, aki csak egy egyszerű történetet akart elmesélni, küzd egy bombasztikus Huelsenbeckkel és egy dallamos Jancóval.”²⁰

A továbbiakban Hentea hangsúlyozza, hogy „Tzara, aki három nyelvvel zsonglorködött (románnal, franciával és némettel), természetes otthonra lett ebben a többnyelvű környezetben”.²¹

Ezzel egy időben a nyelvek semlegesítik is egymást, így elveszítik a felsőbbrendűség és kizárólagosság igényét, valamint le kell mondaniuk olyan fiktív értékekről, mint például a „tisztaság”. A nyelv egyszerre rendelődik alá a ritmusnak és a hangnak. Amennyire átlátom, további kutatásokra lenne szükség abban a kérdésben, hogyan is alkották a szimultán költészetet: csoportosan is írtak, vagy csak így adták elő? A kutatók ezen a ponton nem értenek egyet. Ám lehetséges, hogy végső soron a szerzőség és az előadás közti különbségtétel a dadában szintén rossz kiindulópont, ha figyelembe vesszük, mennyire fontos tényező a szoros együttműködés.

²⁰ Marius HENTE, *Dada Tata, The Real Life and Celestial Aventures of Tristan Tzara*, MIT Press, Cambridge MA, London, 2014, 70.

²¹ I. m., 71.

Az alábbi linken elérhető a performansz egy verziója 1985-ből, a „Dada for now” felvételéről, amelynek segítségével valamiféleképpen közelebb kerülhetünk ahhoz, hogyan is hangzott a tárgyalt mű:

https://www.youtube.com/watch?v=Zrxa6Q3V_rQ

Jelen tanulmány csupán felületes bepillantás abba, ami véleményem szerint a zürichi „dada judaizmus” lehet. A zsidó származást visszakutatni egy olyan kontextusban, ahol majdnem mindent megtettek, hogy elrejtsek a zsidóságot (ami esetünkben egyáltalán nem akadályozta Ballt és Huelsenbecket, hogy Tzara és Janco judaizmusáról tegyenek említést, jóllehet polemikus módon), kényes ügy, így próbáltam elkerülni a túlértelmezést. Mégis azt kell mondanunk, a dada a zsidó főszereplői nélkül egészen biztos, hogy más arcot öltött volna – valószínűleg több nietzschei melankóliával és introvertáltsággal, kevesebb latin könnyedséggel és nyelvjárással, végül pedig kevesebb üzleti fogással, melyeket Tzara és Janco kétségtelenül magukkal hoztak.

Tzara volt, aki Ball kilépése után átvette a zürichi dada vezető pozícióját. Nem utolsósorban azzal, hogy híres művészeket csábított Zürichbe, akik szintén a dada kontextusában mutatták be műveiket. Emellett hatásosan reklámozta a nevet, amiért vélhetően ő volt a felelős: a hatalmas karriert befutó *dadát*, amely később más európai városokba is áttért, és végül az egyik legkiemelkedőbb és legidőállóbb fogalmává vált az európai avantgárd akármicsodának.

Angolból fordította Vilmos Eszter²²

²² A fordító a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának magyar mesterszakos hallgatója, a *Jelenkor Online* szerkesztője.

Görcsi Péter¹

A TÉRHASZNÁLAT ASPEKTUSAI MARTIN McDONAGH NÉGY DRÁMÁJÁBAN²

Tanulmányomban Martin McDonagh, kortárs angol-ír drámaíró négy darabját vizsgálom, a bennük megjelenő térhasználat különböző szempontjai alapján. Az elemzés első része három drámával, a *Leenane szépével*, *A konnemarai koponyával* és a *Váknegyugattal* foglalkozik, amelyek Leenane-trilógia néven váltak ismertté.³ A dolgozat második része *A Párnaember*⁴ című darabot tárgyalja, amely a szerzőnek egy későbbi alkotói korszakából való, és amelyet a kritika – az előbb említett trilógiához hasonlóan – McDonagh kiemelkedően sikeres művei között említ.

A Martin McDonagh munkásságával foglalkozó szakirodalomban több alkalommal szóba kerül a huszadik század első évtizedében alkotó John Millington Synge drámáival való összefüggés, amelynek két meghatározó eleme a tér- és a nyelvhasználat. Az utóbb említett szerző hatása, főleg a Leenane-trilógia darabjaiban érezhető, amelynek két szignifikáns pontja a McDonagh által konstruált díszlet, és a szereplők dialógusaiban található tájleírások. A trilógiában a térnek így kettős funkciója van: (1) a díszlet által létrehozott konstrukció a scenikai tér, amely betekintést enged a szereplők hétköznapijaiba; (2) az általuk beszámolt időjárásra, földrajzi részletekre vonatkozó információk pedig megalkotják a drámai teret, amely a fikció helyszínének a kiterjesztése, más látószögű aspektusa. A reprezentációban a befogadó számára ez utóbbi miatt lesz mindhárom dráma helyszíne földrajzilag

¹ A szerző a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Irodalomtudományi Doktori Iskolájának PhD hallgatója.

² A tanulmány a *Rendezett tér: be-, át-, szét-, megrendezett terek a kortárs színházban és drámában* (PTE BTK, Pécs, 2015) című konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

³ Martin McDONAGH, *Plays: 1*, Methuen Drama, London, 1999. A továbbiakban a trilógiából idézett részeket ebből a kötetből idézem, megadva a drámák rövidítését (BQ – *The Beauty Queen of Leenane*; SC – *A Skull in Connemara*; LW – *The Lonesome West*) és az oldalszámot a főszövegben. A drámákból idézett részletek fordítását lábjegyzetben, kéziratot fordítások alapján közlöm (A *The Beauty Queen of Leenane*-t UPOR László fordította *Leenane szépe* címen, a *The Lonesome West*et pedig VARRÓ Dániel, *Váknegyut* címen). Kivétel ez alól az *A Skull in Connemara* (*A konnemarai koponya*), amelynek nem létezik magyar fordítása. Az utóbbi mű lábjegyzetben szereplő idézetei saját fordításaim.

⁴ Martin McDONAGH, *The Pillowman*, Faber & Faber, London, 2003. *A Párnaember* címen fordította MERÉNYI Anna. A fordítás a Leenane-trilógia darabjaihoz hasonlóan csak kéziratot formában hozzáférhető.

meghatározható. Írország nyugati részén, Galway megyében, Galway városának környékén játszódnak, sziklás, kietlen, partvidékhez közeli kis településeken. Ez a ködös, barátságtalan helyszín a drámák külső tere, a trilógia tere, amely a játék során nem látszik, azonban retorikai funkciója van, mivel állandó tárgya a szereplők beszélgetéseinek:

“MAG: Wet Maureen?

MAUREEN: Of course wet.

MAG: Oh-h.

Maureen takes her coat off, sighing (...).” (BQ, 1)

“RAY: Well, I’m not wading through all that skitter just to tell her. I’ve done enough wading. Coming up that oul hill.

MAG: It’s a big oul hill.

RAY: It is a big oul hill.

MAG: Steep.

RAY: Steep is right and if it not steep then muddy.

MAG: Muddy and rocky.

RAY: Muddy and rocky is right. Uh-huh. How do ye two manage up it every day?” (BQ, 9)

“MARY: Cold.

MICK: I suppose it’s cold.

MARY: Cold, aye.” (SC, 63)⁵

Synge rövid élete során hat drámát írt, és mindegyik Írország különböző vidékén játszódik. A fenti idézetekhez hasonlóan az ő darabjai is bővelkednek dialogizált tájleírásokban:

“NORA: Good evening kindly, stranger, it’s a wild night, God help you, to be out in the rain falling.”⁶

⁵ „MAG: Esik, Maureen? / MAUREEN: Esik hát. / MAG: Hajjaj... / *Maureen leveszi a kabátját, nagyot sóhaj.*”

„RAY: Hát én pedig nem fogok itt keresztülcsörtetni árkon-bokron, csak hogy elmondjam, amit kell. Épp elég volt idáig. Föl ezen a dög nagy hegyen. / MAG: Jó magas hegy. / RAY: Jó magas hegy. / MAG: Meredek. / RAY: Az. Meredek. Ahol meg véletlenül nem, ott egy merő sár. / MAG: Sár meg szikla. / RAY: Az. Sár meg szikla. Fhőőő. Maguk hogy tudnak minden nap följönni?” „MARY: Hideg van. / MICK: Gondolom, hogy hideg van. / MARY: Hideg, bizony.”

⁶ John Millington SYNGE, *The Playboy of the Western World and Other Plays*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1995, 15. („NORA: Szép jó estét, idegen; kutya egy éjszaka, uramisten, szakad az eső.”, in John Millington SYNGE, *Drámák*, Európa, Bp., 1986. 23. GÖNCZ Árpád fordítása.)

“NORA: (...) for what good is a bit of a farm with cows on it, and sheep on the back hills, when you do be sitting, looking out from a door the like of that door, and seeing nothing but the mists rolling down the bog, and the mists again, and they rolling up the bog, and hearing nothing but the wind crying out in the bits of broken trees were left from the great storm, and the streams roaring with the rain?”⁷

Ha továbbmegyünk, a trilógia tere összefüggésbe hozható Beckett műveinek szürke, sivár, világvége hangulatú helyszínével.

“HAMM: (*Anxious*) What? A sail? A fin? A smoke?

CLOV: (*Looking*) The light is sunk.

(...)

HAMM: No gulls?

CLOV: (*Looking*) Gulls!

HAMM: And the horizon? Nothing on the horizon?

CLOV: (*Lowering the telescope, turning towards Hamm, exasperated.*) What in the God’s name could there be on the horizon?

(*Pause*).”⁸

Ha a külső tényezők mellett a művek scenikai terét, a vidéki házak szobáit vizsgáljuk, könnyen felismerhető, hogy Synge „konyha-nappalija” nagyon hasonló McDonagh díszleteihez. Marion Castleberry mindkét szerzőről megállapítja, hogy számukra „elengedhetetlen kellék az öreg tűzhely, az asztal, a hintaszék”,⁹ amelyek McDonagh *Leenane szépe* című drámájának esetében olyan tárgyakkal egészülnek ki, „mint »feszület«, »John és Robert Kennedy bekeretezett képe«, »a hímzett falvédő, a hátsó falon« rajta a hátborzongató és egyben komikus felirattal »Lehet, hogy már fél órája a mennyországban vagy, mire az ördög megtudja, hogy meghaltál«”.¹⁰ Castleberry szerint ezek a tárgyak az „otthon menedékének

⁷ I. m., 22. („NORA: (...) mert mit ér az a kis föld, s a tehenek rajta, meg a juhok, fenn a hegyek közt, ha itt ülsz, s bámulsz ki az ajtón, egy ilyen ajtón, s mást se látsz, csak ködöt, amint lefelé húzódik az ingoványra, aztán megint csak ködöt, amint fölfelé húzódik az ingoványról, és mást se hallasz, csak a szél sírását vihartépte fák közt, az égszakadástól megduzzadt víz robaját.” SYNGE: *Drámák*, 32.

⁸ Samuel BECKETT, *Endgame*, in uő, *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, London, Boston, 1986, 106–107. („HAMM: (*nyugtalanul*) Mit látsz? Vitorlát? Bálnát? Füstöt? / CLOV: (*tovább néz*) A fárosz a sárban. / (...) HAMM: Sirályok nincsenek? / CLOV: (*ugyanúgy*) Sirályok! / HAMM: És a látóhatár? Nincs semmi a látóhatáron? / CLOV: (*leereszti a messzelátót, Hamm felé fordul elkeseredetten*) Ugyan mi az ördög lehetne a látóhatáron? (*Szünet*)”, Samuel BECKETT, *A játszma vége*, in *Samuel Beckett összes drámái*, Európa Könyvkiadó, Bp., 2006. 122. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil fordítása.)

⁹ Marion CASTLEBERRY, *Comedy and Violence in The Beauty Queen of Leenane*, in Richard Rankin RUSSELL ed., *Martin McDonagh, A Casebook*, Routledge, London and New York, 2007, 47.

¹⁰ *A The Beauty Queen of Leenane* című drámát idézi Marion Castleberry, uo. A drámából idézett részek itt ÚPOR László fordításának kéziratából valók.

szimbólumai”.¹¹ A tűzhely a meleget, a hintaszék vagy a karosszék a kényelmet jelképezi. A feszület ez esetben nem csak a vallásosságot, hanem az Angliától való függetlenséget, ezzel együtt pedig az erős ír nemzeti öntudatot hangsúlyozza. Ez utóbbi funkciót lehet társítani a Kennedy testvérek képéhez is, akik ír bevándorlók gyermekeiként nagy politikai karriert futottak be az Egyesült Államokban. A kép másrészt példaértékűnek tekinthető Pato Dooley szempontjából, aki a *Leenane szépe*-ben Bostonba költözik egy szebb jövő reményében. A Kennedy testvérek halála ezen túl asszociációt kelt a Connor fivérek kapcsán. A *Váknnyugat* két főszereplője, Coleman és Valene Connor ugyan nem lesznek gyilkosság áldozatai, de a trilógia első két részének eseményei miatt előfeltevésünk lehet, hogy valamelyikük megöli a másikat. A trilógia záródarabjában nem jelenik meg díszletként a Kennedy testvérek képe, de a feszület alatt falra függesztett puskát a harmadik jelenetben Valene, majd az utolsó jelenetben Coleman is kézbe veszi, hogy testvérét fenyegetse vele, ami megidézi az egykori amerikai elnök és öccse halálának körülményeit.

McDonagh a sívár, sziklás, szomorú vidéken elvisz bennünket egy melegnek, családiasnak mutató légkörbe, amelyről hamar kiderül, hogy ugyanolyan viharos, mint az a táj, ahol a történetek játszódnak. A trilógia tere és a drámákban megjelenő családi viszonyok zordsága megfeleltethetők egymásnak, egymás tükrökéivé válnak egy olyan játéktérben, ahol a szeretet és a béke szimbólumai vesznek körül a szereplőket. Eamonn Jordan hangsúlyozza, hogy McDonagh vidéki kunyhói „destruktív akciók helyszínei”, ahol gyilkosságok, és gyilkossági kísérletek történnek, és ahol az erőszak gyakori alkalmazásával a szereplők határokat lépnek át és társadalmi tabukat döntenek le.¹² Ez látszik igazolódni Rebecca Wilson megfogalmazásában is, aki „gyűlölködő hárpíának” nevezi Maget és Maurent, akik „viperafészükben” folytonosan „mérgezik egymást”.¹³

Werner Huber egyik McDonaghról írott tanulmányában „találó dramatikusságnak” nevezi azt a mikrokozmoszt, amelyben a szerző elhelyezi a trilógia cselekményét. E „találó” részek között említi, hogy a különböző drámák szereplői kapcsolatban állnak egymással;¹⁴ ezek a kapcsolatok jelentik az érintkezést az előbbieken felvázolt két térkonceptió között. Huber szóba hozza, hogy a szereplők elbeszélte történetei allúziókat és utalásokat rejtenek a másik két drámára vonatkozóan. A befogadó így szerez tudomást például Mag Folan temetéséről (SC, 71), vagy Pato Dooley esküvőjéről (SC, 113) *A konnemarai koponyában*, és Tom Hanlon öngyilkosságáról (LW, 147) a *Váknnyugatban*.¹⁵ Innen nézve válik világossá,

¹¹ CASTLEBERRY, i. m., 47.

¹² Eamonn JORDAN, *From Leenane to L. A. – The Theatre and Cinema of Martin McDonagh*, Irish Academic Press, Sallins, 2014, 12.

¹³ Rebecca WILSON, Macabre Merriment in *The Beauty Queen of Leenane*, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, Carysfort Press Ltd., Dublin, 2006, 30. A szerző később a dráma helyszínét a „pokol konyhája”-ként említi (uo.).

¹⁴ Werner HUBER, The Early Plays: Shooting Star and Hard Man From South London, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 16.

¹⁵ I. m., 16–17.

hogy a darabok szereplőinek köze van egymáshoz, ez pedig szoros összefüggésben áll a drámák külső terével, amely lehetővé teszi, hogy a három darab trilógiává váljon. Ezek az emberek ismerik egymást, közel élnek egymáshoz, szomszédok, ismerősök, gyakran beszélgetnek egymással és egymásról. McDonagh itt a transzfikcionalitás eszközét alkalmazza, amelyet a *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* az intertextualitás egyik ágaként határoz meg:

„Két (vagy több) szöveg transzfikcionális összefüggést mutat, ha vannak közös elemeik, mint például szereplők, elképzelt helyszínek, vagy fiktív világok. A transzfikcionalitás az intertextualitás egyik fajtájának tekinthető, azonban ezt az intertextuális kapcsolódást a szöveg általában elrejt, mivel nem idézi, nem fed fel forrásait. Ehelyett úgy használja a forrásszöveg elemeit és/vagy szereplőit, mintha azok [a forrásszövegtől – G. P.] függetlenek lennének.”¹⁶

A transzfikcionalitás eszköze korábbi világirodalmi művekben sem ismeretlen írói fogás: James Joyce Stephen Dedalus példaként megjelenik az *Ifjúkori önarché*ben és az *Ulysses*ben is.

A trilógia térkonstrukciója kapcsán megfigyelhető, hogy mindhárom darabban jelentős szerepet kap a temető említése és/vagy megjelenítése. A *Leenane szépenek* kilencedik jelenetében Maureen anyja temetéséről érkezik haza (BQ, 51), a Connor testvérek is apjuk ceremóniáját követően lépnek színre a *Váknegyed* nyitó-jelenetében (LW, 129), A *konnemarai koponyának* pedig az egész második jelenete egy temetőben játszódik (SC, 81–100). Ez utóbbi dráma értelmezése kapcsán Eamonn Jordan monográfiájában kiemelt jelentőséget kap a temető térkonstrukcióként való felfogása.¹⁷ A szerző az elemzés több pontján is a *Más terekről* című szövegre hivatkozik, amelyben Foucault a temetőt heterotopikus térnek tartja. Foucault szerint a heterotópiák „véltetően minden kultúrában és civilizációban [jelen lévő – G. P.] valós, létező helyek, a társadalom alapintézményeinek részei, egyfajta ellen-helyszínek, olyan, konkrét módon megvalósult utópiák, melyekben a valós helyszínek (...) egyszerre képviseltetnek, követeltetnek vissza és fordítottatnak ki; helyek, melyek minden helyen kívül esnek, jóllehet valóságosan behatárolhatók”. Olyan helyek, „melyek abszolút módon „mások”, mint mindazon helyszínek, melyekre reflektálnak, melyekről szólnak”.¹⁸ A szerző e szövegében a heterotópiákat „különböző helyszínek viszonyrendszere”-ként határozza meg.¹⁹ A *Leenane*-trilógia földrajzilag meghatározható (valós) helyszínét a szereplők

¹⁶ David HERMAN, Manfred JOHN, Marie-Laure RYAN eds, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, New York, 2008, 612. (Saját fordításom.)

¹⁷ JORDAN, *From Leenane to L. A.*, 62–72.

¹⁸ Michel FOUCAULT, *Más terekről*, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (ERHARDT Miklós fordítása). A szöveg megtalálható SUTYÁK Tibor fordításában is, *Eltérő terek* címmel, in Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 147–155.

¹⁹ Uo.

kapcsolatai determinálják. A drámák szcenikai terei – a szereplők dialógusaiban elhangzó utalások miatt – folytonos kapcsolatban állnak a drámai térrel, és a temetővel. Foucault szerint ez utóbbi „olyan tér, amely kapcsolatban áll a város, a társadalom vagy a falu minden egyes helyszínének összességével, mivel minden egyénnek, minden családnak vannak hozzátartozói a temetőben”.²⁰ A *Leenane szépe*-ben és a *Vaknyugat*-ban a szereplők gyászruhái idézik meg a temetőt, a *konnemarai koponya* már említett, második jelenetében pedig a temető jelenik meg szcenikai térként. (Jordan könyve Nina Witoszekre és Pat Sheeranre hivatkozva azt állítja, hogy a temető egyfajta „találkozási pont a világok között”.²¹) Foucault és Jordan gondolatmenete alapján megállapítható, hogy a jelenetben – Mick munkájából eredően – a hétköznapi világ teremt kapcsolatot a szakrálissal, míg a harmadik jelenetben ennek fordítottja történik: a mindennapok helyszínében – a másik két drámából (is) jól ismert konyhában – jelenik meg a szakrális, amikor a kiásott koponyák Mick ebédlőasztalán sorakoznak. E két helyszín palimpszeszt-szerű egymásra íródása és McDonagh groteszk módon ábrázolt Nyugat-Írországa – amely mindkét teret magába foglalja – így egyfajta heterotópia-hálózatot hoz létre.

Jordan elemzése azonban nem áll meg ezen a ponton. Witoszek és Sheeran könyvének abból a megállapításából indul ki, mely szerint Írország kietlen és vizsztatásító volta olyan patogenikus („pathogenic”) zónát hoz létre, „ahol érdemes meghalni” (az eredetiben „a good place to die in”). Jordan ezután számos olyan példát hoz az ír drámairodalom elmúlt évtizedeiből, ahol a temető megidézése, vagy megjelenítése fontos szerephez jutott, majd megemlíti Brian Frielnek a *The Mundy Scheme* (1969) című kevésbé sikeres drámáját, amelyben satirikus módon szóba kerül, hogy Írország lakatlanabb vidékein „földterületeket lehetne kiárusítani, a világ halottainak újratemetése céljából”. Az értelmezés ezek alapján odáig jut, hogy pejoratív értelemben egész „Írország a halál és a végzet helyszínévé” lesz konstituálható.²² E szélsőséges értelmezés rájátszik Foucault szövegének arra a részletére, amely szerint a temető intézménye, szerkezeti felépítését tekintve, az elmúlt évszázadokban jelentős változásokon ment át: „a tizennyolcadik század végéig a temetőt a város közepén, a templom mellett találjuk”, a tizenkilencedik századtól kezdve pedig a település periferiáján, a lakosoktól távol helyezkedik el.²³ Nem kérdés, hogy Jordan interpretációja e ponton meglehetősen messzire megy, azonban Írországnak Európa szélén való földrajzi elhelyezkedése, domborzati és meteorológiai tényezői valóban hozzásegítik az értelmezőt ahhoz, hogy a szigetet izolált térként gondolja el, amely így könnyen beilleszthetővé válik Foucault heterotópia-fogalmának keretei közé.

²⁰ Uo.

²¹ Nina WITOSZEK, Pat SHEERAN, *Talking to the Death, A Study of the Irish Funerary Traditions*, Rodopi, Amsterdam–Atalanta, GA, 1998., idézi JORDAN, *From Leenane to L. A.*, 66.

²² I. m., 64–65.

²³ FOUCAULT, *Más terekről*, i. m.

Jordan szerint *A konnemarai koponya* teljes mértékben „kiiktatja a spirituális dimenzió eszméjét”, amely egykor jellemzője volt a vidéki ír életnek: a drámában „a holttestek csak holttestek, a koponyák a konyhaasztalon csak koponyák”, a szereplők részéről „nem kapcsolódik félelem vagy aggodalom a maradványok jelenlétéhez”.²⁴ E drámák tagadják a holttesteknek kijáró tiszteletet és a temetéshez való jogot, a halottak számára nincs biztosítva szimbolikus konnotáció.²⁵

Az idő és a tér káosz-szerű játéka figyelhető meg *A Párnaember* című darabban is. Eamonn Jordan McDonagh-monográfiája több alkalommal hangsúlyozza, hogy a szerző karakterei gátlátalan, az empátia fogalmát távolról sem ismerő, öncélú emberek, akik elvágódnak börtön-szerű szobáikból, hogy valahol máshol (tényleges) otthonra leljenek.²⁶ McDonaghnál a börtön-metaphora a Leenane-trilógia darabjain kívül megjelenik *A kriptában*, ahol az alakzat szintén az otthonra vonatkoztatható, *A Párnaember* szcenikai tere azonban ténylegesen börtön, ahol Katuriant, az író, és testvérét, Michalt tartják fogva. Foucault e helyszínt a heterotópiák különleges fajtájához sorolja, a deviancia-heterotópiákhoz: „olyan egyéneket helyeznek el itt, akiknek viselkedése az átlagostól, az elvárt normáktól eltérő, deviáns. Ilyenek a szanatóriumok, a pszichiátriai klinikák és persze a börtönök”.²⁷ A helyszín a Leenane-trilógia darabjaihoz hasonlóan, folytonosan reflektál egy másik, meg nem jelenített világra, amely ez esetben nem rekonstruálható a szereplők dialógusaiból. Katurian kihallgatásából mindössze az derül ki, hogy a darab egy bizonyos Kamenice nevű településen játszódik. Azonban ez a helységnév „az egyetlen pontos földrajzi utalás (...), amely igen gyakori elnevezés Kelet-Közép-Európa szláv településein”.²⁸ A legtöbb ezt a nevet viselő település Csehország keleti, délkeleti területén található, de van egy Prágától nem messze is, Brnóban Kamenice nevű utca van, és Szerbiában is létezik ezen a néven település Kosovótól keletre. P. Müller Péter rámutat, hogy a Leenane trilógiában, és az Aran-darabokban McDonagh pontosan megadja a drámák helyszínét, „meghatározza a legtöbb szereplő életkorát, mindezek az elemek azonban *A Párnaember*-ből teljesen hiányoznak. A darabban egymásnak ellentmondó kijelentések hangzanak el helyről, időről, tettekről, össze nem tartozó elemek keverednek a börtöncellát övező környezetről, a szereplők kilétéről”.²⁹ A darab három felvonása két börtönhelyszínen játszódik, egy kihallgató szobában (I/1, III) és egy cellában (II/1), „emellett két további, képzeletbeli hely szerepel a műben, ahol

²⁴ JORDAN, *From Leenane to L. A.*, 85.

²⁵ I. m., 95.

²⁶ I. m., 84.

²⁷ FOUCAULT, *Más terekről*, i. m.

²⁸ Werner HUBER *From Leenane to Kamenice, The De-Hibernicising of Martin McDonagh?* című tanulmányát idézi P. MÜLLER Péter, in uő, *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Bp., 2009, 275. (Az eredeti szöveget lásd Werner HUBER, *From Leenane to Kamenice, The De-Hibernicising of Martin McDonagh?*, in Christoph HOUSWITSCHKA, Ines DETMERS, Anna-Christina GIOVANOPOULOS, Edith HALLBERG, Anette PANKRATZ eds, *Literary Views on Post-Wall Europe*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2005, 285.)

²⁹ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, 275.

Katurian két története életre kel, egy gyerekszoba és a mása (I/2), ahol »Az író és az író bátyja« című történetet, illetve egy meghatározatlan helyszínt (amely vagy a cellával, vagy a gyerekszobával azonos), ahol a »Kisjézus« című mesét eljátsszák (II/2). Minden további, a városra és az országra vonatkozó információ kelet-európai nevek és utalások keveréke”.³⁰ P. Müller Péter tanulmánya alapján kimutatható, hogy McDonaghnak az 1990-es években keletkezett műveiben megismert tér- és időkezelési technika *A Párnaember* című darabban kulminálódik, amelyben a cselekmény helyszíne olyan utópia (valós hely nélküli hely³¹), amely a műben rejlő önreflexív elemek segítségével heterotópiaként „visszahat arra helyre”³² (a reprezentáció helyére), amelyet elfoglal.

A befogadónak és a szereplőknek a scenikai térben megjelenített helyszínen kívül tehát nincs rálátása a külvilág fiktív terére, ugyanakkor a dialógusokból nyilvánvalóvá válik, hogy a darab karaktereinek előzetes tapasztalata van az őket körülvevő világról. McDonagh itt annak a dramaturgiának a fordítottját alkalmazza, mely szerint a befogadó többet tud a drámabeli szituációról, mint a szereplők. A „kintnek” és „bentnek” ez az enigmatikus szerkezete érvényesül Beckettnek a *Játszma vége* című drámájában is, ahol az ablakon kitekintő Clov számol be a külső tér tényezőiről, a darab többi szereplőjének.

Bár *A Párnaember* ideje a Leenane trilógiához hasonlóan meghatározhatatlan, a darab értelmezői – főleg a darabban megjelenő totális diktatúrából, és a kelet-közép-európai helyszínből kiindulva – a fikció idejét az 1950-es évekre teszik.³³ Az idő és a tér efféle elbizonytalanításával, vagy éppen ezek pontos behatárolásával e drámáknak az a célja, hogy elbizonytalanítsák a befogadót, vajon amit érzékel, azt valóban helyesen érzékeli-e. Az Írországból játszódó és az ír emberek-ről szóló történetek a világ bármely pontján megtörténhet(ne)nek, ahogyan a Kamenicében élő Katurian is számos közép-kelet-európai város lakója lehet(ne). Emellett e drámák cselekményében és a karakterek kapcsolattrendszerében is számos ellentmondás, átverés, hazugság és félreértés mutatható ki, amelyeknek egy részére fény derül, más részére viszont nem. McDonagh a művek elején látszólagos tények sorával állít szembe minket, hogy aztán a történetek végére csak egyetlen megállapításunk maradjon: hogy az általa ábrázolt világ(ok)ban valójában semmi sem az, aminek látszik.

³⁰ I. m., 276.

³¹ FOUCAULT, *Más terekről*, i. m.

³² Uo.

³³ Vö. P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, 276–277., és Ondřej PILNÝ, Grotesque Entertainment, The Pillowman as Puppet Theatre, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, 214–223.

Rosner Krisztina¹

A KÁOSZ (ÚJRA-)RENDEZŐDŐ TEREI: TÉRKONCEPCIÓK A 2011 UTÁNI KORTÁRS JAPÁN SZÍNHÁZBAN²

A földrengés az élettér megkérdőjeleződésének, felszámolásának, átrendeződésének traumatikus élménye. A térérzékelés radikális változása, a kiszolgáltatottság elemi foka.

A 2011. március 11-én Japán északkeleti régióját (Tō hoku) megrázó földrengés és az azt követő szökőár megrongálta a Fukushima Daiichi erőművet: a fővárostól 250 km-re fekvő területen körülbelül 20 000 ember halt meg, vagy tűnt el, az eseményt követő négy nap alatt kb. 450 000 embert telepítettek ki a területről.³ A kitelepítettek jelentős része máig sem térhetett vissza a területre, jelenleg is közintézményekben kialakított ideiglenes szállásokon, ismerősknél laknak. A terület topográfiai tabu: Ki marad *ott*? Ki megy *oda*? Ki megy *vissza*?

A természeti katasztrófákat gyakran társadalmi katasztrófák követik, mutat rá Brown és Mackie.⁴ Abból a téziseből kiindulva, amely szerint a színház – és a performansz – mint társadalmi aktus a traumatikus események feldolgozásának egyik kiemelt módja, az alábbiakban a 2011 utáni kortárs japán színház és tánc köréből azokat az előadásokat emelem ki, amelyek karakteresen, változatos formában: stilizált utalásokon, a színjátékszövegen, vagy éppen performatív akciókon keresztül reflektálnak a katasztrófa ökológiai és társadalmi következményeire.

A katasztrófa után négy évvel, a nukleáris energia felhasználásának feszült gazdasági és politikai kontextusában – amelyben az atomerőművek újraindítása a kormányzati retorika egyik kiemelt eleme, így az arra való reflexió szinte automatikusan az adott társulat ellenzéki pozícióját erősíti – a szélesebb értelemben vett színházi szakma (amely magában foglalja a szórakoztató és a hagyományos mű-

¹ A szerző színházesztéta, a Pécsi Tudományegyetem Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének adjunktusa. Jelenleg a Japan Society for the Promotion of Science posztdoktori ösztöndíjasaként a tokiói Waseda Egyetem Színház- és Filmtudományi Tanszékének vendégkutatója.

² A tanulmány a *Rendezett tér: be-, át-, szét-, megrendezett terek a kortárs színházban és drámában* (PTE BTK, Pécs, 2015) című konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata, amely a Japán Alapítvány támogatásával 2014 első felében Japánban végzett kutatásaimra épül.

³ Alexander BROWN and Vera MACKIE, Introduction, Art and Activism in Post-Disaster Japan, *The Asia-Pacific Journal* vol. 13, issue 6, no. 1, February 16, 2015.

⁴ Uo.

fajokat is) a témával kapcsolatos vélemény-nyilvánításnak különböző kockázatú formáit választja, az önkéntes öncenzúrától kezdve (ahol a csend és a hallgatás nem feltétlenül jelent egyetértést) a kettős olvasat számunkra oly ismerős technikáján át az explicit állásfoglalásig. A szűkebb értelemben vett színházi hagyományban tehát (részben színház-szociológiai szempontokkal magyarázható módon) elsősorban a kisebb színházak (shogekijo), az avantgárd hagyományokkal rendelkező és/vagy amatőr társulatok előadásaiiban jelennek meg Fukushima-ra vonatkozó utalások.

A kisebb társulatok közé sorolható, ám szakmailag elismert, 1983-ban alapított Rinkogun társulat vezetőjeként Sakate Yohji⁵ rendkívül aktív és elkötelezett a színház társadalmi felelősségvállalása mellett. Az általa írt és rendezett, *A cowrai vezetők tanácskozása* című előadás az 1944. augusztus 5-én a Sydney melletti cowrai fogolytábor eseményeit tematizálja. A Stoppard *Árkádia* című drámájára emlékeztető dramaturgiával, két idősíkból, azonos helyszínen játszódó darab a fogolytáborbeli események „megjelenítése” japán szereplők, és a múltat kutató kortárs ausztrál dokumentumfilmes egyetemisták között váltakozó jelenetekből áll. Az akkori eseményeket a japán kormányzati propaganda cenzúrázta, amelynek eredményeként a korabeli japán média nem számolt be róla. A darab egyik rétege szerint az ausztrál filmszakos hallgatók amolyan „párhuzamos projekt-ként” egy fukushimai dokumentumfilmen dolgoznának. A téma tehát a darabon belül a külföldi filmes lányok dialógusában vetődik fel: 1) amikor Fukushima-ban jártak, az interjúalanyok beszélni akartak velük; 2) „folytatni kellene” – „nem akarom, hogy azt mondják: a lányok már nem jönnek többet” – „Nem tudok olyan csapatban dolgozni, ahol a lányok azért nem mennek az erőmű 80 km-s körzetébe, mert majd egyszer gyereket akarnak.”⁶ A darabban a fukushimai események feldolgozásának, verbalizálásának igénye tehát egy korábbi történelmi traumával párhuzamosan, viszonylag nyíltan és élesen vetődik fel, Sakate egyszerre reflektál az eseményre, a japán politikai elit és média hallgatásával szembeállított a külföldi érdeklődésre.

A kortárs japán színház középgenerációjába tartozó rendező, Hirata Oriza a sajátos színházi formakanonját (a „halk” színházat) az utóbbi időben a robottechnika alkalmazásával ötvözi előadásaiiban. Hirata színházi kísérletei nem csupán azért lényegesek, mert robotok/ androidok és emberek (színészek és nézők) vesznek részt az eseményben, hanem azért is, mert az általa rendezett előadások túlmutatnak a látványos szórakoztatáson (a „mi mindenre képes a robot” spektakulmán), és arra tesznek kísérletet, hogy a színház eszközeivel reflektáljanak a humán szféra és a robotok együttélésének alapvető kérdéseire. A „robotrendezés” Hirata és Ishiguro (az Oszakai Egyetem Robotika Tanszékének kutatója) közös munkája. Ishiguro elsősorban a humanoid robotok minél élethűbb megvalósítását kutatja – alapvetően humanista meggyőződésből: „*Ha valaki meg tudja adni*

⁵ A tanulmányban a nevek a japán (és magyar) szokásrend szerint, a családnévvel kezdődő sorrendben vannak feltüntetve.

⁶ YOHJI Sakate, *Honcho's Meeting in Cowra*, (kézirat), 2014, 39.

nekem az emberi lény pontos definícióját, akkor boldogan megtervezem az annak a meghatározásnak megfelelő robotot.” Hirata és Ishiguro a robot(-színház) eszközeivel nem azt próbálja definiálni, hogy mi a robot, hanem a robotokon keresztül azt, hogy mi az emberi: létezik-e olyan mag, nélkülözhetetlen minőség, amelynek segítségével meghatározható az ember. A robot humanoid alakja héjként, burokként jelenik meg ebben a koncepcióban. Az előadásokban szereplő robotok tevékenységét három módon integrálják az előadásba: szoftveresen (adott színész mozgulatainak előzetes rögzítésével), vagy előzetes programozással, vagy pedig távirányítással. A gesztusok, mimika és a megszólalások időzítését és programozását Hirata végzi – az érzelmek programozása Hirata szerint egyaránt utal az érzelmek (re-)produkálásának szűkebb, színházi szempontú megközelítésére, és a tágabb, humanista szemléletre. A társulat jellegzetes színészi játékát a kortárs japán kritika a „halk színház” fogalmával tartja leírhatónak, amelynek sajátossága az egyidejűleg több szalon futó társalgás, az esetenként a közönségnek huzamosabb ideig háttal álló színész, a halk, néha alig hallható, keresetlennek, spontánnak ható, ám nagyon pontosan komponált és időzített szövegmondás.

A 2010-ben bemutatott *Sayonara* című előadásban a haldokló lány beszélget az őt ápoló „női” androiddal az elmúlásról, a szépségről. Az android az apa ajándéka volt lányának, hogy szórakoztassa, elterelje a figyelmét. Az android verseket mond, így próbálja megnyugtatni a lányt. A lassú, visszafogott, halk, elmélkedő előadáshoz Hirata 2011-ben egy kódát illesztett: az előadás korábbi befejezését jelző egyperces (gyász-?)szünetet és sötétet követően az android egyedül ül a karosszékekben, és verseket olvas. Az instrukció szerint „elromlott és verseket mond az üres térnek”. Egy férfi jön érte, hogy megjavítsa, és elvigye Fukushima-ba, hiszen ott hasznát veszik – az android alázattal egyezik bele. A férfi öle veszi, kiviszi, miközben az android verset mond. Ezt a jelenetet Eckersall a gyászfolyamat teátrális reprezentációjaként, a lelkekért mondott imaként elemzi.⁷ Eckersall értelmezése mellett a Beckett-drámák minimalizmusával, a krízis utáni kiüresedett állapot képével vonható párhuzam is lényegessé válik.

Míg a dramatikus szövegek színrevitelében elsősorban a társadalmi hatások szukcesszív feldolgozása ragadható meg, addig a japán kortárs tánc körébe tartozó előadások főleg a gyászmunka és az elbizonytalanított jelenlét teátrális reprezentációi. Az egyik legismertebb, Európában is rendszeresen turnézó társulata a Okada Toshiki által vezetett Chellfitch társulat. Okada családjával Nyugat-Japánba költözött (távolabb a katasztrófa centrumától), azonban továbbra is elkötelezett az előadások létrehozása mellett: döntésében egyaránt megjelenik a magánélet racionalitása és az alkotói felelősség belátása. A társulat jellegzetes, a mozgulatokat és a verbális réteget határozottan különválasztó előadásai, mint például a *Current Location* (2011) és *Ground and Floor* (2013) nem explicit módon, hanem stilizált utalásokkal reflektálnak az elmúlt időszakra. Ez utóbbi előadását a rendező

⁷ Peter ECKERSALL, Performance, Mourning and the Long View of Nuclear Space, *The Asia-Pacific Journal* vol, 13, issue 6, no. 2, February 16, 2015.

zenés színházként definiálja; a darab térvonatkozásaival kapcsolatban a japán tradicionális nó színházhoz hasonló térépítkezést emelhető ki, kitágítva az értelmezést a nó színházban gyakori szellemjárta terek, a holtak megnyugvást nem találó szellemei által belakott, az élők által elhagyatott terek, és a fukushimai elzárt területek hasonlóságával. „A színház olyan hely, ahol szellemeket lehet látni” – ez a felirat jelenik meg az előadás első jeleneteiben a játéktér hátsó falára kivetítve.

