

Előzetlenül a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/3.)
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



Literatura

Tartalom

XLII. évf. 2016/3.

Szegedy-Maszák Mihály (1943–2016)

(Jeney Éva)

119

Tanulmány

VERES András

Izmusok nélkül

– Kosztolányi és az „izmusok” –

123

GINTLI Tibor

Anekdotalizmus és poétikai innováció

az *Esti Kornél* szövegében

134

TVERDOTA György

József Attila *Szerkesztői üzenete*

149

BOZSOKI Petra

„egyszerre megnyílt az órapendülés”

– Fenomenológiai kérdések Szijj Ferenc

A nagy salakmező című kötetében –

167

GERGYE László

A romantikus költészetesztétika relativizálódása

Andersen *Az árnyék* című elbeszélésében

189

Műhely

HAJDU Péter

Narratológiai közelítések a lírához

(különös tekintettel a római szerelmi elégiára)

201

ANDRÁS Csaba	
Felület-poétikák	
– Adalékok Tarr Béla filmnyelvi leírásainak narratológiai értelmezéséhez –	218
Jutka RUDAŠ	
Kulturális mikrokozmosz	
– Danyi Zoltán: <i>A dögeltakarító</i> –	227
KÁLMÁN C. György	
Konferencia-előadás a konferenciákról	234
<i>Szemle</i>	
SZOLLÁTH Dávid	
A posztszovjet állapot és a politizáló elméletek	
– Horváth Györgyi, <i>Utazó elméletek,</i> <i>Angolszász politizáló elméletek kelet-európai</i> <i>kontextusban</i> , Balassi Kiadó, Budapest, 2014 –	239
SZÉNÁSI Zoltán	
Attitűdök és evidenciák	
– Agárdi Péter, <i>Nemzeti értékviták</i> <i>és kultúrafelfogások 1847–2014</i> , Napvilág Kiadó, Budapest, 2015 –	248

Szegedy-Maszák Mihály
(1943–2016)



MTI Czimbál Gyula fotója

Verőfényben, néhány kis felhővel a fejünk fölött, ki-ki egyszerre magányosan és tömegben, elbizonytalanodva állunk a Farkasréti temetőben 2016. augusztus 9-én. Valaki beszél, de elveszítem a fonalat. Nekrológ? Bajban vagyok ezzel az írással. Szegedy-Maszák Mihályról írni, és arról, amit tőle tanultunk. Az olvasó azonosítja a műfajt.

A szerző ír, és bármit ír, nyelvet, anyagot, formát választ. A nyelv, az anyag és a forma választásakor az elődökhöz való viszonyáról is dönt, a döntés pedig meghatározza az írásmű egészét. A nyelv, az anyag, az elődök, ha nem is súlytalan, de elég egyértelmű döntés. Hiába tudtuk, hogy *gyöngélkedik*, nehéz tudomásul venni a határvonalat, amelytől kezdve az elődök közé sorolódik a *Tanár Úr*; immár a lezárt élet és lezárt mű értelmében is. A forma kifejezetten gondot okoz, és szorongást kelt. Nem könnyíti meg a helyzetemet a halála után napvilágot látott írások, búcsúk sokasága sem.

Azt mondják, az angolszász „obit” (obituary) tényközlő műfaj. Már-már riport, amely megszólaltatja az elhunyt rokonait, barátait, ellenségeit, ismerőseit, akik értékelik a közérdeklődésre méltó élet részleteit. Kicsit olyan, mint egy alap kutatás. Kicsit meg is könnyíti a szerző dolgát. Nálunk a nekrológ, a híres embernek kijáró írásbeli végtisztesség inkább publicisztikai műfaj. De kinek volna kedve műfajokról szólni itt és most, gyászban, bánatban, szomorúságban?

Je ne suis pas en deuil. J'ai du chagrin.

Roland Barthes gyásznaplójának mondatai azt jelentik: nem gyászban vagyok. Bánatom van. Gondban vagyok. Szomorú vagyok. Nem könnyű ezt lefordítani. A *lehetetlen lehetőség* helyett inkább Szegedy-Maszák Mihály élőbeszédéhez fordulok segítségért. *Bizonyára* sokan emlékszünk ezekre a szavakra, fordulatokra, mondatokra. *Talán* nem mindegyiket szerettük, *esetleg* akadtak, akik megmosolyogták némelyiket. Egy dolog biztos: mindezek egyedül rá voltak jellemzők, s egyáltalán nincs ellenemre, hogy itt és most kissé rendszertelenül felbukkannak, és idézik önmagukat. A művek bármelyike levehető a polcra, újraolvasható, de a Tanár Úr egyedi nyelvhasználatának egyébként írásban is tetten érhető sajátosságai csak azokban tudnak igazán derűt kelteni, akik nemcsak hallgatták, de hallották is őt. Derűre pedig nagy szükség volna. Szeretném, ha ezek a mondatok *madeleine* módjára felidéznék előadásainak ízét és hangulatát.