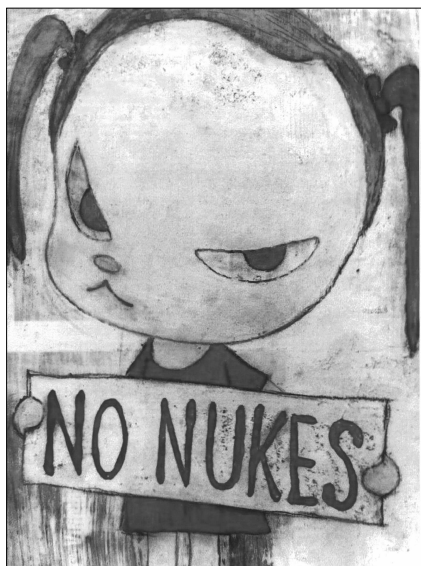
A fukushimai lezárt zónák, az embertelenné tett (embertelenített, csupán az ottmaradt állatok és odatelepített robotok által belakott) terek élményének színházi környezetben létrehozott feldolgozásai mellett a kortárs vizuális művészek egyik kezdeményezése is a kényszerű elhagyatottságot és visszatérés lehetőségét kutatja. A CHIMPOM nevű, 2005-ben alakult tokiói művészkollektíva legutóbbi alkotása a megközelíthetetlen tereket tematizálja. A video-installációk, kiállítások, performatív aktusok létrehozásával foglalkozó társulat *Don't Follow the Wind* című projektje⁸ térben és időben elérhetetlen, ideiglenesen láthatatlan alkotások gyűjteménye: az üres, fehér honlapon a végtelenített audio-sáv narrátora ismerteti a projektet: a 2015. március 11-én indított „kiállítás” helyszíne a fukushimai reaktor körüli elzárt terület, ahol tizenkét művész (köztük az aktivista Ai Weiwei) alkotásait helyezték el. A kiállítás mindaddig láthatatlan és hozzáférhetetlen marad, ameddig a területet meg nem tisztítják a radioaktív hulladéktól, és a lakosok visszatérhetnek a környékre. Addig a projekt csak virtuálisan, a honlap formájában létezik.

A szélesebb körű performatívumok a civil vélemény-nyilvánítás terében helyezkednek el – amelynek egyik legalapvetőbb formája a térfoglalás aktusa, a civil demonstráció. A japán antinukleáris mozgalom kezdetét a fukushimai katasztrófánál korábbi esemény jelzi: az 1954. március 1-jén a Marshall-szigeteknél a Castle Bravo fedőnevű akcióban végrehajtott hidrogénbomba felrobbantásából létrejött nukleáris szennyezés megfertőzte a közelben tartózkodó japán halászhajó, a Lucky Dragon teljes személyzetét. A 2011 utáni antinukleáris mozgalmak a korábbiakhoz képest a hálózatépítés, specializáció, professzionalizálódás kulcsfogalmaival írható le, véli Bochodorycz.⁹ Ezek közül a Hangenren-csoportosulás akciói tűnnek ki leginkább, akik rendszeres civil tüntetéseket szerveznek péntek esténként a parlament épületénél és a miniszterelnök irodájánál. Az antinukleáris demonstrációk egyik állandó vizuális eleme a kortárs japán festő, Nara Yoshitomo egyik alkotása: a *No Nukes* című képének nagyfelbontású, elektronikus verzióját elérhetővé és szabadon letölthetővé tette a tüntetők számára. A jelenleg is zajló békés demonstrációk a térfoglalás „szelíd” formái, megerősítve a japán társadalmi sztereotípiákat is: olyan tüntetések ezek, ahol a résztvevők gondosan betartják a közlekedési szabályokat. A Hangenren rendezvényein viszonylag nagy számban vannak jelen külföldiek – résztvevőként, megfigyelőként, kíváncsi városnézőként: a demonstráció performatív rétegei, a tüntetés mint „nézhető” látvá-

⁸ dontfollowthewind.info (letöltve: 2015.04.16)

⁹ Beata BOCHODORYCZ, *Development of antinuclear movement in Japan after the Fukushima disaster, Japanese Studies Conference for Building Connections among Researchers in Central and Eastern Europe 2015*, Budapest, 2015. (kézirat)

nyosság kerülnek ezzel az értelmezés körébe. Ezekben megmozdulásokban a hatalom terei kerülnek interakcióba a kiszolgáltatottság tereivel. Ezek a társadalmi gyakorlatok (beleértve akár a „kisszínházak” enyhén degradáló fogalmát is) gyakran szubkultúráként definiálódnak, és állítódnak szembe a hatalmi retorika olyan monstrumjaival, mint például a 2020-as tokiói olimpia.



Yoshitomo Nara, No Nukes (1998)¹⁰

„Már a fukushimai tragédia előtt is közismert volt, hogy az atomerőművek létesítése a kormány, önkormányzatok és energiatársaságok közbenjárásával történt, úgy, hogy az atomerőművek létrehozásáért cserébe ezek különféle ösztönzéseket (programokat, kedvezményeket) kínáltak a helyi közösségeknek. Az is ismert volt, hogy az erős civil társadalmi szervezettséggel rendelkező területek sokkal könnyebben tudtak ellenállni az ilyesfajta kezdeményezéseknek. A tudomány, üzlet, konzervatív politikai pártok, nemzeti is helyi önkormányzatok [ilyen társulását] a kortárs írók gyűjtőnéven „atomerőmű falunak” nevezik” – mondja Brown-Mackie.¹¹ A civil társadalom mikroszintű, lokális érdekérvényesítésének szerepe pedig egyszerre tűnik létfontosságúnak és rendkívül nehéznek – nemcsak Japánban, hanem például a délnyugat-magyarországi atomhulladék-tároló létesítésével kapcsolatban is.

¹⁰ Forrás: <http://firestorage.com/index.cgi?act=download&key=eca440c4a6562ade2fee4ccddc9b158078045126&comoff=25752> (letöltve 2015.04.08.)

¹¹ Beata BOCHORODYCZ, *Development of antinuclear movement in Japan after the Fukushima disaster, Japanese Studies Conference for Building Connections among Researchers in Central and Eastern Europe 2015.*

Pandur Petra¹

MÍTOSZROMBOLÁS, HAGYOMÁNYTAGADÁS, ELHALLGATÁS SZÉKELY CSABA *BÁNYAVIDÉK* CÍMŰ DRÁMATRILÓGIÁJÁBAN

Székely Csaba *Bányavidék* című drámatrilógiájának darabjait a színházi szakma és a kortárs magyar drámairodalommal foglalkozó teoretikusok a magyar dráma meghatározó és nemzetközi szinten is érvényes műveinek tekintik. A darabok sikerét a számos szakmai díj és a magyar színházi gyakorlat kitüntető figyelme is igazolja. A *Bányavirág*ot és a *Bányavakság*ot a kötet megjelenése előtt a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata mutatta be, a *Bányavíz*et pedig a Székényi Színház vitte színre először a kötet megjelenésének évében, 2013-ban. Az említett művek azóta is a magyar teátrumok előszeretettel játszott darabjai.²

A trilógia újszerűsége főként abban az attitűdben rejlik, amellyel újraír egy addig érvényes mítoszt, hagyományt. Székely Csaba az erdélyi drámairodalom kortárs képviselőjeként ugyanis *Bányavidék* című drámatrilógiában megújítja az Erdélyhez és ábrázolásához való hagyományos viszonyt. Olyan újfajta ábrázolás- és beszédmód, nyelvi kifejezőmód érvényesül nála, melyben – ahogy Radnóti Zsuzsa fogalmaz – egyszerre jelenik meg a hagyománytagadás és -teremtés.³ Jelen írás célja elsősorban a *Bányavidék*-trilógia dramaturgiai jellemzőinek vizsgálata, ugyanakkor fontosnak tartom felvázolni azt a kontextust, amelyben ezek alkalmazásra kerülnek. Így dolgozatom első harmadában a trilógiának az erdélyi drámairodalmi hagyományhoz és az Erdély-mítoszhoz való sajátos viszonyát helyezem a középpontba. Ezt követően pedig a trilógia darabjaiban visszatérő dramaturgiai sémákat és legmeghatározóbb dramaturgiai eszközöket vizsgálom, különös tekintettel az elhallgatás szerepére, illetve a tragikum és komikum működtetésének módjaira. Az utóbbi szempont vizsgálata azért is jelentős, mert tragikum és komikum egymás mellett működése, a groteszk eszközeinek alkalmazása alapjaiban határozzák meg a *Bányavidék*ben megjelenő Erdély-ábrázolást. A visszatérő dramaturgiai sémák és az elhallgatás szempontjai pedig lehetővé teszik, hogy Székely Csaba *Bányavidékét* fő intertextusának, Martin McDonagh Leenane-trilógiájának kontextusában tárgyaljam. A két trilógia közötti kapcsolódási pontok feltárása szintén dolgozatom részét képezi.

¹ A szerző a Pécsi Tudományegyetem BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola színháztudományi programjának hallgatója.

² A *Bányavirág*ot 2014-ben a római Teatro Valléban is bemutatták.

³ RADNÓTI Zsuzsa megállapítása a *Bányavidék* drámatrilógiával kapcsolatban a 2013-as POSZT, Nyílt Fórumon. <http://www.youtube.com/watch?v=a2HSjCktya4>, (letöltés ideje: 2015.06.03.)

Az újragondolt Erdély-mítosz

Székely Csaba a *Bányavidék-trilógiában* eltávolodik az erdélyi magyar drámairodalomban az 1960-as, '70-es évektől nagy népszerűségnek örvendő történelmi és példázatos, parabolikus jellegű drámák hagyományától, így például Sütő András, Páskándi Géza, Székely János darabjaitól. E drámákban – ahogy Boka László fogalmaz – az utalásos, szimbólumokban és metaforikus eljárásokban gazdag kifejezőmódok domináltak,⁴ a hangsúly pedig többnyire a kisebbségi sors nehézségeire, a közelmúlt társadalmi és politikai eseményeinek, állapotainak kritikus ábrázolására és egy mitikus Erdély-kép létrehozására, továbbhagyományozására helyeződött. Az említett darabok gyakran a múlt horizontjából tematizálták az említett problémákat, Székely Csaba azonban eltávolodik ettől az attitűdtől. Szakít az áldozati pozíciót hangsúlyozó, a heroikus, mitikus múltat felidéző tematikával, leszámol az édes Erdély-mítosszal, és annak mesterségesen fenntartott jellegét hangsúlyozza. Az édes Erdély-kép helyébe egy demitizált világot állít. A drámák helyszínétül választott erdélyi bányászfalut és izolált, leépülő közegét alulnézetből, ironiával, a groteszk eszközeivel ábrázolja.

Boka László a *Dráma és történelem* című szövegében arról beszél, hogy a hetvenes évek történelmi drámáinak jelentős részében meglehetősen hangsúlyt kapott az identitásvédő és -alkotó szerep. A történelmi dráma továbbá a szerző és közönség problémáérzékenysége a metaforikusság és a historizáció kettőseivel felelt.⁵ Az erdélyi magyar drámairodalom és Székely Csaba eltérő Erdély-ábrázolása kapcsán így érdemes kitérni a mítosz fogalmára, illetve a vele szorosan összefüggő emlékezet és a múlthoz fűződő viszony kérdéseire is. Ehhez Jan Assmann megállapításait veszem alapul. Assmann arról beszél, hogy a mítosz elsősorban narratív módon hivatkozik a múltra, hogy onnan vessen fényt a jelenre és a jövőre. A múlt-hoz való viszonyulás egyik módja pedig, hogy kontrasztot állít a jelennek: a jelen hiányosságainak tapasztalataiból kiindulva egy olyan múlt emléket idézi vissza, amely többnyire a hőskor vonásait ölti. A jelen itt viszonylagossá válik egy nagyobb, szebb múlt-hoz képest, így kialakul a hiány tapasztalata és vele egy heroikus kor képzelete.⁶ Ez a múlt-hoz való viszony jelenik meg az erdélyi magyar történelmi tragédiákban, s határozza meg bennük az Erdély-ábrázolást.

Székely Csaba éppen ettől a nézőponttól távolodik el, s teremt egy merőben új beszédmódot. Nem a múlt, hanem a jelen felől közelít, nem idealizál, hanem lefokoz, és ironiával viszonyul a bemutatott világhoz, kerülve mindenfajta pátoszt. A *Bányavidékben* már nyoma sincs a heroikus alakoknak, mitikus hősöknek, a történelmi múltra való emlékezés pedig kimerül a román–magyar sérelmek dühös felsorolásában, ami a mitológiai anyafarkasig visszamenően meglehetősen komi-

⁴ BOKA László, *Dráma és történelem*, in *A magyar irodalom története, 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András, Gondolat Kiadó, Bp., 2007 (*A Magyar Irodalom Története III*), 677.

⁵ I. m., 677.

⁶ JAN ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 2004, 78–79.

kussá válik. Székely Csaba *Vitéz Mihály* című drámája, mellyel 2013-ban megnyerte a szombathelyi Weöres Sándor Színház drámapályázatát, ettől eltérően már a történelmi múlt felé fordul, és a román történelem egy meghatározó, heroikus alakját helyezi művének középpontjába. A *Vitéz Mihály* megidézi a történelmi drámák hagyományát, azonban kiforgatja, újraírja azt. Ismét egy mítosz dekonstrukcióját végzi el, a *Bányavidék*hez hasonlóan ironiával, a groteszk eszközeivel és a komikum szüntelen működtetésével. Az említett dráma vizsgálata egy másik dolgozat témáját képezi, jelen írás szűkebben a *Bányavidék*-trilógia elemzésére koncentrál.

A fenti gondolatmenethez visszatérve elmondható, hogy Székely Csaba drámatrilógiájából nemcsak a heroikus alakok hiányoznak, de a történelmi tragédiákban megjelenő identitásvédő és -alkotó szerep is. A nemzeti identitás, az összetartó nép mítoszának kérdései e művekben ironikus módon jelennek meg. Ennek példái a *Bányavíz*ben Márton következő megszólalásai: „Múlt héten is annyira összetartó voltam, hogy még mindig izomlázam van belé. (...) Nem mondom, más pálinkájának elfogyasztását illetően elég nagy összetartást lehet megfigyelni a faluban. De egyébiránt nem-e inkább egymás szemének kivájásával foglalatoskodunk?”⁷ A drámákban szüntelenül működő (ön)ironikus attitűd egyszerre a bemutatott közeg kritikája és a humor forrása.

A mítosz, a hagyományörzés problematikája, illetve annak hiánya a trilógia mindhárom darabjában megjelenik. Az első rész különösen hangsúlyozza az idealizált Erdély-mítosz lebontását. A mű végig ez ellen dolgozik, a trilógia másik két drámájához hasonlóan egy kiábrándult, izolált közeget mutat be kisszerű, kilátástalan sorsú antihősökkel. A hagyományörzés kapcsán a *Bányavirág*ban Iván a következőképpen fogalmaz: „Itt az egyetlen őrzött hagyomány, hogy békaszarrá iszszuk magunkat, egymás torkának ugrunk, és aztán kimegyünk az erdőre fát lopni.”⁸ Az utolsó jelenetben a férfi azonban már a Magyar Televízióknak adott interjúban székely harisnyában a hagyományörzésről, Erdély szépségéről és élhetőségéről beszél, és nem érti, hogy miért olyan magas az öngyilkossági ráta. Azt mondja, amit elvárnak tőle, ami leginkább alátámasztja a köztudatban élő, ám hamis édes Erdély-képet. Székely Csaba a *Bányavirág*ban tehát ténylegesen is szembeállítja egymással a trilógia alulnézetből ábrázolt, izolált világát és – ahogy P. Müller Péter fogalmaz – a mesterségesen létrehozott, manipulatív célokból fenntartott, idilli székely mítoszt.⁹

Székely *Bányavidéke* tehát nem a fentebb felvázolt erdélyi drámairodalmi hagyományba illeszkedik bele. Drámaírói eszközhasználatát, műveinek világképét, dramaturgiáját, nyelvi ábrázolásmódját olyan nagy elődök inspirálták, mint Anton Pavlovics Csehov és Martin McDonagh. A Bánya-drámák lefokozott vidék-ábrázolása az említett két szerző műveivel mutat rokonságot, de Franz Xaver

⁷ SZÉKELY Csaba: *Bányavíz*, in uő, *Bányavidék*, Magvető, Bp., 2013, 148.

⁸ I. m., 19.

⁹ P. MÜLLER Péter, *Keserédes Erdély*, Színház 2013. november, 46.

Kroetz, magyar drámaírók közül pedig Háy János, Egressy Zoltán, Parti Nagy Lajos, a nagyvárosi panelek, társasházak pusztuló közegével kiegészülve pedig Spiró György, Kárpáti Péter egyes drámáit is idézi. Székely *Bányavidék*-trilógiája az említett szerzőkhöz a drámákban alkalmazott nyelvhasználat, dialógustechnika és karakterábrázolás bizonyos jellegzetességeivel is kapcsolódik. A Bánya-drámák elvágódó, tehetetlen, kisszerű, fásult alakjai a csehovi szereplőket idézhetik, erőszakosságuk, kegyetlenségük, súlyos titkaik révén pedig a McDonagh-drámák karaktereit.

Csehov, McDonagh, Kroetz, Háy és Spiró műveit Radnóti Zsuzsa is megemlíti a *Bányavidék* által megidézett drámahagyomány tárgyalásakor. A Csehov és McDonagh műveivel való rokonság hangsúlyozása mellett az említett magyar szerzők darabjait – további drámaírókkal kiegészítve – elsősorban a pesti magyar komédia-hagyományba illeszti bele, s ennek folytatójának, megújítójának tekinti Székely Csaba trilógiáját is.¹⁰ A *Bányavidék* ugyanakkor a drámákban bemutatott közeg alulnézetből történő ábrázolása, az alulstilizált, rontott nyelv alkalmazása, és a karakterábrázolás sajátosságai szempontjából Egressy Zoltán *Portugál* című drámájával, illetve Kárpáti Péter *Fogolyszöktetés*, *A pitbull cselekedetei*, *Szörprájpárti* című műveivel is szemléleti rokonságot mutat.

A fenti szempontok mindegyike képezhetné önálló kutatás tárgyát, melyek közül a továbbiakban a *Bányavidék*-trilógia dramaturgiai jellemzőit vizsgálom. Mindenképpen igyekszem feltárni azokat a kapcsolódási pontokat is, amelyek Székely Csaba *Bányavidéke* és fő intertextusa, Martin McDonagh Leenane trilógiája között fennállnak. Az elhallgatás kapcsán tárgyalt csend-instrukciók vizsgálata során pedig a csehovi csendek hagyományának továbbvitelére helyezem a hangsúlyt.

Visszatérő dramaturgiai eszközök és sémák

A *Bányavidék*-trilógia darabjai olvashatók önállóan, de egy nagyobb epizódokból álló történet részeként is. A *Bányavirág*, a *Bányavakság* és a *Bányavíz* lazán kapcsolódnak egymáshoz, a történetvezetést tekintve nincs köztük összefüggés, dramaturgiai felépítettségük viszont azonos: egyező dramaturgiai sémák és eszközök alapján szerveződnek. A drámákban közös, hogy mindegyik egyfelvonásos, és öt szereplőt vonultat fel. Némileg kivétel ez alól a trilógia első része, a *Bányavirág*, melynek szereplőlistáján hat név szerepel, az Apa azonban soha nincs jelen a színen (az egyik szobában fekszik betegen), meg sem szólal, csak a többi szereplő elbeszélése által jelenik meg, ezáltal nem tényleges résztvevője a cselekménynek. A *Bányavidék* szereplőinek nevében is egyezések figyelhetők meg: a drámákban az

¹⁰ RADNÓTI Zsuzsa, A pesti magyar komédia és Székely Csaba trilógiája, *Jelenkor* 2014. június, 696–697. A *Bányavidék*-trilógia darabjai és a Kroetz egyes drámái közötti kapcsolódási pontokra Radnóti Zsuzsa a 2013-as POSZT Nyílt Fórumon mutatott rá.

öt szereplő közül négy keresztnéve mindig „I”-vel kezdődik. A kivétel mindig az a szereplő, aki valamilyen módon kívülállónak számít, a falu/község társadalmában nem képes beilleszkedni. A *Bányavirág*ban Mihály már tíz éve a falu lakója, de ennyi idő alatt sem fogadják be, a *Bányavakság*ban Florin, a román rendőr csak egy nyomozás miatt érkezik a faluba, a *Bányavíz*ben pedig a közösségből a pap nevelt fia, Márton lóg ki, akit huszonhat év elteltével is kívülállóként kezelnek, nevét sem tudják, mindenki csak a pap szeretőjeként emlegeti.

A *Bányavidék* darabjainak további közös vonása, hogy a drámai cselekmény szűkebben vett helyszínre egy lepusztult, vidéki családi ház egyetlen szobájára, ahova egy kívülről érkező személy tér be. Ez a drámairodalomban gyakori eljárás az idegen érkezésének kronotoposza, amelynek kapcsán P. Müller Péter *A groteszk dramaturgiája* című művében arról ír, hogy ilyenkor egy kialakult értékrenddel bíró közösség életébe egy ettől eltérő értékrendet képviselő személy érkezik, és a mű e két világ, értékrend megmérkőzését mutatja be.¹¹

A *Bányavidék*-drámatrilógia több fentebbi vonása, valamint a trilógia különböző darabjaiban visszatérő dramaturgiai sémák – ahogyan *Keserűdes Erdély* című írásában P. Müller Péter is rámutat – párhuzamot mutatnak Martin McDonagh Leenane trilógiájával,¹² melynek darabjai a *Leenane szépe* (*The Beauty Queen of Leenane*), a *Váknegyed* (*The Lonesome West*) és *A connemara-i koponya* (*Skull in Connemara*).¹³ Az angol-ír drámaíróval való kapcsolat a *Bányavidékről* való beszédben rendre előkerül, továbbá maga Székely is vállalja, McDonagh műveit a trilógia fő forrásainak tekinti. A későbbiekben kifejtett párhuzamok azonban nem azt bizonyítják, hogy a *Bányavidék* a Leenane-trilógia erdélyi magyar valóságra történő átírata, változata lenne. Székely drámatrilógiája nem McDonagh-hoz képest, vagy árnyékában olvasandó. A dramaturgiai eszközök használatában rejlő hasonlóságok ellenére a két drámaíró művei lényegi különbségeket mutatnak mind az említett eszközök funkciója, a történetvezetés, a választott téma és a művekben kiemelt problémák szempontjából is. A fejezet célja nem Székely és McDonagh dramaturgiai eszközhasználatának összehasonlítása. A *Bányavidék*-trilógia kapcsán ezt követően tárgyalandó dramaturgiai sajátosságok azonban néhol implikálják a Leenane trilógiával való összevetést, éppen az előbb említett látszólagos hasonlóságok, de egyben különbségek miatt.

A *Bányavidék* drámáinak kapcsán fentebb már említett valamennyi dramaturgiai séma a Leenane-trilógiában is megjelenik. McDonagh drámái szintén olvashatók önállóan, de egy nagyobb történet részeként is. Az ő drámái is egyfelvonások, helyszínük megegyezik, és mindegyik négy szereplőt vonultat fel. Székely

¹¹ P. MÜLLER Péter, *A groteszk dramaturgiája*, <http://mek.oszk.hu/07200/07211/07211.htm>, (letöltés ideje: 2015.06.03.)

¹² P. MÜLLER Péter, *Keserűdes Erdély*, 45.

¹³ A *Skull in Connemara* (*A connemara-i koponya*) című drámának nincs magyar fordítása. (A *The Beauty Queen of Leenane*-t UPOR László fordította *Leenane szépe*, a *The Lonesome West*et pedig VARRÓ Dániel *Váknegyed* címen.)

Csabánál azonban a darabok főként külön-külön értelmezendők, köztük annyiban áll fent kapcsolat, hogy szereplői (mindhárom darabban mások) ismerik egymást, és az egyes drámákban utalnak is erre. McDonagh művei viszont, ha egy nagyobb történet részeként olvassuk őket, befolyásolják egymás értelmezését. A drámák szereplői (szintén mindig mások) itt is ismerik egymást, kapcsolatban állnak egymással, de az egyes karakterekről, szituációkról teljesen ellentétes információkat közölnek. Görcsi Péter *Megtévesztő dramaturgiák* című tanulmányában e kérdés kapcsán a néző megtévesztését hangsúlyozza, és arról ír, hogy McDonagh egy karakterről vagy szituációról olyan előfeltevést generál, amelyet később a cselekmény során meghazudtol vagy elbizonytalanít.¹⁴

Székely Csabánál ezzel ellentétben a különböző drámák szereplői között létrejövő kapcsolatok egy jól átlátható viszonyháló létrehozását szolgálják. A szereplőkről közölt történetek megalapozzák, megerősítik, vagy éppen kiegészítik a róluk való előzetes tudásunkat, továbbá megteremtik a drámák közötti időbeli folytonosságot. Székely Csabánál a három dráma időrendben követi egymást, amire az említett történetek, és az egyes szituációkra, szereplőkre történő utalások világítanak rá. A *Bányavirágban* és a *Bányavakságban* a szereplők például megemlítik Puskás Misit és Szász Janit, akik az előbbiben még kocsmai ismerősként jelennek meg, utóbbiban pedig kiderül róluk, hogy azóta öngyilkosok lettek. A *Bányavirág* egyik szereplőjének, „kompótos” Illésnek a neve a *Bányavakság* egyik párbeszédében kerül elő: a darab szereplői felidézik a trilógia első részéből ismert szállóigéit és öngyilkosságát. A *Bányavíz* két főszereplője, Ignác és Márton pedig a trilógia első két részében már emlegetett plébános és szeretője. Ezt az információt a befogadó azonban sokáig nem társítja a két szereplőhöz, hiszen a másik két drámában név szerint nem említik őket. A magyar drámairodalomban például Háy János *A Gézagyerek* és *A Herner Ferike faterja* című műveiben is megfigyelhető a drámák között átvélő viszonyok hálója. A két dráma időben egymás után, ugyanazon a helyszínen játszódik, és szereplői szintén ismerik egymást: *A Herner Ferike faterja* két főszereplője, akik *A Gézagyerekben* mellékszereplőkként voltak jelen, megemlítik *A Gézagyerek*ből ismert buszsofőrt és Gézát is.

A *Bányavidék* szereplőinek párbeszédeiben olyan szereplők is megjelennek, akik nem tényleges szereplői a drámáknak. Mindhárom darabban megemlítik a Féleszű Sánta Ferit, aki a fél eszével, fél lábával már sok helyre eljutott, a kislányokat molesztáló papot, a *Bányavirágban* és a *Bányavakságban* pedig Puskás Misit és Szász Janit. A műveken átvonuló, ám ténylegesen meg nem jelenő karakter kapcsán felidéződhet Egressy Zoltán *Portugál* című drámakötete, melynek több darabjában említés szintjén újra és újra feltűnik egy Bittner nevű szereplő. A *Portugál* című dráma szereplőlistáján Egressy fel is tünteti, mivel a darab során meggyilkolják, ám ezt csak a szereplők dialógusaiból tudjuk meg, Bittner nem jelenik meg a színen. (Egressy későbbi drámakötete, az előző kötet több darabját is tartalmazó *Kék, kék, kék* című drámájának majd tényleges szereplőjévé is válik.)

¹⁴ GÖRCSI Péter, *Megtévesztő dramaturgiák*, *Literatura* 2013/2, 187.

Az elhallgatás és a késleltetés dramaturgiája

Székely Csaba drámatrilógiájának egyik legmeghatározóbb dramaturgiai eszköze az elhallgatás, a titkolózás, ami drámáiban többféle funkciót is betölt. Szolgálhatja a félrevezetést: ilyenkor a szereplők vagy egymást, vagy a befogadót, vagy mindkét oldalt egyaránt félrevezetik. Lehetnek továbbá olyan belső titkok is, melyekről az adott szereplőkön kívül senki sem tud. A szereplők titkaira a szövegben ugyan apróbb utalások történnek, ám ezek csak a cselekmény előrehaladtával, a dráma egy későbbi pontján derülnek ki, s a befogadó ekkor értelmezi a korábban közvetített jeleket. A különféle utalások olykor csak látszólag mutatnak az adott tényre, tárgyra, a befogadó természetes asszociációra építenek, így gyakran félrevezetőek lehetnek. A *Bányavíz*ben Imola és Ignác már a mű elején hasfájásról panaszkodik, amit Imola esetében a szereplők a sok csokoládénak tudnak be, Ignácnál pedig a nagy mennyiségű pálinka elfogyasztásához társíthatja a befogadó. Imola azonban a dráma végén bevallja, hogy gyermeket vár Szövérfi Imrétől, Márton pedig azt, hogy nevelőapját pókhálógomba levéllel mérgezte, aminek mellékhatása a gyomorfájás. Ezek az információk a befogadót és a szereplőket egyaránt megtévesztik, de nem hamis állításoknak, hanem téves előfeltevéseknek köszönhetően. Erre példa a *Bányavakság*ban az Iringó arcán lévő forradás is. A dráma egy pontján elhangzik, hogy a nő autóbalesetet szenvedett, ami azt az előfeltevést generálhatja, hogy ez az esemény okozta a forradást is. A két dolog összekapcsolására a drámában Florin is utal, később azonban megtudja a helyiektől, hogy a heg Iringó egykori alkoholista férjének köszönhető. Az elhallgatott információ ebben az esetben egy olyan nyílt titok, amiről csak a befogadó és a faluba kívülről érkező személy, Florin nem tud.

Székely Csaba drámáiban az elhallgatott információk, titkok többnyire leleplezés vagy szándékos önleleplezés formájában kerülnek közlésre. A *Bányavakság*ban például Florinról, a román rendőrrel a szereplők úgy tudják, azért érkezett a faluba, hogy Ince megbízásából Izsák után nyomozzon. A mű végén azonban bevallja valódi szándékait: célja Ince korrupciós ügyeinek leleplezése volt. Az elhallgatás, titkolózás, ahogy Görcsi Péter is írja, Martin McDonagh Leenane-trilógiájában is meghatározó dramaturgiai eszköz, funkciója és használata azonban többnyire eltérő, mint Székely Csaba drámáiban. Míg Székelynél a leleplezéssel, önleleplezéssel kapcsolódik össze, addig McDonagh-nál a szereplők elszólásaival, kikényszerített vallomásaival.¹⁵ Habár az említett dramaturgiai eszközök funkciója mindkét szerzőnél lehet a megtévesztés, a félrevezetés, Székelynél máshogyan működik, mint McDonagh-nál, illetve nála nem kizárólag ezt a célt szolgálhatja. Ezt bizonyítják a következő szakaszokban tárgyalandó csend-instrukciók is. Különbséggént említendő továbbá, hogy amíg McDonagh egymásnak ellentmondó állításokra, addig Székely látszólagos utalásokra, megfélemltetésekre építve vezeti félre a befogadót és a többi szereplőt.

¹⁵ GÖRCSI PÉTER, *Megtévesztő dramaturgiák*, 184.

Az elhallgatással, titkolózással kapcsolódnak össze bizonyos esetekben a drámákban szereplő szerzői *csend-instrukciók* is. Ezek az instrukciók Székely Csaba drámáiban többféle szerepet is betölthetnek, és Anton Pavlovics Csehov drámáihoz hasonlóan hozzájárulnak a művek sajátos, töredezett ritmusának kialakításához. Míg azonban Csehovnál gyakran egy megszólaláson belül is találkozunk ilyen instrukcióval, Székely inkább az egyes megszólalások között alkalmazza. A *Bányavidék* darabjaiban a *csendek* szolgálhatják a feszültség fokozását, témaváltás jelölését, ugyanakkor megjelenik bennük a társas kommunikáció és az egyéni érzések közlésének nehézkessége, illetve valaminek az elhallgatása, ki nem mondása is. Rosner Krisztina a Csehov drámáiban megjelenő *csend-instrukciók* kapcsán beszél az elhallgatásról, és megállapítja, hogy a csehovi szereplők hallgatásai valójában elhallgatások, amelyeket valaminek a kimondása helyett választanak.¹⁶

A *csend-instrukciók*, mint említettem, Székely Csaba drámáiban is gyakran összefüggésben vannak az elhallgatással. Többnyire akkor jelennek meg, amikor a szereplők a megszólalásaikban valamilyen elhallgatott információra, múltbeli eseményre utalnak, illetve amikor szándékosan kerülnek egy adott témát, és másra terelik a szót. A múltbeli események elhallgatásának példái a *Bányavakságban* az Iringó és Florin megszólalásai közötti *csendek*: Florin az autóbalesetről és Iringó férjének haláláról kérdezősködik, de Iringó hazudik a férfinak, és minden hazugságát egy *csend* előzi meg. De az elhallgatás jelenik meg a *Bányavízben* Imola azon megszólalásaiban is, amelyekben Ignác atyát „fura plébánosnak” nevezi és megjegyzi, hogy a tízéves kislányokat sem molesztálja, mint az előző pap. A dráma későbbi pontján majd kiderül az a befogadó elől elhallgatott, ám a szereplők számára nyílt titok, miszerint Ignác atya a nevelt fiát, és a tízéves kisfiúkat molesztálja. Így a „Fura plébános ez az Ignác atya”¹⁷ mondat utáni *csend* ezekre az elhallgatott információkra utal.

Az elhallgatás mint témakerülés van jelen a *Bányavirágban* Ivánnak és Mihálynak a beteg apáról szóló párbeszédében. Mihály szándékosan kerüli, hogy az Apa állapotáról beszéljen, ezért amikor Iván felőle kérdez, egy *csend* után először csak annyit válaszol, hogy lehányta a nadrágját. A szereplők dialógusai többször is az Apa betegsége körül forognak, és megfigyelhető, hogy minden esetben *csendek* előzik meg a róla való beszédet, illetve szüremkednek be a szereplők megszólalásai közé. Igyekeznek témát váltani, de egy-egy *csend-instrukció* után ugyanoda kanyarodnak vissza. Ilyenkor a szereplők közbülső, nem az Apa-témát érintő dialógusai pótszövegeknek tekinthetők, melyek a téma elterelését szolgálják, ezáltal van jelen bennük az elhallgatás. Rosner Krisztina Csehov drámáinak kapcsán beszél ilyen pótszövegekről, s azt mondja, hogy ezekben a szereplők által kimondott mondatok – a pótcselekvés mintájára – pótszövegekként értelmezhetők, amelyek többnyire valamilyen közlés helyett kerülnek kimondásra.¹⁸ Míg azonban Csehov

¹⁶ ROSNER Krisztina, *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játéka*, LHarmattan, Bp., 2012, 88.

¹⁷ SZÉKELY Csaba, *Bányavíz*, 163.

¹⁸ ROSNER Krisztina, *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játéka*, 85.

művei szinte teljes egészében ilyen szövegekből épülnek fel, Székely csak helyenként alkalmazza őket.

A *Bányavidék* drámáiban a témák kikerülése céljából a szereplők gyakran témát váltanak, amit többnyire egy csend-instrukció előz meg. A témaváltások gyakorisága arra enged következtetni, hogy a megszólalások közötti csendeket a szereplők kényszeresen igyekeznek elhárítani, megtörni. Erre utal a *Bányavirágban* Ivánnak a hallgatás megszüntetésére irányuló kijelentése is („Kérdezzél csak Irma. Ne hallgassál annyit.”).¹⁹ Ahogy Rosner Krisztina írja, Csehov drámáiban is megjelenik a csendre való kényszeres reflexió. Deborah Tannen *Silence: Anything but* című tanulmánya alapján arról beszél, hogy bizonyos konverzációs stílusokban tetten érhető az a szándék, hogy a résztvevők mindenáron elkerüljék a csendet, ezért gyakran az a beidegződés hatja a társalgást, hogy „amikor a régi téma kimerül, jobb új témát bedobni, mint megkockáztatni, hogy beálljon a csend”.²⁰ Ez a fajta konverzációs stílus jelenik meg a *Bányavidék* darabjaiban is, hiszen a szereplők új témák felvetésével igyekeznek minél gyorsabban megtörni a megszólalások között beálló csendeket, illetve hogy elkerüljék őket, esetenként túl is beszélnek a felvetődő témákat. A fentebb idézett példa a témafelvetés sürgetésére, a hallgatás, a csend megtörésére irányuló szándékra mutat rá.

Székely Csaba drámatrilógiájának másik fontos dramaturgiai eszköze az információk késleltetése, amikor is az egyes drámákban korábban már elhangzó információk csak később, esetenként a trilógia egy másik darabjában nyernek értelmet. A késleltetés a drámákban szorosan összekapcsolódik az elhallgatással, alkalmazásakor ugyanis többnyire egy az értelmezés szempontjából kulcsfontosságú információ visszatartásáról van szó. A trilógia első két részében például a szereplők dialógusaikban rendre megemlítik a plébánost és a szeretőjét, a *Bányavíz* későbbi főszereplőit, Ignácot és Mártont. Ezt az előzetes információt azonban a befogadó sokáig nem társítja a két szereplőhöz, hiszen a másik két drámában név szerint nem említik őket. A *Bányavirágban* és a *Bányavakságban* elhintett, lebegtetett információ csak a *Bányavízben* tisztázódik, és nyer értelmet. A befogadó részéről az azonosítás azonban csak akkor történik meg – annak ellenére, hogy a dráma olyan apró gesztusokkal operál, melyek utalhatnak a két szereplő viszonyára –, mikor ez az információ a *Bányavízben* Mártontól ténylegesen is kimondásra kerül: „Senki nem hív Mártonnak a faluban, se Marcinak (...). Mindenki úgy hív a hátam mögött, hogy „a plébános szeretője”.²¹ Az információk késleltetésére és elhallgatására példa továbbá a *Bányavirágban* Mihály Irmához intézett következő mondata is: „Mások is élnek együtt beteg emberekkel. Szerintem ezt maga nagyon jól tudja.”²² A megszólalás a befogadó számára csak a darab végén nyer értelmet, amikor Illés búcsúleveléből kiderül, hogy a férfi halálos beteg volt.

¹⁹ SZÉKELY Csaba, *Bányavirág*, 39.

²⁰ ROSNER Krisztina, i. m., 92.

²¹ SZÉKELY Csaba, *Bányavíz*, 177.

²² SZÉKELY Csaba, *Bányavirág*, 35.

Tragikum és komikum

A Bánya-drámák dramaturgiájának további jellegzetessége a tragikum és a komikum egymás mellett történő működése, összemosódása. Székely Csaba trilógiájának mindhárom darabja fajsúlyos, aktuális problémákról beszél, és egy erdélyi falu (község) izolált, leépülő, kiábrándult világát mutatja be kilátástalan emberi sorsokkal, széthulló kapcsolatrendszerrel. Ugyanakkor iróniával, groteszk elemekkel, nyelvi játékokkal, jól kiszámított poénokkal el is távolít ezektől a problémáktól, viszonylagossá teszi őket, lehetővé teszi a tragikum és komikum szüntelen keveredését. A tragikum Székely drámaiban esetenként sajátosan groteszk fénytörésben jelenik meg, ami lehetetlenné teszi, hogy azt a befogadó komolyan vegye. Ez a groteszk azon sajátosságából eredeztethető, amely Örkény István megállapítása szerint a tagadásban ragadható meg, és amely P. Müller Péter szerint a nevetésben, kinevetésben jut érvényre.²³ Habár Székely drámaiban ez a fajta ábrázolásmód nem válik uralkodóvá, a dialógusokban felidézett tragikus események kapcsán a groteszk komikum rendre működésbe lép.

A groteszk megjelenési formáinak vizsgálatánál a fogalom P. Müller Péter és Veres András által használt meghatározásából indulok ki. P. Müller *A groteszk dramaturgiája* című művében a groteszket olyan esztétikai minőségnek tekinti, amelyben a legszélsőségebben ellentétes tényezők jelennek meg szerves összetartozóként, és amelyben a paradox feloldhatatlanság a végtelenségig viszonylagos. Verest idézve továbbá az írja, hogy a groteszk „nem rendelkezik határozott értékelési ponttal”, és az ilyen jellegű szerkezetben „a szemléletváltás nem nyitott, hanem zárt, így az egymást kizáró értékek közvetlenül összekapcsolódnak, azt a fenyegető látszatot keltve, mintha valóban összetartoznának”.²⁴ Ilyen szélsőségesen ellentétes tényezők összekapcsolódására példa a *Bányavirágban* Iván anyjának öngyilkossága, amelynek körülményeit a szereplők visszaemlékezéseiből ismeri meg a befogadó. Kiderül, hogy az anya szeretett macskájának halála miatt lett öngyilkos, s ezt azzal indokolják, hogy érzékeny asszony volt. Ez a tény már önmagában is groteszk megvilágításba helyezi a halálesetet, amit csak még jobban felerősít a macska halálának módja. Iván elmondja, hogy az állatot apjával közösen mérgezte meg az orvos táskájából ellopott morfiummal, mivel az állandó nyávgás idegesítette a családfőt. Ráadásul azért választották a mérgezést, hogy úgy tűnjön, az állat (melyről kiderül, hogy csupán hat hónapos volt) végelgyengülésben múlt ki. Ahogyan P. Müller Péter is írja, a két tényező így olyan torzító fénytörésbe kerül, amely kölcsönösen groteszk komikumot kölcsönöz nekik.²⁵

²³ P. MÜLLER Péter, *A groteszk dramaturgiája*, i. m.; Örkény István, Vallomás a groteszkről, *Válóság* 1970/3, 87.

²⁴ P. MÜLLER Péter, *A groteszk dramaturgiája*, i. m.; Veres András, *Mű, érték, műérték*, Magvető, Bp., 1979, 61.

²⁵ P. MÜLLER Péter, *Keserédes Erdély*, 46.

Ez az eset felidézheti Spiró György *Csirkefej* és Martin McDonagh *Az inishmore-i hadnagy* című drámáit. Spiró György *Csirkefejében* a művet elindító drámai tett egy öregasszony macskájának elpusztítása, amiért az intézetből visszatérő Srác és haverja a felelős. A műben szereplő Vénasszony Iván anyjához hasonlóan mániákusan ragaszkodik házi kedvencéhez, akinek halála mélységesen megrendíti, és bár nem lesz öngyilkos, de P. Müller Péter megállapítása szerint egy olyan lelki átalakulást indít el benne, mely a dráma többi szereplőjére is hatással lesz.²⁶ McDonagh drámájában a saját macska iránti beteges rajongás, illetve annak halála kétszeresen is megjelenik. A műben Padraic és Mairead is betegesen ragaszkodnak macskáikhoz, s mindketten brutális tetteket hajtanak végre, mikor értesülnek azok haláláról. Padraic macskájának (Kistomi) vélt halála a drámai cselekmény elindítója, konfliktusok forrása, és közvetve a másik macska (Sir Roger) halálának okozója. Hogy elhallgassák Padraic elől Kistomi halálát, Donny és Davey Mairead macskájával, Sir Rogerrel próbálják helyettesíteni az állatot (cipőkrémrel kenik be, hogy olyan fekete legyen, mint Kistomi). Padraic azonban rájön erre, dühében agyonlövi Sir Rogert és a két férfi megkínzására készül. Mairead a dráma végén tudja meg, hogy Padraic elpusztította háziállatát, és fejbe lövi a férfit.

Székely a groteszk eszközöként drámáiban a fekete humort is alkalmazza. Ennek példái a *Bányavirágban* az Illés és Iván anyjának temetéséről szóló beszámoló. Az Anya temetésén fel kellett feszíteni a koporsót, mert Illés mozogni látta, a részeg sírásó miatt pedig a test kiborult az útra. Illés temetésén pedig a részeg pap Szörényi Levente testvérüknek nevezte a halott férfit. A komolyabbnak ígérkező jeleneteket esetenként oda nem illő mondatok, jól kiszámított poénok, nevetséges szituációk is megbonthatják. A *Bányavakságban* Ince és Iringó meghitt, öleléssel végződő beszélgetését rögtön gágogás szakítja félbe, ami a férfinak vezényszó a libák üldözésére. A *Bányavízben* hasonlóképpen szakad félbe Márton és Ignác megbánó, megbocsátó összeborulása, melynek meghittségét már az ölekezés pillanatában szétzúzza a tanító őrzőgő káromkodássorozata.

Ahogy P. Müller Péter írja, Székely Csaba a drámáiban gyakran él az ismétlésből adódó komikum eszközével.²⁷ Egyes témák, poénok végigvonulnak a drámákon, a szereplők újra visszatérnek hozzájuk, felelmegetik őket. A *Bányavakságban* például Iringó már a mű elején megállapítja, hogy Izsák „rozsdás szeggel fogja kivájni” Ince agyvelejét, ha megtudja, hogy az rendőrt hívott a faluba, később ez Izabellától, utána pedig magától Izsáktól is elhangzik, mely a beigazolódás által komikus hatást kelt. A *Bányavirágban* továbbá a szereplők folyton kijavítják az orvost, aki község helyett mindig falut mond, majd ez a játék más szereplőkkel, és megfordítva a *Bányavakságban* is visszatér: itt Incét javítják ki újra és újra a többiek, mikor az az időközben faluvá visszaminősített község helyett mindig községet mond.

²⁶ P. MÜLLER Péter; *A tragikum iróniája, A Csirkefej a Katona József Színházban*, <http://katonajozsef-szinhaz.hu/a-katona/38756-csirkefej2kritikaszinhaz>, (letöltés ideje: 2015.06.03.).

²⁷ P. MÜLLER Péter; *Keserűs Erdély*, 46.

Székely a *Bányavidék* drámáiban időnként a helyzetkomikumot is alkalmazza. Erre példa a *Bányavíz*nek az a jelenete, amelyben Ince kifejezi a felett érzett örömet, hogy lánya nem most jön haza Kolozsvárról, majd a következő pillanatban a lány betoppan. Komikussá válnak továbbá azok a jelenetek is, melyekben a szereplők saját magukra reflektálnak. Ilyen például a *Bányavirág*ban Iván káromkodássorozata, amit Irma folyamatosan próbál leállítani, majd az egyik ilyen kísérlésénél Iván a következőt válaszolja: „Ezt az egyet még azért elmondom”,²⁸ reflektálva saját magára és az elnyújtott szitkozódásra.

A *Bányavidék* darabjaiban a tragikum és komikum határán egyensúlyozó szituációk megteremtésében a nyelvhasználati mód és dialektusteknika sajátosságai is rendkívül fontos szerepet játszanak. Amellett, hogy a drámákban alkalmazott nyelv alultilizáltsága, erodáltsága,²⁹ rontott formulái révén hozzájárul a trilógiában bemutatott közeg leépülő, izolált jellegének megteremtéséhez, nyelvi játékaival, a közlés nehézségeiből adódó banalitásaival, poentírozó dialógusteknikájával³⁰ a humor egyik fő forrásává is válik. Székely a *Bányavidék*ben olyan sajátos nyelvi humort alkalmaz, amelynek szerves részét képezik a szöviccek, szójátékok (mozaik- és ikerszavakkal, de főként a szavak hangalakjával, jelentésével történő játékok), szótévesztések, elnyújtott felsorolások, paradoxonok, képzavarok, ismétlések, változatos káromkodások és P. Müller Péter szavaival élve a témák túlbeszélése, a trivialitások felnagyítása,³¹ szállóigévé emelése is. A témák túlbeszélésére példa a *Bányavíz* azon jelenete, amelyben Márton és Ignác azt elemzi, hogy a tanító éjszakai ordibálása bakmacska-nyivákoláshoz vagy tökön szúrt oroszlánüvöltéshez hasonlít-e inkább. A trivialitások felnagyítására pedig az egyik ismert szófordulat kontextualizálása a *Bányavirág*ban: „Nem most jöttem én le a falvédőről Irma. Megvan annak vagy negyedórája is, hogy lejöttem róla.”³²

Komikus hatást keltenek továbbá azok a pillanatok is, amikor a szereplők dialógusaik során egy szót olyan jelentésében használnak, ami a többiek számára ismeretlen, így a beszélgető felek félreértik egymást, elbeszélnek egymás mellett. Ilyen a *Bányavakság* azon jelenete, amelyben Izabella arról beszél, hogy a lakótársa füvet termesztett az erkélyen, ezért most ő is bajban van, mire Ince a következőt feleli: „Dehát miért kellett az erkélyen füvet termesztetni? Szólhattatok volna, hogy küldjek, van itt elég az udvaron, nem győzőm kaszálni.”³³ A *Bányavakság*ban pedig a humor legfőbb forrásai az eltérő nyelvhasználati módból, egészen pontosan a román–magyar nyelvi különbségekből adódó félreértések.

²⁸ SZÉKELY Csaba, *Bányavirág*, 41.

²⁹ NAGY Imre, Virág – vakság – víz, *Jelenkor* 2014, június, 690–695.

³⁰ A dialógusteknika poentírozó jellegét P. Müller Péter hangsúlyozza *Keserédes Erdély* című írásában.

³¹ P. MÜLLER Péter, *Keserédes Erdély*, 46.

³² SZÉKELY Csaba, *Bányavirág*, 42.

³³ SZÉKELY Csaba, *Bányavakság*, in uő, *Bányavidék*, 103.

Habár a trilógia darabjai az egyéni sorsok kilátástalansága, a kapcsolatrendszerek széthullása, az erdélyi bányászfalu közegének pusztuló jellege révén magukban hordozzák a tragikumot vagy annak lehetőségét, a bemutatott világhoz történő ironikus viszony, a groteszk eszközeinek alkalmazása, a nyelvi humor és a poentírozás révén a komikus regiszter válik bennük uralkodóvá.³⁴ A tragikum és a komikum működésének fentebb tárgyalt sajátosságai jelentős szerepet játszanak a drámák helyszínéül választott bányászfalu leépülő, elszigetelt jellegének megteremtésében, és ezáltal egy újfajta Erdély-ábrázolás létrehozásában. E drámák már nem a mitikus, idealizált Erdély-mítosz fenntartására, hanem annak dekonstrukciójára töreksenek. Eltávolodnak az erdélyi magyar dráma történelmi és példázatos műfajainak hagyományától, az azokra jellemző historizáló, metaforikus kifejezőmódoktól és az áldozati pozíciót, heroikus múltat felidéző tematikától. Székely trilógiája az édes Erdély-kép helyébe egy demitizált világot állít, amely izolált, alulnézetből ábrázolt, leépülő közegével, kisszerű, tehetetlen antihőseivel inkább Csehov, McDonagh, Kroetz, illetve Háy, Egressy, Parti Nagy és Kárpáti egyes drámáit idézi. A *Bányavidék*-trilógia így mérföldkőnek tekinthető mind az erdélyi, mind a magyarországi dráma szempontjából, elsőként fogalmazza meg ugyanis explicit módon, áthallások nélkül az idilli, heroizált, édes Erdély-mítosz problematikusságát, mesterséges jellegét.

³⁴ P. Müller Péter a *Bányavidék*-trilógia darabjaiban a komikus regisztert tekinti uralkodónak. Megállapítása szerint e drámákban „még a tragikusnak szánt vagy vélt tettek is a komédia nézőpontjából láttatnak”. P. MÜLLER Péter, *Keserű Erdély*, 46.

Tóth Csilla¹

A POLGÁRI IDENTITÁS REGÉNYE

– Az identitás kérdései Márai Sándor *Egy polgár vallomásai* első kötetében –

Márai Sándor epikai műveinek egyik legfontosabb témája az identitás, ám a „polgári író” legjelentősebb művét mégsem nevezhetjük egyszerűen a polgári identitás regényének. A téma a polgári identitás és a középosztály viszonyának társadalom-és mentalitástörténeti keretei közé helyezve nyeri el igazi jelentőségét. A kontextuális-kulturális narratológiai vizsgálat² a formai elemek és a kontextus egymásra vonatkoztatásán alapul: a mű elsődleges kontextusában értelmezett formai elemek olyan sajátosságokat mutatnak, melyek a művet – túllépve a szociográfia, régelirodalom határait – az identitás regényévé teszik.

Márai Sándor pályáján az identitás szociálpszichológiai témája először az *Idegen emberek* (1930) című regényben jelent meg, majd 1930–1935 között epikája központi témájává vált. Az ide sorolható művek (*Idegen emberek*, 1930, *Egy polgár vallomásai*, 1934, *Bolhapiac*, 1935, *Válás Budán*, 1935) a polgári identitás válságára adott reakciónak tekinthetők.

A kontextuális-kulturális narratológiai alapelve, hogy a regények, „a narratív formák társadalmilag konstruált kognitív erőként”³ részt vesznek a kultúra, a mentalitás, sőt az intézmények formálásában is. A kulturális reprezentációk nagy szerepet játszanak a szociokulturális identitás alakulásában,⁴ melyek közül a narratív formák, az epikai művek, az eseményszerű létmegértés eszközeiként kiemelt jelentőséggel bírnak.⁵ A kontextuális-kulturális narratológiai vizsgálat azonban nem a szociológiai redukcionizmus vagy a tényleges intencionalizmus elvén alapszik. Sokkal inkább olyan közelítést jelent, ami az irodalmi művet Levinson nyomán konkrét és nyilvános kontextusban elhangzó kijelentésként gondolja el, tehát az irodalmi mű jelen-

¹ A szerző a Pécsi Tudományegyetem BTK Irodalomtudományi Doktoriskola PhD hallgatója.

² A kontextuális-kulturális narratológiáról bővebben: TÓTH Csilla, Kontextuális-kulturális narratológia és funkció-történet, *Helikon* 2014, 2. szám, 155–170.

³ Ansgar NÜNNING, Surveying Contextualist and Cultural Narratologies: Towards an Outline of Approaches, Concepts and Potentials, in Sandra HEINEN– Roy SOMMER (Hg.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2009, 64.

⁴ Roger CHARTIER, A világ mint reprezentáció, in KISANTAL Tamás (szerk.), *Narratívák 8., Elbeszélés, kultúra, történelem*, Kijárat Kiadó, Bp., 2009, 48.

⁵ Vö. LÁSZLÓ János, *A történetek tudománya, Bevezetés a narratív pszichológiába*, Új Mandátum Könyvkiadó, Bp., 2005; THOMKA Beáta, *Az eseményszerű létmegértés formái*, kézirat, 2008.

tése *kijelentésen alapuló jelentés*, szemben a kijelentő személyéhez (szerzőhöz) vagy a szöveghez kötött jelentéssel.⁶ A rekontextualizáció elvének érvényesítése a megszokott módszer megfordítását igényli: nem az irodalmi szövegből, hanem a diskurzusból kell kiindulni, nem az irodalmi mű az értelmezés alapegysége, hanem a diskurzus.⁷ Az irodalomtudományi kutatás így valójában szövegek közti viszonyok, kapcsolatok létrehozása lesz,⁸ így megfigyelhető, milyen más, nem irodalmi szövegek tették lehetővé a vizsgált irodalmi szöveget, és fordítva, ugyanez a szöveg milyen más szövegek létrejöttét segítette elő.⁹ Az értelmezés metaforája nem a mélység, hanem a szélesség lesz;¹⁰ a szoros olvasás csak a kiterjesztett olvasással együtt lehet gyümölcsöző.¹¹

Az alkalmazott pragmatikai irodalomfogalom és a kontextuális-kulturális narratológiai közelítés, ami az irodalom konkrét és sajátos irodalmi eszközökkel történő részvételét hangsúlyozza a társadalmi-kulturális folyamatokban, összhangban áll a vizsgált korszak (a 20. század harmincas évei) új, az új tárgyiasság nyomán az irodalomnak társadalmi hasznát és értéket tulajdonító felfogásával, ezért történeti szempontból is alkalmas módszer a középosztály-diskurzusokba ágyazódó, a polgárság identitásválságára reagáló művek vizsgálatára. Márai e korszakának epikai műveiben az identitás szociálpszichológiai témája különböző narratív formákhoz kapcsolódik, melyek közül a legjelentősebb az elbeszélői hang polifóniája (*Egy polgár vallomásai I.*) és az élettörténeti monológ (*Válás Budán*). A keletkezési kontextus ismeretében e művek formai elemeik által a társadalom önképét meghatározó ún. kettős struktúra ellendiskurzusának tekinthetők, melyet a művek használatának története, a funkció-történeti elemzés is megerősít.

⁶ "The view centers on the idea that a literary work should be seen as an utterance, one produced in a public context by a historically and culturally situated author; and that the central meaning of such a work is thus a form of utterance meaning, as opposed to either a textual meaning or utterer meaning." Jerrold LEVINSON, *Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections, and Replies*, in Michael KRAUSZ (ed.), *Is There a Single Right Interpretation?* The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 2002, 309.

⁷ „A diskurzus mint kulturális egység: hogy a kultúra szövegének metaforáját irodalomtudományi szempontból termékennyé tegyük, érdemes nem a szövegből mint a kultúra legkisebb egységéből kiindulni, hanem a diskurzusokból mint egymáshoz rendelt, vagy egymásra vonatkoztatható szövegek sokaságából, amelyekben egy társadalom a tudását őrzi.” Wolfgang HALLET, *Az intertextualitás mint a kultúratudományos irodalomtudomány módszertani alapvetése*, *Helikon* 2014, 2. szám, 216.

⁸ I. m., 221.

⁹ "We juxtapose surfaces; we see what texts made ours possible and what texts, in turn, it made possible itself." Alexander NEHAMAS, *What An Author Is*, in *The Journal of Philosophy* 1986, Vol. 83, No. 11, 690.

¹⁰ "Interpretation must be separated from metaphors of depth; it must be conceived in terms of breadth and expansion." I. m., 687.

¹¹ „Még pontosabban úgy kellene mondani: a szoros olvasás (close reading) mint a szöveg egyes jeleinek és elemeinek szövegű felfogása és megértése csak a vele egyidejű kiterjesztett olvasás (wide reading) mellett lehetséges, a kulturális kontextus szövegeinek együttes olvasása értelmében;” HALLET, *Az intertextualitás mint a kultúratudományos irodalomtudomány módszertani alapvetése*, 218.

Az *Egy polgár vallomásai* esetében a polgár fogalma az a középponti szerepet betöltő depraematizált valóságalelem,¹² ami elvezet a releváns kontextushoz, a harmincas évek társadalom- és szociálpolitikai vitáinak kulcskérdéséhez, a „nemzet gerincének” tartott középosztály diskurzushoz. A továbbiakban a művet a középosztály-diskurzus részeként értelmezem, a kettős struktúrához, a Horthy-korszakbeli társadalom önképének legmeghatározóbb eleméhez való viszonyában. Az irodalomtudomány kérdése, hogy milyen műfajspecifikus eljárások révén válhatott a szóban forgó mű a polgárság számára identitásformáló tényezővé. Bár a mű és a szorosan hozzátartozó szerzői kép mindig is része volt a középosztályról, polgárosodásról folytatott diskurzusoknak, aktualitását most nem a politika vagy a társadalom radikális változásainak köszönheti: az *Egy polgár vallomásai* csaknem nyolcvan évvel első kiadása után, a rendszerváltás és az író halála után majd 25 évvel újra eredeti változatában jelent meg, egybevetve az 1941-es, 2013-ig használatos csonkított, harmadik kiadással. A fenti kérdések megválaszolása olyan témákat vet fel, melyeket eddig a Márai-kritika figyelmen kívül hagyott, a polgár és a polgárság fogalmának történeti szempontú vizsgálata szem előtt tartásával.

A mű első része a művész–polgár dichotómián belül a polgárlétre helyezi a hangsúlyt, s tartalmi elemei révén (a századforduló kassai polgárságának rajzaként) a kor polgársága számára identitásképző erővel bírt. Identitásregényként az *Egy polgár vallomásai* első kötete valóban a regényírás műfaját megújító,¹³ kísérletező, magas esztétikai színvonalú műnek tekinthető, ami vitathatatlanul az életmű csúcspontját jelenti. A két rész, az első és az 1935-ben megjelent második kötet között nincs olyan szoros összefüggés, ami kizárná az első kötet önálló műként való kezelését.¹⁴ Az első rész témája, a szociális reprezentációk identitásképző szerepe, a csoport-, valamint a személyes identitás alakulása a bahtyini hibrid konstrukciók narratív poétikai eszközében nyeri eljellegzetes formáját, ami a második részben már nem valósul meg.

A két rész tematikus különbségei mellett fontosabb a narráció formaalkotó elemeinek eltérése: az első rész jóval bonyolultabb narratív szerveződése összefonódott a figurák és a motívumok rendszerével és a felidézett, polgárságra vonatkozó szociális reprezentációkkal. A második rész nem válik le ugyan az elsőről,

¹² Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius: az irodalmi antropológia ösvényein*, Osiris, Bp., 2001, 25–26.

¹³ Mekis D. János a két világháború közti irodalom fontos műfajának tartja az irodalmi önéletrajzot, ami a szociográfia mellett a regény műfajának egyik lehetséges megújulását, műfaji paradigmáját kínálhatja: az autobiográfia „a regény vonzásában, sőt a regény egyik változatának kanonizálódott az irodalomban”. MEKIS D. János, *Egymást folytató önéletírások, A két háború közötti magyar autobiográfia kérdéséhez*, in MEKIS D. János–Z. VARGA Zoltán, *Írott és olvasott identitás, Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, L'Harmattan–PTE, Bp.–Pécs, 2008, 299.

¹⁴ „A két kötet írói stratégiája is diametriálisan különbözik, olyannyira, hogy akár két különálló műről is beszélhetnénk, amelyet legföljebb a cím és a narrátor személye kapcsol lazán össze.” GRENDÉL Lajos, Márai Sándor (1900–1989), in uő, *A modern magyar irodalom története, Magyar líra és epika a 20. században*, Kalligram, Pozsony, 2010, 257.

hiszen egyes, a szociális reprezentációkhoz kapcsolódó tematikus elemek a személyes, művészi identitás alakulásrajzában továbbfolytatódnak, és jelentésük így lesz teljes; ám a második rész szerkezetét sokkal inkább tematikus, mint formai elvek irányítják, szerkezetileg olykor nem több lazán összefűzött esszék, útirajzok, elmélkedések, reflexiók gyűjteményénél. A mű használatba vételének szempontjából is az első kötet a lényegesebb: társadalmi-kulturális beágyazottsága jóval erősebb és meghatározóbb; ugyanakkor lényeges, hogy a képviselési irodalom hagyományát folytató mű¹⁵ újszerű formai eljárásokat érvényesít. A kilencvenes évektől a Márai-kritika fontos kérdése volt a szerző modernsége: mennyiben jellemzi epikáját a történetmondás megszakítottsága és a nyelvi megalkotottság előtérbe állítása.¹⁶ Kafka, Joyce, Woolf, Pound, Gide és Proust lényeges tájékozódási pontok voltak az író számára,¹⁷ ám nyilvánvaló, hogy az életműből nem ezeknek a mintáknak a követése rajzolódik ki a regény műfajának megújításaként. Márai epikája nem a tudat vagy a személyiség egészének ábrázolására irányult. Művei témája ennél jóval szűkebb, ám újszerű: a közösség és az egyén metszéspontjában álló identitás,¹⁸ a személyiség egészének a nyilvános, társadalom és személyiség közös terében formálódó része, ami biztosítja a csoporthoz tartozást, az én időbeli folytonosságát és másoktól való különbözőségét is. Az *Egy polgár vallomásai* identitásregény, de nemcsak a polgári identitás regénye.

A polgár fogalma a diskurzusok tükrében

A polgári identitás szemléleti kereteinek felrajzolásához a korabeli irodalmi és nem irodalmi forrásokon kívül a polgárság a mai történettudomány által vázolt társadalomtörténeti és mentalitástörténeti problémáinak az áttekintése szükséges. A polgárság társadalomtörténetének kutatását ma is meghatározza a kettős struktúra tétele. Kétségtelen, hogy a korszak egyik sajátossága a középosztály megkettőződött képe, az ún. keresztény úri középosztály és a zsidó polgárság egymással szemben

¹⁵ A műben színre vitt én „egy egész közösség képviselőjeként szólal meg”, a mű elbeszélője „nem hisz az autonóm, mindenki mástól különböző, önmagának elégséges szubjektivitás elképzelésében”. DOBOS István, *Önéletírás és regény* (Márai Sándor: *Egy polgár vallomásai*), in uő, *Az én színrevitele, Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*, Balassi Kiadó, Bp., 2005, 74.

¹⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Klasszikus modernség-karteziánus értéktárlatban* (Márai Sándor: *San Gennaro vére*), *Új Írás* 1990, 101–113; uő, „Nincs más menekvés, csak a jól megfogalmazott mondat...”, Márai és az epikai modernség, in *Új Holnap* 1996, 3, 79–84; MEKIS D. János, „Mintha egy vers-sorban úsznék, vagy egy frázisban”, *Fikció és ön-írás* Márai Sándor művészetében, *Literatura* 2001, 1, 43–76.

¹⁷ „Ellenben Kafka is, Joyce is, valamint Pound olyképpen élő irodalom Márai számára, hogy regényeit, »irodalmát« olykor velük szemben határozza meg.” (Fried István itt elsősorban a Béke Íthakában és az Ulysses mítoszértelmezését tartja lényegesnek.) FRIED István, *Író esőköpenyben*, Márai Sándor pályaképe, Helikon, Bp., 2007, 55. Vö. i. m., 56.

¹⁸ „...az identitás a személyiségnek nevezett konstrukció és a társadalmi struktúra közé elhelyezhető közvetítő kategória, amely az egyén- társadalom viszonyt reflexív módon és szimbolikus formákban építi fel.” PATAKI Ferenc, *Az én és a társadalmi azonosságtudat*, Kossuth, Bp., 1982, 300.

álló kettőssége volt. A megkülönböztetés Erdei Ferenc nyomán kettős struktúra¹⁹ néven jelent meg a történetírásban, melynek valós, szociológiai kategóriaként, társadalomtörténeti struktúraalkotó elvként való elfogadása vagy elutasítása a kilencvenes évek óta történészviták tárgya.²⁰ A kettős struktúra kritikája szerint Erdei tézise, az úri, keresztény középosztály vs. zsidó polgárság dichotómiája nem fedi a társadalmi valóságot, a már a zsidótörvények idején²¹ íródott tanulmány valójában a politikai diskurzushoz kapcsolódik, és a korszak identitáspolitikai megkülönböztetéseit vetíti rá a két háború közti társadalom egészére.²²

Gyáni Gábor társadalmi struktúraalkotó elvként elutasítja, viszont az identitást, a társadalom önképét meghatározó szociálpszichológiai kategóriaként elfogadja a kettős struktúra elméletét.²³ A már a dualizmus korában meglévő, és a két háború közti korszakban felerősödő társadalmi és -mentalitástörténeti probléma a dzsentrikérdés és a „zsidókérdés” volt, és mindkettő a magyar középosztály programjához kapcsolódott. Az identitás szempontjából lényeges momentum, hogy mindkettő „egy leszármazási törésvonal mellett osztotta meg a társadalmat: az egyik a történeti-jogi rendiség, a másik pedig a felekezeti határvonal mentén”.²⁴ A történettudo-

¹⁹ Erdei gondolatmenetének lényege, hogy a két háború közötti magyar társadalom struktúrája megkettőződött: a megkésett kapitalista fejlődés során a kelet-európai társadalmakban egyrészt valamilyen módon megmaradt a feudális-rendi társadalom, mellette azonban a meginduló kapitalista termelés is létrehozta a saját, Erdei szerint történetietlennek mondott, csökevényes előzményekkel rendelkező polgári társadalmát. A két társadalom egymástól elszigetelten, két külön struktúraként létezett, Erdei kifejezéseivel elve, a történeti, nemzeti autochton fejlődésű társadalom valamelyest modernizálódott, de a modern polgári társadalom nem volt szerves része a társadalomnak. Lásd ERDEI Ferenc, *A magyar társadalom a két háború között*, 1–2., *Valóság* 1976, 4. szám, 22–53, 1976, 5. szám, 36–58.

²⁰ A Karády Viktor által kifejtett zsidó polgárosodás tételét Gyáni Gábor a zsidóság a polgárosodásban betöltött kizárólagos szerepe, és a kettős struktúra elfogadása miatt bírálta. Karády Viktor szerint inkább az a vitás, hogy hol zajlott le a magyar polgárosodás, főként vagy kizárólag a szabad pályákon (tőkés vállalkozás, értelmiségi pályák), az azonban nem, hogy a magyarországi zsidóság igen jelentős szerepet vállalt ez utóbbi szektorokban. Vö. GYÁNI Gábor, *Polgárosodás mint zsidó identitás*, *BUKSZ* 1997, 3. szám, 266–276; KARÁDY Viktor, *Zsidó és nem zsidó polgárosodás? Válasz GYÁNI Gábornak*, *BUKSZ* 1998, 1. szám, 9–19; GYÁNI Gábor, *Forráskritika és bizonyítás, Viszontválasz Karády Viktornak*, *BUKSZ* 1998, 1. szám, 20–27.; Karády Viktor *A zsidóság polgárosodásának és modernizációjának főbb tényezői a magyar társadalomtörténetben* című szöveg forgó tanulmánya más tanulmányokkal együtt lásd KARÁDY Viktor, *Zsidóság, modernizáció, polgárosodás*, Tanulmányok, Cserépfalvi, Bp., 1997.

²¹ Erdei Ferenc 1943/44-ben írta szociográfiai művét, de *A magyar társadalom a két háború között* című kéziratát csak jóval később, 1976-ban jelent meg.

²² „A politikai sztereotípiák és csoportosítások válnak a társadalomszerkezeti elemzés lényegi elemévé.” In BOGNÁR Bulcsú, „Csak egy rettenetes nagy söprögetés segít”, *Valóság* 2003, 8. szám, 59–79.

²³ Erdei művét inkább a politika, az állam csoportalakzatai formálták, mintsem kora társadalmi valósága: „Ha pedig így áll a helyzet, akkor könnyen belátható, hogy a politikailag erőteljesen artikulált, 1938-tól ráadásul elsőrendű politikai (állami) cselekvési célja is vált zsidó–keresztény megkülönböztetés »tapasztalati ténye« milyen mélyen bevéssé válhatott a Horthy-kor társadalmi tudatába, mennyire áthatotta a kortársak percepciók érzékenységét...” GYÁNI Gábor, *Érvek a kettős struktúra elmélete ellen*, *Korall* 2001, 3–4. szám, 227.

²⁴ KÖVÉR György, A középosztálybeli mentalitás kérdései, in GYÁNI Gábor–KÖVÉR György, *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*, Osiris, Bp., 1998, 149.

mány kérdése, hogy a Horthy-korban a valóságban mennyire különült el egymástól a középosztály e két rétege, mennyire voltak átjárhatók a vallási, etnikai határok, és milyen életmodellek, minták váltak meghatározóvá. A két világháború között az alapvetően asszimilánsnak tekintett polgárság a diszkurzív térben kirekesztődött a középosztályból, a középosztály-diskurzusok centrális kérdése paradox módon a magyar középosztály megteremtése volt, annak ellenére, hogy már létező, *meglévő* osztályról volt szó.²⁵ A kirekesztés a zsidó polgárságra irányult, melyet a korszak szociálpolitikája meg is valósított; a kor „polgárellelenségé”²⁶ nagyon is kézzelfogható módon mutatkozott meg a zsidótörvényeket megelőzően is.²⁷ A két világháború között a kettős struktúra által közvetített sztereotípiák ellenségekké váltak, használatuk, működtetésük célpontja az elsősorban az asszimilánsként megjelenő polgárság lett, aszimmetrikus ellenfogalmakként, egyenlőtlen szembenállásokként működtek.²⁸

Polgárságról írni, vallani tehát a harmincas években egyáltalán nem volt semleges, politikamentes írói tett: az *Egy polgár vallomásai* első kötete politikai irodalom, hiszen használatbavétele mindkét recepció fázisban (a 20. század harmincas és kilencvenes éveiben) arról tanúskodik, hogy politikai irodalomként is olvasták,²⁹ és különböző politikai diskurzusokba ágyazódott be. Az is kétségtelen, hogy a kettős struktúra feudális eredetű, rendi, vallási, származási meghatározottságokat előtérbe állító premodern identitásmodelleket közvetített, illetve szilárdított meg, melyek ellentmondásosan viszonyultak a korábbi, a modernizáció által felkínált (polgári) identitásmintákhoz. Kérdés, hogy az *Egy polgár vallomásai* identitásregényként értelmezett első kötete hogyan viszonyult ezekhez az identitásmodellekhez, és ezáltal közvetett módon hogyan viszonyult a kor társadalmának önképét meghatározó kettős struktúra tételéhez?

Az első világháború után a polgárság és a polgári identitás válságba került: a korábbiaktól eltérően nem lehetőségként, hanem problémaként jelent meg. A válságot az is mélyítette, hogy a polgárság számára a kettős vagy többes identitások vállalása az egyre erősödő nacionalizmus és antiszemitizmus miatt lehetetlenné vált.³⁰

²⁵ TÓTH Zoltán: „A magyar középosztály megteremtése”, Jegyzetek néhány ismert társadalmi-politikai textus margójára, *Századvég* 1997, 7. szám, 58.

²⁶ Fejtő Ferenc kifejezése. Vö. FEJTŐ Ferenc, A polgárellelenségről, in SZÉCHENYI Ágnes (szerk.) Fejtő Ferenc, *Szép szóval*, Nyilvánosság Klub, Századvég, Bp., 1992, 304.

²⁷ A zsidótörvényeket megelőző szociálpolitikai törvénytervezetokről, törvényekről és azokat előkészítő statisztikákról lásd Ungváry Krisztián könyvét. UNGVÁRY Krisztián, *A Horthy-rendszer mérlege, Diszkrimináció, szociálpolitika és antiszemitizmus Magyarországon*, Jelenkor, Pécs, 2012.

²⁸ Reinhardt KOSELLECK, Fogalomtörténet és társadalomtörténet, in uő, *A történeti idő szemantikája*, Atlantisz, Bp., 2003, 121–145.

²⁹ „...a »politikai költészet« attól az, ami, ahogyan befogadják”, in KÁLMÁN C. György, A politikai olvasásról, *Élet és Irodalom* 2012, 2. szám, 12.

³⁰ Komlós Aladár és Hatvany Lajos önéletrajzi ihletésű írásai is erről tanúskodnak. KOMLÓS Aladár (Korál Álmos álnéven): Zsidók válaszüton, in KÖBÁNYAI János (szerk.), *A zsidóság útja, esszék, 1848–1948, Múlt és Jövő* Kiadó, Bp., 2000, 168–189; HATVANY Lajos, A polgár válaszüton, in uő, *Emberék és korok*, Regényes korrajzok, naplók, cikkek, Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1964, 366–497.

A polgárság identitása alapjaiban kérdőjeleződött meg, hiszen a modernizáció és az asszimiláció fénykorában, de már a reformkorban is a polgári életelvek, a polgári életgyakorlat, a polgári kultúra vált identitásalkotó kritériummá.³¹ A két világháború között a polgárság identitásválsága éppen abban állt, hogy a polgári jogegyenlőségen, a teljesítményen és szabad választáson alapuló modern identitás már nem volt elegendő, hogy a polgár a társadalom, a középosztály egyenrangú tagja lehessen. A társadalmi-kulturális harc az identitások és a szociális reprezentációk szintjén, a valóság társadalmi konstrukciójának folyamataiban is jelentkezett. A középosztály megeremtésének politikai programjai a diskurzusokban és a társadalmi gyakorlatban a *létező* polgárság középosztályból való kizárásával, polgári identitása megkérdőjelezésével és antiszemitizmussal társult. A polgári életgyakorlat, a polgári kultúra és a polgári identitás önmagában már nem teljesíthette az identitás, a csoporthoz tartozás egyik fontos célját: a pozitív énképet, a csoport pozitív értékelését, hiszen a nemzet nagyobb közössége és (az egyébként valóban létező) polgár egymást kizáró fogalmakként tűntek fel: a polgári identitás megerősítésre szorult. Az *Egy polgár vallomásai* első kötetének megjelenéséig a kor szociálpolitikája már nyilvánvaló jeleit adta, hogy célja az „őrségváltás”, ami a magyar zsidó polgárság egzisztenciális ellehetetlenítését jelentette, hiszen célja az iskoláztatás, a polgári értelmiség rekrutációjának megakadályozása volt. A húszas–harmincas években a numerus clausus és az őrségváltás gondolata, az antiszemita érdekvédelem és a bürokratikus antiszemitizmus³² nemcsak az állampolgári jogegyenlőséget, hanem a teljesítményen (odaértve az asszimilációs teljesítményt is) alapuló szabad identitásválasztás jogát és lehetőségét is megkérdőjelezte. A kormánypolitika által is közvetített identitás minta alapja a származás volt.³³ A polgári identitás minta háttérbe szorult, a korábbi polgárok nem életmódjuk, vállalt identitásuk vagy elért (szakmai, kulturális, társadalmi) teljesítményük alapján tagozódtak be a társadalomba, hanem mások róluk alkotott képe, a társadalomban megjelenő szociális reprezentációik alapján, ezek pedig egyenlőségelet tettek származás, vallás és társadalmi helyzet között. Ezzel a korábbi identifikációs bázis semmissé vált. A rendies, premodern identitáskonstrukciókat hangsúlyozó diskurzív térben, mint ahogy azt a középosztályi diskurzusok mutatják, a polgár előbb megszűnt társadalmi-szociológiai kategóriaként létezni, majd a valóságban is kirekesztett, jogaitól, javaitól és életétől megfosztott áldozat lett.

Ezekkel a folyamatokkal szemben az *Egy polgár vallomásai* és annak recepciója ellendiskurzusként fogható fel. A fogalomtörténet számol a társadalmi csoportokat jelölő fogalmak társadalmi valóságot alakító erejével, a fogalmak nemcsak a társa-

³¹ „Így váltotta fel tehát a kultúra (a kulturális életgyakorlat), más szóval az életforma a jogi (rendi) polgári meghatározottságot, mint döntő identitásképző erőt.” GYÁNI Gábor, Rendi polgárság, régi-új polgárság, pest-budai polgárok, in uő, *Az urbanizáció társadalomtörténete*, Komp-Press, Kolozsvár, 2012, 78.

³² UNGVÁRY, *A Horthy-rendszer mérlege*, 151–158.

³³ [A numerus clausus törvény a zsidóságot] „kizárta a szintén fajilag meghatározott magyar társadalomból”, in KOMORÓCZY Géza, *A zsidók története Magyarországon, II, 1849-től a jelenkorig*, Kalligram, Pozsony, 2012, 424.

dalmi csoportok leírására, a mi-ők csoport elhatárolására, a csoportidentitás meghatározására szolgálnak, hanem át is alakíthatják a csoportok közti viszonyokat.³⁴ A társadalomtörténeti, mentalitástörténeti kérdések ezért nem választhatók el egymástól. A polgár szó jelentése átalakult a két világháború között, az aszimmetrikus ellenfogalom tagjaként³⁵ stigmatizáló kifejezéssé változott, a különböző fogalmi azonosítások révén egyet jelentette a zsidóval, liberálissal és a kommunistával, és a polgár kívül maradt a keresztényként meghatározott középosztály és nemzet fogalmán.³⁶ „A polgárság, néhány évtizedes uralmi állapot után első számú közellenséggyé nyilvánított” – összegezte 1938-ban a kor sokarcú polgárellenességét Fejtő Ferenc.³⁷ „Ma a polgár csakugyan alig jelent többet a városi kereskedőt, iparost és intellektuelt, s annak is főként csak zsidó rétegeit megbélyegző argot-nál”³⁸ – írta Zsolt Béla. „Az első Magyar Tanácsköztársaság szervezői és vezetői között voltak zsidók, s amikor a »fajvédő« Magyarországban megcsinálták a véres és gonosz közjáték-
nak a mérlegét, a zsidóságot azonosították a bolsevizmussal. Ez a vád hamis volt, igazságtalan”³⁹ – írta a korszakra visszatekintve Márai Sándor. A két háború között a zsidóság és polgárság egymással felcserélhető, szinonim és pejoratív, stigmatizáló kifejezésekké váltak.

Az aszimmetrikus ellenfogalmak másik pólusán, a középosztály meghatározásokban ezzel párhuzamosan a nemzetkarakter, a világnézet mint a középosztály homályos ismérvei jelennek meg.⁴⁰ Az úri/keresztény középosztály és a magyar nemzeti karakter, magyar világnézet (összefoglalóan „magyarság”) a húszas évek végére tehát szorosan összetartozó fogalmakká váltak. A középosztály-diskurzusok áttekinthetetlen mennyiségéből meghatározó szövegeire, viszonyítási pontjaira érdemes koncentrálni, ezek közül a legfontosabbak Szekfü Gyula *Három nemzedék* (1920) és folytatása: *Három nemzedék... és ami utána következik* (1934), illetve Weis

³⁴ [az aszimmetrikus ellenfogalom] „teremtő tényezője is a politikai vagy társadalmi csoportoknak”, in R. KOSELLECK, *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*, Jósöveg Műhely Kiadó, Bp., 1997, 7.

³⁵ Olyan ellentétes fogalom párokról van szó, melyek a mi-ők csoport elhatárolására, a csoportidentitás meghatározására szolgálnak, de nem egyenrangú csoportokat feltételeznek: benne rejlik az elnevezésen kívül rekedtek el nem ismerése, lekicsinylése. Lásd mint fent.

³⁶ „A keresztény (vallás) konstruált oppozícióba került a zsidó (faj vagy vallás) fogalmával”, in KOMORÓCZY, *A zsidók története Magyarországon, II, 1849-től a jelenkorig*, 463.

³⁷ FEJTŐ Ferenc, *A polgárellenességről*, 304.

³⁸ ZSOLT Béla, Bethlen, a polgár, in BOZÓKI András (vál., szerk.), Zsolt Béla, *A végzetes toll*, Publicisztikai írások, Nyilvánosság Klub, Századvég, Budapest, 1992, 142–143.

³⁹ MÁRAI Sándor, *Hallgatni akartam*, Helikon, Bp., 2013, 44.

⁴⁰ „Nem tartozik a magyar középosztályba, aki nem érez együtt ösztönösen is, meg tudatosan is a történeti Magyarország életakarásával, erkölcsi és politikai hagyományaival, lehet közepes jövedelme vagy akármekkora műveltsége. Nem él a magyar középosztály lelki közösségében. Ingyen se gondoljuk, hogy a nemzet történeti hivatásérzése megmagyarosodott jöttmentek, máról-holnapra szerzett lelki tulajdona lett.” KORNIS Gyula, *Mi a középosztály?* in HUSZÁR Tibor (vál.), *Értelmiségyszociológiai írások Magyarországon 1900–1945*, Kossuth, Bp., 1981, [1928] 101.