Jut eszembe, *el lehetne tűnődni azon*, mennyire irigylésre méltóan foglalkoztatta Proust is. Valamelyik előadásában emlegette, hogy már Henry James úgy érezte, a világ egyre gyorsul, s egyre kevésbé van idő elmélyültebben foglalkozni bármivel. Mérei Ferenc nagyjából harmincöt éve körül azt állította, már nincs időnk Proustot olvasni. Tíz éve Szegedy-Maszák Mihály valamelyik konferencia szünetében kissé borongósan vetette fel a költői kérdést:

– *Vajon hányszor tudom még elolvasni Proustot?*

Az angol és a francia nagy nyelvterület, a magyar kicsi, tehát ez egy nagy probléma.

Ilyenkor van az embernek egy kis vigasza, hogy nemcsak a magyar fordíthatatlan – ez persze sovány vigasz.

A mű immanens megközelítése sajnos már lejárt a magát.

A szöveg jelenlét, tehát van valamelyes állandósága – akiket hülyének tart Derrida, azok ezt gondolják. Pedig a szöveg csak szüntelen új szövegösszefüggésekbe helyezetten él.

Természetesen és kissé gunyorosan, természetesen kissé gunyorosan megemlítette például, hogy Genette „együgyű fölsorolásnak” tekintette Jolles szociokulturális univerzáliaiának csoportosítását. Élénk kézmozdulatok kíséretében beszélt arról, André Jolles úgy vélte, hogy az emberi gondolkodás strukturáló képessége kilenc egyszerű elbeszélői formában nyilvánul meg. Ezek nyelvi struktúrák, *ugyebár*; s noha vannak esztétikai tulajdonságaik, nem irodalmi formák. Bennük a világra vonatkozó ismeretek, társadalmi tapasztalatok, értékítéletek rögzülnek és hagyományozódnak tovább. Leginkább valamilyen közösségi eseményhez vagy cselekményhez kapcsolódnak, és fő funkciójuk a felidézés megkönnyítése, az emlékezet ébrentartása.

A kilenc alapforma egyike az *emlékezés*, a *memorable*, amely a halál esetében ragadható meg leginkább mint egyszerű forma, mert kiragad valamit a történetegészből, egyszerűként mutatja fel, s egy metatény miatt hirtelen fontosságot kapnak a dolgok. Emlékszem, Ödön von Horváth esetét említette, akit 1938-ban a Champs-Élysées-n agyonütött egy viharban rázuhanó faág. A metatény átminősíti az előtte jelentéktelennek tetsző részleteket. A *memorable* a valóság, a hihetőség világában van. Nem leírja a személyiséget, hanem az emlékezetben élő, egymás mellé rendelt történésekből építi fel.

De számunkra hol itt a metatény? És a hihetőség? Kétségtelen, hogy 2016. július 25. után hirtelen fontosságot kaptak dolgok, jelentékenyebbek lettek a jellegzetes részletek. A kilencvenes évek szerdai napjai, a Múzeum körút, a harmadik emeleti szoba az egyetemen, a loholás a Kézirattár felé a vörös szőnyegen, vagy éppen az 56-os villamos vonala. Az emlékezet ébredszik.

Az örökkévalóság elvont és ijesztően semleges, de az itt és most konkrét és szomorú.

Sokan láttuk úgy, hogy takarékosan, szerényen, és dolgoosan élte a hétköznapokat. *Ahogy reformátushoz illő.*

Látom, amint megvillan szemében a pajkos fény. A kíméletlenségig árnyaltan fogalmazott. Frye vagy éppen Ricœur kapcsán felvetette a kérdést: *Vajon vallásossága hatott-e károsan az irodalomfelfogására? Nagy kérdés.* De Ravasz Lászlóról szólva sem mulasztotta el megemlíteni:

A jeles Bánffyhunadról származó püspök is megsejtette, hogy valami baj van az eleve elrendelés tanával.

Takarékosan. Az akadémikusi taxicsekk sem akadályozta meg abban, hogy villamossal járjon. A4-es, egyik oldalukon már használt papírokból négybe vágott cédulákra firkantott címszavakat, gondolatokat – ezekbe bele-belepillantott előadás közben, nevetett, gesztikulált.

Szerényen. *Nem igazán tudok franciául; csodálom a szónokokat, de nem vagyok szónok; én nem értek hozzá, de azt hiszem, megkockáztatható az az előföltevés, mely szerint egyedül Belgiumban létezik többnyelvűség.*

Dolgoosan. *Ahhoz, hogy aláhúzható mondatokat találjon az ember egy jó James-regényben, ahhoz már kell tudni olvasni. Jauss gyönyörűen tud korszakküszöbököt megállapítani nagyon kevés számú mű alapján. Az biztos, hogy Searle bizonyos szempontból fafejű. Frye egész életében tagadta, hogy az irodalom feladata volna megállapítani, hogy egy mű jó vagy rossz. Hááát... meggondolandó, értékelése ugyanis megelőzi az elméletírást...*

Ha valaki vagy valami valakihez vagy valamihez tartozik, az még nem zárja ki azt, hogy máshoz is tartozzék, valami ilyesmi hangulat lengte körül. A valaki vagy valami lehetett tanár vagy tanítvány, téma, mű, kép, szöveg, zene. Semmi nem látszott feketének vagy fehérnek. Jó okunk volt azt hinni, hogy Szegedy-Maszák Mihály hitt a kulturális relativizmusban. *Bizonyos mértékig.* Nem lobogott, nem foglalt állást sem mellett, sem ellen, s mégsem tévedt el ezen a borzasztóan veszélyes területen. Eléggé hosszasan idézte a *Bauen Wohnen Denken* alapgondolatát: a halandó, ha szellemileg igényes, valahol lakik, valamit épít, azaz igazán nagy érték a szellemi helyhez-kötöttségben terem, *s ebben a gondolatban az is benne rejlik, hogy az ember nem olvas, hanem újraolvas, az ember örökké idéz...*

Más kérdés, hogy a pasas ezt csak minden másnap állította.

Ha a magyar irodalom a lírában a legnagyobb, akkor valami baj van a magyar irodalommal. Persze a romantika előtt senki nem állította, hogy a líra a legmagasabb rendű műfaj, de ha így volna, ebből legalább két kérdés adódik, az egyik a magyar irodalom imént említett baja, a másik pedig az, hogy ha Shakespeare a legnagyobb, ez nem abból következik-e, hogy a dráma a legmagasabb rendű műfaj?

Muris. Provokatív félmosoly. Haj a homlokból két-három mozdulattal kisimítva. Panyókára vetett zakó. Az elmaradhatatlan nagy, fekete táskából kivett fehér vagy újságpapírba csomagolt könyvek.

*A műveknek sorsuk van. Lehet, hogy sajnos, de ez a tény.
Az irodalomtörténet tényei persze mindössze szélesebb körben elfogadott ítéletek.
Másként értelmezzük egy történet elejét, ha tudomásunk van a végétől. De mi
okozza a műalkotásokban, hogy azt érezzük: vége?*

Kemény Zsigmond írja idős Szász Károly feletti emlékbeszédében azt, amit a név behelyettesítésével idézek:

„Többnyire hibátlan alaptételekből szötte ki okoskodását, azonban olykor a más nézetűeket megfosztá az ellenvetésektől, a nélkül, hogy meggyőzte volna véleményének igazsága felől. Hangja tiszta, terjedékeny és erős volt. Előadása gyors, de az orátori hangsúly által, melyet gyakran kirívólag használt, egyenetlen. Hibáit, melyek lelki tehetségeinek és műveltségének nagyságát majdnem úgy hirdetik, mint tökélyei, csak azért említém [...], hogy szintén az igazságnak hódolva elmondhassam, miként én Szegedy-Maszák Mihályt a legelső rangú magyar irodalomtörténészek közé bátran merem sorolni.”

Az utolsó magyar irodalomtörténész Horváth János volt, de ne tessék engem a kollégáimnál följelenteni.

Hogyan tartozik a nyelv ugyanúgy mindannyiunkhoz? Hányszori használatra készül egy mű? Csak nagy művekkel érdemes foglalkozni? Amikor nézünk, hallunk, olvassunk valamit, tudatában vagyunk-e annak, hogy az mikori? Értékörzők vagyunk vagy csak maradiak? Olyan kérdések ezek, amelyeket tőle tanultunk, s amelyekre nincs egyértelmű válasz.

Verőfényben, néhány kis felhővel a fejünk fölött, ki-ki egyszerre magányosan és tömegben, elbizonytalanodva álltunk a Farkasréti temetőben augusztus 9-én. Olyan az ember, mint a lehelet, napjai, mint az átfutó árnyék. De a kis felhők fölött, kívül az időn, hátha valóban kezdet fognak korokon át a nagyok. Megnyugtató volna.