István *A mai magyar társadalom* (1930)⁴¹ című műve. A konzervatív és a fajvédő (például Szabó Dezső, *A magyar középosztály megteremtése*, 1935) középosztály-diskurzus közös jellegzetessége, hogy a *meglévő* polgárság nem tartozott bele a modern értelemben vett középosztályba, és a magyar középosztály megteremtésének programjaiban sem szántak neki szerepet: a diszkurzív térben a polgárság kirekesztődött a 19. század óta a nemzet gerincének tartott középosztályból, a fajvédők pedig radikális megoldásokat követeltek.

Szekfü könyvének koncepcionális eleme, a háború utáni középosztályon belüli etnikai különbségtétel (magyar középosztály, zsidó polgárság) aszimmetrikus ellenfogalomként a naturalizáció elvét érvényesíti: olyan különbséget tételez fel a két csoport között, ami semmiféle kulturális erőfeszítéssel nem hágható át. Weis művében a polgárság szociológiai kategóriaként csak mint kispolgárság jelenik meg (5. fejezet), egyébként szociológiai kategóriájától megfosztva, vallási-etnikai megkülönböztető jegyével, a hatodik, középosztályt taglaló fejezeten belül „A zsidóság térfoglalása” alcím alá sorolódik be, a középosztály bizonyos pályáit elfoglaló zsidósággént és nem polgársággént. Az alfejezet címeként használt kifejezés az antiszemita beszédmód korabeli bevett fordulata, szemléleti eleme volt. A *Három nemzedékben* az aszimmetrikus ellenfogalom tagja (polgárság) a felosztás, a kettősség alakzatához kapcsolódóan szerepelt, Weisnél ennek helyére a hiány alakzata lép: a szövegből a polgárság szociológiai kategóriája kitörlődik, s helyette pusztán a magyarságtól megkülönböztető etnikai jegye emelkedik be diskurzusba. A hiány alakzatával viszont az aszimmetrikus ellenfogalom alárendelt tagja, a polgárság a zsidóság pejoratív értelmű szinonimájaként értelmeződött (és fordítva), és ezzel általánossá vált.

A Cobden⁴² folyóirat 1935-ben indított *A középosztály és a vajúdó világ* című ankétja valószínűleg a legnyitottabb volt a korban.⁴³ Nyíltan szembeszállt a középosztály fogalmának leszűkítő értelmezésével és polarizált felfogásával. Kérdései a középosztály mibenlétére, fogalmára, politikai szerepére, a középosztály érdekeinek

⁴¹ A kiválasztott művek a középosztály diskurzusok leggyakrabban hivatkozott szövegei. Tóth Zoltán Szabó Dezső és Szekfü Gyula munkáit tartja meghatározónak, Weis műveire Gyáni Gábor és Gyurgyák János utal mint a kor meghatározó szociológiai írására. Vö. Tóth Zoltán, „A magyar középosztály megteremtése”, Jegyzetek néhány ismert társadalmi-politikai textus margójára; GYÁNI-KÖVÉR, *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*; GYURGYÁK János, „Ezzé lett magyar hazátok”, *A magyar nemzeteszme és nacionalizmus története*, Osiris, Bp., 2007.

⁴² A Cobden a gazdasági és kulturális liberalizmus elvét hirdető magyarországi Cobden Szövetség 1934–1938 között fennálló lapja a liberális nagypolgársághoz és az 1920-ban betiltott szabadkőművességhoz is kötődött. A liberalizmust a progresszió általános feltételének tartották, s bár hangsúlyozták a kultúra gazdaságtól való függetlenségét, de gazdaság és kultúra kapcsolatát rendkívül fontosnak tartották. A folyóiratnak jelentős irodalmi, kulturális vonatkozású anyaga is volt.

⁴³ A hozzászólók között voltak népiek (Illyés Gyula, Sárközy György), urbánusok (Ignotus Pál, Hevesi András, Kecskeméti György, Cs. Szabó László), továbbá Kassák Lajos, József Attila, Kosztolányi Dezső, Ignotus is; de ott találjuk a gazdasági élet (Neumann Lajos, Nagy Antal), a tudomány (dr. Móricz Miklós statisztikus, Kovrig Béla reformkonzervatív szociológus), a politika (Kállay Tibor, pénzügyminiszter, pénzügyi szakértő, Auer Pál, jogász, Gratz Gusztáv) képviselőit is.

jobban megfelelő gazdasági elvekre (liberalizmus vagy tervgazdálkodás), valamint lehetséges érdekérvényesítő szervezetének létrehozására vonatkoztak. Határozott kérdésfeltevésével („Mit értünk voltaképpen középosztályon? Azonos-e a középosztály a polgársággal?”)⁴⁴ kiemelte a középosztály fogalom legfőbb ellentmondását, rámutatott a fogalomban rejlő, megkülönböztetést és hiányt jelző alakzatára. A hozzászólók a középosztályt vagyoni, jövedelmi és kulturális ismérvek és nem rendies eredetű kategóriák (származás, vallás) alapján definiálták. A Cobden középosztály-diskurzusának minimális középosztály-programja visszatérést sürgett a „régire”, tehát az első világháború előtti középosztály-koncepcióhoz (a középosztály fogalma ne szűküljön le az úri, keresztény középosztályra, hanem a *meglévő* polgárság is része legyen),⁴⁵ maximális programja pedig a középosztály alulról történő kibővítését szorgalmazta.⁴⁶ Az ankét legfontosabb eredménye a liberális középosztály-diskurzus megjelenítése, a leszűkítő-ideologikus, polarizált középosztály-felfogás elleni fellépés volt.

Identitásregény: a szociális reprezentációk identitásképző szerepe és a hibrid konstrukciók

Az *Egy polgár vallomásai* identitásregény, de nemcsak a polgári identitás regénye. A mű mind tematikus, mind formai elemei révén az identitásalakulás dinamikus, összetett folyamatait ábrázolja, de mindez csakis az ábrázolt társadalmi valósággal összefüggésben válhat az értelmező számára világossá. Az identitás témája az elbeszélői hang rendkívüli összetettségében nyilvánul meg, ám ez csak részben tudható be a kétféle, elbeszélő és elbeszélői tudat⁴⁷ önmagában is komplikált viszonyának. Az elbeszélői hang bonyolultsága és az identitás témájával való végig fennálló összeszövődöttségének magas szintű megvalósítása akadályozta meg az első kötetet abban, hogy igazolja urbánus kritikusi aggályait és pusztán rétegirodalommá, „polgári” irodalommá váljon.

Az elbeszélői hang polifóniája a szociális reprezentációk⁴⁸ megjelenítésére alkalmas hibrid konstrukciók használatából ered, ami az *Egy polgár vallomásai* első kötetének legszembevetőbb narratív poétikai sajátossága. A narrátor szövegébe

⁴⁴ Cobden 1935, február, 77–78.

⁴⁵ Lásd például LUKÁCS György v.b.t.t. hozzászólása, Cobden 1935, április, 150, vagy MAGYAR Pál hozzászólása, Cobden 1935, 5. szám, május, 213.

⁴⁶ Lásd például Cs. SZABÓ László hozzászólását, Cobden 1935, május, 217–220.

⁴⁷ A mű fontos narratív poétikai jellegzetessége az elbeszélői hang megosztása, az átélő és a szemlélő én szerepének változtatása, illetve a két hang (a kisgyermek és a visszaemlékező író) egybeolvadása. DOBOS, *Önéletírás és regény* (Márai Sándor: *Egy polgár vallomásai*), 75.

⁴⁸ Serge Moscovici szociális reprezentáció elméletében az egyéni pszichikum és a kollektív reprezentációk (nyelv, intézmények, szokások) nem különíthetők el egymástól. A szociálpszichológiai fogalmat eredetileg az új tudományos eredmények (pszichoanalízis) társadalmi terjedésének vizsgálatában alkalmazta (*La psychoanalyse, son image et son public*, 1961), de később kiterjesztette a fogalmat: a szociális reprezentációk „aktuális eseményekből, tapasztalatokból és olyan »objektív« tudásból indulnak ki, amellyel a csoportnak szembe kell néznie, hogy megalkothassa és irányíthassa saját világát”. SERGE MOSCOVICI, A szociális reprezentációk elmélete, in uő, *Társadalomlélektan*, Osiris, Bp., 2002, 274.

ágyazódó intratextuális diskurzusok, hibrid konstrukciók „olyan kijelentések, melyek nyelvtani-szintaktikai és kompozíciós markerei révén egy beszélőhöz tartoznak, de két kijelentést, kétfajta beszédmodot, kétféle stílust és nyelvet, kétféle szemantikai és axiológiai hitrendszert tartalmaznak”.⁴⁹ A hibrid konstrukciók alkalmasak a kulturálisan és történetileg kötött szociális reprezentációk a szövegvilágban való megjelenítésére, hiszen a regénynyelv Bahtyin szerint nyelvek rendszere, a nyelv nemcsak az ábrázolás eszköze, hanem tárgya is. Az így megjelenített nyelv „a társadalmi hitrendszerek képe, társadalmi ideológémaké, melyek egybeolvadtak saját diskurzusukkal és saját nyelvükkel. Ezért ez a nyelvben megjelenő nézetrendszer nagyon távol áll a nyelvekkel való formalista, artisztikus játéktól, mint ahogy ezek a nyelvek is távol állnak ettől. A regényben a nyelv formai ismeretobjejei, a beszédmod és a stílus a társadalmi hitrendszerek szimbólumai.”⁵⁰ Lényeges, hogy a társadalmi nézetrendszer (ideológéma) fogalma nem azonos az ideológia fogalmával,⁵¹ viszont sokkal közelebb áll az identitásalakulást meghatározó szociális reprezentációkhoz, ha összevetjük Moscovici már idézett kiterjesztett szociális reprezentáció elvével. A heteroglosszia jelensége, a regény nyelvének sokrétságát a narratológiában a hang révén ragadható meg, de a bahtyini „szociológiai stilisztika” (feltárni a szó konkrét társadalmi szövegtérét)⁵² nézőponthoz kötött vizsgálata nem állhat meg pusztán a nyelvi jelenségeknél.⁵³ A heteroglosszia jelensége az *Egy polgár vallomásaiban* a narratori szólamra ható idegen szólamok⁵⁴ beépülésében, a narratori szólam polifóniájában ragadható meg. A visszaemlékező felnőtt én úgy ábrázolja a gyermeki tudatot, hogy az elbeszélő hang polifóniája megjeleníti a saját és az idegen csoport közkezen forgó (irodalmi és nem irodalmi) szociális reprezentációit, és ezzel a személyes és a szociális identitás alakulásának dinamikus folyamatát képezi le. Nem a narratív identitás általános (a hős a történetben megteremtett önazonossága) fogalmáról van szó, hanem az identitásalakulás konkrét szociálpszichológiai folyamata válik az ábrázolás tárgyává, annak minden nyelvi-kulturális vonatkozásával, méghozzá az

⁴⁹ M. M. BAKHTIN, Discourse in the Novel, in M. M. BAKHTIN, *The Dialogic Imagination, Four Essays*, ed. by Michael HOLQUIST, University of Texas Press, Austin, [1981] 1996, 304. (fordította TÓTH Csilla)

⁵⁰ I. m., 357.

⁵¹ A kötetet záró szójegyzékben a fordító fel is hívja erre a figyelmet: a szó nem politikai irányultságot fejez ki, az oroszban egyszerűen nézetrendszert jelent, minden szó árulkodik a beszélő nézetrendszeréről. I. m., 429.

⁵² Mihail Mihajlovics BAHTYIN, A szó a költészetben és a prózában, in uő, *A szó esztétikája*, Gondolat, Bp., 1976, 214. (KÖNCZÖL Csaba fordítása)

⁵³ „...a diskurzív gyakorlat, melyhez a szöveg vagy az általa felidézett szavak tartoznak, nem a nézőpontnál végződik, hiszen a diskurzus mögött bizonyos axiológia és kulturális, ideológiai és nyelvészeti szociálpszichológiai horizontok kapcsolódnak a beszélő/író részéről.” Valerij, TJUPA, Heteroglossia, in <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/heteroglossia> (2013) (fordította TÓTH Csilla)

⁵⁴ A nézőpont és a heteroglosszia összekapcsolódását bővebben Uszpenszkij tárgyalta. Vö. Borisz USZPENSZKIJ, A „nézőpont” a frazeológia síkján, in uő, *A kompozíció poétikája*, Európa, Bp., 1984, [1970], 31–35.

énrendszer két gyűjtőpontjának, a személyes és a szociális identitás feszültségében.⁵⁵ Ezért mondhatjuk, hogy az *Egy polgár vallomásai* identitásregény. Nem a konkrét személy, nem a történeti szerző identitásalakulása az érdekes, hanem a maga összetettségében megjelenő folyamat, hiszen az identitás „társadalmi és társas termék”.⁵⁶ Identitásregény és a polgári identitás regénye, és ez utóbbiként közvetett módon, tartalmi és formai elemei által részt is vett a középosztályról, polgárságról folytatott diskurzusban.

Az *Egy polgár vallomásainak* első kötete látszólag az életrajz bevett sémái szerint épül fel, a szülői ház (I), a család (II), az iskola (III), a felnőtté válás (IV) lépcsőfokait követi, azonban mégsem a biográfia és az emlékezés határozza meg a műfajt. A tartalmi és a formai jegyeket, melyek közül a leírás, az elbeszélői hang polifóniája, valamint a figurák és motívumok rendszere a meghatározó, egyaránt az identitás témája szervezi meg. A műben megjelenő identitásfogalom egyrészt az osztályhoz kötődő életmódnak, másrészt a nemnek és a hivatásnak tulajdonít meghatározó szerepet. Az első kötetben igen nagy hangsúlyt kap a polgári életmód (például a polgári könyvtár, a polgári háztartás, a polgári reggeli, a polgári neveltetés) rajza, és ezzel a posztulált szerző⁵⁷ az életmód identitásképző erejét hangsúlyozza, így közvetett módon száll szembe a származás, a vallás determináló erejét hangsúlyozó, premodern identitás-felfogással.

Az életmód identitásképző erejének dominanciája nemcsak a főhős, hanem a mellékalakok rajzában is érvényesül: ők is a követett életmód (akár polgári, akár úri) révén tartoznak vagy kívánnak tartozni a középosztályhoz⁵⁸ (a Jónap család, Weinrébék vagy Dókus úr fiainak története). A 2. rész családi arcképcsarnokában a mellékalakok elrendezését sem pusztán a rokonsági kapcsolatok irányítják, lényeges téma a foglalkozás, szakma osztályhoz kötő ereje és társadalmi értéke is, melyet Jenő (aki öngyilkos lett, mivel nem lehetett zenész), Dezső (aki a mészáros szakmát, és ezzel a társadalmi presztízsvesztést választotta) és Ernő, a lecsúszott bárzongorista, valamint Mátyás bácsi, a keresztényszocialista jogtudós egymást követő és egymással ellentétes alakjai (I. 2, 4, 5, 6. fejezet) példáznak. A szexualitás témája csak egyetlenegy szempontból lényeges a műben: amennyiben a hős identitását érinti. Ez újabb erős érv amellet, hogy a mű témája nem a személyiség egésze vagy a tudatábrázolás, hanem a személyiség egyik összetevője, az identitás, pontosabban az identitásalakulás ábrázolása. A felnőtt elbeszélő nézőpontjából ítélve az öncenzúra áldozatául esett⁵⁹ király-rabszolga játék a későbbi

⁵⁵ PATAKI Ferenc, Identitás – személyiség – társadalom, in VÁRINÉ SZILÁGYI Ibolya–NIEDERMÜLLER Péter, *Az identitás – kettős tükörben*, Bp, 1989, 21–22.

⁵⁶ I. m., 21.

⁵⁷ Alexander NEHAMAS, The Postulated Author; Critical Monism as a Regulative Ideal, *Critical Inquiry*, 1981, 133–149. Nehamas a mű posztulált szerzőjét (a szerző történetileg plauzibilis variánsa, melyet a jelen tudásunk perspektívájából alakítunk ki) ágensnek tekint, és szándékkal ruházza fel.

⁵⁸ A modern értelemben vett középosztályhoz.

⁵⁹ A törölt részekről és Márai sajtóperéről lásd LŐRINCZY Huba, Cenzúra és öncenzúra, *Az Egy polgár vallomásai* eredeti és megcsonkított szövegéről, *Műhely* 2005, 3. szám, 37–45.

szexuális identitás szempontjából nyeri el jelentőségét.⁶⁰ Az utána következő eszébetét a nemi identitás változékonyságát tematizálja,⁶¹ és a felvillantott élettörténetek is ezt példázzák. A szexualitás később szintén az identitás kapcsán kerül elő újra a negyedik fejezetben, a szüzesség elvesztését elbeszélő bordélyházi jelenetben (IV, 9). A fogadásból, virtuskodásból, csoporthoz tartozás vágyából fakadó kínos, szomorú élmény csak az intézetbeli nyájtól való elkülönülésében erősíti meg a hőst.⁶²

Az első kötet második fejezetében az apai ág elbeszélésekor a szemlélő, felnőtt elbeszélő a történetíró szerepét veszi fel:⁶³ írásbeli forrásokkal, levelezésekkel, naplókcal, korabeli újságok nekrológjaival támasztja alá a család korai és gyors asszimilációját. Az asszimiláció témája folytán a dialogikusság felerősödése jellemzi a szöveget, ahol a saját és az idegen csoport közötti nézőpontváltások gyakran kapcsolódnak össze a dokumentumszerűséggel. A narrációba beékelten idegen elemeket (a már említett írásos források) szintén dőlt betűvel és idézőjellel jelzi a szerző. A történetben megjelennek az asszimiláció, a magyar identitás kialakulásának lépcsőfokai: a nyelv elsajátítása, névmagyarosítás, a szabadságharcban való részvétel, a magyar ügygel való lojalitás, a vegyes házasságok, a gyerekek magyar iskolában való taníttatása. A felidézett élettörténetek ennek a témának rendelődnek alá, mintegy az asszimilációs teljesítményt igazolják.⁶⁴ Az asszimiláció bonyolult folyamata, az idegen és a saját csoport egymásnak feszülő nézőpontjai egyetlen jelzős szerkezeten belül is megjelenhetnek, mint nézőpontváltással összekötött hibrid konstrukció: „Dédapám a Bácskába került le, ahová – különösen Torontálba és Bács-Bodrog megyébe – a Habsburgok szívesen telepítettek megbízható idegeneket.”⁶⁵ A „megbízható” jelző idegen nyelvi elemként a Habsburg-államgépezet szempontját idézi fel, akiket a magyar lakosság ugyanakkor „idegen”-nek tekintett. A szász és magyar, kuruc és labanc, dzsentri és polgári identitás váltakozása tehát tematikusan (a magyarosított nevét visszacserélő nagyapa, a „labanc”-ként aposztrofált felmenő, Gábor) és a narráció szintjén is megjelenik.

A magyar nyelv használatának meggyőző bizonyítéka a magánlevelezés. Az elbeszélői közlésben most idézőjelek nélkül megjelenő idegen elem („ezek a labancok”) szintén hasonló nézőpontváltást, illetve összeolvadást jelez: „Már 1800

⁶⁰ „...a király és rabszolga” játék – életem első, teljes, maradék nélküli erotikus élménye – megpörkölte kissé érzékeimet, valamilyen nemi bizonytalanság maradt bennem e játék után, melyet a »természetes« szexuális érintkezés a másik nemmel soha nem tudott egészen feloldani.” MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai*, Pantheon, Bp., 1934, 214.

⁶¹ „Azt hiszem a legtöbb ember néha homoszexuális, s néha nem az.” Uo.

⁶² „Tisztátalannak érzem magam, s megint egyszer mélységesen megvetem »az ő valóságukat«... Ez lenne az ő »titkuk«?” I. m., 305.

⁶³ Az elbeszélői szerepkörök változtatására vonatkozólag lásd Dobos István már említett tanulmányát: Önéletírás és regény (Márai Sándor: *Egy polgár vallomásai*).

⁶⁴ „Nagyapám pénzügy tanácsos volt a városban, ahol születtem. Magyar asszonyt vett nőül, s ő maga törve beszélt már csak a németet. Három gyermekét – apámat, egy fiatalabb fiút s egy leányt, aki csodálatosan kitört a család sorompói közül... – magyar iskolákban neveltette. Korán halt el, nem érte meg az ötvenet.” MÁRAI, i. m., 153.

⁶⁵ I. m., 147.

körül magyarul vagy deákul leveleztek egymással ezek a labancok; soha németül.”⁶⁶ A vitaszituáció kiélezettségét nemcsak a dokumentumszerűség jelzi, hanem a hibrid konstrukciók révén a keletkezési kontextus középosztály-vitái is felidéződnek, beíródnak az irodalmi szövegbe: „1834-ben, tehát évtizeddel a szabadságharc előtt, mikor a családnak még nem lehetett »érdeke«, hogy a családtagok egymás között magyarul levelegessenek, ezt írja Sándor Óbudáról anyjának...”;⁶⁷ továbbá „A magyar államigazgatásba betagozódó hivatalnokok a múlt század elején már magyarul leveleztek – a magyar úri családok, különösen a mágánások, akkor még szívesebben írtak németül, vagy latinul! – ez a »bevándorolt« nemzetség magyarul beszélt és érzett”.⁶⁸ Az idézőjelbe tett idegen szólamok, az asszimiláció mélységére vonatkozó közkeletű vádak („érdeke”, „bevándorolt”) beépülnek az elbeszélői hangba, így hozva működésbe azt a diszkurzív teret, azt a vitaszituációt (az asszimiláns polgárok magyarságának és nemzethez tartozásának megkérdőjelezése), melynek a mű és korabeli befogadója részese volt.

Ezen a ponton lényeges kitérni arra, hogy a magyar zsidóság és németiség asszimilációja hasonló ívet írt le: a Monarchia népei közül a zsidóság és a németiség (Duna-menti svábok, felvidéki cipszerek) bírt a legmagasabb asszimilációs hajlandósággal,⁶⁹ és az 1910-es népszámlálás adatai szerint az asszimiláció igen gyors és széles körű lehetett. Az első világháború az asszimiláció/disszimiláció fogalmak mentén is törésvonalat jelentett. A két kötetet elválasztó cezúra, hiány (a cselekmény az első világháború kitörésével zárul, majd a húszas évek Nyugat-Európájában folytatódik) erre a törésvonalra is utal, hiszen az *Egy polgár vallomásai* nemcsak egyszerűen a felvidéki cipszer polgárság 1867–1914 közötti történetét meséli el, hanem az asszimiláns polgárság útját is.

A mű egyik legszembevetőbb eleme a leírás, és az azokban megjelenő hibrid konstrukciók. Az elbeszélői hang összefonódik a gyakran forrásuk nélküli közkeletű véleményekkel, ítéletekkel, hiedelmekkel, normákkal. Az elbeszélői közlés rendkívül sokszor él értékelést kifejező kognitív igékkel (például „számított”,⁷⁰ „jobb szemmel nézték”,⁷¹ „tudták”,⁷² „mindenki így vélekedett”,⁷³ „nem tekintette senki”,⁷⁴ „lenézték kissé”,⁷⁵ „nem illett”,⁷⁶ „illett”⁷⁷), melyekhez általános alany tár-

⁶⁶ I. m., 150.

⁶⁷ Uo.

⁶⁸ I. m., 150–151.

⁶⁹ KARÁDY Viktor: Asszimiláció és társadalmi krízis (A magyar zsidó társadalomtörténet konjunkturális vizsgálatához), In uő, *Zsidóság, modernizáció, polgárosodás*, 120.

⁷⁰ MÁRAI, i. m., 6, 29.

⁷¹ I. m., 13.

⁷² I. m., 16.

⁷³ I. m., 23.

⁷⁴ I. m., 25.

⁷⁵ I. m., 30.

⁷⁶ Uo.

⁷⁷ I. m., 10.

sul. A tematizált valóságelemek soha nem önmagukban, tárgyi valóságukban, hanem a róluk alkotott szociális reprezentációk felidézésével, legtöbbször idegen közlések felidézéseként jelennek meg. Szinte soha nem a tárgyak, dolgok önmagukban álló közvetlen elbeszélői leírását kapjuk, hanem a heteroglosszia révén azokat a szociális reprezentációkat olvashatjuk, ahogyan erről a gyermek tágabb és szűkebb környezete vélekedett. Ezzel a közvetítettséggel az elbeszélő nemcsak a saját identitását teremti meg, hanem a mű jelenbeli befogadóinak csoportidentitását is. Az első három fejezet a csoportidentitás határait jelöli ki, olyan jegyek leírásával, ami a polgárságot megkülönbözteti a társadalom többi rétegétől.⁷⁸ Valójában nem a bérház realista értelemben vett leírását olvashatjuk, hanem a polgárság csoportidentitása szempontjából lényeges szociális reprezentációk, az idegen szólamok beépítése általi közvetett leírását: az első három fejezet a modernizációhoz, a technikai és építészeti újdonságokhoz (I, 1), a zsidósághoz (I, 2) és a bankhoz (I, 3) való viszonyt tematizálja. A modernizáció megjelenített jegyeivel és hordozóival a mű nemcsak a dualizmus kori Kassa, hanem a megírás korának polgárságára is utal, és így egyszerre képzi meg az elbeszélő saját, és a jelenbeli olvasók csoportidentitását is. A 4, 5, 6. fejezetben látszólag a térbeliség irányítja a szöveg szerveződését (hiszen a bank dolgozóiról és a házban lakó rokonokról esik szó), valójában a polgárság és az úri középosztály viszonya kerül hangsúlyos szerepbe, hogy aztán a 7, 8, 9. fejezetekben a lakás belső tereivel összhangban az identitás legfőbb elemének tekintett polgári életmód és lakáskultúra ábrázolása domináljon.⁷⁹ A bérház és a lakás leírása nem követi egyértelműen a leírás megszokott, és a szöveg által fel is idézett („A lépcsőházból lakószoba méretű előszobába nyílt az ajtó”)⁸⁰ térbeliségen alapuló hagyományát. A bérházzal szemben a csoportidentitás szempontjából releváns altémákra oszlik, külső leírása pusztán háttérként képez a belsőépítészeti, épületgépészeti és technikai újdonságok megjelenítésének: a cselédvécék, a vízvezeték, a villanyvilágítás és a központi fűtés altémáinak bemutatásához. Nem a dolgok tárgyszerű leírása, hanem modernségük társadalmi megítélése és ismertsége az elsődleges: „Addig ilyesmit nem láttak a városban. A központi fűtés korszerű újítás volt, de a cselédklozetekről is sokat beszéltek”,⁸¹ ezzel szemben „A villanyvilágítás akkor már a város legtöbb házában divatos volt”.⁸² A ház korszerűsége révén jelképes értelemben is kimagaslik a város földszintes házai közül, „valóságos felhőkarcolónak számított”.⁸³ A bérház

⁷⁸ László János Breakwell nyomán a szociális reprezentációk és csoportidentitás egybeesését a szociális reprezentációk szerepével azonosítja: „...az a funkció, amit a szociális reprezentáció a csoport szimbolikus határainak a megvonásában töltenek be. A csoport határai ott húzódnak, ahol a közösen szervezett reprezentáció határai.” In LÁSZLÓ János, *A történetek tudománya, Bevezetés a narratív pszichológiába*, Új Mandátum Könyvkiadó, Bp., 2005, 88.

⁷⁹ Vö. Gyáni Gábor a polgári lakáskultúrával foglalkozó tanulmányával: GYÁNI Gábor, *A polgári identitás és otthonkultúra a századfordulás Budapesten*, *Műhely* 1994, 3. szám, 43–48.

⁸⁰ MÁRAI, i. m., 7.

⁸¹ I. m., 7.

⁸² I. m., 9.

⁸³ I. m., 6.

lakói a bérház metonimikus képe által a modernizáció hordozóiként jelennek meg, bérlóível (a „partájokkal”) a jövevénynek tekintett asszimiláns polgárság metonímiája, a saját házzal szemben a nagyobb fokú társadalmi mobilitás kifejezője. A bérház a modernitás, a feltörekvő polgárság nyitottságát sugallja a földszintes családi házak befelé fordulásával szemben: „minden emeletről hosszú ablakosor, tizenkét ablak bámult az uccára”,⁸⁴ szemben az „igazi várossal”, mely „szinte láthatatlan volt, befelé épült, az uccasorok földszintes homlokzata mögött terült el”.⁸⁵

Összetett hibrid konstrukciókat figyelhetünk meg a modernizáció emblematikus jelenségeivel kapcsolatban, ahol az elbeszélő és az elbeszélte tudat időbeli távolságból fakadó különbsége a különböző társadalmi rétegek, csoportok szociális reprezentációival társul. Így például az újonnan épült bankpalota sem kimerítően részletes leírásban tárul az olvasó szeme elé (csak annyit tudunk meg az épületről, hogy Németországból hozattak vastag üveglapokat és üvegkupolát építettek a pénztárterem fölé), hanem a róla alkotott szociális reprezentációkban: „A parasztok így is nevezték az új bankpalotát: »A Betlehem.« Csodájára jártak a környékbeli falvakból, s halkán és áhítatosan beszéltek az üvegkupola alatt, mint a templomban. A feltörekvő kapitalizmus itt a világ végén valamilyen kis kápolnát épített magának... mindenki így vélekedett, aki látta, s másként nem is lehetett megmagyarázni ezt a fölöslegesen pompás és nagyzólan fellengzős alkotást.”⁸⁶ A szöveg dinamikája a különböző társadalmi rétegekhez kapcsolható szociális reprezentációk felidézéséből fakad. Az első mondat közvetlen idézése feltűnteti az eltérő csoporttól származó szociális reprezentáció forrását, a mondat a parasztok beszédének egyszerű felidézése; a hasonlat és a metafora úgy tűnik, közvetlenül az elbeszélőtől származik, ami azonban a következő tagmondatban már közkeletű szociális reprezentációként jelenik meg, amit az elbeszélő csak közvetít. A részlet szabad függő beszéddel folytatódik, eldönthetetlen, hogy az utolsó tagmondat az elbeszélő véleménye, vagy egy ezzel ellentétes előjelű szociális reprezentációt olvasunk, amit talán az elbeszélő is magáénak vall. A kiemelt részek jól mutatják a csoportidentitás szempontjából lényeges elemekről alkotott szociális reprezentációk sűrűsödését, a különböző „nyelvek”, különböző vélemények a csoportidentitás szempontjából fontosnak tartott dolgok körüli versengést, esetenként szétválaszthatatlanságát, ami – ellentétben az életmód kellékszerű tárgyi valóságként megjelenített tartalmi elemeivel – a polgári identitást és általában az identitást korántsem egyértelmű fogalomnak, vagy egyirányú folyamatnak mutatja be.

Az első rész 4–5. fejezetének valódi témája úri középosztály és polgárság egymáshoz való viszonya, melynek lényege a közkeletű szociális reprezentációknak való meg nem felelés, ami a származás és az életmód inkongruenciájából adódik. A dzsentri eredetű lateiner osztály polgári életmódja⁸⁷ szöges ellentétben áll a bank

⁸⁴ I. m., 5.

⁸⁵ I. m., 6.

⁸⁶ I. m., 23.

⁸⁷ [Endre bátyám] „lelkiismeretesen betartotta a hivatalos órákat”, „többet körmölt a bankban, mint vadászott és kártyázott, kicsit olvasott is, utazott is, mértékletesen élt”) I. m., 25.

működését ellenőrző fővárosi polgárok⁸⁸ dzsentriallűrjeivel. Az első kötet fontos szerkesztőelve a figurák (mellékalakok) egymáshoz való viszonya is, ami ebben a vonatkozásban is megmutatkozik: az anyai nagybácsi (Endre, a dzsentri származású bankigazgató) és az apai nagybácsi (a szász eredetű, polgári kereszta)⁸⁹ életmód és származás szempontjából egymás inverzei. A származás és az életmód eltérésének feljegyzése része a posztulált szerző tágabban értelmezett feladatának, a szociális reprezentációk és a valóság közti inkongruencia rögzítésének: „A valóság mindig más. (...) Úgy érzem, mi sem lenne könnyebb és hálásabb, mint megrajzolni azt a vidéki takarékpénztári igazgatót, aki gyakrabban ragaszt bankót a cigány homlokára, mint okmánybélyeget a szerződésekre, s a könnyelmű Noszty-fiúnak, az »édes pajtikám«-nak derűre-borúra megszavazza a kölcsönöket.”⁹⁰ A szereplők megjelenítésében fontos szerepet töltenek be a különböző társadalmi csoportok és típusok a középosztály számára ismert kulturális megjelenítései. Így például Endre, a bankigazgató nagybácsi Mikszáth dzsentrifiguráinak ellentéte,⁹¹ a madám a gonosz farkas a Piroska és a farkasból,⁹² Dókus úr; a házmester; a magyar hajdú⁹³ akár Jankó János⁹⁴ karikatúrájának mása is lehetne, az anyai nagyapa kisvárosi Falstaff,⁹⁵ a Miss „mintha egy századvégi angol divatlapból lépett volna elő”,⁹⁶ s végül a kassai középosztály egésze úgy élt a Bankón, „mint a piroskötéses Egyetemes Regénytár valamelyik kötetében a hősök”.⁹⁷ A meséből, magas irodalomból, karikatúrából, sajtóból ismert figurák nemcsak az identitásalakulás kulturális kötöttségeire⁹⁸ hívják fel a figyelmet, hanem egy újfajta poétika megalkotására is.

Szándékoltan nem irodalmias poétika bontakozik ki előttünk, különösen, ha szem előtt tartjuk a kortárs polgári olvasók ismereteit is (az újságíró-író Márai Sándor, *Az Újság*, *A Toll*, a *Prágai Magyar Hírlap* és a *Brassói Hírlap* rendszeres munkatársa): a posztulált szerző feladata elsősorban nem a dolgok, nem a valóság leírása/ábrázolása, hanem a róluk alkotott társadalmi képzetek leírása, és a megtapasztalt valóság összevetése, egymáshoz való viszonyuk ábrázolása.⁹⁹ Ezek a célok az új tár-

⁸⁸ A „pesti igazgatók, gőgös, öreg zsidók (...) vadásztak, tegeződtek, dzsentriskedtek.” I. m., 26.

⁸⁹ Ő a kivétel a családban, akin „kitörtek a magyar dzsentrinnyavalyák”, és ő volt „az első komoly antiszemita”, akit az elbeszélő ismert. I. m., 33, 34.

⁹⁰ I. m., 25–26.

⁹¹ I. m., 25.

⁹² I. m., 38.

⁹³ I. m., 73.

⁹⁴ JANKÓ János (1833–1896), festő, karikaturista. Közkedvelt karikatúrafigurái a *Borsszem Jankó*-ban jelentek meg. Romantikus realizmusa megmutatkozik a parasztság életét bemutató zsánerképeiben.

⁹⁵ MÁRAI, i. m., 102.

⁹⁶ I. m., 239.

⁹⁷ I. m., 311.

⁹⁸ Az identitáselemek, minták „már magában a kultúrában mintázott, modellszerű alakot öltenek (...). A minta a kultúra része, az identitás pedig ennek pszichikus leképeződése, kognitív sémája.” PATAKI, *Identitás – személyiség – társadalom*, 27.

⁹⁹ „A dzsentriosztálynak ezt a lateinereskedési életszakát gyermekkoromban közről láttam, s később úgy vettem észre, hamisan emlékezik meg erről az időről a kortársi irodalom.” MÁRAI, i. m., 25.

gyiasság poétikájának sajátos átértelmezésének tekinthetők: hiszen, ha valóban azt jegyezzük le, amit látunk, hallunk,¹⁰⁰ akkor valójában nem az objektív valósághoz, hanem annak társadalmi megalkotásához jutunk. A szociális reprezentációk a látott, hallott, tapasztalt valósággal való szembesítése az új tárgyiasság poétikájára utal, azonban a valóság nem közvetlenül, hanem társadalmi konstrukcióként, a csoport, illetve a személyes identitás alapját képező tudati valóságként lehet a művészi ábrázolás célja. Ezt az újságírásból eredő új irodalomeszményt jelképezi a Mária-udvar női köztársasága: az asszonyok modern párkákként, újságíróként, Mari néni háza pedig szerkesztőségként jelenik meg a szövegben.¹⁰¹ A posztulált szerző törekvése annak a folyamatnak a bemutatása, ahogyan az azonos társadalmi csoportba tartozó személyek a saját valóságukat felépítették, hogy ezekbe a társadalmi-kulturális folyamatokba ágyazza bele saját identitásalakulásának történetét.

A harmadik fejezetben a szereplők (figurák) alakzatszerű elrendezése, egymáshoz való viszonya az identitás témájának új aspektusát veti föl: az identitások viszonylagosságát és átfordíthatóságát. A hős szociális identitása kamaszkori rajongása tárgya, Olivér (III, 7), és a megvetett házitanító, Stumpf, az elkobzott fejezet hőse (III, 8) identitása között helyezkedik el, hiszen Olivér előkelő, nemesi származású, Stumpf pedig sváb paraszti családba született. Az identitás testi jegyekben is megnyilvánuló jelei és azok társadalmi értéke a hős testtudatát és személyes identitását viszonylagossá teszik, aminek feszültségét a hibrid konstrukció jeleníti meg: „Az az igazság, hogy Olivér nem szeretett engem, nem tudott szeretni engem, én voltam a másik fajta, az idegen, a gyanús és ellenséges emberfajta...”¹⁰² Az utolsó tagmondatban már nem az elbeszélő, hanem az elbeszélői hangba épített külső megítélés, Olivér, tehát az úri osztály nézőpontja érvényesül. A polgárságról alkotott lekicsinylő szociális reprezentáció beépül a gyermek tudatába, a gyermek énképe a másik csoporthoz képest formálódik.¹⁰³

A kész minták, a szociális reprezentációk, az identitásminták elfogadása vagy el nem fogadása a felnőtté válás folyamatának, a saját identitás kialakításának lényeges összetevője. A bérház fejezetében ábrázolt gyermeki tudat kritikátlanul átvette környezete identitásmintáit, ezzel szemben a harmadik fejezetben megjelenített premonitri kamasz diákok pontosan a szociális identitás kínálta szerepek és a személyiség viszonya, inkongruenciája foglalkoztatja. Főka első megnevezé-

¹⁰⁰ Egon Erwin KISCH *A száguldó riporter* előszavában kifejtettek szerint a riporternek értesüléseit tekintet, megfigyelés, beszélgetés útján kell megszereznie. A valóság objektív, kommentár nélküli leírásának eszménye nagyban befolyásolta az új tárgyiasság irodalmát. Kisch Sabrina BECKER idézi monográfiájában: *Neue Sachlichkeit*, Band 1, *Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933)*, Böhlau Verlag, Köln–Weimar–Wien, 2000, 214.

¹⁰¹ „...ez a szívós, kis női köztársaság volt az »igazi« család: mint valamilyen hivatalos központba, ide futottak össze a hírek a család különböző szárnyairól, a híradásokat itt tartották számon, mintegy iktatták, széljegyzetekkel látták el, s időnként bőséges szövegű bulletinekből tájékoztatták a családi eseményről a nyilvánosságot.” In MÁRAI, i. m., 171.

¹⁰² I. m., 219.

¹⁰³ „Olivér nem szerethetett engem, mert tömzsi voltam, tömpekező, szász- és morva paraszt őseim szélescsontú tramplisága ütközött ki arcomban és alakomban.” Uo.

sének hibrid konstrukciójában egymásnak feszül a diáknyelv és az egyházi hivatalos nyelv, a lázadó diák és a mintaadó felnőtt társadalom nézőpontja: „Fóka az intézet spiritus lectora.”¹⁰⁴ Az elbeszélő figyelme középpontjában a figura szerepidentása áll, ez nyilvánul meg Fóka címeinek felsorolásában.¹⁰⁵ Fóka alakját a tiszt-ségeihez kapcsolódó feladatai egy része a játék, színjáték motívumához, a megrendezettséghez utalják.¹⁰⁶ A tanár és a diák küzdelmét az indítja el, hogy a kamasz észreveszi a szociális identitás és a személyiség széttartását.¹⁰⁷ A Fókára való visszaemlékezés vezérelve viszont nem lehet a leleplezés,¹⁰⁸ valójában egy mentális folyamat áll az elbeszélői figyelem középpontjában: a gyermeki tudatban lejátszódó lázadás, melynek tartalma a szerepidentitás megkérdőjelezése. A Fókánál tett látogatás a kettejük közti küzdelem fontos állomása, a paptanár szerepidentitása rendíthetetlennek tűnik,¹⁰⁹ ám végül a hős győzelmével zárul. Hazugsága által („a lányokhoz is járok”) betekintést nyer a tanár személyiségébe, szerepidentitása mozgatórugóiba, a „komplikált lélekhalászat” „nagy szenvedélyébe”.¹¹⁰ A Fókával való párharc a fejezet harmadik részében zárul le. Fóka Szent Margit ünnepére „valóságos kis operát”¹¹¹ írt, melyben a hős címszerepet, Szent Margit szerepét kapja, de mivel hangja már mutál, elesik a főszereptől, és csak egy névtelen apácát alakíthat a darabban. Az eseményt súlyos sértésként, kitaszításként éli meg, s úgy dönt, kilép a kongregációból. A bukás színházi metaforái,¹¹² a színdarabban viselt apácacjelmez és a ministráns ruha megteremti a motivikus párhuzamot a kisgyermekkori misézés-játékkal, és ezzel összekapcsolja a színjátékot az identitás elsajátítására szolgáló szerepjátékkal. A Fókával folytatott küzdelem igazi téje a szerepidentitással való teljes azonosulás lehetetlenségének belátása. Az elbeszélő jelenbeli identitása szemszögéből ítéli meg a kongregációban töltött időt, a valós életben játszott komoly színjátéknak látta, ahol ő éppúgy szerepet játszott, mint ellenfele. A felnőtt elbeszélő szemszögéből Fóka külső leírásában éppúgy érvényesül a szerepidentitással együtt járó jelmezszerűség,¹¹³ mint korábban a ministráló gyermek megjelenítésében.