Valaki beszélt, de elveszítettem a fonalat. Valami olyasmire gondoltam, hogy vajon a *gyarmatosítás utáni* vagy az *egységesülő* világban kinek van ideje és hány-szor Proustot olvasni, *metszik-e egymást* valahol a *látókörök*, gyakorol-e *nyelvtisztítást* némely *bölcseelő*, hányan ragozzák ikesen az ikes igét, *bíbelődik-e* valaki a *vilanykönyvekkel* e-bookok helyett, hogy vajon száll-e még föl valaki *társaskocsira*, néz-e *képládát*, fogyaszt-e *francia hosszúkenyeret*, *kapucínert*, vagy csak haladunk *vonalszerűen* valamerre mindannyian. És ami a legfontosabb, hogy vagyunk-e legalább *gyalogjáró követői* Szegedy-Maszák Mihálynak.

Jeney Éva¹

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete Irodalomelméleti Osztályának tudományos főmunkatársa.

Tanulmány

Veres András¹

IZMUSOK NÉLKÜL

– Kosztolányi és az „izmusok”² –

Talán ünneprontó leszek, hogy egy olyan konferencián, amely Kosztolányi és az „izmusok” kapcsolatát kívánja bemutatni, én e viszonyt – az író nézőpontjából, pontosabban az ő nézőpontját rekonstruálva értekező szövegei alapján – negatívként vagy (részben) neutrálisként fogom jellemezni.³

Fő téziseim a következők:

Először: Kosztolányi nem különösebben hitt az izmusokhoz kapcsolódó magyarázatokban, ritkán használta e kategóriákat, s ha igen, akkor is általánosságban, utalásszerűen vagy éppen kritikusan tette ezt. *Az irodalmi megújulás ügyét nem kötötte hozzájuk.*

Másodszor: Ugyanakkor az irodalom történetében folyamatos mozgást, illetve változást feltételezett. Önmagát is a modern irodalom képviselőjének, sőt egyfajta *irodalmi forradalom részesének* tudta, s költőként és íróként egyaránt kereste a művészi megújulás mindenkori lehetőségét.

Harmadszor: Minthogy az emberi létezést alapvetően ismétlődő természetűnek gondolta el, a művészetet viszont folyamatosan változónak, de tagadva annak egyes vonalú fejlődését, e sajátos *ambivalens pozíciója* következtében a lehetséges változásokat meglepően *leegyszerűsítve*, a romantikus-klasszikus, illetve a forradalmi-konzervatív ellentétpár kettősével írta le.

I. Igyekszem röviden áttekinteni a problémakört, néhány jellegzetes példán keresztül bemutatva Kosztolányi idegenkedését az „izmusok” használatától.

Kosztolányi korai publicisztikájában felbukkan ugyan néhány irányzat elnevezése, így például a *szecceszó* és az *expresszionizmus*, de csak mint átvett, általánosan elfogadott kifejezés, melyet értelmezés nélkül hagy. Csak két fogalom kivétel ez alól: a futurizmus és a naturalizmus.

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének professzor emeritusa.

² A *Kosztolányi és az „izmusok”* című tanácskozáson 2016. március 8-án elhangzott előadás javított változata.

³ Kizárólag Kosztolányi értekező prózáját vizsgálom itt; nem foglalkozom azzal, hogy költészetére és fordításaira mennyire volt hatással például a szecceszó, az impresszionizmus vagy az expresszionizmus.

1.1 A *futurizmus*ról az elsők között adott hírt, először *A Hét* 1909. július 11-i számában, de mint bizarr újdonságról, melyről egyelőre nem tudni, hogy „mi szunnyad benne”.⁴

Évek múlva, 1913-ban tért vissza a jelenséghez, amikor úgy vélte: sikerült megtalálnia a választ arra, hogy miért éppen olasz földön született meg a futurizmus:

„Képzelnék egy földet, ahol minden emlék, a kilincs és a székláb, a késnyél és a leghitványabb téglá is, ahol a nyelv [...] már maga kész, nagyon kész dal, ahol a színnek a klasszikus hagyományok rabságába beleszáradnak, ahol a formák még mindig bilincsekbe dermedeznek. Ez nem is otthon, de börtön. Csakis Olaszországban születhetett meg a *futurismo*”.