¹⁰⁴ I. m., 177.

¹⁰⁵ „...ő a prézes, ő vezeti a »hitbuzgalmi szakosztályt«, ő az intézet hitszónoka, ő gyóntat a kongregációban (...) minden titkok tudója, az ifjúság gyöngéd lelkiatyja.” Uo.

¹⁰⁶ „Ő vezeti a játékot, a szlőjdöt”; az „intézeti színelőadásra ő írta a színdarabot, ő rendez és tanít be minden iskolai ünnepélyt”. Uo.

¹⁰⁷ „Fóka nem őszinte, Fóka valahogy megcsal bennünket, akik hiszünk benne, Fóka kegyessége, jósága és atyaisága komédia.” I. m., 178.

¹⁰⁸ „Soha nem tudtam meg »adatot« Fókáról, buzgó és serény pap volt, jeles tanár” – állapítja meg az elbeszélő. I. m., 179.

¹⁰⁹ „...oly korrekt és felöltözött most délután, a szieszta órájában is, mintha dobogón ülne az osztályban.” I. m., 181.

¹¹⁰ „...mintha álarcok foszlanának erről a fegyelmezett arcról, vékony, selyem álarcok, megdöbben, féltékenyen, ijedten, baráti gyöngéden, a pedagógus sértődött csódjével, a lelkiatya szemforgató felháborodásával, a magányos ember föllobbanó, öntudatlan érzékiségével, a ki játszott barát kárörömeivel bámul réám...” I. m., 182.

¹¹¹ I. m., 188.

¹¹² „sértett, nagy színésznő”, „bukott csillag”, „aljas színházi intrikák”, „nagy szerep”. I. m., 190.

¹¹³ „Fóka, a prézes és lelkiatya, aggályosnak találja a daljáték frivol címét, suhogó, krémszínű reverendában, fején keménykalappal, teljes spiritus rectori díszben.” I. m., 192.

A műben az írás, és az emlékek, a családi emlékek őrzése alapvetően női feladatként jelenik meg. Az írás mindkét értelmében az *Egy polgár vallomásai* első kötetében nőalakokhoz köthető – nem számítva Dönyit, a gyerekkori barátot. Az írásban összpontosul a hős minden feminin vonása, a szexuális identitás zavara a formálódó későbbi identitás, a jelen elbeszélő művész identitásának perspektívájából bizonyul lényegesnek. A homoerotikus király és rabszolga játék nyomán szerzett sérülés csak az előző, a könyv második fejezetének utolsó részeivel összetevve értelmezhető (II, 10, 11, 12). A játék során szerzett sérülés az identitás új értelmezését veti fel: az élettörténetből levezethető identitás fogalmát, hiszen a felnőtt elbeszélő beszámolójában ez az elem, ami az őskőtől átöröklött traumákkal szemben (anya, anyai nagymama) saját életútjához köthető, az a sérülés, aminek köszönhetően „feminin vonások ütköztek ki” rajta.¹¹⁴ A hős Emma nénitől tanul írni, de nagynénje, Zsüli néni, az írónő mutatja be az első igazi, húsvér írónak, Paulini Bélának, a pajzán lap, a *Fidibusz* szerkesztőjének (II, 10). A gyermek elbeszélő és Zsüli néni közötti azonosságok (mindketten bérházban éltek, „lépést tartanak a korral”), a felnőtt elbeszélő és a nagynéni közöttiek (a regényírás tevékenysége, jellemük családbeli idegensége, és a Párizsban töltött évek) állítják őket párhuzamba. Zsüli néni nemi identitása az elbeszélővel szemben ismétlések által kiemelten hangsúlyos és egyértelmű: „igazi nő volt”,¹¹⁵ „múlt századbeli nő-én már csak görölköt ismertem”,¹¹⁶ „grande dame”,¹¹⁷ az ellentét tovább mélyíti a szereplő és a hős azonosulásának játékát. Zsüli néni további lényeges attribútuma a családi emlékek őrzése is: „tele volt fényképekkel, régi levelekkel, százéves családi emléktárgyakkal”,¹¹⁸ feltehetőleg innen juthatott a szerző az *Egy polgár vallomásai* megírásához szükséges, a műben megjelenő források egy részéhez. Alakja azonosítható a mű posztulált szerzőjével, hiszen, akárcsak Zsüli néni, maga is regényhős és regényíró egyszerre: „Zsüli volt a család titkainak őrzője, írónő s egy kissé regényhősnő, családtag s mégis oly utánozhatatlanul idegen...”¹¹⁹ Az egymásba alakuló identitások játékát, az identitások dinamikáját nemcsak a narrátori hang összetettsége, valamint a középpontban álló hős különféle csoportidentitásai adják, hanem a szereplőket összekapcsoló motívumok és a köztük lévő azonosságok is elősegítik. A Zsüli néni képviselte regényírás modern, korszerű változata a Mária-udvar zsurnaliszta irodalomeszménye, melynek feladata az új tárgyiasság poétikájának átértelmezésével a valóság társadalmi konstrukciójának rögzítése.

Végül érdemes kitérni a mű két jellegzetes strukturális elemének, a hibrid konstrukciók és a játék/színjáték motívumának az összekapcsolódására. A hibrid konstrukció szerkezeténél fogva képes arra, hogy viszonylagosítsa és tárgyiassítsa a

¹¹⁴ I. m., 215.¹¹⁵ I. m., 162.¹¹⁶ I. m., 163.¹¹⁷ I. m., 165.¹¹⁸ I. m., 162.¹¹⁹ I. m., 162.

nyelv, a szó közvetítette ideologémákat. Márai művében a polgárság által osztott szociális reprezentációk is tárgyá, és a különböző értékítéletek révén viszonylagossá válnak. A színjáték/szerepjáték motívuma és a hibrid konstrukciók együttesen a polgári identitás és általában az identitás viszonylagosságát, szerepszerűségét és felcserélhetőségét sugallják. A formai elemek folyamatosan ellentétezik az életformában gyökerező, szilárdnak tűnő polgári identitást. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a közép-kelet európai polgárság a nyugati polgári mintát csak követi, és ez a minta szerepként nem tartozik belső lényegéhez, mint ahogy ezt a második kötet legelején az elbeszélő ki is jelenti;¹²⁰ a formai elemek, mint láttuk, általában az identitás képlékenységet, komplexitását és viszonylagosságát állítják középpontba. Az identitásképzés és az identitásfogalom dinamikájának a narratív szerkezetben is megjelenő képlékenysége, változékonysága, viszonylagossága és komplexitása áll szemben a kor rendies jellegű, etnikai, vallási kategóriákat hangsúlyozó identitás-felfogásával, hiszen a középosztály ilyen kategóriákon nyugvó felosztása (úri, keresztény középosztály–zsidó polgárság) merev, statikus identitásfogalmat implikál. Az identitás fogalmát a maga összetettségében felmutató mű a kirekesztő, a polgárság szociológiai fogalmát vallási/etnikai fogalommal felcserélő aszimmetrikus ellenfogalmak és a velük járó merev identitássémák elleni határozott fellépés volt, nemcsak művészi, de politikai tett is. A mű nemcsak a polgári életmód és mentalitás tükrözésével járult hozzá a polgárság fenyegetett identitásának megerősítéséhez és a polgárság fogalmának helyreállításához, hanem a középosztály diskurzusokban megjelenő merev identitássémák ellenében az identitás komplex és dinamikus fogalomként való bemutatásával is. Ezt tekinthetjük a mű a kulturális értelemképzésben betöltött maradandó szerepének.

¹²⁰ „Zavartan éreztük, nagyon finom idegekkel, hogy polgárnak lenni nem egészen ugyanaz Nantes-ban, mint Kassán – s mi odafent, a mi »nagy urbanitású« felvidéki városainkban, valahogy kínos-lelkiismeretesen voltunk polgárok, úgy iparkodtunk, mint az eminens diákok, valósággal szorgalmi feladatokat végeztünk polgáriasságból, ernyedetlenül civilizálódtunk. Nantes-ban valószínűleg éppen csak éltek az emberek egy életformán belül, különösebb osztály-becsű nélkül.” MÁRAI, *Egy polgár vallomása*, Második kötet, Pantheon, Bp., 1935, 8–9.

Dobó Gábor¹

KASSÁK LAJOS *EGY EMBER ÉLETE* CÍMŰ ÖNÉLETRAJZÁNAK
FOGADTATÁSA 1927–1928-BAN

Kassák Lajos könyv alakban először 1927-ben megjelent *Egy ember élete* című önéletrajzának korabeli fogadtatása azt a folyamatot dokumentálja, amelynek során a szerző előtt megnyíltak a magyar irodalom képzeletbeli kapui.² Igaz, hogy Kassák pályájának kezdetétől jelen volt írásaival az országos lapokban, egyebek mellett a nagy presztízsű *Nyugatban* is, azonban Kassák kritikai fogadtatását a tízes évek közepétől szerkesztett avantgárd folyóiratai határozták meg, amelyeket hevesen bíráltak a mérsékelt modernizmus fórumai csakúgy, mint a konzervatív lapok és a baloldali szerzők. A Kassák-művek recepciójának szerkezete 1927 körül, az *Egy ember élete* megjelenésének idején hasonlított a korábbiakéhoz. A szerző 1926-os *Tisztaság könyve*³ című avantgárd antológiájának fogadtatása vegyes volt, a *Dokumentum*⁴ című lapjáról a kortársak hűvösen nyilatkoztak, az *Egy ember életét* viszont korábban példátlan mértékű kritikai lelkesedés övezte, ami áttörést jelentett Kassák számára.⁵ A mű a megjelenését követő években, 1927-ben és 1928-ban a legkülönbözőbb lapokban kapott elismerő kritikákat. Dicsérően nyilatkoztak róla bal- és jobboldali szerzők, az esztétizáló modernség hívei éppúgy, mint a hatalmi elithez tartozó, úgynevezett konzervatív irodalom képviselői, irodalmi lapok csakúgy, mint a tömegsajtó termékei.

Az *Egy ember életéről* megjelent kritikák kirajzolják a korban domináns irodalomfelfogás szempontjait, amely alapján a marxizmus, a freudi pszichoanalízis, az esztétizáló modernség, és egyfajta romantikus művészetfelfogás nézeteit érvényesítő

¹ A szerző az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója; a Kassák Múzeum munkatársa.

² A mű részletei a *Nyugatban* jelentek meg 1924-től, majd *Egy ember élete* címen három kötetben (Gyermekkor; Kamaszévek, Csavargások) a Dante kiadónál, 1927-ben.

³ KASSÁK Lajos, *Tisztaság könyve*, Horizont, Bécs, 1926.

⁴ *Dokumentum*, „művészeti és társadalmi beszámoló”. Összesen öt száma jelent meg 1926 decembere és 1927 májusa között.

⁵ A mű fogadtatástörténetéről összefoglalóan lásd például CSAPLÁR Ferenc, Az „Egy ember élete”, in Cs. F., *Kassák kövei*, Szépirodalmi, Bp., 1987, 129–176; GYÖRGY Péter, Küzdelem a realizmusért: fikció és önéletrajz szerepe Kassák prózájában, in *Kassák Lajos emlékkönyv*, szerk. FRÁTER Zoltán, PETŐCZ András, ELTE–Kassák Klub, Bp., 1988, 58–65; DERÉKY Pál, Kassák Lajos: *Egy ember élete* című önéletrajzának fogadtatástörténetéhez, *BÁR* 1996/1–2, 63–92; BALÁZS Eszter, Baloldaliság és munkásszubbkultúra Kassák *Egy ember élete* című önéletrajzában az első világháborúig, *Múltunk* 2013/2, 83–105.

bírálok egyaránt figyelemreméltó műalkotásnak ítélték Kassák szövegét. A mű 1927–1928-as recepciójában egyeduralkodó az a vélekedés, amely szerint az ön-életrajzírás (tágabb értelemben pedig általában a művészet) elsősorban szerzője lelkéről árulkodik. A bírálók ennek megfelelően a műben az író életútjának, élményeinek nyomát keresték, amelyek szerintük a művész „lelkét” formálták – vagy éppen a szerző életútját és élményeit tekintették az írói lélek lenyomatának. A kritikusok az életrajzot (általában pedig a művészetet) vallomásként értelmezték, amelynek a lehető legőszintébben kell a szerző életéről, élményeiről, végső soron pedig a lelkéről tanúskodnia. Az önéletrajz bírálói abban is egyetértettek, hogy a szöveg stílusának elég konvencionálisnak kell lennie ahhoz, hogy „egyszerűségében”, „tisztaságában” könnyen hozzáférhető legyen az olvasók számára, ugyanakkor a mű stílusis megoldásainak összhangban kell lennie a mű tartalmával, végső soron pedig tükrözniük kell írójuk lelkét. Ez a szempontrendszer alkotta a dominánsnak nevezhető irodalomfelfogást. Képviselői abban már eltérően vélekedtek, hogy a szerző lelkét az író „egyéniiségének”, „pszichéjének” vagy „osztályöntudatának” szempontjából tartották-e megragadhatónak, az *Egy ember életét* azonban mindnyájan a szerző lelkéből származtatták. Ezzel csekély jelentőséget tulajdonítottak Kassák tudatos szerkesztésének és művészeti koncepciójának. A kritikusok nemegyszer egyenesen azt sugallták, hogy a mű írói tudatosságot nélkülözve, vagy éppen Kassák írói szándéka ellenére jött volna létre.

Az *Egy ember életének* nem minden eleme felelt meg a domináns irodalomfelfogás elvárásainak. A kritikákat összevetve kiderül, hogy a befogadó, jutalmazó gesztusok kirekesztő, elutasító megfogalmazásokkal keveredtek. A kritikák dicséretei sokszor az önéletrajz elfogadhatónak ítélt elemeinek lehatárolását, vagy az irritálónak gondoltak semlegesítését szolgálták, és a kritikusok szinte minden esetben világossá tették azt is, hogy Kassák milyen egyéb törekvéseivel szemben értékeli nagyra az *Egy ember életét*. Ebből a szempontból a korabeli kritikák olyan kulcsfogalmai, mint a *lélek*, az *élmény*, az *őszinteség* vagy a *tisztaság*, nem tűnnek ártalmatlan esztétikai kategóriáknak. Az *őszinteséggel* ellentétbe állított *programosság*, vagy az *élménnyel* szembe állított *csináltság* fogalompárok inkább olyan eszközöknek látszanak, amelyek segítségével az irodalmi élet kapuőrei számon kérhették az elemzett művön és szerzőjükön a domináns irodalomfelfogás ismérveit.⁶ Kapuőrökként működtek mindazok a kritikusok, akik a parlamenti baloldal, a hatalmi elithez tartozó konzervativizmus vagy az intézményesült esztétizáló modernség képviselőiként az irodalmi életben fennálló viszonyokat őrizték. A kritikusok a domináns irodalomfelfogás alapján sikeresen értelmezhető önéletrajzot igyekeztek leválasztani Kassák egyéb, elfogadhatatlannak ítélt megnyilvánulásairól, különösen az irodalmi mező átrendezését célzó diskurzusáról. Az értelmezők ennek ér-

⁶ Ugyanekkor hasonló jelenség figyelhető meg az úgynevezett „népi írókkal” kapcsolatban is: LENGYEL Imre Zsolt, VÉRES Péter pályakezdéséről, *Irodalomismeret* 2014/4, 31–50. – A mechanizmus elméleti háttéréhez lásd Pierre BOURDIEU, *A művészet szabályai: az irodalmi mező genezise és struktúrája*, fordította SEREGI Tamás, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Bp., 2013.

dekében vitába szálltak magának az önéletrajznak bizonyos központi állításaival is. A bírálók ugyanis az irodalmi status quo felforgatásának, a helyfoglalásnak a gesztusait nem csak Kassák egykorú avantgárd műveiben és lapszerkesztői tevékenységében vélték felfedezni, hanem – okkal – az *Egy ember életének* önértelmező bevezetőjében is.

1. Az Egy ember életének értelmezése a domináns irodalomfelfogás szerint

Az *Egy ember életéről* megjelent korabeli bírálatok olyan szempontokat érvényesítettek a szöveg interpretációja során, amelyek a mű ismertnek, megszokottnak vélt vonásait hangsúlyozták, elfedve a szöveg nem konvencionális megoldásait. Ezek a szempontok felfedezhetők az *Egy ember életének* fogadtatását 1927–1928-ban meghatározó kiadó ajánlószövegben is, amely a legnagyobb terjesztésű országos napilapokban jelent meg.⁷ Az olvasók feltételezett elvárásaira és közös tudására építő kiadói reklám tartalmazza azokat a sztereotípiákat, amelyek az *Egy ember életéről* publikált bírálatokban ismétlődnek. A szöveg Kassák életútjának különlegességére hívja fel a figyelmet, hangsúlyozza a mű őszinteségét, és dicséri Kassák stílusának „tisztaságát”, amelyben állítólag az író lelke is tükröződik. Mindezt pedig szembeállítja Kassák korábbi, avantgárd műveivel, amelyeket őszintétlennek, érthetetlennek és extravagánsnak ítél.

1.1. Az önéletrajz értékelése a kritikákban az író „életútja” és „élményei” alapján

Több kritika azért értékeli nagyra az *Egy ember* életét, mert az abban kirajzolódni látszó személyiség és életút figyelemre méltó volt. Még olyan szövegközpontúnak nevezhető kritikák is rendkívül szoros, sőt organikus kapcsolatot láttatnak Kassák szövege, életútja és jelleme között, mint amilyen Komlós Aladár 1927-ben a *Századunkban* megjelent bírálata.⁸ Komlós egyfelől érzékenyen elemzi Kassák próza-technikai megoldásait, és egyúttal elhelyezi az *Egy ember életét* az európai önéletrajz történeti és kortárs irodalmi kontextusában. Másfelől úgy vélekedik, hogy „Kassák önéletrajzának varázsa nemcsak a művészi szépségből, anyagának érdekes gazdagságából és sallangtalan stílusa nagy megjelenítő erejéből ered, hanem onnan is, hogy az az élet, amelyet élénk tár, erkölcsileg rendkívül vonzó. Csupa erő, tisztaság és harmónia.” Komlós nyilvánvalóvá teszi, hogy nem a figura életének regénybeli ábrázolására céloz, hanem az életrajzi alakra. Kassák vélt egyenes-ségét, „keménységét”, sőt „gyémántkeménységét” ugyanis az is bizonyítaná, hogy

⁷ [X], Kassák kóborlásai: egy fantasztikus élet regénye, *Népszava* 1927. október 30. – a kiadó hirdetése ugyanebben az évben többek között a *Magyar Hírlapban*, az *Újságban* és a *Temesvári Hírlapban* is megjelent.

⁸ KOMLÓS Aladár, Kassák Lajos, *Egy ember élete*, *Századunk* 1927/12, 622–624.

a regény cselekményén túlnyúló időben, a szöveg létrehozásakor önéletrajzát író Kassák „nem retusálja képét. Kevés ember volna rá képes, hogy olyan szemrebbenés nélküli nyíltsággal, olyan fölényes belső szabadsággal beszélje el a botlásait és a gyengeségeit, mint ahogy Kassák teszi.” Fenyő Miksa az *Egy ember életének* kvalitásait szintén levezethetőnek tartja a szövegben megelevenedő „egyéniiség” életútjából.⁹ Szerinte Kassák személyisége „nyomorban, piszokban forr ki, mint szőlőből a nemes bor”. A regényben Fenyő szerint „egy mind határozottabb, mind érdekesebb, mind rokonszenvesebb egyéniiség képe bontakozik ki előttünk. [Annak az élete], aki ezt a tartalmas életet élte s aki ezt a tartalmas életet ilyen érdekesítő munkában megírta.” Eszerint az *Egy ember élete* tulajdonképpen olyan fejlődésregény lenne, amelynek a könyv cselekményének időbeli határain túl nyúló végén a főszereplő képessé válik „pompás képet rajzolva” és „művészi összefogva önnön tükörképének gócpontjában” megírni saját történetét.

A fenti vélekedés másik megfogalmazása szerint a jó önéletrajzi regény élményeken alapszik, és ezáltal képes az olvasóknak is élményt nyújtani. Ebből az aspektusból az írói tudatosság meglehetősen korlátozottként tűnik fel az önéletrajz keletkezése során. A Kassák-mű kritikusai szerint az értékes önéletrajzi regény (mint amilyen az *Egy ember élete* is) amellet, hogy gazdag élményanyagból táplálkozik, azt képes lényegében áttételek nélkül közvetíteni olvasójának. Kállay Miklós (Tormay Cécile munkatársa, a *Napkelet* későbbi szerkesztője) az „önvallo-más”, sőt általában a „klasszikus remekművek” sajátjának tartja az *Egy ember életé-re* is jellemző „keresetlen őszinteséget, azt a közvetlen és természetes egyszerűséget, amely a kötet minden szavából sugározza ki az igaz élmény hevét.”¹⁰ Nagy Lajos, saját lapjában, az *Együtt*-ben megjelent kritikájában szintén úgy véli, hogy a „kitűnő könyv” elolvasása által okozott „gazdag élményt” az önéletrajz vélt hitelessége, illetve az abban ábrázolt élet csodálatra méltósága okozza. Nagy Lajos szerint az *Egy ember életének* főhőse „nem ösztönösséggel teremtett alak, hanem egyszerűen maga az író”, aki „nagy mértékben a valóságból van másolva”, és a könyv „eseményei között sem akadunk semmi kitaláltnak a nyomára”.¹¹ Az önéletrajzot „irigylésre méltóan érdekesnek” nevezi, mindenekelőtt azért, mert „irigyelni lehet az embert, akinek ily tartalmas, egészséges és fölfelé törő volt az élete”. Ehhez hasonlóan a szociáldemokrata politikus Szakasits Árpád kritikájában a Kassák-mű szerepe a „tüköré”, amelyben „minden alulról fölfelé küzdő ember egy kicsit a saját életének mását pillantja meg”.¹² Szakasits nem vitatja, hogy azoknak is „kísértő élményt” okozhat a könyv, akik nem Kassákéhoz hasonló életet éltek, számukra azonban Kassák önéletírása megmarad „izgalmas olvasmánynak, művészi élvezetnek.” A bíráló szerint az önéletrajz valódi hatását csak a Kassák-

⁹ FENYŐ Miksa, Kassák Lajos új könyve: *Egy ember élete*, *Nyugat* 1927/II, 787–789.

¹⁰ KÁLLAY Miklós, *Egy ember élete*. Kassák Lajostól, *Könyvbarátok Lapja* 1928/2, 155–156.

¹¹ NAGY Lajos, Kassák Lajos: *Egy ember élete*, *Együtt* 1927/5, 13–14.

¹² SZAKASITS Árpád, *Egy ember élete*, Kassák Lajos háromkötetes könyve emberré válásáról, *Népszava* 1927. december 21, 4.

hoz hasonló osztályból származók között fejtheti ki, mint amilyen maga Szakasits is. „Számunkra – folytatja Szakasits –, akik ugyancsak mosónő anyától származtunk, s a nyomorúság virrasztott a bölcsőnk fölött, [a regény] sokkal többé válik: önnön-magunkká.”

*1.2. Az önéletrajz értékelése a kritikákban a mű „őszintesége” alapján:
az Egy ember élete mint a lelki megtisztulás dokumentuma*

A kritikusok a domináns irodalomfelfogás alapján megpróbáltak magyarázatot adni arra a megfigyelésre, hogyan képes Kassák életrajza sikeresen közvetíteni Kassák jellemét, életútját és élményeit. Az *Egy ember életének* értelmezői szerint Kassák őszintesége teszi lehetővé, hogy az olvasó közvetlenül hozzáférhessen Kassák „élményeihez” vagy személyiségének bizonyos vonásaihoz. Szántó György (a *Periszkóp* című aradi avantgárd lap szerkesztője 1925–1926-ban) kritikájában azonosítja az önéletrajz lakatosinas hősét az író Kassákkal, olyannyira, hogy Szántó szerint a műben „egy lakatoslegény teszi tálcára az agyvelejét és a forró szívét. Hogy egész magát adja nekünk”.¹³ A bizarr kép szerint Kassák gondolatai és érzelmei a szövegben közvetlenül válnak hozzáférhetővé az olvasók számára. Róna Imre a *Magyar Hírlap*ban szintén fiziológiai metaforával érzékelteti a Kassák-mű olvasása során várható élményt, amelyet különösen Kassák őszintesége váltana ki az ideális olvasóból: „van ebben az önéletrajzi regényben valami, amitől hosszan, mélyen kell lélegezni. Az író megkapó, brutális őszintesége ez, amely néha olyan darabosan egyszerű és teljes, mint egy hegy, s néha olyan jóleső, mint egy erős, férfias kézszorítás.”¹⁴

A fentieknek megfelelően az *Egy ember életének* világirodalmi párhuzamait kereső kritikusok is az állítólagos őszintesége alapján méltatják Kassák önéletírását. Szántó György recenziójában „önkéntelenül is összehasonlításokat keres ezzel a nagy emberes őszinteséggel, ezzel a magát teljesen kitárni akarással”.¹⁵ Szántó alig talál „őszinteség dolgában” Kassákéhoz fogható irodalmi művet: alulmarad többek között Dickens „szentimentális” *Copperfield Dávidja*, más műveket pedig „romantikus”, „gátlásokkal teli”, vagy „rapszodikus” jellegük miatt értékeli Kassák önéletrajzánál kevesebbre. Ez az oka, hogy a több korabeli értelmező számára az őszinteség maximumát jelentő Kassák-művet a kritikusok ritkább esetben hasonlították a túlságosan irodalmiasnak vélt európai nagyregényekhez. Ehelyett több kritikus a vallomás, sőt a gyónás, ezen keresztül pedig a megtisztulás funkcióját tulajdonítja az *Egy ember életének*. Ennek megfelelően Szent Ágoston és Rousseau vallomásait tekintik a Kassák-mű legfontosabb előképének, összhangban egyébként a kiadó ajánlójával. Fenyő Miksa a mű őszinteségét Kassák szerinte következetes személyiségéből, szilárd jelleméből vezeti le, amely így nem csak megköze-

¹³ SZÁNTÓ György, Kassák Lajos: *Egy ember élete*, *Temesvári Hírlap* 1927. december 22, 10.

¹⁴ RÓNA Imre, *Egy ember élete*, *Magyar Hírlap* 1927. november 20, 23.

¹⁵ SZÁNTÓ, i. m., 10.

líti, de felül is múlja a tépelődő Rousseau könyvét.¹⁶ Kassákot őszintébbnek tartja Rousseau-nál, mert Kassák „igénytelenebb, mert nem csinál olyan nagy dolgot belőle, nem durálja úgy magát neki, mint francia elődje”. Fenyő a vallomások irodalom alapstruktúrájára hivatkozva egy megtisztulás történeteként beszéli újra Kassák önéletrajzát. Amint írja: „[Kassák] annyi mellékúton, annyi piszkon keresztül, bűnben, betegségben, testi és lelki nyavalyákban, annyi ténfergésben és tévelygésben egy igaz embernek külön világ felé vágyó magával küzdő harcosnak, egy érdekes fantáziájú, nemes dolgokra vágyó kalandornak lelkét vitte és mentette meg a maga számára”. Az *Egy ember élete* kritikáiban a gyónás és a megtisztulás képze a legismertebb világirodalmi párhuzamot jelentő Szent Ágoston és Rousseau felidézésénél tágabb értelemben is megjelent. A kritikusok vallások képzetköröket aktiváltak a mű elemzése során. Kassák szövegét szélsőségesen őszintének érzékelték, amelyet ezért gyónásként, vallomásként, (sőt: „önlemeztenítésként” és „önboncolásként”) értelmeztek. Kállay Miklós az önéletrajzot „a lélek nagy gyónásának” és „konfesszióinak” nevezi.¹⁷ Szerinte a könyvnek az ad „maradandó értéket, mély erkölcsi tartalmat”, hogy „[Kassák] feje fölött ott érezzük a jó csillagát”, még akkor is, amikor a „bűnnek és züllöttségnek legsötétebb útvesztőjében” bolyong. Egyes bírálatok a művet Kassák megtisztulásának regényeként mutatják be, amelyet végigkövetve maga az olvasó is megtisztulhat. Szántó György szerint „ez az írás megnyugtató, megtisztító, megtisztulás. Ez az írás szükség a gyengéknek, ajándék az erőseknek. Útmutató a tévelygőknek.”¹⁸ A Kassák-mű vallomások irodalomként történő értelmezése egyben az önéletrajz domesztikálását is jelentette, hiszen ez az interpretáció a domináns irodalomfelfogásnak megfelelően Kassák egyéni megtisztulásának történeteként fogta fel a művet. Kassák éppen ellenkezőleg, ekkori és pár évvel később keletkezett írásaiiban csavargásait nem a bűn és a megtisztulás állomásaiként beszéli el, hanem az autodidakta önformálásának az intézményes tanulmányokhoz képest éppenséggel gyümölcsözőbb lehetőségeként.¹⁹ Kassáknak ez a felfogása a Bildungsroman alapmintáját idézi fel (ahogy erre több kritikus rá is mutatott). Kassák saját Bildungsromanját azonban kifejezetten egy új művésztypus fejlődésének dokumentumaként pozicionálta, amely elfogadhatatlan, de legalábbis fenyegető volt a domináns irodalomfelfogás képviselői számára. Kassák művében ugyanis az új, avantgárd művészt kívánta definiálni, aki saját maga jelöli ki és építi fel önmaga társadalmi és művészeti szerepét. Ebben a tekintetben pedig el kívánt térni a nagy könyvkiadók által az autodidakta „őstehetségnek” szánt pozíciótól, amely legfeljebb a kuriozitás kétes dicsőségét szánta az önéletrajzoknak.

A vallomás, a gyónás képzeiteit felidéző diskurzus kompatibilis volt azzal a felfogással is, amely Kassák önéletrajzában az egész társadalom, vagy egy társadalmi osztály megtisztulásának lehetőségét ünnepelte. Nagy Lajos szerint „irigyelni

¹⁶ FENYŐ, i. m., 787–789.

¹⁷ KÁLLAY, i. m., 155–156.

¹⁸ SZÁNTÓ, i. m., 10.

¹⁹ KASSÁK Lajos, *Csavargók, alkotók*, Magvető, Bp., 1975.

lehet azt az embert, aki nyomorító szenvedések vesszőfutásában is büszkén erőteljes, aki meggyónván előttünk mocsokban és bűnben el nem marasztalható. Ő nemcsak megengedhette magának az elérhető legnagyobb fokú őszinteséget, hanem kollektív kötelességének is tartotta s a kötelesség végzését vállalta: más szóval: ez az önéletrajz csak proletártól s csak kollektív öntudattal telített s csak kiváló íróvá kifejlődött proletár hőstől telhetett.”²⁰ Nagy Lajos szerint tehát Kassák könyvében saját osztálya nevében is gyónt és nyert feloldozást. Hozzá hasonlóan Szántó György az önvizsgálat és a világnézet tisztázásának kérdését kapcsolta össze. Szerinte „talán elsődleges kötelessége a művésznak őszinteségét azzal dokumentálni, szavahihetőségét vitán felül helyezni, világnézetének megindoklását abban manifestálni, ha önéletrajzot, jobban mondva csak önéletrajzot ír. Mert Kassák Lajos könyve példaadás a becsület akarásának kíméletlen célkitűzésére, és önmagát levetkőztetés maximális teljesítményére, a tiszta látás és tiszta kivetítés abszolút lehetőségére.”²¹ Szakasits Árpád Nagy Lajoshoz és Szántó Györgyhez hasonlóan Kassák önvizsgálatának sikerességét dicséri, amely szerinte az önéletrajz olvasói számára is tisztaságot sugároz. Amint írja: „Kassák könyvének csillogó érénye a szinte fanatikus őszinteség. Teljesen föloldotta magát minden előítéllettől és minden belső gátlástól. Szabadon árad ki belőle életének minden emléke, mint a hegyi zuhatag, s ezáltal ragyogó tisztaság támad körülötte; könyvének minden sorából az abszolút tisztaság levegője sugárzik felénk. Nem szépíti és nem cicomázza régen volt cselekedeteit, ami abból az akaratából ered, hogy önmaga is látni akarja önmagát, sőt mindennekfölött. Ez az őszinteség behatol az ember minden pórusába s valósággal csordultig telünk örömmel, amint látjuk egy ember életének a tisztaság köveiből való fölépítését.”²² Szakasits szerint ebből következik, hogy „aki munkás elolvassa” a művet, az „hűséges marad osztályához, és nem alkuszik meg soha”. A fenti kritikusok tehát az *Egy ember életében* megjelenő őszinteséget úgy is értékelik, mint az egész munkásosztály számára hasznosítható önvizsgálat eredményét. Kassák őszinteségének értékelése azonban nem minden esetben volt támogató. Révész Mihály *Szocializmusba* írott 1928-as kritikája arra hívja fel a figyelmet, hogy ez a rendkívül normatív diskurzus nem csak jutalmazó, hanem elmarasztaló szerepben is feltűnt. Révész a fent idézett értelmezőkhöz hasonlóan az *Egy ember életét* eszköznek tekinti a munkásosztály önmegismeréséhez, óv azonban a túlzott őszinteségtől, amely esetleg lejárathatná a munkásmozgalmat. Révész a könyv „főhibájának” éppen azt tartja, hogy az „nagyon is őszinte, kegyetlenül őszinte akar lenni, nemcsak önmagával szemben, hanem mindennel és mindenkivel szemben, azokkal szemben is, akiket és amiket szeret”. Szerinte „a macacsság kergetett ki [Kassák] tolla alól néhány mondatot és fejezetet, amik

²⁰ NAGY Lajos, i. m., 13–14.

²¹ SZÁNTÓ, i. m., 10.

²² SZAKASITS, i. m., 4.

elmaradhattak volna a könyvből, ez íratott le vele néhány nevet, ami az így való megörökítésre bizonyosan nem szolgált rá, és ez a makacssága okozta, hogy már olyan hírek is keringenek (bizony: a kiadó helytelen reklámja segített ebben), mintha nyelvet öltene a munkásmozgalomra is.”²³ Igaz, Révész ezt az állítólag Kassákot ért vádat végül elhárítja, és bírálata végére mintha a túlzott őszinteséggel kapcsolatos kifogását is visszavonná. Kassák könyvét cikke zárlatában végül „művészetnek, tisztán művészi igazságkeresésnek és igazságadásnak” nevezi, amely „őszinte, igaz könyv, jó olvasmány”.

1.3. Az önéletrajz értékelése a kritikákban stílusa alapján:

az Egy ember életének stiláris jegyei, amelyekben „tükröződik” Kassák „lelke”

Az *Egy ember élete* stiláris jegyeinek vizsgálata több kritikus számára jelentett kulcsot a műhöz, amikor a szöveg prózapoétikai megoldásait és különösen stílusát Kassák jellemének kivetüléseként magyarázták. Egy korábban idézett részletben láthattuk, hogy Komlós Aladár a Kassák-mű „varázsát” a szöveg „sallangtalan stílusával” és Kassák „erkölcsileg rendkívül vonzó” életével magyarázza. Kovács Kálmán (zenekritikus) *Pesti Napló*-ban megjelent kritikája szerint Kassák formailag egymástól igencsak eltérő avantgárd költészete és az *Egy ember élete* közötti kapcsolat alapja Kassák legkorábbi szocializációja, a „felvidéki kispolgár puritán életformája”, ami „Kassák Lajos minden forradalmi attitűdjén átüt”. Szerinte „ez világítja meg azt aényt” is, hogy „amikor [Kassák] saját életéről írt, elment az emberi őszinteség végső határáig”. Kovács közvetlen kapcsolatot mutat ki az „architektonikus ízü”, „megkonstruált” önéletrajz stiláris elemei, és Kassák „lelke” között, amikor azt hangsúlyozza, hogy a mű tartalmazná Kassák „beton-falakkal körülzárt lelkét.”²⁴ Kovácshoz hasonlóan Szántó György is kauzális viszonyba állítja Kassák prózájának szerkezetét az író életútjával. Szántó az *Egy ember élete* prózapoétikai sajátosságait a műben ábrázolt egykori lakatosinas erőfeszítéseivel kapcsolja össze, amikor arról beszél, hogy aki az önéletrajzot „olvasni fogja, nagyszerű, okos, tisztapengésű fémhangot fog hallani: a pöröly szabályos lecsapódását az üllőre”. Szántó szerint az író Kassák „pörölyét gazdaságos erőelosztással munkáltatja, minden csapása pontosan célba talál, s a fehéren izzó vas úgy formálódik pörölye alatt, mint az agyag és az anyag engedelmeskedik az embernek. De azért érezzük a munka nagyszerű melegét.” Szántó szerint Kassák prózája „azért nem szentimentális, azért nem romantikus, azért nem pepecselő, azért nem lírikus, azért nem rapszodikus”, mert „életének felét testi munkában töltötte”. Szántó a szöveg szerkesztésmódját Kassák egykori foglalkozásához kapcsolja, amennyiben a kritikus szerint „csak kovácslegénynek adatik meg” a műre jellemző „kiegyensúlyozott ritmus, ez a kimért és mégsem monoton tempó”, és Kassák Lajos, hang-

²³ Révész Mihály, Kassák Lajos könyve, *Szocializmus* 1928/1, 37–38.

²⁴ Kovács Kálmán, *Egy ember élete*, *Pesti Napló* 1927. december 3, 10.

súlyozza Szántó, „kovácslegény volt”.²⁵ Szántó túlburjánzó metaforájával azt a narratív eljárást is példázza, amellyel az egykorú magyar értelmiségiek Kassák írói karriertörténetét a szerző különbözőségét, idegenségét hangsúlyozva beszélték el – nem függetlenül Kassák ekkori önleírásától.

Az *Egy ember életének* kritikái nem mindig szorítkoztak az idézetekhez hasonlóan a szöveg stiláris, prózapoétikai és narratív jellemzőinek az életrajzzal vagy személyiséggel összefüggésben történő feltárására. Megjelentek kifejezetten a leleplezés retorikai fordulataira épített bírálatok is. Faludi János elemzésének középpontjába állítja Kassák idegenségét, amelyet a kritikus az *Egy ember életének* stilisztikai és prózapoétikai jegyein keresztül is vizsgálhatónak vél.²⁶ Faludi szerint a Kassák-mű megfigyelhetővé teszi, ahogyan a „proletár” író számára idegen, vagyis „polgári” közegben igyekszik érvényesülni. Faludi magát az önéletrajzi regényt is „polgári” eszköznek véli, amelyet Kassák saját, „proletár” identitásának megkonstruálásához használ fel. Faludi szerint az *Egy ember életében* a „»proletár« író” a „»bourgeois« mumus-közönség” előtt szerepel, miközben vigyáz, hogy „ne panaszkodjon, ne áruljon el semmit érzelmi reakcióiból. Őt ne sajnálja senki!” A kritikus úgy véli, hogy mindez „következik a dacos és puritán érzelmi tilalomból”, amely Kassákot jellemezi. Faludi minden szempontból nagyra értékeli Kassák művét, de nem azért, mert sikeresnek tartja Kassák arra irányuló kísérletét, hogy felépítse „proletár” identitását a „polgári” olvasók előtt. Éppen ellenkezőleg, cikkében Faludi Kassáknak azokat a narratív eljárásait emeli ki, amelyek szerint az író szándéka ellenére elárulják Kassák valódi társadalmi pozícióját és lélektani motivációit. Faludi szerint Kassák a regény írása során a „polgári jól táplált részvét és frivol kíváncsiság várakozó tekintetét érezte magán”, ami Kassák „proletár pszichózisának is” oka volt, és emellett érthetővé teszi Kassáknak azt a szándékát, hogy „az elbeszélőnek hangját semmiféle szentimentális ellágyulás, remegés, hangsúlyozás ne fátyolozza vagy színeze.” Faludi szerint az *Egy ember életének* szenvtelensége a szövegben lelepleződik. A kritikus úgy véli, hogy „a szenvtelen stílus is egy érzelmi komplexumnak artisztikus páncélja csupán, melyen kirajzolódik minden mögöttes rejtőző érzelmi kavargás, és főleg magának az elrejtés aktusának bizarr, szeméremmel hűtött szentimentalitása és esztétikuma.” Ennek a „titkolásnak” – hangsúlyozza Faludi – „kétségtelenül egy »proletár«-komplexum a magyarázata.” Faludi az *Egy ember életét* több szempontból méltatja, de dicséreteit nemegyszer azzal a vélekedéssel árnyalja, hogy Kassák saját szándéka ellenére hozta létre kivételes önéletrírását. Így a recensens Kassák másik „regénykompozíció-kísérletét” a kritikus által leleplezett „szenvtelenség” mellett éppen a véletlenszerű szerkesztésben véli megtalálni. Eszerint Kassák önéletrírásának eseményei „teljesen akcidentálisán” tapadnak egymáshoz, valamint az író „szintén akcidentális életéhez”. A cikk gondolatmenetéhez némileg szervesen kapcsolódó zárlat

²⁵ SZÁNTÓ, i. m., 10.

²⁶ FALUDI János, *Egy ember élete*, *Széphalom* 1928/7–8, 30. – A *Széphalom* a szegedi egyetem körül szerveződött Széphalom Kör irodalomtörténeti lapja volt.

(amely szerint a könyvben Kassák „életének máglyáin lobogva ég az emésztő tűz”) szintén azt a képzetet erősíti, amely szerint Kassák élete lényegében írói beavatkozás nélkül jelenik meg a szövegben.

2. *A kritikusok törekvése arra, hogy leválasszák az Egy ember életét Kassák avantgárd diskurzusáról*

Az *Egy ember élete* korabeli kritikái Kassák avantgárd műveivel szemben értékelik nagyra az önéletrajzot. A bírálatok szerint az *Egy ember élete* Kassák tudatos szerkesztése, vagy éppen akarata ellenére születet volna, míg avantgárd alkotásait Kassák nagyon is átgondoltan, sőt „programosan” hozta létre. Ez a szembeállítás a jutalmazás és a büntetés eszközeivé rendezi az *Egy ember életét* elismerő fogalmakat (*élményeken alapuló, őszinte, tiszta mű*) és a Kassák ekkori avantgárd műveire vonatkozó megfelelő ellenfogalmakat. A konzervatív Halász Gábor más kritikusokhoz hasonlóan az *Egy ember életét* Kassák ösztönös, akaratlan termékének véli.²⁷ Szerinte „Kassák egyszer véletlenül, szándékai ellenére szabadjára hagyta íróiságát és megszületett első, zavartalan értékű munkája”. Halász az önéletrajz „ösztönösségét”, „nyers szépségét” méltatja, és azt állítja, hogy Kassák „nem tudta, de megérezte”, hogyan kell a szöveget művészileg érvényesen megírni. Halász mindent szembeállítja a „tehetetlen programok”, a „forradalmár elméletgyártó, a konstruktivista költészetromboló” által „járomba fogott” szerzővel, akinek avantgárd törekvései „hangosságukkal, groteszkségükkel, ürességükkel elsorvasztották alkotó erejét”. Szerinte ebből is látszik, hogy az „autodidaktát gondolatai kompromittálják, és művészi eredményei mentik meg”. Ez utóbbi, meglehetősen elterjedt vélekedés összefüggésében magyarázható, hogy a kritikusok rendszerint vitába szálltak az *Egy ember életének* bevezető soraival, miszerint az író „nem művészetet csinál”, bár „lesznek, akik velem ellentétben ezt a munkámat is művészetnek fogják nevezni”. A műről megjelent recenziók bevett fordulata szerint a kritikusok biztosítják az olvasót, hogy az önéletrajz igenis művészet (még akkor is, ha Kassák akarata ellenére is lett az), szemben Kassák avantgárd törekvéseivel, amik viszont művészileg elhibáztak, vagy egyenesen művésztetlenek (még akkor is, ha Kassák művészetként hivatkozik ezekre). Komlós Aladár szerint „Kassák tiltakozik ellene, hogy művészetnek mondjuk ezt a munkáját [ti. az *Egy ember életét*]. De Kassáknak nincs igaza. Igen, Kassák előszava szerencsére téved”, majd hangsúlyozza, hogy „jellemző az »avantgárdisták« esztétikai elméleteire, hogy Kassák is csak akkor alkothatja meg legművészibb munkáját, mikor – nem akar az ő értelmükben művészi munkát írni.” Kállay Miklós az *Egy ember életét* a „most induló magyar neoklasszicizmus egyik jelentős alkotásának” nevezi, szemben Kassák „keresetten extravagáns, programszerűen modern, tudatosan eredeti” avantgárd költészetével, amely „még nem őszinte”, hiszen abban Kassák „pózt erőltet magára”.

²⁷ HALÁSZ Gábor, Kassák Lajos: *Egy ember élete*, *Napkelet* 1928/9, 700–701.

Az önéletrajz kiadói reklámja ugyanerre a szembeállításra épít, amikor a vélt közös tudásra alapozva az *Egy ember életét* – aminek „igazán semmi köze nincs kubizmushoz, futurizmushoz, szürrealizmushoz” –, „megrendítőnek, emberinek, őszintének” nevezi Kassák „csomó, csak a bennfentesek számára érthető »verssorával«” és „zagyván összekuszált kubista színfoltjával” szemben.

További magyarázatra szorul a kritikusoknak az a törekvése, amelynek során igyekeztek leválasztani az önéletrajz bevezető sorait a mű egészéről, és egyúttal Kassák korabeli avantgárd diskurzusról. A domináns irodalomfelfogás képviselői Kassáknak a kulturális élet status quo-jának felforgatását célzó törekvéseire voltak a legérzékenyebbek. Minden olyan elemet kifogásoltak Kassák ekkori munkáiban, amely szerintük erre irányult. Azért támadták Kassák művészi önformálásra tett kísérletét, művészeti koncepcióját, ezekből következően pedig az irodalmi életben történő helyfoglalásra tett kísérletét, mert mindebben az irodalmi mező átrendezésének szándékát érzékelték. Ez a Kassák húszas évekbeli törekvéseiről alkotott kép megfelel az avantgárd későbbi elméletírói által alkotott modellnek, amely a történeti avantgárd szerepét a művészeti intézményrendszer átalakítására (lerombolására és újraépítésére) tett kísérletként értékeli.²⁸ Kassák gondolkodása a következő lényeges pontokon állt szemben a domináns irodalomfelfogással: Kassák a művészi identitás tudatos megalkotását hangsúlyozta a passzívan megélt „élet-úttal” és „élményekkel” szemben. A művészet konceptuális felfogását képviselte a művészet őszinteségét előtérbe állító, a műalkotásnak a „lélekről” szóló „vallo-más” szerepét tulajdonító elgondolás ellenében. Kassák a formabontó művészi megoldásokat szorgalmazta a konvencionális stílus ellenében. Az irodalmi mezőt pedig mozgalmi dinamikában képzelte el, a status quo-t fenntartó, individuálisan alkotó művészek közössége helyett.

Ezek az ellentétek határozták meg a Kassák körül a húszas évek közepén folyó vitákat, köztük az *Egy ember életének* bevezetőjét ért kritikákat is. Kassák az új művészszerp körvonalazásának („leírásának”)²⁹ szánta önéletrajzát, amely csak az „ember fejlődésének az útját regisztrálta”. A szövegnek ez a pozicionálása ellenkezett a kritikusok értelmezésével, akik autentikus műalkotásként értékelték az *Egy ember életét*. Az *Egy ember életének* bevezetője – amely egyébként sem a lapműkör vagy a tipográfia, sem pedig az elbeszélői hang tekintetében nem válik el a szöveg többi részétől – látszólag nem összeférhetetlen a kritikákban megfogalmazott művészetelméleti előfeltevésekkel, hiszen Kassák a mű bevezető soraiban az önéletrajzot ugyanúgy az írói jellem kifejezésének tekinti, mint a korábban idézett kritikusok. Ahogyan írja: „magamban is önmagam tiszta embersége érdekel a legjobban”. A hasonlóság azonban csak látszólagos, hiszen Kassák nem tekintette művészetnek önéletrajzát, szemben avantgárd költeményeivel, amelyeket „százszázalékos művészetnek, tiszta lírának” nevezett. Ezeket a műveit önéletraj-

²⁸ Például Peter BÜRGER, *Az avantgárd elmélete*, fordította SEREGI Tamás, Universitas Szeged Kiadó, Szeged, 2010.

²⁹ Interjú Kassákkal: n. n., Más a leírás, más a megírás, *Magyar Hírlap* 1926. november 7, 17.

zával körülbelül egy időben egy átfogó, művészetelméleti megfontolásokat is tartalmazó, koherens művészeti koncepció alapján szerkesztett antológiában, a *Tisztaság könyvében* jelentette meg. A kritikusok ebben az 1926-ban publikált, az „új művészet” összefoglalónak szánt, teoretikus írásokat, kiáltványt, költeményeket és képzőművészeti reprodukciókat egyaránt tartalmazó kötetben elsősorban Kassák „programosságát” kifogásolták. A „programosság” ellenkezett az domináns irodalomfelfogásnak a művész jellege és a műalkotás közvetlen kapcsolatáról szóló vélekedésével. A kritikusok a *Tisztaság könyvében* megjelent műveket nem csak „programosnak”, de programszerűen „érthetetlennek” is ítélték, amelyek így nem feleltek meg a domináns irodalomfelfogás „összintéséget” és „tisztaságot” hangsúlyozó feltételeinek. Kassák ugyanezekben az években kiadott *Dokumentum* című folyóirata az „új művészet” közegét kívánta megteremteni Magyarországon, egyrészt úgy, hogy „művészeti és társadalmi beszámolóként” igyekezett kontextualizálni az új művészeti törekvéseket, másrészt úgy, hogy generációs alapon kívánta összefogni a „fiatalokat” – az ismert modell szerint, „ellen-Nyugatként”.³⁰ A *Dokumentum* kritikusai a folyóirat közegteremtő törekvéseire voltak a legérzékenyebbek, hiszen abban (okkal) az irodalmi mező átalakításának a szándékát érzékelték. Móricz Zsigmond *A Nyugat és a jövőbeliek* című cikkében például ugyan szükségesnek tartja, hogy a „fiatalok” lapokat alapítsanak, de szerinte „nem szükséges, hogy ez harci lármával járjon”.³¹

Kassák fenti törekvései az emigrációból 1926-tól kezdve Magyarországra visszatérő baloldali, az avantgárd művészet iránt elkötelezett értelmiségnek a helyfoglalási kísérleteként értelmezhetők. A korabeli sajtó reakciói azt mutatják, hogy számos kritikus is ekként érzékelté Kassák ekkori munkáit. Ennek megfelelően a kritikusok legélénkebb reakcióit Kassáknak az irodalmi mező átrendezését célzó gesztusai váltották ki. A kritikusok Kassáknak azt az irodalmi élet átalakítását célzó törekvését elfogadhatatlannak tartották, amely az *Egy ember életének* bevezetőjéből, az ugyanekkor kiadott *Tisztaság könyvéből* és a *Dokumentum* című folyóiratból együttesen kirajzolódott. Ennek megfelelően a kritikusok elvetették az *Egy ember életének* első soraiban olvasható javaslatot is, amely szerint a mű az új művészípus fejlődésének dokumentumaként olvasandó. Ehelyett Kassák önéletrajzát az domináns irodalomfelfogás mintái szerint mint az irodalmi status quo-t nem fenyegető pszichológiai- vagy kalandregényt, illetve vallomást elemezték.

³⁰ BALÁZS Eszter, *Az intellektualitás vezérei*, Napvilág Kiadó, 2009. – különösen *Az ellen-Nyugatok támadása az új irodalom ellen és felelet a támadásra* fejezet.

³¹ MÓRICZ Zsigmond, *A Nyugat és a jövőbeliek*, *Nyugat* 1926/II, 878.

Reichert Gábor¹

DÉRY TIBOR: *A BEFEJEZETLEN MONDAT*

(*Össztársadalmi kudarcregény?*) Déry Tibor egyik, ha nem a legjelentősebb nagyregénye, a megírása után mintegy kilenc évvel, 1947-ben megjelent *A befejezetlen mondat* címe a mű harmadik kötetének zárlatára utal. A több mint ezer oldalas regényfolyam utolsó jelenetében a kommunista meggyőződését saját boldogsága miatt ideiglenesen „felfüggesztő”, de a párt hívó szavára élete szerelmét mégis elhagyó Krausz Évi kikiált a Bécsből Budapestre induló vonat ablakából: „Elj ezután tisztességesebb életet – mondta haragosan csillogó szemmel az elképedt Abramovicsnak, aki a peronon állt, a lába köré csavarodó füstben –, különben nem jövök többé vissza. Azt képezed, hogy egyedül vagy a világon, s hogy ez felnőtt emberhez méltó élet...”² Krausz Évi – a zárófejezetben történtek fényében – meglepően súlytalannak, hovatovább hamisnak tűnő intése a regény metonimikus összefoglalásaként is értelmezhető: a saját útját kereső egyén és az életét befolyásoló külső kényszerek, társadalmi konvenciók és osztályérdekek kibékíthetetlen ellentétének summázataként. A Déry egykori szerelméről, Kassák Lajos nevelt lányáról, a mozdulatművészként és Vás István első feleségeként is ismert Nagy Etelről mintázott Krausz Évi rövid ideig ugyan, de megkísérli magánéleti boldogságának minden és mindenki mástól független megélését, az ember sorsát determináló „magasabb szempontok” miatt azonban mégsem adatik meg neki a saját élet és – Keresztési József értelmezése szerint – később a saját halál lehetősége.³ Néhány oldallal korábban, a regény utolsó előtti fejezetében ugyanis már megtudjuk, hogy Évit alig pár hónappal az ominózus mondat elhangzása (és a regény cselekményének lezárulása) után Németországban ki fogják végezni – az önmagára erőltetett aszketikus lemondás tehát végzetes döntésnek bizonyul.

A befejezetlen mondat egy össztársadalmi kudarc regényeként is felfogható: annak bizonyítékeként, hogy a közösség és a közösséghez tartozni kívánó individuum érdekei nem hozhatók azonos nevezőre a Horthy-korszak Magyarországnak. Nem-

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének tudományos segédmunkatársa.

² DÉRY Tibor, *A befejezetlen mondat*, Szépirodalmi, Bp., 1963, III, 474.

³ KERESZTESI József, Találtam egy könyvet – A semmirekellők, *Holmi* 2008/12, <http://www.holmi.org/2008/12/keresztesi-jozsef-talaltam-egy-konyvet-a-semmirekellok-dery-tibor-a-befejezetlen-mondat>

csak Krausz Évi a kárvallottja a minden egyéni sorsot determináló osztálykorlátoknak: kiről kisebb, kiről nagyobb mértékben, de végső soron a regény összes szereplőjéről elmondható, hogy a számára eredendően „kiutalt” mozgástér előbb vagy utóbb túl szűkösnek bizonyul a történet során. Különösképpen igaz ez a főszereplőre, az egyes vonásaiban, de még inkább családi körülményeiben és a részben azokból adódó vívódásaiban Déry Tiborra emlékeztető Parcen-Nagy Lőrinc-re, akinek történetével – Szolláth Dávid megfogalmazása szerint – „*A befejezetlen mondat* részt vesz a fordulatdiszkurzusban”, vagyis a polgárságból a munkásmozgalom ügye mellé álló értelmiségi „megtérésének” egy lehetséges 20. századi modelljét beszéli el.⁴

A saját maga által többször emlegetett történet szerint⁵ Déry 1933 karácsonyán, az egyetlen nyitva tartó bécsi kávéházban írta le *A befejezetlen mondat* első bekezdéseit. (Érdekes módon a regénycselekmény is majdnem épp ugyanekkor veszi kezdetét: a Csáky utcai kocsmában közelében történt gyilkosság, amely elindítja az eseményeket, a fikció szerint 1933. december 17-én következik be.) A három kötet nem egyforma ütemben készült el: a Déry-levelezés tanúsága szerint az első rész végére a szerző rendkívül hamar, 1934 nyarán kitette a pontot, a második kötetet 1935 tavaszán fejezte be, a regényciklus lezárásáig azonban csak 1937 legvégén jutott el.⁶ (A regényidő ennél valamivel hamarabb, 1936 tavaszán zárul le – persze, ha nem számítjuk az elbeszélés olykor több évtizednyi előre- és visszautalásait.) A Déryt az írás során hátráltató külső tényezők – külföldi utazások, rövid ideig tartó illegális pártmunka, a *Gondolat* című, kommunista szellemiségű művészeti folyóirat néhány hónapon át tartó szerkesztése stb. – mellett fontos utalnunk az 1930-as években egyre erőteljesebben fasizálódó Magyarország politikai viszonyaira, valamint az író magán- és mozgalmi életbeli problémáira. Ez utóbbiak valójában szorosan összefüggnek egymással, mint ahogy – egyes értelmezések szerint – a regény meglehetősen pesszimista zárlata is nem kis részben a belőlük levont következtetéseknek tudható be. Botka Ferenc úgy vélekedik a korabeli Déry-levelezéshez fűzött kommentárjában, hogy többek között azért tarthatott hosszabb ideig a regény harmadik kötetének megírása, mint az első kettőé együttvéve, mert a szerző ezekben az években döbrent rá, hogy eredetileg eltervezett víziója bajosan egyeztethető össze a kortárs társadalmi-politikai viszonyok reáliáival.⁷ A nagypolgári származását maga mögött hagyni próbáló, előbb avantgárd

⁴ SZOLLÁTH DÁVID, *A kommunista aszketizmus esztétikája*, Balassi, Bp., 2011, 134.

⁵ Ungvári Tamás idézi Déry 1948-as nyilatkozatát, amelyet a *Corvina* című lapnak adott: „Regényemet... 1933. karácsony estjén, Bécsben, a Café de France-ban kezdtem el, az egyetlen kávéházban, amely nyitva volt. Másfél hónappal később, 1934 februárjában kitört a bécsi fölkelés, amelyben magam is részt vettem, úgy azonban, hogy néhány nap kivételével majdnem minden nap elvégezhettem a magamra vállalt penzumot.” UNGVÁRI TAMÁS, *Déry Tibor alkotásai és vallomásai tükrében*, Szépirodalmi, Bp., 1973, 131.

⁶ *Déry Tibor levelezése 1927–1935*, sajtó alá rendezte BOTKA FERENC, Balassi–Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 2007, 293. és 378.; illetve *Déry Tibor levelezése 1936–1944*, sajtó alá rendezte BOTKA FERENC, Balassi–Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 2007, 125. (A továbbiakban: *DTLev*, 1927–1935, illetve *DTLev*, 1936–1944)

⁷ *DTLev*, 1936–1944, 126.

költőként, majd az avantgárdtól a realizmushoz forduló, a végletes társadalmi különbségek – őt magát is korlátozó – eltörlését idealizáló szerző dilemmáit jól érzékelteti az a Kassák Lajosnak írt nyílt levél, amelyet Tverdota György az életmű „egyik legfontosabb kulcsának”⁸ nevez, és amelyet Szolláth Dávid is idéz a kommunista aszkézisről szóló munkájában. „A polgárságból származó művésznek, – mint nekem is – száz szempontot, szokást, ideges érzékenységet, ízlésbeli ellenállást kell önmagában leküzdenie, míg eljut oda, hogy szocialista ne csak a szájával, hanem a bőrével is legyen. Összehasonlíthatatlanul nehezebb a dolga, mint a proletárnak, akinek osztályhelyzete már eleve megszabja forradalmi irányát, akinek legfőleg, ha anyagi akadályokat kell legyőznie, de személyes tapasztalatokból, helyszíni indulatokból, s környezetének alája sűrűsödött sorsából olyan jelíget kap útravalóul, amely hosszú ideig megfellebbezhetetlen marad.”⁹ Déry levelében saját példájával mutatja be azt, amire Parcen-Nagy Lőrinc sorsán keresztül vállalkozik *A befejezetlen mondat*ban: az eleve elrendeltség egy jellegzetesen 20. századi, magyarországi módozatának bemutatására, amely minden esélyt megvon a konverzió, a társadalmi osztályok közötti átjárhatóság lehetőségétől.

(*Angyalföldtől Újlipótvárosig*) Németh Andor közvetlenül a regény megjelenése után írt recenziójában Thomas Mann *Várázshegyének* főszereplőjéhez, Hans Castorphoz hasonlította Lőrinc alakját.¹⁰ Valóban felfedezhetők párhuzamok a történetük elején még céltalanul tengődő, szándékosan kontúrtalanra rajzolt figurák között, akiknek az adott regény eseményei az olvasó szeme láttára alakítják addig meglehetősen érdektelen, éppen ezért viszont teljesen szabadon formálható jellemüket. *A befejezetlen mondat* hőse saját családjának szimbolikusnak tűnő – egyaránt egzisztenciális és erkölcsi – széthullásával szembesülve jut el annak felismeréséig, hogy ki kell lépnie az általa eddig megismert és automatikusan elfogadott társadalmi keretek közül. Az elbeszélő a „kivonulási kísérlet” terepévé a magyar munkásosztály közegét teszi meg: Lőrinc tudatosan hátat fordít az első kötetben megismert, minden kényelme ellenére fojtogató és bármiféle szolidaritást nélkülöző nagypolgári életnek, és előbb befogadja magához Rózsa Pétert, majd a harmadik kötetben egy elkeseredett gesztussal – az Országbíró utcai bérházba költözéssel – próbál meg tagjává válni az általa megérteni próbált proletariátusnak. A munkásosztály közege azonban nem kevésbé merevnek és ki-rekesztőnek bizonyul, mint a regényben ugyancsak ironikusan ábrázolt nagypolgárságé. Többek között ennek köszönhető, hogy a két eltérő társadalmi réteg mintegy egymás tükörképeként jelenik meg a szövegben, az elbeszélő által egységesen használt, rendkívül bonyolult és szerteágazó képkezelés és motívumrend-

⁸ TVERDOTA György, A fiatal Déry irodalomszemlélete, in *Mérlegen egy életmű, A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulójára rendezett tudományos konferencia előadásai* (2002. december 5–6.), sajtó alá rendezte BOTKA Ferenc, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 2003, 25.

⁹ *DTLev*, 1936–1944, 73.

¹⁰ NÉMETH Andor, Szélgjegyzetek egy nagy regényhez – Déry Tibor: *A befejezetlen mondat*, in N. A., *A szélén behajtva*, szerkesztette RÉZ Pál, Magvető, Bp., 1973, 334.

szer pedig még tovább közelíti őket egymáshoz. Az elbeszélő például egy helyütt „magasrangú állami tisztviselőkhöz”, valamint „régí közhivatalnoki patrícus-családokhoz” hasonlítja Krausz Évi fiatal kommunistákból álló társaságát, ahol a börtönviseltség éppúgy ajánlott a teljes jogú tagság elnyeréséhez, mint a nagypolgári szalonokban a büntetlen előélet. Az Országbíró utcai bérkaszánya, ahol a regény legtöbb munkásszereplője él, szintén a nagypolgári osztály zártságának és sznobizmusának párhuzamos ábrázolását (is) szolgálja. Emlékezetes továbbá az az egymást tükröző jelenetpár, amelynek első „fele” a Parcen-Nagy család hierarchiáját mutatja be Lőrinc kilencvenéves, az úri jó modort minden más elé helyező nagyanyjának otthonában összegyűlt családi vésztorvényszék megnyilvánulásain keresztül; második „fele” pedig az Országbíró utcai bérházban élő borbély, Vallesz úr lakásában összehívott ünnepség szűrőjén át mutat rá az ellentétekre a házban Rózsáné által vezetett, öntudatos „munkásarisztokrácia” és a Vallesz által képviselt csoport között, amely nem vetné meg a polgári jólét kényelmét sem. A regényben Lőrinc az a figura, aki mind a két „világba” bejáratos, ugyanakkor egyik társaságot sem képes sajátjaként elfogadni és szeretni, mint ahogy őt is idegenkedve fogadják mind igazi, mind „választott” családjában. Németh Andor mutatott rá idézett kritikájában, hogy az elbeszélő által használt, a fentiekhez hasonló nagyszabású képeken és jeleneteken kívül semmi más nem köti össze *A befejezetlen mondat* által megjelenített két eltérő közeget. A regény meglehetősen teoretikus felépítésére a könyv nyitóképe is bizonyíték lehet: az első jelenet helyszínéül szolgáló, a ködből egy grandiózus, képekben dúskáló, esszéisztikus elbeszélői eszmefuttatás után kibomló Csáky utcai kocsmá, bár földrajzilag valóban az Újlipótvárost Angyalfölddel összekötő, szimbolikusan is tekinthető térben található, aligha feltételezhető, hogy valaha is találkozhelyéül szolgált volna a két városrész gyökeresen eltérő viszonyok között szocializálódott lakóinak. Bár igaz lehet Schein Gábor meglátása, aki szerint a regény efféle megoldásai a térábrázolás poétikai dimenzióinak kiaknázására tett kísérletekként értékelhetők, ezáltal pedig *A befejezetlen mondat* fontos előképévé válik Nádas Péter *Emlékiratok könyve* és *Párhuzamos történetek* című műveinek,¹¹ a Horthy-korszak társadalmi anomáliáinak ilyen módon történő átmeneti feloldása mégis merőben elméleti jellegű megoldásnak tetszik.

(*Poétikai hatások*) Témaválasztása mellett formai megoldásai is egyedülállónak tettek az 1930-as évek magyar prózájában Déry Tibor regényét. Mint ismert, a szerző az utolsók között volt, akik kitartottak a szürrealizmus irodalma mellett: *A befejezetlen mondat*ban is felfedezhetőek a szerző avantgárd múltjának nyomai, elsősorban ami a megállíthatatlanul hömpölygő, egyik asszociációból a másikba érő képáradatot illeti, de Lőrinc bizarr álmának első kötetbeli elbeszélése is a szürrealizmus örökségeként említhető. Az elbeszélés módjára – legalábbis külsőlegesen – azonban kétségkívül Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regény-

¹¹ SCHEIN Gábor, *A befejezetlen mondat*, in *Magyar irodalom*, szerkesztette GINTLI Tibor, Akadémiai, Bp., 2010, 863.

folyama gyakorolta a legerősebb hatást. Az akaratlan emlékezés prousti poétikájának adaptálása idézi elő, hogy a narráció egymástól olykor óriási társadalmi, időbeli, fizikai távolságokat képes áthidalni és a gyökeresen eltérő regisztereket egymással párbeszédbe hozni. Az első kötetben például már a Dubrovnik felé tartó vonatút leírása alatt, egy hosszú, zárójeles közbevetésben értesülünk az akkor még csak 18 éves Désirée egész további életéről és évtizedekkel később bekövetkező haláláról, hogy utána Lőrinc húga még fejezeteken át felbukkanjon a történet későbbi pontjain. Ugyancsak előbb értesülünk Péter haláláról, mint hogy annak körülményeivel megismertetne bennünket az elbeszélő a regény utolsó fejezeteiben, de a történetet elindító gyilkosság elkövetőjének kilétére is látszólag indokolatlan pillanatban, egy évtizedekkel a regénycselekmény után lefolytatott párbeszéd során derül fény, amikor a középkorú Lőrinc nyugdíjas vidéki hivatalnokként látja viszont az önmagával meghasonlott Vidovics Miklóst. A prousti időtechnika el- vagy sokkal inkább átsajátításának következménye a szöveg látszólagos szerkesztetlensége, amely azonban egy az elbeszélés felszíne alatt működő, a történet leglényegesebb összefüggéseit „a tudat szűrőjén át láthatóvá tevő”¹² struktúra alapjait biztosítja. Ahogy azonban arra a regény korai és kései értelmezői egyaránt felhívták a figyelmet, az akaratlan emlékezés poétikája Dérynél sokkal kevésbé válik az elbeszélés szerves, nélkülözhetetlen, sőt a szöveg valódi tétjét jelentő eljárássá, mint Proust művében, ennek következtében pedig gyakran felesleges túldíszítésnek hatnak a beillesztett, *Az eltűnt időre* meglehetősen direkt módon visszaautó elmélkedő szakaszok. Ennek legfontosabb oka, hogy míg Proust radikálisan szakít a 19. századi realizmus örökségével, és egyes szám első személyű elbeszélőjét nem ruházza fel a szöveg minden szegletét felügyelete alatt tartó tekintettel, addig Déry elsősorban eszközként, a szerteágazó történet, a rengeteg szereplő és a hatalmas időbeli távolságok áthidalását szolgáló eljárásként tekint az akaratlan emlékezésre. Mindeközben a szöveg olykor egyenesen tüntet a nagyrealizmus irodalmából „átmentett” elbeszélői omnipotenciával. Ahogy azonban arra Gintli Tibor is rámutat, az elbeszélő mindentudása bizonyos fokig mégis korlátozott a regényben, hiszen, „[b]ár ismeri szereplői gondolatait, motivációit, és akadály nélkül tekinti át a megjelenített világot, nem mond ítéletet Parcen-Nagy Lőrinc életútjáról, s ezzel a regény központi kérdését is nyitva hagyja: nem áll elő végérvényes javaslattal a társadalmi elnyomás megszüntetésére”.¹³

Még ha – ismét Gintlit idézve – „elbeszélésmódja sokkal kevésbé történetelvű” is, mint a realizmus klasszikusaié, *A befejezetlen mondat* alapvetően mégis realista regénynek tekinthető, amely néhány jellegzetes (vagy legalábbis annak vélt) szereplő sorsán keresztül az általuk reprezentált osztályok, általánosságban véve pedig a Horthy-kori Magyarország teljes társadalmi szerkezetének válságáról fogalmazza meg állításait. A 20. század eleji modern próza – Proust mellett elsősorban a Thomas Mann-i esszéregény analitikus szerkesztésmódja, egyes értelmezések sze-

¹² DTL_{ev}, 1936–1944, 328.

¹³ GINTLI Tibor, Déry Tibor, in *Magyar irodalom*, 723.

rint pedig helyenként Kafka látomászerű leírásainak hatása érzékelhető – eszközei Déry regényében egészen más funkciót kapnak, mint az említett mintaképek-nél. Ahogy Németh Andor fogalmaz 1947-es tanulmányában, regényével Déry – egyébként több évtizedes késéssel – kvázi versenyre kelt a nyugat-európai próza nagyjával, amikor „világnézetileg ellentétes jegyű, de művészi szempontból velük egyenértékű művet akart teremteni. E két mű [ti. *A varázshegy* és *Az eltűnt idő nyomában*] volt a modell, a tökély, a »leg up-to-date-ebb« kifejezési lehetőségek mértéke.”¹⁴ Ha versengésről túlzás is lenne beszélni, annyi feltétlenül kijelenthető, hogy Déry a maga korában egyedülálló, jóformán folytathatatlan konstrukciót hozott létre a munkásság irodalmát a 19. századi polgári nagyregénnyel és a 20. századi modern próza különböző áramlataival összeegyeztetni igyekvő művével.

(*Megkésett, félrecsúszott recepció*) *A befejezetlen mondat* megírását azért is hősiecs vállalkozásnak tarthatjuk a szerző részéről, mert publikálására a legkisebb esély sem mutatkozott az 1930-as évek végének politikai viszonyai között. Részletek ugyan megjelentek – többek között – a *Nyugat*, a *Válasz*, a *Gondolat* stb. hasábjain, ennek ellenére már a mű keletkezése idején tudható volt, hogy a kötetben való kiadásra egyetlen magyarországi kiadó sem fog vállalkozni. A kézirat befejezéséről tudósító, *Nyugat*-beli méltatásában Illyés Gyula is kiemeli Déry meglehetősen rossz időzítését: „[Déry] [k]ülönös ösztönrel tudta megválasztani mindig könyvei megírásának pillanatát. A szocialista regényírás divatja idején konok kitartással majdnem absztrakt prózát írt, hogy stílusát ezzel a modern-festői szóval jellemezzem. »Mozgalmi regénye« a német munkásságról [ti. a *Szemtől szembe*] (magyar nyelven tán az első, amely e nemben irodalmi), a német szocializmus bukásának másnapján készült el. E mostani regénye öt év előtt, amikor a polgárságnak is komoly problémája volt a társadalmi igazság, jelentős visszhangra talált volna.”¹⁵ A visszhang pedig még jó ideig váratott magára: a II. világháború eseményei éveken át elűtötték a szerzőt annak lehetőségétől, hogy irodalommal foglalkozhasson – 1945-ig teljesen fel is hagyott az írással¹⁶ –, de a háború lezárulta után sem részesítette különösebb figyelemben sem az újraéledőben lévő irodalmi intézményrendszer, sem az immár legalísan működő Magyar Kommunista Párt. A regény publikálására a szovjetunióbeli emigrációjából 1945 augusztusában hazatérő Lukács György közbenjárására volt szükség, aki az 1930-as években kidolgozott realizmuselméletét leginkább alátámasztó magyar műként fontos referenciapontként tekintett *A befejezetlen mondatra*. Elsősorban ennek a kitüntetett figyelemnek és a mögötte meghúzódó szándéknak – ti. a szocialista realizmus magyarországi

¹⁴ NÉMETH Andor, i. m., 335.

¹⁵ ILLYÉS Gyula, Déry Tibor regénye, *Nyugat* 1938/8.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00631/20199.htm>

¹⁶ „Kedves Barátom, úgy látom, elkerülte figyelmedet, hogy öt éve felhagytam az írással. A világ azóta nem változott meg, én sem – tehát nincs miért újrakezdenem. Megtisztelő meghívásodat nem vállallhatom” – válaszolta Déry 1943. február 15-én a *Magyar Csillagba* szerzőket toborzó Illyésnek. *DTLev*, 1936–1944, 246.

meghonosítására irányuló törekvésnek – tulajdonítható azonban az is, hogy a regény szinte teljes 20. századi recepciója a Lukács 1948-as tanulmánya¹⁷ által említett problémákból indul ki: a regényben ábrázolt kommunista csoportok, ezáltal pedig maga a regény szektasságának kérdéséből, valamint a Proust-hatás ideológiai helyességének kérdéséből. A munkásmozgalom melletti elköteleződés kifejezésre juttatása, a fennálló társadalmi rend bírálata, a polgári Magyarország végső hanyatlásának megelőlegezése – ezek nyomán pedig a Lukács kritikája által feszegetett problémák – természetesen elemi részei a regénynek, a második világháborút követő átmeneti időszak sajátos kultúrpolitikai viszonyaiba ágyazódó recepció azonban sok mindent „elfedett” a késői értelmezők elől. Az ideologikus kritika éppúgy nem tulajdonított túl nagy jelentőséget a regény fent említett párhuzamos – a munkásságot és a polgárságot egymással végső soron azonos problémákkal küzdő osztályokként beállító – szerkesztésmódjával, mint ahogy azzal sem, hogy Parcen-Nagy Lőrinc története nem előzmény nélküli Déry Tibor pályafutásában. Ez utóbbiból kifolyólag pedig ez idáig arra is csekély figyelem jutott, hogy a főhős egzisztenciális válságának leírása legalább annyira lényeges törekvése *A befejezetlen mondat*nak, mint a hiteles társadalmi tabló megrajzolása. A közösségben feloldódni képtelen egyén problematikája már Déry első műveiben megjelenik: már az 1917-es, *Lia* című kisregényben, az 1918 körül keletkezett *Salamon tornya* című novellában, vagy az ugyanekkor írt *Kéthangú kiáltás* című kisregényben is feltűnik a gyötrődő, semmilyen közegben otthont nem lelő fiatal férfi alakja, akinek vívódásaira az elbeszélés soha nem képes megoldást kínálni. Az identitásválság a szerző avantgárd korszakának is gyakran visszatérő motívuma volt: az 1910-es évek végén keletkezett *Alkonyodik, a bárányok elvéreznek* című regényben éppúgy hangsúlyos szerephez jut az individuum közösségből való kitaszíttottsága, mint Déry pár évvel későbbi, legjobb avantgárd műveiben, *Az ámokfutóban* vagy az *Óriáscse-csemőben*. *A befejezetlen mondat* 1947-es megjelenésekor azonban – finoman szólva – nem volt divatja a főhős individuális válságát elemző olvasatoknak, az elkövetkező időszakra pedig még inkább igaz ez az állítás. A szerző következő regényfolyama, a *Felelet* megírásában dokumentálhatóan nagy szerepe volt Lukács György iránymutatásának:¹⁸ Köpe Bálint és Farkas Zeno története *A befejezetlen mondat* újraírásaként is értelmezhető, amely minden erenye ellenére már nélkülözi a korábbi nagyregény ilyen mérvű lélektani érzékenységét.

¹⁷ LUKÁCS György, Levél Németh Andorhoz Déry Tibor regényéről, in L. Gy., *Magyar irodalom – magyar kultúra*, Gondolat, Bp., 1970, 520–531.

¹⁸ Például Az optimizmusról – Déry Tibor és Lukács György levélváltása, *Csillag* 1948/9.

Műhely

Mizser Attila¹

„NEVEMMEL LEGYEN MÉGIS ÓVATOS”

– Álnév, narratíva, fikció Gabriely György és Poletti Lénárd levelezésében –

„A végtelenségig beszélhetünk, történeteket mesélhetünk róla,
elmondhatunk minden beszélyt, amit felhasznál
és minden történetet, amit szétválaszt vagy összefűz,
mivel a titok gyakran titkos történeteket juttat eszünkbe,
sőt kedvet ad ehhez.”
(Jacques Derrida)

„Egyik fele hiányzik.
Most megvan. Most a másik.”
(Tandori Dezső)

Umberto Eco *A rózsza nevéhez* írt jegyzeteiben a következőket fogalmazza meg a detektívregénnyel kapcsolatban: „Szerintem az emberek nem a hullák miatt szeretik a krimi, és nem is azért, mert a végül is helyreálló rend (intellektuális, társadalmi, jogi és erkölcsi rend) üli benne diadalát a bűn rendetlensége felett, hanem azért, mert a detektívregény a lehető legtisztább találós mese. Persze az orvosi diagnózis-készítés, a tudományos kutatás vagy a metafizikai kíváncsiság is találgatáson alapul. A filozófiának (akárcsak a pszichoanalízisnek) lényegében ugyanaz az alapkérdése, mint a detektívregénynek: ki a tettes?”² Eco a felsorolásban nem említi a filológiát, pedig a szövegtudománynak ez a területe szintén „nyomolvasás” és „találgatás” kettősségén alapul. A filológus számára a szöveg „kézzel fogható” oldala, vagyis a hordozó, materiális nyom: nem mindegy, hogy az információt megőrző közvetítő pergamen, vagy papír; kézirat vagy xerox, lúd- vagy golyóstoll, távirat vagy levél stb. A filológus azonban az írástechnikában, a szövegalkotásban rejlő nyomokból is ítél, definiál, levezet, miközben a fragmentumokból a teljes szövegre, és sok esetben a teljes szövegből magára a szerzőre, annak személyére következtet. A szöveggel való ilyen foglalatalkodás szintén egyfajta nyomozás, a kérdés itt is szinte minden esetben az, hogy ki a tettes, ki az, aki „elkövette” a szöveget.

A talált vagy konstruált, bizonytalan eredetű kézirat toposza a posztmodern irodalom számára különösen termékenynek bizonyult, többek között például épp Eco szépirodalmi szövegeiben,³ vagy Szilasi László *Szentek hárfája*⁴ című (első saját

¹ A szerző a Palócföld című folyóirat szerkesztője.

² Umberto Eco, *A rózsza neve*, fordította BARNÁ Imre, Európa, Bp., 2012, 606.

³ Vö. például Umberto Eco, *Baudolino*, fordította BARNÁ Imre, Európa, Bp., 2003.

⁴ SZILASI László, *Szentek hárfája*, Magvető, Bp., 2010.

néven megjelent) regényében. Az ilyen művekben az elveszett, majd meglett iratok témája éppen a filológus-nyomozást helyezi előtérbe: az eredet felderítése, a kontextusok és funkciók meghatározása, a hamisítás leleplezése, a szerző azonosítása visszatérő motívumok. A dolgozat tárgyát képező könyv a fenti szempontokat érvényesíti, emellett azonban az álnév problémájára, a maszk mögüli megszólalásra is reflektál. A *Kész regény*⁵ című kötet posztmodern kísérlet, Németh Gábor és Szilasi László közös vállalkozása, kettős álnéven írt levélregény, amely krimi-elemekkel is operál. A kötet anyagát képező fiktív levelek 1993-ban jelentek meg a *Magyar Napló*-ban, Gabriely György és Poletti Lénárd álnév alatt, sorozatként. Szeptember 17-én volt olvasható az első Gabriely-jelzethez köthető levél, a folyóiratnak azon az oldalán, ahol korábban három éven át, egészen 1993. szeptember 3-ig Parti Nagy Lajos *Se dobok se trombiták* sorozata jelentkezett: a Gabriely–Poletti-levelezés fiktív kerete szerint a prózarovat szerkesztője (Németh Gábor) titokzatos úton kapta kézhez az anyagot, amelyet sorozatként nyilvánosságra hoz.⁶ A *Magyar Napló*-ban közölt szövegek pedig csak hét év múlva, 2000-ben jelennek meg együtt: a kötet a valódi szerzőket a kézirat gondozóiként, illetve a jegyzetek és az utószó szerzőiként tünteti fel.