Következésképp csakis itt lehet a felosztás alapja s egyben művészi világnézet a jövő és múlt, csakis itt állhatnak igazán szembe a *futuristák* (a jövősök) és a *passatisták* (a múltasok). Nem kerülheti el figyelmünket, hogy Kosztolányi megértő gesztusa lokális korlátozással társul, hiszen az olasz kultúra megkülönböztetett helyzetét hangsúlyozza. S ehhez még hozzávehetjük, hogy a futuristák háború iránti lelkesedésével szemben már jelzi fenntartását – legalábbis a pejoráló megfogalmazás révén, amikor így ír Marinettiről: „a tripoliszi háborúban rekedtre ordította magát, dicsőítve a militarizmust”.⁵

Két évvel később, a háború kitörése után, még határozottabban bírálta őket. Kassák Lajos költészetének újszerűségét úgy méltatta, hogy szembeállította a futuristákéval:

„Észre kell vennünk ezt a becsületes és új kísérletet, mert jóhiszemű és eredeti, semmi köze az európai köztudatban élő háborús költészettel, az ósdival és az újjal, a futuristák költészetével. Mert a futuristák, akik azt hirdetik, hogy a háború az emberiség egyetlen higiéniája [...] pár cifra hangulatrongyon kívül semmit se tudtak mondani a háborúról.”⁶

A „hangulatrongy” talán csak odavetett kritikának tűnik. Valójában jóval többet jelent. Kosztolányi e becsmérő kifejezéssel nem a futuristák háborúpárti magatartását vette célba, hanem költészetük felszínességét. Még inkább kiderülhet ez a Kassák-recenzióval csaknem egy időben írt, a *Nyugat* 1915. március 1-jei számában publikált vitacikkéből, ahol a *Nyugat* ellen hangoztatott vádakkal szállt szembe.⁷ Itt csupán a vitacikknek abból a részéből idézek, ahol Kosztolányi a „férfiatlanság” vádját utasította vissza.

⁴ Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, „Futurismo”, in K. D., *Szabadkikötő, Esszék a világirodalomról*, szerkesztette RÉZ Pál, Osiris Kiadó, Bp., 2006, 412–413.

⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Futurismo*, 416–417.

⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Éposz Wagner maszkjában, Kassák Lajos verseskönyve”, in K. D., *Tükkőrfolyosó, Magyar írókról*, szerkesztette RÉZ Pál, Osiris Kiadó, Bp., 2004, 558.

⁷ Kosztolányi írása mintegy fél évvel megelőzte a Rákosi Jenő által kibombantott és vezényelt szégyenletes politikai hecckampányt.

A „férfiasság” különösen fontos érték háborús időkben – ismeri el –, csakhogy a vádaskodók számára nem a művészet teremtőeszköze és célja az irányadó, hanem a *tárgya*. Kosztolányi hangja ironiába csap át:

„Szerintük *A megfagyott gyermek* például megható költemény, mert egy megfagyott gyermekről szól. Általában a megfagyott gyermekek olyan meghatóak. [...] Az, aki rossz lányokról ír, erkölcstelen író, aki zászlóanyákról ír, az erkölcsös író. Férfias költő pedig, aki körülbelül így ír: »Zúgó, csikorgó, dörgő zivatar.« Vagy kertelés nélkül ezt dalolja: »Férfibánat nyomja férfiszívemet...« Kétségbeesünk ezen az együgyűségen vagy rosszhiszeműségen, azon a vakságon, amely nem látja, hogy az új művészet – bármi is a tárgya – mindig tartózkodó, férfias marad. [...] Férfias, mert emberfölötti követelményeket támaszt magával szemben. Nem fecseg, és nem adomázik. Nem elégszik meg egy eset feltárásával, egy *hangulatronggyal*, egy újságírói jegyzettel...”⁸

Igaz, míg Kosztolányi jól érvelt a futuristák háborúpárti álláspontjával szemben, addig magáról az irányzatról meglehetősen leegyszerűsítő képet adott. A korábbi cikkekben képviselt, megértő álláspontja valójában inkább a jelenség érdekességének szól, nem a valódi teljesítményének. Újságírói tudósítás csupán, nem az irányzat mélyreható megközelítése. Úgy tűnik, hogy a futurizmust élesen elutasító (és ugyancsak nem igazán értő) Babits Mihály valójában igényesebben próbált számot vetni vele, mint Kosztolányi.

1.2 A másik irányzat, amely gyakrabban szerepel Kosztolányi írásaiban, a *naturalizmus*. De ez is sajátos fénytörésben. Például Bródy Sándor újító szerepét méltatva az egyik 1912-es írásában, igyekszik őt mentesíteni e címkétől, és tévútnak ítéli naturalista besorolását:

„Egy tankönyvben több helyütt ezt tanulják a diákok: »A fiatalabb írógenerációból kiválik Bródy Sándor, aki Zola nyomán a magyar naturalizmust képviseli...« Felületes és könnyelmű becslés, hideg és elkésett, mint minden irodalomtörténeti mondat, és hogyha el akarunk igazodni Bródy Sándor művészetében, bizony rossz iránytű. Az író, akiről ezek a szavak szólnak, deres. Energikus és mindig fiatal fejével pedig messzire kimagasodik minden izmusból, régi és új iskolából, és alapjában sohase esküdött fel a naturalista vagy a realista kátéra. Ha írt, nem akart demonstrálni. A naturalista erkölcsös, mint a túloldal papjai, és professzor és demonstrátor. Ő költő. Gondoljuk úgy, hogy valaha merészség volt az írásban a penész, a mosókonyha, a kénesgyufa. Akkoriban új színeknek tudták, az író sze-

⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Panaszkönyv, Levél Ignotushoz”, in K. D., *Füst*, az írásokat összegyűjtötte és a szöveget gondozta RÉZ Pál, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1970, 122–123. (Kiemelés tőlem – V. A.)

rette és becázta őket. Íme, itt a magyarázat. Amikor hamis szalontónus uralkodott, inkább bravúrból, költőszeszélyből, mint meggyőződésből – bevitt az irodalom parkettjére egy pesti nyomorultat, egy villamoskalauzt vagy egy kokottot, mindenkit megelőzve a jelen krónikása és költője lett.”⁹

Tulajdonképpen meglehetősen sovány tartalmat tulajdonít a naturalizmusnak, hiszen csak az tudható meg róla, hogy demonstrálni szeret, professzorosan tudálékos és erkölcsös. Még inkább meglepő, hogy amit szembeállít vele Bródy újszerű ábrázolásmódjának indítékaként – az irodalomban uralkodó szalontónustól való megszabadulás – sem tűnik különösebben meggyőzőnek. Föltehetően azért veti el Kosztolányi a naturalista minősítést, mert mesterkéltnek, félrevezetőnek tartja, azaz belemagyarázásnak. Nem hitt abban, hogy a valóban jelentős művek megfeleltethetők lennének előre megtervezett írói programoknak. Az irányzatok iránti gyanakvását és szkepszisét csak növelte, hogy az alkotást természeténél fogva *individuális* tettként fogta fel, ami szembe megy az irányzat fogalmába eleve beleértendő *kollektivista* jelleggel.

Még érdekesebb, ahogy eljárt a *Különvélemény a naturalizmusról* című 1923-as cikkében, ahol Füst Milán *Boldogtalanok* című drámáját próbálta megvédeni a naturalista besorolástól. Itt nem a címkézést kifogásolta, hanem a fogalomhoz tapadó anakronizmust. Egy megnevezetlen írotársának kritikájával szállt vitába, aki a darabot mint naturalista művet divatjamúltnak ítélte. Több se kellett Kosztolányinak, kész volt parttalanná tágítani az irányzat időszerűségét: ha a *Boldogtalanok* naturalista mű, akkor ez olyan naturalizmus, amely fölötte áll az időnek – azaz éljen az „örök” naturalizmus!

„Nem tudom, volt-e divatosabb kora a naturalizmusnak – írja –, mint most, mikor a stílusok farsangjában, melyet a futurizmus, dadaizmus hozott ránk, németek, franciák, angolok egyaránt a nemes naturalizmusra tekintenek, a »stílusok anyjára«, a neonaturalizmusra, mely egyedül kalauzolhat ki bennünket a mai útvesztőből.”

Kosztolányi tehát elismeri, hogy a naturalizmus volt a kiindulás, az első elmozdulás a modern „izmusok” sorozatában, de szerinte nem lehet megoldás a visszatérés hozzá. Már csak azért sem, mert a Zola-féle naturalizmus, amely az életet tudományos elvek szerint akarta másolni, nem több „idétlen hóbort”-nál.

Ő abból indul ki, hogy a naturalizmus valójában *stílus*, amely nem avulhat el, mert „mindig eszköz marad az alkotók számára”. S azzal a meghökkentő fordulattal folytatja, hogy Tolsztoj az, aki igazán naturalista, hiszen pl. az *Iljics Iván halála* „külsőleg nem is egyéb, csak tények, tárgyak felsorolása, de kísértetiesebb, mint minden holdban vagy sírboltban lejátszódó olcsó túlvilágiság”. Következésképp nincs nehezebb feladat, mint naturalistaként alkotni:

⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Imre herceg, Bródy Sándor novellái”, in K. D., *Tükörfolyosó...*, 251.

„erősebben kell stilizálnia, mint bármely más művésznek, hogy a valóság káprázatát keltse, s művészete épp ezért alig látható. Könnyebb elképzelni, jól lefesteni egy mesebeli sárkányt, mint egy részeg napszámot. Itt nehéz csalni. Ez a művészetek művészete, a költészetek költészete, s minden korban virágzott, a Krisztus előtti I. században éppúgy, mint a Krisztus utáni XX. században. A legjobbak érdeklődése mindig feléje fordult.”¹⁰

A naturalizmus érvényének kiterjesztésében persze Kosztolányi kezére játszott, hogy akkoriban nagy volt a bizonytalanság e fogalom körül, sokan a szexualitás kendőzetlen és az emberi nyomorúság brutális ábrázolására szűkítették jelentését. De Tolsztoj naturalistává avatására nemigen akad példa; Kosztolányi esetében is inkább tekinthető alkalmi ötletnek, mint végiggondolt álláspontnak.

Más kérdés, hogy nemcsak Füst Milánt védte meg ekképpen, hanem Móricz Zsigmondot is, amikor 1932-ben hasonló fordulattal élt a *Barbárok* című novelláját méltató írásában: „A valóság az írónak éppoly messze, idegen terület, mint a Tündérország vagy egy holdbeli táj.”¹¹ Tulajdonképpen önmagát, a maga szépírói látásmódját is védte ezzel, mivel úgy vélekedett, hogy a regény vagy az elbeszélés létrehozása szükségképpen követeli meg a valóság naturalista, illetve – az ő szótárában gyakrabban használt terminussal – *realista* láttatását. „A realizmus az örök ugródeszka marad, melyről az írónak indulnia kell” – jelentette ki az *Édes Annáról* nyilatkozva.¹²

Összefoglalva az elmondottakat, Kosztolányi voltaképpen *függetlenítette magát az izmusoktól*. Úgy is fogalmazhatunk: a maga irodalmi forradalmát úgy vívta meg, hogy megkerülte ezeket.

1.3 Kortársai a századelőn, indulásakor, sőt később is állítólagos impresszionizmusáért dicsérték, ami eleinte, első igazi sikere, A szegény kisgyermek panasza címmű verseskötete idején még hízelgett is neki, de a húszas években már terhessé vált számára. (S talán érdemes megjegyezni, hogy az impresszionistának kikiáltott Kosztolányi fölöttébb ritkán élt ezzel a terminusszal.)

Más okból gondolom ide nem tartozónak az *esztéticizmus* fogalmát, amelynek irányzatos jelentésével Kosztolányi tisztában volt ugyan (már csak azért is, mert behatóan ismerte és kedvelte Oscar Wilde-ot), de – talán azért, mert a húszas évek derekán már érzékelte, hogy eljárt e fölött az irányzat fölött is az idő – átjátszotta-megfeleltette az „esztétikai” jóval elvontabb, általánosabb fogalmának. Más kérdés, hogy a *szépség* melletti kiállása is anakronisztikusnak tűnhetett kortársai előtt.

¹⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Különvélemény a naturalizmusról”, in K. D., *Nyelv és lélek*, válogatta és sajtó alá rendezte RÉZ Pál, Osiris Kiadó, Bp., 1999, 343–344.

¹¹ Lásd KOSZTOLÁNYI Dezső, „Barbárok, Móricz Zsigmond új elbeszélései”, in K. D., *Tükörfolyosó...*, 414.

¹² [BEREND Miklósné] [szerző nélkül], „Kosztolányi Dezső nyilatkozik”, *Nemzeti Újság* 1926, augusztus 1., 21.

Csakhogy a húszas–harmincas évek fordulóján már saját autonómiáját védve jellemezte Kosztolányi „homo aestheticus”-ként magát, s állította szembe a „homo moralis” nézőpontjával, amibe belesűrítette mindazt az ellenszenvét és félelmét, amit a világba való beavatkozás szükségképpen erőszakos módjával szemben érzett.¹³

2. 1920 után úgy érezte, hogy lezárult egy történelmi korszak, a társadalom és a művészet életében egyaránt. A *Kosztolányi Ady-komplexumáról* írt könyvében éppen azt kívántam részletesen dokumentálni: neves költőtársához fűződő viszonyának alakulását is elsősorban az határozta meg, hogy miképp ítélte meg a magyar költészet jövőjét.¹⁴

Indulása idején Kosztolányi tulajdonképpen csapdahelyzetbe került, mivel a modern magyar irodalmat nem képviselhette Ady ellenében, Ady mellett viszont nem volt számára elfogadható hely, mert Ady Endre senkinek sem osztotta ki az egyenrangú költőtárs szerepét. De 1919-ben és a következő években, Ady halálát követően már egyértelműen kiállt költőtársa mellett, elismerte őt a századelőn megvívott közös irodalmi forradalmuk vezéralakjának, ugyanakkor azt is jelezte, hogy Ady költészete a múlthoz tartozik. „A haldokló magyar aranykorban született, s *vele halt meg*” – mondta róla 1922-ben.¹⁵ Tulajdonképpen később sem vonta vissza ezt, az 1929-ben megfogalmazott „különvéleményét” is az motiválta, azt sérelmezte valójában, hogy az Ady halálát követő *új irodalomtörténeti korszak* rangsorának élére is Adyt emelik, indokolatlanul és érdemtelenül, hiszen időközben nagyot változott az irodalmi élet.