A fiktív levelezés sorozatként való közlése a 18–19. századi regényírás hagyományát, technikáját idézi fel, nemcsak a részletekben való megjelenés okán, hanem az álnév/maszk funkciója tekintetében is (párhuzamként, műfaji előzményként mindekelőtt a *Fanni hagyományai* említhető). Gabriely és Poletti levelezésének folyóiratos közlésében az álnév egyfajta intertextusként működik, hozzájárul a fiktív világ kulturális kontextusainak megképzéséhez – ugyanúgy, ahogy a nyelvhasználat regiszterei, illetve az allúziók, kultúrtörténeti utalások rendszere is ebben érdekelt:⁷ például a Sárbogárdy nevű szereplő, vagy az *Omlett a la Woburn* említése a modern és kortárs irodalom kontextusait, és ezzel együtt szereplőit, személyiségeit is játékba hozza, voltaképp az inter- és paratextusok abban az értelemben mélyítik el az álnév és a talált szöveg problematikáját, hogy egy matrjoska-szerű szerkezetet hoznak létre a fikció különböző szintjei között. Jó példa erre az első bejegyzés, amely így kezdődik: „Szép maszk, ismerlek. Már a bélyegen eltűnődtél. Nincs itt oly vékony iron, hogy szobámat rajta megjelöljem. Tegnap este érkeztem ide, a Grand Hotelba.” (7.) A Gabriely szobájában, a Grand Hotelben, a bélyegen látható Grand Hotel-kép a helyszín miniatürizált képe, rajta valahol a szobával és Gabrielyvel – nem nehéz végiggondolni, hogy e logika mentén a képen elképzelhető egy apró Gabriely, amint ugyanígy, egy még miniatürébb borítékkal a kezében ül, amin egy még apróbb szoba egész picit lakója van, és így tovább. Azonban nemcsak a borítékon látható bélyeg, hanem maga a levélváltás, a levelek sorozata is jelképesnek tekinthető.

⁵ *Kész regény*, Gabriely György és Poletti Lénárd levelezését közreadja NÉMETH GÁBOR és SZILASI LÁSZLÓ, Filum Kiadó, Bp., 2000.

⁶ Vö. DÉRCZY Péter, Posztmodern „rémmese”, *Élet és Irodalom* XLIV. évf., 33. szám, 2000. augusztus 18. <http://www.es.hu/old/0033/kritika.htm>

⁷ Vö. HÓDOSY Annamária, Száll a hattyú... Csokonai Lili: *Tizenhét hattyúk, Tiszatáj* 1993, október, 57.

Gabriely ugyanis egy bűnténynek lesz a tanúja, és a Polettivel való levélváltása voltaképp a rejtély megfejtésének (azaz a nyomozásnak) a folyamata. Benyovszky Krisztián fogalmazza meg, hogy „az értelmezés, tehát egymás szövegeinek interpretációja azért is kap kiemelt szerepet, mivel minden levél nyomnak minősül. Az anaforikus utalások formájában beépülő értekező-kontemplatív részek lassítják, meg-megakasztják a történetmesélés krimi-szűzsé diktálta iramát, illetve a célirányos előrehaladás irányát pihentető kitérők beiktatásával térítik el. Megfigyelhető itt a levélregény és a detektívtörténet cselekményszerkezete diktálta olvasási tapasztalat hasonlósága is. Mindkét műfaj esetében ugyanis fontos szerepe van (talán fontosabb, mint más elbeszélő műfajok esetében) az intratextuális visszaülő allúzióknak és (ön)idézeteknek. A levélforma alkalmazásánál a kérdés-válasz logikájának megfelelően bomlik ki a cselekmény, legyen az bármilyen »eseménytelen« is. Az elbeszélők »frissen« tartják az olvasó emlékezetében a már elolvasott részek bizonyos motívumait, motívumköreit, a másik gyakran a korábbi levelek valamelyikétől elrugaszkodva indítja (felelet) saját szövegét.”⁸

Gabriely és Poletti a detektívregény hagyományának két nyomozó-attitűdjét jelenítik meg: Gabriely az elméleti detektív, aki a szoba sarkában ülve felderíti, majd logikai rendbe illeszti a bizonyítékokat, Poletti pedig az analitikus nyomozó, aki a technika és a tudomány eszközeivel, a laborban oldja meg a problémákat (lásd például: „Utcán vagy kerti utakon járok; leülve és megpihenvén a könyvtárszobában; vagy a pályán, a századszor ismételt mozdulat közben, hirtelen rámtör; tényleg, akár egy rossz szokás, hogy ugyanazt rágom, nevetségesen, akár egy szenilis öregember [...] vajon összeáll-e a világ valaha egyetlen értelmes mondattá, tán csak sejteni lehet, hogy nem egészen szervezetlen özőne a jeleknek [...]” [54.]; „Annak a tözeg-szerű anyagnak a reakciói egyébként igen meglepő eredményt mutatnak. Mert, ha jól vélelsem, ennek a történetnek a contextusában minden olyan mozzanat roppantmód meglepő, mely tényleg az, aminek mutatja magát.” [155.]) Az így alakuló nyomozás azonban nyilvánvalóan tévútra visz, a regény végére a bűntény szétszalazódik, és a bizonyítékok rendszere is széthullik. Ez a szöveg narratív struktúrájára vezethető vissza, amelynek sajátossága, hogy minden ismeret, tapasztalat, bizonyíték vagy annak vélt tárgya, de még maga a bűntény megvalósulása is Gabriely állításainak függvénye. Sem a második nyomozó, Poletti, sem a szöveg gondozói, sem pedig az olvasó nem ismer tőle független tényeket. Poletti csak a Gabriely által legitimált és átadott bizonyítékokhoz fér hozzá, tulajdonképpen az ő szemével látja az eseményeket. „A levél által megnyitjuk önmagunkat mások tekintete előtt, és levelező társunkat egyfajta belső istenként elszállásoljuk belsőkben. Felkínáljuk magunkat annak a tekintetnek, mely szívünk mélyébe pillant, amikor gondolkodunk”⁹ – írja Foucault –, aki a levélírást, és a levelet magát egy olyan introspekciónak, önmegfigyelésnek fogja fel, amely

⁸ BENYOVSZKY Krisztián, „E nyomokkal színültig teli világ maga”, *Új Forrás* 2002/6. <http://www.jamk.hu/ujforras/020611.htm>

⁹ MICHAEL FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, fordította KICSÁK Lóránt, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 340.

nem önmagunk feltárását teszi elsősorban lehetővé, sokkal inkább a másik ember felénk történő megnyílását. Ez a megnyílás a maszk képzésének szempontjából épp az alteregó, az alternatív identitás felerősítését, a pozíciójának, a szerepének dominanciáját erősíti, hisz a másik felé való nyitás, illetve a másik megnyitása a levél írójából/feladójából pont annyit takar ki és hagy rejtve, amennyit a másik nyitása ad. Nem véletlen, hogy a két karakter, a két álnév elkülönítése is problémákba ütközik. Elbizonytalanító gesztus az, hogy Gabriely egy helyen jelzi, hogy Poletti nevét használja, Poletti pedig a következőképp reagál: „Nevemmel legyen mégis óvatos. Világaink hátha átjárhatók.” (29.) Egyek, mégis létezik distancia, miképp – a nagy klasszikus sir Arthur Conan Doyle-nál – a naplót jegyző Watson, és a napló főszereplője, Holmes között is megképződik a „deskripció” és az „akció” között örökké fennálló, felfüggeszthetetlen feszültség.

A modern és a posztmodern detektívtörténet között Mihály István megállapítása alapján tehetünk különbséget: „A modern és a posztmodern (irodalom, művészet) közti különbség lényege, hogy az előbbit az episztemológiai, az utóbbit az ontológiai domináns határozza meg. Az episztemológiai probléma: hogyan értelmezhetem a világot, amelynek része vagyok? Ki/mi vagyok én ebben a világban? Az ontológiai viszont lényegesen különbözik ettől: melyik világ ez? Milyen világok léteznek? Mit tehetek benne, és melyik énemnek kell cselekednie?”¹⁰ A *Kész regény*-ben a fikciós szintek, világok egymásba zártága és egymásból következése a szövegszervezés egyik alapvető eleme, ahogy az egyes világok érintkezési pontjain megjelenő alteregók viszonya is. Az álnév kitágítja és átrajzolja az értelmezés kereteit, szinte felszabadítja a szöveget, és mintegy direkt módon megoldja a „szerző halálának”, a „mi a szerző” felvetésnek a dilemmáját. Az olvasó bevonásának, megnyerésének ugyanis része a szerzői név elidegenítő, kiköszöntő hatásának a kiküszöbölése, ebben az értelemben a szöveg akkor érvényesül igazán, ha a szerző neve törlésre kerül. Barthes-ot idézve, „*a szöveg metaforája a Háló: a Szöveg kiterjedését valamilyen kombinatorika, rendszertan (ez a kép közelíti a modern biológia nézeteihez az élő szervezetről) szabályozza. [...] A Szöveg atyja garanciája nélkül olvasható: az intertextus helyreállítása paradox módon eltörli a leszármazás fogalmát.* Nem arról van szó, hogy a szerző nem »térhet vissza« a Szövegbe, az ő szövegébe; csak hogy ezt már kizárólag, úgymond, »vendégként« teheti.”¹¹ A szerzők (Németh és Szilasi) a levelezés regényként való megjelenése során bizonyos értelemben szintén „vendégként” visszatérnek a szövegükbe, és ez azt is jelenti, hogy az alteregók száma duplikálódik: a szerzői nevekkkel jelölt alakok maguk is részesei lesznek a mű világának. A Németh Gábor név alatti bevezetés és a Szilasi László neve alatt szerepeltetett utószó egyrészt újabb fiktív adalékokkal árnyalja a levelezés háttérét, másrészt – és talán ez a fontosabb – metanarratív és metafikciós mozzanatokkal strukturálják újra a talált kézirat narratív sémáját. Kiderül, hogy a kéz-

¹⁰ MIHÁLY István, A detektívtörténet metamorfózisai, *Korunk* 2002/szeptember, <http://korunk.org/?q=node/7007>

¹¹ Kiemelések az eredetiben. Roland BARTHES, A műtől a szöveg felé, fordította KOVÁCS Sándor, in uő, *A szöveg öröme*, Osiris, Bp., 2001, 71–72.

iratokhoz filológusjegyzetek tartoznak, hogy a kritikai kiadás előkészítésének fázisában vannak, a paratextusok pedig bizonyítják, legitimálják is a levelezés hitelességét. Az is megfogalmazódik, hogy Gabriely levelei a felbélyegzett borítékkal együtt Németh Gábor tulajdonában vannak, és hogy Poletti leveleit egy titokzatos rokon online, email-formában juttatta el a két kutatóhoz. Egyetérthetünk Bódi Katalinnal, aki azt írja, „bármilyen mértékben is nyitott vagy elfedett a levélregényben a fikció az olvasói tapasztalat előtt, van még egy olyan vonatkozása az ide tartozó textusoknak, amely az említett szövegszervező eljárásokon túl, ha lehet, tovább fokozza a valóság illúzióját. Ez pedig magából a formából adódik, abból az alaphelyzetből, hogy levelekből épül fel a regény, s az egyes darabok nem kizárólag a szöveg formális tagolására korlátozódnak, hanem folytonosan utalnak saját maguk anyagszerűségére. Azzal, hogy az egyes levelek, illetve naplóbejegyzések materiális jellegükre vonják a figyelmet, megkísérlik a szöveg egészét elidegeníteni minden irodalmi meghatározottságtól. Így lesz a materialitás hangsúlyozása is annak a játéknak a része, amelyet a szerző az olvasónak ajánl egy alternatív normaképzés folyamatában.”¹²

Az elő- és utószó funkciója a filológiai munka során valami olyasmi, mint a krimiben a nyomozó záró monológja: hiánytalanul feltárja a bűneset körülményeit, illetve pontosan, lépésről lépésre elmagyarázza a bűn megoldását, érvel amellett, hogy a megfelelő bűnös lett letartóztatva, kizárja az egyéb lehetőségeket, stb. Itt azonban a bizonyítékok valójában elbizonytalanítanak, közvetettségük révén: nincs közvetlen, független személy és tárgyi nyom, az elemek csak folyton egymásra utaló rendszerben érvényesülnek, amelynek végpontján a szerzői nevek, a hozzájuk kapcsolódó kontextusok szerepelnek. A *Kész regény* álnévvel, identitással és a talált szöveggel végzett műveletei nem rejtik el a szerzői nevet, és annak tulajdonosát: az alteregók maguk is nyomokként szolgálnak, és elvezetnek a tulajdonosaikhoz,¹³ valójában a kötet egyszerre rejti el és tolja előtérbe a Németh Gábor és a Szilasi László szerzői neveket, ezzel együtt a kettőjük szövegvilága közötti kapcsolatra, és a személyes barátságukra is ráirányul a figyelem. S talán arra is, hogy létezik szerzői hiúság.

¹² BÓDI Katalin, A valóság poétikája, *Irodalomtörténeti Közlemények* 2003/4–5. <http://epa.oszk.hu/00000/00001/00013/bodi.htm>

¹³ Vö. „...a szerzői név és a maszk teljes azonosságával és különbözőségével egyszerre játszanak el azok a szövegek, amelyek a feloldott álnév kategóriájába sorolhatók. Ebben az esetben két név jelenik meg egyszerre a szöveg mellett: a szerző neve és az álnév is. Minden bizonnyal a szerzői névben rejlő önreprezentációs lehetőség és az álnévhasználatban található identitásjáték együttes, egymást felerősítő hatása a cél, vagyis a névben és maszkban rejlő lehetőségek maximalizálása, optimalizálása.” NÉMETH Zoltán, *Álnév és maszk*, Líceum, Eger, 2013, 9.

Szemle

Rónay László¹

BABITS MIHÁLY NYOMÁBAN

– Róna Judit, *Nap nap után, Babits Mihály életének kronológiája 1915–1920*, A kötet: 1915–1918, 456 lap; B kötet: 1919–1920, 401 lap, Balassi Kiadó, Budapest, 2014 (Babits-kronológia 3) –

Általános vélemény, hogy kommentárokkal bővített bibliográfiát vagy életrajzi kronológiát készíteni az egyik, ha nem a legnehezebb és leghálátlanabb feladat. Ennek egyik bizonyítéka az is, hogy a kritikai kiadások lassan készülnek (ha pedig gyorsan, rengeteg a hibalehetőség, s ezeket a mulasztásokat belátható időn belül nem lehet helyrehozni). A kronológia írója aligha számíthat elismerésre, jól-lehet feladatának megbízható teljesítése nélkül egy-egy író életművének értelmezése könnyen zátonyra futhat.

Róna Judit Babits Mihály hétköznapijait bemutató kötetei ébresztettek rá, hogy az igazán eredményesen munkálkodó életrajzi kronológiát író bibliográfus sokszor magára hagyatva szembesül anyagával, sokszor hiányoznak megbízható források. Ez a tény alaposan megnehezíti munkáját, hiszen az előtte feltárt adatok hibáival, felületességeivel számot vetve legtöbbször a kéziratárakban újra kell kezdenie anyaga kutatását, s állandó bizalmatlansággal kell mérlegelnie olyan adatokat is, amelyeket eddig végérvényesnek véltünk. Erre kényszerül sorozatában Róna Judit, s annál nagyobb elismerés illeti, hogy ezen a téren is eredményesen munkálkodott.

Miközben a szövegekkel, pontos lelőhelyükkel, születésük idejével és fogadtatással szembesül, más irányú ismereteit is mozgósítania kell. Jelek szerint nemcsak a kor irodalmi életét, hanem történelmi személyeit is alaposan kell ismernie, mégpedig akkora mélységben, hogy hiteles képét adhassa ezeknek.

A sorozat első kötetének (*Nap nap után, Babits Mihály életének kronológiája 1883–1908*, Balassi Kiadó, Bp., 2011 – Babits-kronológia 1) gyűjtése és magyarázatai közben Róna Judit szociológiai tudását is kamatoztathatta: Babits érlelődése, életrajzában eseményei a korba helyezve értékelhetők, Magyarország fejlődésével és szellemi gazdagodásával párhuzamosan.

A második kötet (*Nap nap után, Babits Mihály életének kronológiája 1909–1914*, Balassi Kiadó, Bp., 2013 – Babits-kronológia 2) a költővé érlelődés küzdelmes folyamatát ábrázolja, miközben Európa lassan sodródott az első világháború felé.

¹ A szerző az ELTE Bölcsészettudományi Karának professzor emeritusa.

Babitsban ekkor tudatosult az értékek megőrzésének kötelessége, s ez magyarázza a modern irodalmi törekvésektől való idegenkedését.

A jelen kötet alighanem az író legsűrűbb esztendeit foglalja össze, költészetének kiteljesedését, magánéletének változásait, történelmi eseményekkel való olykor végletes azonosulását, majd növekvő távolságtartását, önkörébe húzódását, ami poétikai változást is jelentett: fortissimo után a pianissimo alkotásmódjának előnybe részesítését. Mindezt Róna Judit kivételes beleérzéssel és anyagismerettel követi nyomon, új értelmet, nagyobb távlatot adva az életrajzi kronológia és bibliográfia tevékenységének, megteremtve azt a befogadói magatartást, amely méltán ismeri el a kiváló teljesítményt, és rangja szerint becsüli azt.

A kronológia tehát nemcsak a költő mindennapjait, hanem kora legfontosabb eseményeit is elének tárja, s ez az 1915–1920 közötti 6 esztendő bővelkedett sorsfordító változásokban: veszett világháború, Őszirozsás forradalom, Tanácsköztársaság, Trianon, hogy csak a legfontosabbakat említsük. Eközben Babits életében és kiváltképp költészetében is folytonos fejlődés, érlelődés figyelhető meg, s miközben nemegyszer méltatlan támadások keresztüztüzebe került, tekintélye egyre növekedett, Ady halálát követően a *Nyugathoz* köthető áramlat vezéralakja lett (s ahogy ez lenni szokott, ezzel párhuzamosan növekedett tisztelői, rajongói, irigyei és rosszakarói száma).

Sokszor és nyomatékosan hangsúlyozta, hogy nagyon rossz levélíró, tanítványát, Komjáthy Aladárt gyakran írnokként foglalkoztatta, hogy kevésbé fontos ügyeit helyette bonyolítsa. Érthető, hiszen otthonról egyfolytában levelekkel bombázták, szemére vetették, hogy nem utazik haza, nem intézi kellő sebességgel a rábízott ügyeket, lassan teljesíti a kéréseket. Édesanyja és húga levelei, levelezőlapjai, sürgönyei egymást érték, s ezeket olvasva mind erősebb az a meggyőződésünk, hogy kiegyensúlyozatlanságát volt kitől örökölnie, édesanyja a jelek szerint hajlamos volt a hisztériára. Növelte gondjai számát, hogy öccsét besorozták, s a kellemes hátországi várakozás után a frontra vezényelték. Orosz hadifogságba esett, s bátyja és a család folytonos pénzküldeményekkel segítette. (Más szabályok voltak érvényben a hadifoglyokkal való bánásmód ügyében, mint a második világháborúban vagy napjainkban. A kicsit tehetősebbek a fogságban sem szenvedtek hiányt, még könyvküldeményeket is eljuttattak hozzájuk.) Az otthonról érkező üzenetek arra szolgáltak, hogy Babits életét szituálják, különösképpen nem gazdagítják arcképét.

Fontos adatokat ismerhetünk meg Babits személyiségéről. Egyértelmű a jellemzésekből, hogy kiegyensúlyozatlan, végletes egyéniség volt, váratlan érzelmi kitörései néha valósággal megdöbbsentette környezetét. Néha azzal mentegette magát, hogy azért nem vett részt valamilyen eseményen, „mert idegességének ártana az izgalom”, s bár Szabó Dezső aligha nevezhető jóindulatúnak és objektívnek, abban a jellemzésben, ahogy a költőt ábrázolja *Életeim* című önéletírásában, van némi igazság, még ha tudjuk is, hogy vérmérsékletük teljesen különbözött. Egy délután a költő „hazavitte” író társát tisztviselőtelepi otthonába. Kávéval kínálta, aztán váratlanul „...kitört belőle egyetlen igazi, húsban és vérben megélt szenvedélye: a Génusz halálos gyűlölete. A vénkisasszony nem beszél olyan rész-

letes hisztérikus dühvel a férfiről, ki helyette a hűgát vette el, amint ő beszélt Byronról, Hugóról, Petőfiről, Adyról. Én valósággal gyönyörködtem ebben a kitörésben. Mindig félttem, hogy Babits annyira papírossá lesz, hogy valamelyik buzgó könyvkötő beköti valami kemény bőrkötésbe, mely összenyomja szegényt. Most mégis az élet vize, ha nem is a legtisztább, szökött fel belőle”. Le kell vonni ebből a „szabódezsős” Babits iránt táplált ellenszenvet, de az biztos, hogy a költőből időnként látványos indulatok törtek elő. Ilyenkor sokat emlegetett gátlásait lesöpörte hisztériája. „Vigyázni kellett rá – írta a barát Szilasi Vilmos. – Volt, hogy délután a körúton fékezhetetlen indulat fogta el, és kiáltva figyelmeztette az embereket a rémségekre, amelyek köröttük lejátszódnak.”

Nyilván ezekben az érzelmi kitörésekben része volt azoknak a támadásoknak, amelyek egyik tetőpontját a *Játszottam a kezével* utolsó sorai („nagyobb örömmel ontanám / kis ujjáért a csobogó vért, / mint száz királyért, lobogóért!”) miatt kitört sajtóháború jelentette, tipikus megnyilvánulásaként annak a jelenségnek, amikor a politika által gerjesztett indulatok, vagy ideológiai, világnézeti különbségek behatolnak a művészetbe. Dunántúli, azaz Rákosi Jenő a *Budapesti Hírlap*ban nem esztétikai érvekkel támadta meg a „gonosz és cinikus” költeményt és Babitsot, hanem tüstént följelentette a vegzáló hatalomnál: „Aki ezt írta, magyar állami gimnáziumban, az állam jóvoltából, hazafiságra oktatja a gondjaira bízott gyermekeket.” Van-e, lehet-e hazafias érzülete, „aki ilyen cinikus kijelentésre hajlandó”? Az idősödő publicista támadásának következtében a költő végül elveszítette tanári állását (azóta is megesk, hogy államellenes támadást vizionálva távolítanak el állásukból embereket). A kibontakozó vita hullámai évek múlva sem ülték el, Babits irigyei különféle módokon melegítették föl Rákosi Jenő vádjait, s felsorakoztak a költő hívei is. Ezekben a csatározásokban az a szomorú, hogy a hatalom bástyái mögöl kisszerű emberek lövik le, sebesítik meg a sokkal tehetségesebbeket. Ha számba vesszük, hogy a Tanácsköztársaság bukása után kik zárták ki habzó szájjal Babitsot és Móricz Zsigmondot a Petőfi Társaságból, vagy elolvassuk Lendvai István néhány cikkét, igazolva látjuk ezt a megfigyelést. Az egzisztenciáját is kikezdő indulatos írások alighanem hozzájárultak ahhoz, hogy a költő fájdalmasan szembesüljön az irodalom kettészakadásával (ez ugyancsak ismétlődő jelenség, így volt korábban is, napjainkban is). A magyar Shakespeare-társaság ünnepi kiadványáról írt bírálatában (*Nyugat* 1916. június 16.) olvassuk szomorkás helyzetértékelését: „Valóban csodálatos volna, hogy a legelőkelőbb magyar irodalmi társaság legszebb törekvései ily meddő könyvet tudnak csak produkálni, ha nem tudná azt hogy a magyar irodalom, immár úgy látszik vigasztalanul, két párt-ra tagolódott, melyek egymást elismerni nem képesek, s éppen azon párt, melynek kezében vannak a hivatalos eszközök, a történelmi jog, Shakespeare-t ünnepleni, nem látszik képesnek elég emberi és szellemi erőt mozgósítani, melyek az ünneplést méltóvá tehetnék. Mit szólna Arany (kinek szellemére hivatkoznak) a tehetségek ily könnyűszívű nélkülözéséhez, s a közepes filológiának ehhez a kultuszához?” (Ezek a megállapításai az ihletői későbbi, *A kettészakadt irodalom* című tanulmányának.) Annál fájdalmasabbnak érezhette a személye ellen indított támadásokat, minél inkább belelátott azok legfőbb mozgatórugóiba, amelyeknek lénye-

gét a *Magyar Kultúra* fogalmazta meg, azzal vádolva a költőt, hogy „a zsidók közé állt”. Zaklatottságát az sem enyhítette, hogy például Ignotus és Krúdy Gyula (!) is mellé állt. Krúdy a botrányt kiváltó vers kapcsán ezt írta Babitsról a *Magyarországban*: „...tüneményes versei egy-két nap múlva a rajongások, hódolások, elbámulások tárgyai lesznek”.

Voltak, akik nemcsak Babits verseiért kezdtek rajongani, hanem tanárakra emlékezve is kicsit eltúlozták a valóságot. Kétségtelen, hogy a középiskolában tanító költő lenyűgözte tanítványait tudásával, de a visszaemlékezésekben kevés szót ejtenek arról, hogy valószínűleg csak a legjobbakkal tudott kapcsolatot teremteni. Tanári pályafutására jellemzőek azok a leírásai, amelyeket a *Timár Virgil fiában* olvashatunk. A szerzetes-tanár alakjába beleszötte bajai tapasztalatait, de másutt szerzett élményeit is. Tanártársai között is voltak ellenfelei, jól mutatják ezt a *Játsoztam a kezével*-től való elhatárolódások, néhányan nyíltan egyetértettek Rákosi Jenővel: szerintük nem alkalmas Babits a fiatalok hazafias érzésre való nevelésére. Még a leglelkesebb emlékezőkből – véleményem szerint ezekbe belejátszik a mindent megszépítő idő adta távolság – is kiviláglik, hogy a katedrán is nehezen oldódott, s diákjai tisztelték ugyan, de hogy miként sikerült áthidalnia a tudáskülönbséget, arról kevés adatot találunk.

Óriási sikere volt viszont az egyetemen, ott érvényesíthette hatalmas tudását, hitelen elemzője lehetett a modern irodalmaknak, s nyilván lebilincselte hallgatóit a bemutatott költemények sajátos előadásmódjával, amely kivált saját verseinek megszólaltatásakor olykor tomboló sikert hozott számára. (Ebbe belejátszott a felfokozott korhangulat is.) Nehezen lehetne találni avatottabb ismerőjét Dante *Isteni színjátékának*, mint Babitsot, és irodalomesztétikai, elméleti előadásaira ugyancsak özönlöttek a hallgatók. Tudását kamatoztatta a tanárok átnevelését szorgalmazó Kunfi Zsigmond, s a tőle hallottakat valóban eredményesen kamatoztatták a tanárok, akik bőségesen kiegészíthették korábban szerzett ismereteiket, és felfrissíthették a használatos tankönyvek anyagát.

Babits Ady-szemináriumára iránt akkora volt az érdeklődés – nemcsak a bölcsész-hallgatók részéről –, hogy folyvást módosítani kellett a résztvevők számának felső határát, végül százan (!) vehették föl. Az engedélyeket Szabó Lőrinc adta ki, az író aláírásával hitelesítve. A népvándorlást az is magyarázta, hogy Ady 1919. január 27-én hétfőn reggel hunyt el, temetésének megszervezésére Hatvany Lajos Móricz Zsigmondot és Babitsot kérte fel, s a költő gyűjtötte a *Nyugat* Ady-emlékszáma anyagát is, Adyt január 2-én temették, ezt a napot gyásznappá nyilvánították. A lármázó sokadalom, a kíváncsiskodók tömege, a rendetlenség is mutatta, hogy a sokat támadott Ady a modern magyar irodalom jelképe lett, ezért is természetes, hogy Babits róla hirdetett kollégiuma iránt hatalmas volt az érdeklődés. Mint a *Tücsökgéne* részletei bizonyítják, ekkortól került szorosabb kapcsolatba a katonaruhában Budapestre érkezett Szabó Lőrinc az atyai barátjává lett pártfogójával, s „bennfentes” lett szemináriumára adminisztrálásában.

A szeminárium idején jelent meg a *Nyugat* Ady-emlékszáma, amelynek írói, Babits szemináriumi előadásával egybehangzó módon a költő életművének elfogulatlan értékelésére tettek kísérletet. Babits nem írt ebbe a számba, de az a meg-

figyelése találó, hogy a költő életének „külső eseményei” nem magyarázzák lírájának alakulását: „...ő nagyon mélyről vált költészetté, oly mélyről, amibe a külső események már oly kevés hatást tesznek...”, s nagyságának, eredetiségének bizonyosságául analógiát vont Ady és Dante között. Ady értékelésébe belejátszott az a meggyőződése, hogy „minden műfaj tulajdonképp líra”, s ezt a meggyőződését átszínezte azzal a megfigyelésével, hogy a műfajokban nincs állandóság, állandóan változnak, módosulnak. Fejtegetéseiben sokszor visszatért az élmény kifejezésének lehetőségeire. Meglátása szerint a prózaírók többsége úgy ábrázolja az alakokat és az eseményeket, ahogyan látja őket. A költő viszont az élményt feldolgozza lelkében, ott az átalakul, a vers tehát nem az élményből születik, hanem a költő lelkének az élményre való reakciójából. Az *irodalom elméletéről* szólva elsősorban Ferdinand Brunetiere elméletére támaszkodott, azaz ő is a művekből indult ki, de érezhető, hogy szemléletét befolyásolták azok a tapasztalatai is, amelyeket Ady lírájának tanulmányozása során gyűjtött. Ady megfelelt annak az elképzelésének, hogy a műalkotásnak – ha maradandó – „pontosan ki kell fejeznie [...] az egészen új, addig még nem volt közölnivalót”. A századvég költőinek többségéből éppen ezt az „egészen új” közlésmódot hiányolta, ezért értékelte (ő is) vízváltásónak Ady líráját.

Ambivalens kapcsolat fűzte Ady özvegyéhez, Csinszkához. Bizonyára rövid ideig levette a lábáról az asszony iránta tanúsított rajongása, amelyben szerepjáték mögé rejtve gyermeknek ábrázolta magát. Legendák keringtek Babitsnak a nőkel szemben megmutatkozó gátlásosságáról, erről Szabó Lőrinc is bizonyágot tett följegyzéseiben (sőt, még hölgyet is szállított a Reviczky utcába), érthető, hogy Csinszka túlfűtött – vagy annak mutatott? – érzelmeit kezdetben félve nyugtázta. Kettejük viszonyának alakulásáról levélregény vagy színdarab is írható. A forró érzelmek lassacskán elhamvadtak. Jelek szerint a költő volt az, akit megzavartak a lángoló érzelmekről valló levelek, s talán ezért is tanúsított egyre fokozódó óvatosságot, majd udvarias szólamokkal, átlátszó mentegetőzésekkel jelezte távolságtartását. Csinszka bizonyára megérezte a költő bizonytalankodását, labilitását, ezért is kötötte további sorsát Márffy Ödönhöz. Az sem lehetetlen, hogy Babitsra hatást tett Szabó Lőrinc, aki érezhető ellenszenvvel figyelte mestere és „Adyné” kapcsolatának alakulását. Kétségtelenül igaza volt abban, hogy nem voltak egymásnak valók: két hisztéria kioltotta egymást. Babits levelei ugyan kezdettől tartózkodóbbak voltak, de kedélyhullámzásait még egy szerelmes lélek is nehezen viselte el. Gondoljuk meg: Babits egy társaságban váratlanul felpattant, és falhoz vágott egy tányért. Elképzelhető, hogy Csinszka közelségében ugyancsak rögtönzött nagyjeleneteket, amelyek gondolkodásra készítették az asszonyt, s amelyek még a költő baráti körében is megdöbbenést keltettek, s arra ösztönözték a hozzá közel állókat, hogy „vigyázzanak rá”. Szerelmük története – mert kétségtelenül szerelemnek indult – felemelő és gyötrelmes volt mindkettejük számára, érthető, hogy az asszony, aki példamutató hűséggel állt a beteg Ady mellett, nyugalomra, biztonságos társra vágyott. Babits őszintén vetett számot azokkal a tényekkel, melyek közel hozták, majd eltávolították őket egymástól: mindkettejükben volt valami gyermeki vonás: durcásan, sértődékenyen vitáztak, leveleikben is gyakran

panaszolták a másik fél szeretetének hiányát, érthetetlen megnyilvánulásait. „Én nem voltam sem magamé, sem övé” – idézi Róna Judit az író *Költészet és valóság* című írásából, amely megsejteti Babitsnak a világgal és az emberekkel szemben kialakított magatartása lényegét: a védekező távolságtartásból és folytonos önreflexióból gyúrt jellemet, amely egészen talán sosem oldódhatott föl, viszont képessé tette, hogy önmagát, a jelenségeket és még barátait is kritikus távolságtartással szemlélje és értékelje, persze tisztánlátását el-elhomályosították indulatai, elfogultságai (kinek nincsenek?).

Nehezen oldódott, kevesen mondhatták el, hogy közel kerültek hozzá, igaz, akkoriban mások voltak az emberi viszonylatok, mint napjainkban. Aligha lehet két különbözőbb egyéniséget elképzelni, mint a költő és Herczeg Ferenc, ez azonban nem okozott közöttük ellenségeskedést, Herczeg olykor a szorongatott helyzetben lévő Babits segítségére sietett. Kosztolányival való barátsága részben életformájuk különbözősége miatt lazult, Juhász Gyula pedig távolra került a fővárostól, igaz, cikkeiben továbbra is a nyugatosok szövetségese maradt. Egyre bensőségesebb barátságot ápolt Tóth Árpáddal, pedig kapcsolatuk nem indult zökkenés nélkül: az idősebb író meglehetősen távolságtartó bírálatot írt a fiatalabb verseskötetéről, a *Lomha gályán*-ról, mire a megbírált sértődött levélben tiltakozott Hatvany Lajosnál (aki viszont elfelesztette a levél tartalmát Babitsnak), így aztán nem csoda, hogy első találkozásukkor „őrült zavarban” voltak. Végül Babits lakásán jól elbeszélgettek „angol költőkről, műfordításokról, detektív- és misztikus történetekről”. Tóth Árpád haláláig kölcsönösen nagyra becsülték egymást (nem véletlenül fordítottak együtt a *Romlás virágaiból*).

Tóth Árpáddal „kibeszélték” magukat, Balázs Bélába viszont tövist szúrt kritikájával, legalábbis erre utal Balázs *Naplójának* felháborodott bejegyzése. Különös-képp azt sérelmezte, hogy a bíráló „menthetetlenül németnek” minősítette líráját. „A bevallott francia hatás a modern magyar lírán szívesen látott – így Balázs a *Naplójában* –, a Babits angol utánzása ellen senki sem emelt szót (részben mert nem ismerik Swinburne-t és Poe-t nálunk), csak éppen a német hatás tabu?” Balázs Béla a jelek szerint nemcsak ízlésében, hanem világnézetében is jócskán különbözött Babitstól, máskülönben aligha ajánlotta volna föl (Lukács György társaságában), hogy lépjen be a Kommunisták Magyarországi Pártjába, megtoldva azzal a kérésükkel, hogy járjon közben a börtönbe zárt kommunista vezetők kiszabadítása érdekében. Később azzal is megtoldották a belépési javaslatot, hogy Babits megkaphatja a kultuszminiszterséget. A költő tétovázott, de Schöpplin Aladár ráébresztette, hogy a politika nem neki való. (Lukács György egy kései interjújában „abszolút nevetséges és alaptalan állításnak” minősítette a történeteket.)

Babits a *Nyugat* élén tágitani akarta a lap szemhatárát és munkatársi gárdáját. Ez a cél vezérelte, amikor kapcsolatot keresett és talált Szekfű Gyulával, *A száműzött Rákóczi* miatt dühödten támadott történettudóssal. „Együtt voltunk két délután – írta Szekfű 1917 júliusában Horváth Jánosnak, aki ugyancsak a költő kiszemeltje volt. – Nagy hibája, hogy nem iszik. De kitűnő férfiú. Csak ne ülne fel nemzetközi (és nemzeti) demokratáinak.” Babits levélben is kísérletet tett Szekfű megnyerésére. Schöpplinnel egyetértésben teljes szabadságot ígért neki, de a megszólított nem élt a lehetőséggel.

A *Nap nap után* gyűjtemény egyik legfontosabb eredménye, hogy a költő jó néhány művét olyan adalékokkal gazdagítja, amelyekre eddig talán kevesebbet figyeltünk. Versek, tanulmányok, fordítások és a személyes sors, jellem együtteséből bontakozik ki az író szándéka és a művészet szerepéről vallott elgondolásai. Ahogy jellemének viharos változásait követjük nyomon, érthetővé válik, miért alkotott oly küzdelmesen, töredékek sorát lejegyezve, s mennyire fontos szerepe volt alkotásmódjában az egész életművére jellemző műgondnak. A háború kezdetén íródott *Prologushoz* a *Nyugat*-beli közléskor ezt a kommentárt fűzte: „Elmondtam a háború elején, Kerékjártó Ducinak egy jótékony célú hangversenyén. Közreadását többek közt indokolja az, hogy tapasztalatom szerint kéziratban elferdítve terjedt, s több vidéki koncerten e hibás alakban előadták.”

A hazafiatlansággal, nemzet- és királyellenességgel vádolt költő merőben más nézőpontból vallotta meg hazájához fűződő bensőséges kapcsolatát, mint ellenfelei. Az 1914 őszén született *Miatyánkot* nem véletlenül irigylte Balázs Béla, mert megérezte benne a hazához való hűség vallomását, amelyet ő – talán szeméremből – nem mert megfogalmazni. Babits mesterien szötte bele versébe a Jézustól tanult imádságot, amely egyszersmind a veszélyeztetett nép ártatlanságának átfűtött megvallása.

Vannak olyan versei, amelyek sugallója egy élmény, amelynek közvetlen benyomását tudatán átszöve fogalmazta meg. Ilyen például a *Recitativ*, amelynek születéséről Szilasi Vilmos tudósít: „915 tavasz Bpest Tristan és Izolda előadásán”. A Trisztán szerepében fellépő Burián Károly/Karel Burian vonzotta operába, vagy e vonatkozásban is tudatosan nevelte volna magát? Nem nevezhetjük a klasszikus zene rajongójának. Barátainál, Dieneséknél szüntelenül a nagy zeneszerzők művei szóltak. Az orvostanhallgató Markos György így emlékezett a költő és a zene kapcsolatára: „Babits, az emberi szó nagy muzsikusa [...] nem szerette, nem értette, nem élvezte a zenét [...] nagyszerű ritmusérzéke mellett nem volt zenei hallása. Azt mondta Mozart és Bach zenéjére, hogy az »prütty-prütty« muzsika, mind egyforma és unalmas.” (Tegyük hozzá: akkoriban Bach művei ritkán szerepeltek a hangversenyek műsorán, s a Babitscsal egykorúak sokszor mondták lekicsinylően: olyan „ratatata” zene.) Mindez nem akadályozta abban, hogy a *Nyugat*-ban kiváló kritikusokkal (Molnár Antal, Csáth Géza, majd Tóth Aladár és Szabolcsi Bence) szemléltesse a hangversenyeket, bár nem rajongott a modern zenéért (ahogy a modern irodalomért sem). Török Sophie elkötelezett híve volt Bartóknak, férje kevésbé. Rába György mondta el, hogy a költőnő kikérte a Rádió lemezgyűjteményéből Bartók műveinek és előadásainak felvételét, s Babitscsal ellentétben lelkesen hallgatta. Ugyanakkor a *Recitativ* befejezésében így sóhajt fel: „Ó, miért nem lettem én muzsikus?” Nostalgiaját magyarázhatja, hogy felismerte a zene életességét, az operák mozgalmasságát, színes érzelmábrázolását.

A zene, kivált az opera mozgalmassága lebilincselte, ám a líra alkalmasabbnak látszott harci eszköznek, ellenfelei ész nélküli támadásainak ábrázolására és elhárítására, mint az 1915 őszen–télelőjén írt *Pro domo* bizonyítja.

A *Nyugat* 1916. március 26-i matinéján süvítette el Babits a *Húsvét előtt*-öt. A matiné hangulatáról írta Bölöni György: „Az író életében vannak [...] sorsfor-

duló pontok. [...] Babits Mihályt finom elszigeteltségéből és parnasszusi l'art pour l'artságából a két év előtti *Nyugat*-matinén elmondott békeverse (*Húsvét előtt*) állította az idők teljességébe.” Hogy mekkora hatást tett a vers és előadása, megtudjuk Szentimrei Jenő és felesége emlékezéséből, Giesswein Sándor leveléből, aki gratulált a költőnek. A vers, a *Fortissimó*hoz hasonlóan, írója robbanó indulatait fejezi ki, amely szerencsére találkozott az egyetemes békevágygal. A költeményen belül is megfigyelhető a Babitsra oly jellemző érzelmi hullámlás: a már-már dühödt kiáltást, követelést elnyugvó részek ellenpontosozzák.

A hanyatló egészségű, költészetében a változás jeleit mutató Ady mellett Babits azokkal a verseivel lett az irodalom elvitathatatlan tekintélye, amelyekben kortársához hasonló lázadó indulattal fejezte ki elégedetlenségét. Ez az érzése paroxizmusig fokozódott a *Fortissimó*ban, amelynek közlésével nemcsak önmagára, hanem a *Nyugatra* is ráirányította a figyelmet, s újabb támadásokra adott alkalmat maga és a folyóirat ellen. A hatalmas figyelmet, lelkesedést és elutasítást egyaránt keltő vers 1917 februárjában született. A *Nyugat* március 1-jei számát, amelyben a költemény megjelent, az ügyészség „istenkáromlás miatt” azonnali hatállyal elköbozta. Babits épp akkor ment sorozásra, megrémült az intézkedés olvastán, de az orvos alkalmatlannak minősítette és részvevőn megérdeklődte: valóban elkobozták-e a folyóiratot. Néhány nappal később a *Magyar Kultúr*ban B. K., a folyvást perlekedő, antiszemita célzatú írásairól elhíresült Burján Károly jezsuita szerzetes nekirontott Babitsnak és a *Nyugat*nak. A „bűnügyet” végül nem tárgyalták, az igazságügy-miniszter utasítására törölték a vádat (Róna Judit feltételezése szerint alighanem Kornfeld Móric bankár, nagyiparos közbenjárására).

A költemény indításában felbukkan a sokszor emlegetett kérdés vagy megállapítás: ha Isten végtelenül jó és irgalmas, miért hallgat az öldöklés láttán.

A hallgató, néma Istent csak az anyák siralmi kelthetik életre. Fokról fokra nő a költő indulata, mert „A drága fiúk hullanak / vérben a hóra napra-nap.” Ez a megállapítás jelent a félelmes fokozás után pillanatnyi nyugvópontot, de a kérdés, érdemes-e lapítani, hallgatni, félni, már előlegezi a következő kitörést: „És ha hasztalan / ima, sírás: – mi káromolni / tudunk még, férfiak! Ma már / hiszünk káromlani-érdemes / alvó magasságot a Sorsban. / Hányjuk álmára kopogó / bestemmiáknak jégesőjét! / Mért van, ha nincs? Mért nincs, ha van? / Tagadjuk őt, talán fölébred! / Cibáljuk őt, verjük a szókkal! / mint aki gazda horkol éggő / házban – a süket Istenét! // Süket! Süket!...”

Majdnem hasonló gondolat ismétlődik a korábbi *Esti kérdés*ben: „miért nő a fű, hogyha majd leszárad? / miért szárad le, hogyha újra nő?” De ami ott egy bravúrosan fölépített képsor záró, filozófiai kérdése, az itt a lázadó ember jajsáva, aki nek nincs egyéb fegyvere, mint a hangos kiáltás, hiszen iszonyokra született, Istenből: „kikelt belőle féreg-módon, / Isten férgének, viszkető / nyüzsgésre, fájni – mert, ami / nem süket Isten: fájdalom, / míg az Istenbe visszahal!”

A *Nyugat* 1918. december 1-jei számában egyéb versei mellett közölte Babits *Strófák egy templomhoz* című költeményét, amely jóval mértéktartóbb hangnemével ebbe a sorba tartozik, de nem a hallgató Istent bírálja, hanem tanítását félreértelmező szolgáit. A hat négysoros strófa egyetlen mondat, ihletője alighanem a je-

zsuiták temploma volt, melyre a költő rálátott Reviczky utcai lakásából. Ezen a környéken működött a rend fővárosi központja, a Horánszky utcában szerkesztette Bangha Béla a költőt sűrűn tollhegyére tűző *Magyar Kultúrát*, itt volt a nőmozgalmak központja, amelyeket ugyancsak a „páter” irányított. A lap íránt jogos ellenérzést tápláló költő kritikáját a világias, Krisztus tanításához méltatlan nyüzsgés váltotta ki. Majd következnek a vers legfontosabb gondolatai, a költő véleménye a hiteles keresztény magatartásról: „és mikor azt mondják: Kereszténység és honszeretet! / keresztre feszítik újra Krisztus s a szeretetet, / és mikor azt imádkozzák, hogy: Győzelmet adj! / cinkos királynak csúfolják Azt, kinek temploma vagy:” (Nem elképzelhetetlen, hogy Babits a Bangha szövegére írt *Szent vagy, Uram* énekgyűjteményben szereplő ének kezdősorára utal: „Győzelemről énekeljen napkelet és napnyugat...”.) Jelenits István értelmezése szerint a versben a költő nem az egyházzal szemben álló hitét fogalmazta meg, szerinte: „talán pontosabb volna azt mondani, hogy épp a dogmák és az egyház nevében, amit a fiatalon is ősi templom jelképez, egy olyan »mozgalom« ellen emelt szót, amely Krisztust emlegeti ugyan, de tudva, vagy tudatlan csúfolja, keresztre feszíti Azt (a nagybetű Babitsé!), akit emleget. Ebben a kritikai állásfoglalásban Babitsot nem Kant, hanem a »legkatolikusabb költő«, Dante példája vezette.”² A kereszténység lényegét abban az értelmezésben vélte felismerni, melyet Szent Ágoston adott írásaiban és beszédeiben. Róla írta 1917-ben *Ágoston* című tanulmányát. A szent azért is közel állt gondolkodásához, mert – mint írta – „nem tartozik a Pázmányok közé, nem a nép apostola, hanem az intelligencia és Bölcelet szentje ő, s a népies egyházi stíl vizsgálás lesz szájában.” Ám nem „a hideg intelligencia” szentje volt: „...nem élményektől elszakadt bölcelet az övé. Alig volt gondolkodó, kiből a gondolat oly véresen és húsosan szakadt volna ki, annyit rántva magával a vérző és meleg lélekből.” Ezekben az években Babits is ilyennek látta magát: így szakadtak föl vérző szívéből leghatásosabb protestáló versei.

Babitsnak ekkortájt írt tanulmányaiban (közülük talán a *Ma, holnap, irodalom és A veszedelmes világnézet* árul el legtöbbet irodalmi ízléséről és világnézetéről), noha hangsúlyozza az új irányzatokkal szemben táplált nyitottságát és a fiatalok törekvéseinek megértését, elutasította a „nyílt antiintellektualizmus” megnyilvánulásait. „A vak tény joga köztudatba ment át, közhellyé vált. Minden filozófia, amely csak valamelyest hatott a századvég hangulatára, egyetlen gondolatban egyezik meg: az ész sohasem képes megérteni, annál kevésbé kormányozni a világot; a cselekedet csak a fontos, az intenció, az életlendület!” S másutt: „Megnyugvás a rosszban és bátorság a rosszra! Az ész tehetetlen a cselekvés irányítására. A cselekvés viszont független az észtól és ésszerű moráltól. Ez a két sarkpontja e világnézetnek, mely fatalista, és mégis imádja a Cselekedetet.” A küzdés gyönyöre jellemzi e világnézetet: „E heroikus világnézetből könnyű látni az utakat egy nyíltan háborús világnézet felé.” Érthető, hogy fenntartásokkal értékelte a magyar avant-

² BENY Zsuzsa–JELENITS István, *Bevezetés az irodalomba*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1993, 45–47.

gárd irodalom kezdeteit, s a szabad versben a féktelenséget és a megkomponálás igényével való szembefordulást érzekelte. A filozófiában és az irodalomban is rohamosan teret hódít az értelemmel való szembefordulás: Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Stirner, Renan, Kipling, Barrés, Verlaine, Browning, Meredith, Swinburne, France és Wells művei egy-egy fejezete ennek a folyamatnak, s óva intette *A Tett* köré gyűlt fiatalokat, hogy erre az útra térjenek, s a szabad vers erőltetésével voltaképp megtagadják a lírát, pontosabban regénnyé alakítsák a verset. „Ez íróknál – mondja a Kassák köré verődött csoportról – még kísérlete sincs a komponálás valamely új módjának, a stíl valamely új tempójának: egy-egy bizarr ötlet, a futuristák legüresebb külsőségeinek esetlen utánzása, a grammatikának és értelmességnek némi, nagyon is erőltetett és kevésbé következetes fumigálása, a mondanivaló szándékos és oktalan komplikálása (naiv fiatal íróknál gyakori szenvedély): ennyi az egész stílusújítás. A próza sokkal rosszabb náluk, mint a vers. Nemhogy új *verve* nincs benne, de gyakran egyáltalán nincs *verve*: vagy ha van, töredékes csak és akadozó. E fiatal írók közül, egy-egy érettebben kívül, senki sincs, aki csak egy egészen rövid prózai műnek teljesen külsőleges, formai, szinte csak stílusbeli megkomponálásáig is tudna emelkedni.”

Az eszmei, filozófiai és irodalmi forrongáshoz hozzájárult személyes megbánottsága, s a kettő együtt ihlette az Adynak ajánlott 1917. decemberi *Kakasviadalt*.

A várakozás beteljesedését jelentett számára az Őszirozás forradalom, amelynek elkötelezett híve, szószólója volt, sőt hangos szóval tett hitet mellette. Október végén vagy november elején – idézem Róna Judit megfogalmazását – „előadást tart tanároknak a forradalom lehetőségeiről, az oktatás-nevelés forradalmi, lélekszabadító feladatáról. (*Mi a feladat?*...)” A különben gátlásos, visszahúzódo író teljes mellszélességgel támogatta a polgári forradalom célkitűzéseit. *Az igazi haza* című patetikus tanulmányát igénybejelentésnek nevezhetjük: a veszett háború után a nép élni akarásáról és felszínre került értékeiről vallott: „Ez az a haza, amelyre igenis szüksége van az emberiségnek, amelyet meg kell őrizni az emberiség számára. A haza, amelyet mi magunkban hordunk, és amely nem veszhet el, mert egy az emberekkel, a néppel, amely ki nem irtható, hanem él. / *Megfogya bár; de törve nem!* / Nem meghalni kell ezért a hazáért, hanem élni: mert ez a haza nem a halálunkból, hanem az életünkben él. És ha igazságtalanok mivelünk más népek: *ezt a hazát tőlünk el nem vitathatják: nincs okunk gyűlölködni érte és bosszút koholni: mint a másik hazáért, a földért. A gyűlöletnél jobb a tett: / Kezdjünk egy újabb életet!* – mondja Vörösmarty egy másik versében. De a *Szózat*-tal is csak ezt mondja. Ennyit jelent a *Hazádnak rendületlenül...*”

A hűségét, együttérzését, azonosulását kezdte ki a tanácshatalom erőszakos intézkedéseivel, amelyek visszavonulásra készítették, és fokozatosan kiábrándították. 1919. június 8-án jelent meg a *Szálló nap után*, „az elszakadás verse”, melynek bevezetése Babits kivételes formaművészetét igazolja: „(...Szelídre szűri a nyár sugarát / ez a délután / s langy fényfüggönnyel a házak vállát / bevonja puhán...)”, s hasonló ritmikával, szelídült képekkel jeleníti meg visszavonulását: „s e csöpp szoba messze csendes ország / a vágy fenekén: / majd okosan itten megbúj lelked / (szökött katona) / és e szoba lesz majd szőnyeg-kerted, / párnák vadona. / Künn

zúghat azóta az őrült bóra, / hányódhat a tó: / itt nézd, a hús falon őr az óra, / áll a mutató, / a percek ostoba gillotinja, / s a perc fenekén, / hova nem hat a század szörnyű kínja, / elrejtelek én...”

Az *Egy ember életében* döbbenetes hitelességgel ábrázolta Kassák Lajos Babits ekkori lelkiállapotát: „Nekem hiába szónokol akárki a világmegváltásról, itt születtem, ez a talpalatnyi föld elvesztése fáj nekem a legjobban!” – „Le kell rombolni ezt az egész rendszert, el kell söpörni, mert vesztébe viszi az országot!” Az események hatására írta a *Szittál-e lassú mérgeket* című versét, és csendes visszavonultságában regényét, a *Timár Virgil fiát*. Közben kínlódva, az értékőrzés gesztusával dolgozott sokat vitatott tanulmányán, amelynek a *Magyar költő kilencszáz-tizenkilencben* címet adta, s az évszámmal nyilván azt jelezte, hogy az Őszirózsás forradalomtól nem szakadt el. A zaklatott önmagyarázat jobb- és baloldalon egyaránt felháborodást keltett, egyforma hévvel támadta Bécsben Hatvany Lajos, Budapesten pedig a költőt folyvást kikezdő Lendvai István. A tanulmányban a költő a maga számára is újfajta etikai magatartás körvonalait vázolta föl, s a politikától eltávolodóban kereste helyét és a sokszorosan támadott *Nyugat* további szerepét. Nem volt könnyű helyzetben: ismét „rájárt a rúd”, ahogy Szabó Lőrinc írta egyik levelében, a konzervatív társaságokból kéjjel zárták ki, megélhetése is veszélybe került. Valóban „fájó talpakon” kellett szaladnia, de a következő évek azt bizonyították, hogy megőrizte erkölcsi integritását, s az ellene folytatott eljárás megroggyolta ugyan idegeit, de öntudattal mondhatta: „ti kitértetek jobbra-balra. / Ti szavakra figyeltetek / én csak a dalra, csak a dalra. // Szörnyű dal volt, szörnyű dal!” (*Csak a dalra*), és a dal szárnyán törekedett a *Csillagokig!*.

Aligha túlzás azt állítani, hogy Róna Judit példásan alapos kronológiájával kivételesen tanulságos újraolvasni Babits 1915 és 1920 között írt műveit, szembe-sülve egyéniségével és korával, melyet jobbá, szebbé akart tenni, de inkább csak sebeket és bántásokat kapott.

Veres András¹

KÍSÉRLET A NAGYMONOGRÁFIA MEGÚJÍTÁSÁRA

– Szilágyi Zsófia, *Móricz Zsigmond*, Kalligram, Pozsony, 2013, 782 lap –

Olvasóként régóta nem volt részem ilyen végletes impressziókban: Szilágyi Zsófia könyvének egyes részei lenyűgöztek, míg mások (visszafogottan fogalmazva is) igencsak elkédvetlenítettek. Először módszertani és műfaji kérdéseket vetnék fel. A Móricz életét és életművét egyaránt bemutató kötet mindkét célkitűzését fölöt-tébb indokoltnak tartom. Itt csak emlékeztetnék rá, hogy napjainkban – amikor ismét öröndetesen megsaporodtak a kritikai kiadások – a továbblépés egyik leg-nagyobb akadályának bizonyul a megbízható, szakszerű biográfiák és bibliográ-fiák kétségbeejtő hiánya. Arra is csak utalnék, hogy a hátrányos helyzet kialakulá-sáért nem kis felelősség terheli azokat, akik idejétmúlt pozitívista hagyományként becsülték, illetve becsültek le az életrajzot is, a pályaképet is, és e műfajok művelői még mindig meglehetősen ellenszélben kénytelenek dolgozni. Messzemenően egyetértek a szerzővel abban is, hogy mindkét műfaj egyaránt fontos, és hogy, mint írja, „nincs értelme a műveket kirekesztő írói biográfiának” (17.).

Szilágyi ambíciója persze nagyobb annál, semhogy beérné azzal, hogy Nagy Péter 1953-as és 1975-ös, valamint Czine Mihály 1960-as és 1979-es, joggal el-avultnak tartott Móricz-monográfiáit, illetve Bori Imre 1982-es „értelmezési kí-sérletét”, vagy Vargha Kálmánnak talán nem eléggé méltányolt 1962-es könyvét immár ideológiai kényszerek nélkül, filológiaiilag megbízhatóbban és az életmű időközben előkerült, korábban nem ismert részét is figyelembe véve új monográ-fiával váltsa fel. *Magát a műfajt is meg szeretné újítani*. A könyv bevezetőjében azt ol-vashatjuk, hogy „egy írói pálya esetében azért is látszik indokoltnak *történetekről* és nem *történetről*, *indulásokról* és nem *indulásról* gondolkodni, mert ma már vilá-gos, hogy nemcsak a szépirodalomban, de az irodalomról folyó beszédben sincs egyetlen történet.” (8.) Párhuzamként többek között a részben általam szerkesz-tett, 2007-ben megjelent vállalkozásra, *A magyar irodalom történeteire* hivatkozik (vö. a 2. jegyzetet).

Csakhogy a magyar irodalom folyamatát bemutatni merőben más feladat elé állít, mint egy – mégoly nagy, Móriczot jellemző – írói életművet áttekinteni. A szépirodalom és az irodalmi élet természeténél fogva *plurális* képződmény. A hi-

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet professzor emeritusa.

vatkozott folyamatrajz éppen abban kívánt szakítani a korábbi gyakorlattal, hogy abból indult ki: nem egyetlen hagyomány van, hanem sokféle, s az egyetlen kulturális örökségbe vetett hit már csak azért is félrevezető, mert arra ösztönöz, hogy az irodalom múltját valamifajta *üdvörtörténetnek rendeljük alá*. Következésképp elhibázott dolog az irodalomnak (egészében) egységes fejlődéstörténetet tulajdonítani, valamint középpontban álló értékhez mérhető teleológiával, hanem sok-sok kis magába záruló történetből álló hálózatként kell felfognunk, sok-sok kis önmagát tételező, különálló teleológiával, amelyek között létesül, vagy nem létesül kapcsolat. Úgy látom, hogy más a helyzet az írói életmű esetében, ahol *lehetséges és létezik* is egységesítő alap: magának az *írónak személyisége* (a szó szemléleti és poétikai értelmében), amely megszűri és a csak rá jellemző sajátos konfigurációvá alakítja a különféle hagyományokat. Ez nem jelent valamifajta célelvű fejlődéstörténetet, ámbar hajlunk rá, hogy az esztétikailag jelentős művet (műveket) megtegyük a pálya tetőpontjának, és az író többi alkotását ehhez képest kíséreljük meg pozicionálni. Móricz hatalmas és remekművekben gazdag életműve esetében persze elesik az a kísértés, hogy valamifajta egyenes vonalú fejlődésívet próbáljunk meg konstruálni.

Magától értetődik, hogy az írói pálya bővelkedhet fordulatokban, de ezeket erős túlzás volna megannyi új indulásnak és ebből kibontakozó új történetnek beállítani. Más kérdés, amikor valakinek (mint például Jókainak) átmenetileg megszakad az írói pályája, mert rövidebb-hosszabb ideig a politika, az újságírás vagy más tevékenység elvonja az irodalom művelésétől, de ebben az esetben is legfeljebb újraindulásról szokás beszélni, nem új indulásról. Ha az író nem szélsőségesen skizoid alkat, aki egymás mellett több, karakterében egymástól alapvetően különböző életművet képes létrehozni (és bár erre is akad példa az európai költészetben, de ritka kivételnek számít), akkor joggal feltételezhetjük, hogy a radikálisabb szemléletváltások mélyén is kimutatható valamifajta összefüggő-egységesítő logika. Nem meglepő hát, hogy a nagyelbeszélés Szilágyi Zsófia által megtagadott konvenciói az ő könyvében is érvényesítik erejüket. A kötet szerkezete úgy írható le, hogy a hagyományos monográfia műfaji mintájául szolgáló regénystruktúrát nem önálló, egyenrangú novelláknak megfelelő egységek váltják fel (mint az a szerző pluralizáló felvetéséből következne), hanem hosszabb-rövidebb, jól-rosszul szerkesztett, hol egy vagy több Móricz-mű, hol pedig egy-egy körülhatárolt életrajzi jelenség köré rendezett „novellaciklusok”. S jóllehet a szigorú időrendet nemegyszer megszakítják-megbontják az előre- és visszautalások, az életrajz egészében szükségképpen dominál a lineáris előrehaladás.

A szerző egy helyen eljátszik a gondolattal, hogy a monográfus milyen sok lehetőség közül választhat, amikor eldönti, hogy hol kezdje el története elbeszélését (12.). Valójában ez a döntés is (akár a többi, narrációval kapcsolatos döntés) nem annyira elvi, mint inkább *gyakorlati* jellegű. Részben a választott tárgy természetéből, illetve adottságaiból következik (például az apa irodalmi szerepét nyilván behatóbban kell tárgyalnia egy Arany László-életrajznak, mint a Krúdyénak), részben pedig ismereteink adott készültségi fokától függ, például a Móricz-könyv erényei közé sorolom, hogy egyfelől sikeresen építi be történetébe az író koráb-

ban nem publikált, ismeretlen szövegeit, és így a terveivel és félbemaradt vállalkozásaival is megismertet, másfelől előszeretettel cáfolja az életrajzi pontatlanságokból származó és (vagy) kultikus indítékok által inspirált legendákat és torzításokat – ahogy az már a könyv kezdő fejezetében, a Móricz születésének időpontjával és helyszínével kapcsolatos adatok esetében is történik. E döntéseket persze még más szempontok is befolyásolhatják, így például az írói életmű megítélésének alakulása, a recepcióban bekövetkező *perspektíva-váltások*. Én is korábban magától értetődőnek tekintettem azt, hogy Móricz a *Hét krajcár* című novellával igazolta először írói tehetségét. De ma már, annak tudatában, hogy az ifjúsági irodalommal foglalkozó irodalomtörténészek szerint Móricz gyermekversei hasonlóképp fordulatot hoztak, mondhatni, új korszakot nyitottak a maguk területén, mint a *Hét krajcár* vagy akár a *Sárarany* a magukén, hajlok rá, hogy Móricz jelentős íróvá válását előbbre helyezzem, vagy legalábbis hosszabb folyamatnak tekintsem.

Nem kétséges, hogy Szilágyi Zsófia könyve kitűnően foglalja össze a Móriczra vonatkozó mai ismereteinket. Erényének tudom, hogy kedvét leli a kevésbé ismert és elismert művek bemutatásában is (például így kap viszonylag részletes kommentárt a két 1912-ben írt regény, *A galamb papné* és a *Kerek Ferkó* vagy Móricz 1933-as műve, *Az asszony beleszól*), és méltányolom, hogy igyekszik leszámolni sok meggyökeresedett értékítéllettel (például jelentősebbnek láttatja, joggal, a korai novellák közül a *Csipkés Komárominét* a vele egykorú, agyonfavorizált *Hét krajcár*-nál). Külön fejezetet szentel Móricz lesajnált és elhallgatott színházi működésének, amely többet ér annál, semhogy át kellene adni mindenestül a feledésnek. Szilágyi Zsófia nem kerüli meg az ún. kényes kérdéseket sem (például Móricz szexuális életéről), és kifejezetten bátornak tartom azokat az életrajzi fejezeteket, amelyekben – dacolva a még ma is prűd és álszent közvéleménnyel – kendőzetlenül ír a nagy író nem kis emberi gyöngéiről is, szerencsétlen házasságairól és első feleségének öngyilkosságáról vagy a külvilág előtt gondosan titkolt viszonyáról Csibével. Mint ahogy szakít azzal az álszemérmes korábbi gyakorlattal is, amely elhallgatta, hogy az irodalomnak *üzleti* oldala is van. Következésképp a *Kelet Népe* szerkesztői és anyagi problémái együtt kapnak alapos bemutatást a könyvben. Már azt kevésbé értem, hogy Szilágyi Zsófia miért nem jár el hasonló részletességgel a *Nyugatot* szerkesztő Móricz esetében is. Miközben joggal teszi szóvá a szakmunkák hiányát e területen, figyelmen kívül hagyja Buda Attila kitűnő könyvét (*A Nyugat Kiadó története*, 2000), így sem az nem derül ki, hogy Móriczot elsősorban az motiválta, amikor a *Nyugat* fő tulajdonosa lett, hogy pénzügyi befektetésnek tekintette, sem az, hogy később viszont azért volt kénytelen megválni a laptól, mert katasztrofálisan rosszul gazdálkodott.

A legnagyobb nehézséget nyilván az jelentette a Móricz-könyv szerzője számára, hogy jól elkülönítse az életrajz és a pályakép érvényességi köreit, és ellenálljon a csábításnak, hogy az *életrajzból* magyarázza-vezesse le a *művek jelentését*. Ráadásul e hatalmas életműbe nagyon különböző készültségi fokon álló szövegek tartoznak. Szilágyi Zsófia méltán hivatkozik arra, hogy a Móricz-életrajz újragondolása és bevonása az értelmezésekbe már csak azért is elengedhetetlen, mert a hagy-

tekből újabban előkerülő írások (az első világháború idején írt *Tükör*-kötetek vagy a későbbi *Naplójegyzetek*) az élet irodalomká formálásának különféle technikáit alkalmazó, de a nyomtatott művek mércéjével nem mérhető szövegek. A tudatosan életrajzi eseményeket elbeszélő regényeket pedig Szilágyi Zsófia előszeretettel szembesíti az író tényleges életrajzi adataival, és igyekszik kimutatni a szándékos pontatlanságok, illetve eltérések lélektani és művészi indítékait. De a Móricz-könyv számos helye mégis azt a benyomást kelti, hogy a szerzőnek nem mindig sikerült elkerülnie az életrajzból származtató értelmezést.

Például a *Rokonok* kommentárja döntően négy megállapításra épül: 1) a regény nem a dzsentriről szól; 2) a rokonság feltétlen támogatásának gyakorlatát Móricz saját életéből merítette; 3) a panama a 19. század utolsó harmadától a magyar irodalom kedvelt témája (tipikus modellje Jókai Mór *Fekete gyémántokja*); 4) a szó- és motívumhasználat rendkívüli tudatossága jellemzi a regényt. A négy kiemelt sajátosság közül az első három kivezet a mű világából, és csak az utolsó nevezhető irodalminak. Ilyen arányok (pontosabban: aránytalanságok) mellett az a látszat (vagy talán nem is látszat) keletkezik, hogy a téma forrásvidéke mégiscsak az életrajz. E probléma különösségét még növeli, hogy egy helyen maga a kommentár is felveti az irodalmi illetéktelenség problémáját. Talán érdemes idézni a hivatkozott bekezdés néhány mondatát: „Nem a *Rokonok* értelmezéséhez segít hozzá, sokkal inkább Móricz életének megértéséhez, ha látjuk: ennek a regénynek a megírását messze nem pusztán egy nyugtalanító társadalmi kérdés inspirálhatta, döntő lehetett a személyes élethelyzet is az első ötlet megszületésekor. A regényalakokról gondolkodva nemcsak Janka-Lina párhuzamról beszélhetünk: legalább ennyire ott van Adélka mögött Móricz Ida. A testvérére rászoruló, az életét elrontó, korábban kényeztetett, most nyomorgó, és ezért szívből sajnált hűg egyértelműen őt idézi meg.” (550., *kiemelések tőlem – V. A.*)

Együttal eljutottunk Szilágyi Zsófia könyvének legneuralgikusabb pontjához: ahhoz, hogy a művek irodalmi-poétikai elemzése rendre elmarad. Egy ilyen beláthatatlanul nagy életmű esetében a hiányok persze elkerülhetetlenek, s ellenem lehet vetni, hogy nem férhet bele minden egyetlen kötetbe. Csak hát az arányokon múlik a dolog. Például az a fejezet, amelynek címe: *Egy kiadói reklámfüzet nyomában és az Úri muri* értelmezésére vállalkozik, egy szerintem inkább jópofának, semmint szerencsésnek nevezhető ötlettől vezérelve összeköti a regény vizsgálatát négy másik, időközben méltán elfeledett művel, melyeket ugyanakkor és az *Úri murival* együtt adott ki az Athenaeum Kiadó, mintegy sorozatként, *Korunk mesterei* felirattal, és a Móricz-hagyatékban fennmaradt kiadói prospektus úgy ajánlotta valamennyit, mint olyan könyveket, amelyek mindenkinek szólnak. Szilágyi Zsófia úgy véli, hogy e választék alapján beleképzeltetjük magunkat a korabeli olvasó helyzetébe, aki „az Athenaeum Kiadó ösztönzésére” megvette és elolvasta Móricz (akkor) legújabb regényét (381.). Úgy gondolom, hogy bármit elképzeltetünk ugyan, de pusztán a sorozat tényéből nem következtethetünk sokra, hiszen a korabeli olvasó dönthetett úgy is, hogy nem veszi meg az egész sorozatot és kizárólag az *Úri murit* olvassa el. S ami igazán érdekes lenne, tehát az, hogy miként vélekedett Móricz regényéről vagy akár a többiről is, dokumentum híján nem derül ki

– csak azt tudjuk meg Szilágyi Zsófia könyvéből, hogy ő maga mit gondol ezekről a művekről. S bizony nem sok hasznát látom az egybevetésnek, ha effajta konklúziókat eredményez, mint hogy az *Úri muri* feltűnően „múltba révedő könyv”, szemben a másik négygyel, amely a jelenben, sőt kettő a jövőben játszódik. (387.) Természetesen nincs elvi kifogásom még ennél bizarrabb kiadástörténeti kirándulások ellen sem. Szilágyi Zsófia kísérlete önmagában érdekes tanulmány, de nem igazán alkalmas könyvfejezetnek, mert a négy érdemtelen mű bemutatása szemlélatomást elveszi a helyet az *Úri muri* elemzése elől.

A szerző úgy gondolja, hogy a műelemzéseknél minden esetben a kontextuális megközelítésre törekedett. Én úgy helyesbíteném állítását, hogy *a műelemzés helyén (vagy helyett) a legtöbb esetben a kontextus elemzése áll.* De itt is pontosítani szeretném bírálatom pozícióját: nem a kontextus értelmezését kifogásolom, ellenkezőleg, sokszor kifejezetten csodálom Szilágyi Zsófia jó szemét és érzékeny asszociációit, lenyűgöző tájékozottságát és magabiztos ítéleteit. Ugyanakkor *féloldalasnak tartom kommentárjait*, mert az irodalmiság szempontja nem érvényesül bennük. (Abból, hogy irodalmi műveket hasonlít össze, még korántsem következik, hogy ezeket *irodalmi műként* veszi számba.)

Egy, az érdeklődésemhez különösen közel álló részt választok példának, a *Kultúrák keresztútján* című fejezetet, melynek középpontjában a *Barbárok* című novella, az életmű egyik leginkább elismert opusa áll, és ahonnan sokat megtudunk Móricz és Kosztolányi kapcsolatának alakulásáról 1929 és 1932 között.²

A szóban forgó fejezet tematikusan négy szegmentumra tagolódik. Elsőként, Móricz Virág feltételezését követve, a *Barbárok* keletkezésének életrajzi hátterét és indítékát jelöli meg, amikor a novellát a kultuszállamtitkár Pekár Gyula támadására írt művészi válasznak tekinti. Móricz remekműve éppen azon a napon jelent meg, 1931. április 12-én, amikor Zemplén vármegye az íróat „hazaárulásáért” elítélte – és ez csak a sokadik szomorú epizódja volt annak a hajszának, amely a felvidéki magyarságról tett nyilatkozatai miatt tört ki ellene. (441.) A fejezet második egysége a barbárság jelentésére kérdez rá, s nem kis leleménnyel teremt kapcsolatot a novella és a tiszazugi méregkeverő asszonyok archaikus világa között (Móricz az 1929 végén, 1930 elején lefolyt pert végigülte és cikkezett róla). (442–451.) Harmadszorra – mintegy ellentétként – kerül sor Kosztolányinak a *Barbárokról* írt nagy hatású, a külső körülményeket figyelmen kívül hagyó, kizárólag a szöveget, illetve annak megalkotottságát elemző és méltató kritikájára, valamint ennek kontextusára, Kosztolányi és Móricz ellentétére és az ennek ellenére

² Nem állom meg, hogy szóvá ne tegyem: nem értek egyet a szerző vélekedésével, miszerint a *Barbárok* „fényét a magyar olvasók számára erőteljesen megkoptatta” az a körülmény, hogy gimnáziumi tananyag lett, sőt gyakran szerepel érettségi tételként is – vö. a 442. lapon. Meg kell vallanom, a hajdani tanügyi reform pozícionált szereplőjeként személyes felelősség terhelt azért, hogy az 1978-as gimnáziumi tantervben a *Barbárok* kötelező olvasmány lett, és ma is úgy gondolom, hogy ennek eredményeként számos olyan ifjú olvasója lett Móricz zseniális művének, akihez különben talán el sem ért volna a novella „fénye”.

megvalósuló szolidaritásukra. (451–468.) A negyedik, utolsó egység a novellában szereplő motívumok vándorlásával, a *Barbárok* meséjének közép-európai rokonai-val foglalkozik. (468–474.) Már e futó felsorolás is érzékeltetheti, hogy a fejezet túlnyomó része különféle kontextusokról szól, egyedül a Kosztolányi-kritika nyújthatna némi esélyt a novella szövegének vizsgálatára, ha nem váltana át itt is a szöveg a kritika háttereként felfogott Kosztolányi–Móricz viszony bemutatására.

A továbbiakban ehhez a részhez fűznék néhány észrevételt. Szilágyi Zsófia úgy véli, hogy Kosztolányi írása – amely nem a *Barbárok* című novella, hanem a hasonló című novelláskötet recenziójaként jelent meg – a kötetkritika „különös változata” (451.), mert ezt az egy novellát úgy emeli ki, hogy a kötet többi darabjáról szó sem ejt. E gesztus pedig úgy is felfogható, mint a kötet egészének bár kimondatlan, de jól érzékelhető elmarasztalása (463.), mellyel Szilágyi Zsófia tulajdonképpen egyetért. Én viszont nem értek egyet az ő feltevésével, és úgy gondolom, hogy itt az a különös helyzet áll elő: félresiklik a kontextus-vizsgálat, nem tisztázza kielégítően a Kosztolányi-kritika megszületésének közvetlen indítékát. Megelégszik Móricz Virág feltételezésével, miszerint Kosztolányi a PEN Club elnökeként az onnan nem sokkal előbb kilépett Móriczt akarta volna megengesztelni (461.). Szilágyi Zsófia ezt követően kitér arra, hogy Kosztolányi kritikája egy hónappal később jelent meg, mint hogy Móricz megkapta a Kosztolányi által neki és Krúdy-nak kijárt és megítélt Rothermere-díjat, amely kiváltotta a konzervatív írók felháborodását, és Kosztolányi lemondatásához vezetett. Meglepő, hogy nem veszi észre: már ez a történet is megkérdőjelezi a fenti feltételezést, hiszen Kosztolányinak semmi oka nem volt Móriczt kiengesztelni.

De nem szorulunk találgatásokra, ugyanis maga Kosztolányi útba igazít e tekintetben. Az ő 1929-es, Adyt és kultuszát támadó különvéleménye után kirobbant botrány elvette a kedvét a további kritikaírástól. A Molnár Ákosnak írt, 1932. május 30-i keltezésű levelében lényegében erre hivatkozva menti ki magát, hogy miért nem recenzeálja a címzett új könyvét a *Nyugatban*, és röviden utal arra, hogy miért tett kivételt a *Barbárok* esetében: „A színházakról már egy éve nem írok, a könyvekről már több éve. (Egyetlen kivétel Móricz *Barbárokja* volt, de erre a közéleti zavar s személyes megtámadtatásom kényszerített.) [...] Én az évek során teljesen eltávolodtam az itteni kritika szempontjaitól, alacsonyoknak és kicsinyeseknek érzem azokat, teljesen más úton haladok, szinte légüres térben.” Úgy gondolom, Kosztolányi a megtámadtatásán a PEN Club díjának odaítélése miatt őt ért kritikát értette. A *Barbárok*ról írt, egyszerre szokatlanul magasztaló és tárgyyszerűen elemző kritikájával legalább utólag próbálta igazolni, hogy Móriczt nem érdemtelenül jelölte a díjra. A novelláskötet megjelenésének időpontját csupán felhasználta arra, hogy a már korábban remekműként felismert elbeszélést kellőképpen méltassa. Következésképp nincs különösebb jelentősége annak, hogy a kötet többi szövegéről nem írt.

Szilágyi Zsófia a *Barbárok*ról szóló kritikát a *Marcus Aurelius* ismert sorával („Semi, ami barbár, nem kell nékem, semmi, ami bárgyú”) köti össze (461.), a két író állítólagos ellentétét is az Ady-revízióra vezeti vissza, mikor is Móricz úgy vette védelmébe Adyt, hogy sértően nyilatkozott Kosztolányiról. Az előbb idézett levélrészlet csak azt támasztja alá, hogy igen távoli összefüggés áll fenn Kosztolányi

Ady-pamfletje és a *Barbárok*ról írt kritikája között.³ Kétségtelen, Móricz nyilatkozata felbosszantotta Kosztolányit, de Babits volt az, akire igazán megharagudott. Mindez nem akadályozta meg őt abban, hogy Osvát halála után teljes erejével támogatassa a *Nyugatot*, és föltehetően még kedvére is volt, hogy a szerkesztésért Móricz és Babits között folyó huzakodásból Móricz került ki előnyösebben. Téves az a beállítás is, mintha személyes ellentét okozta volna, hogy Kosztolányi neve lekerüljön a főmunkatársak névsorából (458.), hiszen *valamennyi* főmunkatárs nevét levették az új szerkesztők. Sajnos még számos pontatlan állítás található Szilágyi Zsófia könyvében, ami elkerülhető lett volna, ha figyelembe veszi az újabb szakirodalmat.

De az igazi problémát itt is az jelenti számomra, hogy nem bocsátkozik a könyv a *Barbárok* szövegelemzésébe, nincs mondanivalója a poétikai-retorikai sajátosságairól, holott erre kiválóan alkalmas lenne a novella, s még mintát is találhatna Kosztolányi kritikájában. Nem értem, hogy miért nem fogadja meg az ő szavait, miszerint „a kritika célja, hogy megértesse azt, ami voltaképp érthetetlen, hogy egy alkotást ízekre szedjen, hogy föltárja szerkezetét, hatóeszközeit, leleplezze művészi titkait”, és miért nem indul el azon a nyomvonalon, amelyet a Kosztolányi-kritika kínál.

Befejezésképpen – a könyv újabb kiadása reményében – arra figyelmeztetném a szerzőt, hogy stílusában-nyelvében fésülje át figyelmesen a szöveget. Legalábbis az én nyelvérzékemet sérti az, hogy milyen aggálytalanul él az „íródott/íródó” különféle változataival (például a 451. lapon a „megíródását” is felbukkan); helyenként valósággal tobzódik a szöveg ezekben a szörnyűségekben (például a 317. lapon háromszor egymás után; igaz, az utolsó Cséve Annától vett idézetben szerepel). A passzív szerkezet helytelen használatára más példa is akad (például a 245. lapon „az intézményrendszer megújulásának vágyáról” esik szó, holott a „megújításának” lenne a megfelelő – nem látom be, hogy az intézményrendszert miért kell megszemélyesíteni). Úgy gondolom, az effajta passzív és szenvedő szerkezetek idegenek a mai nyelvszemlélettől. Talán nem okoz különösebb nehézséget abban megállapodnunk, hogy Móricz Zsigmond regényei és novellái nem csak úgy „megíródtak”, hanem az említett szerző megírta őket. Kár lerontani az ilyen megfogalmazásokkal a könyv különben lendületes, olvasmányos stílusát.

³ Merőben más a helyzet Móricz és Kosztolányi Arany János írói bátorságáról folytatott vitája esetében, amely valóban az Ady-polémia folytatásának is tekinthető.

E számunk szerzőinek e-mail-címe

Alfred Bodenheimer: alfred.bodenheimer@unibas.ch

Dobó Gábor: dobogbr@gmail.com

Görcsi Péter: gorcsi.peter@gmail.com

Mizser Attila: attila.mizser@gmail.com

Pandur Petra: petra.pndr@gmail.com

Rosner Krisztina: rosnertina@gmail.com

Reichert Gábor: reichertgabor87@gmail.com

Tóth Csilla: tothfull@gmail.com

Veres András: veresand@t-online.hu

Vilmos Eszter: veszter92@gmail.com

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

BALASSI KIADÓ
www.balassikiado.hu



Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.
Tel.: 212-0214

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrásy út 45.
Tel.: 322-1645, 342-4336
Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban.

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta



nka
Nemzeti Kulturális Alap