2.1 Tehát a húszas években Kosztolányi már egy új irodalmi és művészi ízlésváltás kortársának tudta magát. Olyan tekintélyek is megerősítették véleményében, mint Bartók Béla, akivel interjút készített 1925 májusában, és akitől egyetértéssel idézte, hogy „tagadhatatlan, nagy a visszahatás a romantikusokkal szemben, az egész világ »megállj«-t kiált, Bachhoz tér vissza s a még előbbi zeneszerzőkhöz, tárgyilagos, irodalomellenes muzsikát kíván, mely nem ábrázol határozott érzést, feltétlen zenét ad. Háború előtt a németek jártak a mozgalom élén, Schönberg, az expresszionista, de háború után mintha pangás mutatkozott volna a német zenében [...] a zenei romantizmus kinövése Wagnerrel és Strauss-szal már tűrhetetlenné vált.”¹⁶

¹³ Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, „Szépség” (*Pesti Hírlap* 1932, december 25.), in K. D., *Nyelv és lélek...*, 303., illetve KOSZTOLÁNYI Dezső, „Önmagamról” (*Nyugat* 1933, január 1.), in K. D., *Tükkörfolyosó...*, 666–667.

¹⁴ Vö. VERES András, *Kosztolányi Ady-komplexuma, Filológiai regény*, Balassi Kiadó, Bp., 2012.

¹⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szavak*, „Egy Ady-ünnepély előtt” (*Nyugat* 1922. június 1.), in K. D., *Tükkörfolyosó...*, 371. (Kiemelés tőlem – V. A.)

¹⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Párbeszédék, Bartók Béla” (*A Pesti Hírlap Vasárnapja* 1925, május 31.), in K. D., *Egy ég alatt*, a kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta RÉZ Pál, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1977. 304–305.

Hasonlóképp ösztönzést jelenthetett Kosztolányi számára az általa különösen sokra tartott Jules Romains véleménye, akit 1927 márciusában interjúvolt meg, s aki arra a kérdésre, hogy „Mit csinálnak a dadaisták, szürrealisták?”, ezt válaszolta: „Mi már túl vagyunk a kísérletezéseken, a divatokon. Ezeket az irányokat a háborús csömör szülte, egy meddő művészi bolsevizmus. Az író, akinek oly kevés a belső mondanivalója, hogy unja az anyagot, a formát, nem író.”¹⁷ Mindez megerősítette őt abban, hogy az izmusok ideje lejárt, az irodalom megújulása más irányba fordult.

2.2 A húszas években persze folyamatosan jelentkeztek az új trónkövetelők, akik új korszakfordulóról beszéltek. Hevesy Iván 1922-es tanulmánya, *A művészet agóniája és reinkarnációja*, melyre Kosztolányi is felfigyelt, az egyik érdekes és fontos dokumentuma az újtó törekvéseknek. Hevesy a budapesti modernnek nevében lépett fel, akik harcban álltak a bécsi *MA* táborával is, és Kassákék időközben bekövetkezett stílusváltását nem voltak hajlandók előrelépésnek tekinteni. Kosztolányi egyetértett Hevesy látásmódjával, miszerint „a mai művészet, a XIX. században keletkezett naturalista–impresszionista–szimbolista világszemlélet megbukott, s azok az irányok, melyek belőle sarjadtak, és életre akarták hevíteni az elmúltat, a futurizmus, expresszionizmus, dadaizmus, a finomkodó különködésükkel és lármás erőszakosságukkal szemléltetően igazolják a világszűdöt”.¹⁸

Kosztolányi, aki már ezt megelőzően is szkeptikusan fogadta az avantgárdot, recenziójában számba veszi a „felbomlás hullafoltjait” (az ő kifejezése ez), mindekelőtt a tíz–húsz évvel korábban vezető európai nemzedék elnémulását, és (ami különösen érdekes) a „bálványhijas kor” kérészéletű, ingatag nevezetességeit, mint a Rabindranath Tagore-jelenség: „mindennek betetőzéséül egy bengáli nyelven író távoli költőért kezdtek lelkesedni a széplelkek, Rabindranath Tagoreért, akit *a priori* nem olvashattak eredetiben, szóval ellenőrizhetetlen rajongásuk olyan tettet művelt, mintha az egynyelvű franciák máról holnapra Arany Jánost kezdenék bálványozni, akit sohase ismerhetnek meg fordításokból”.¹⁹

De csak a művészet agóniáját illetően értett egyet Hevesyvel, a művészet reinkarnációját feltételező jövődőlésével már nem. Az optimista – tehát Kosztolányi szerint *szükségképpen* – „baloldali” Hevesyvel szemben önmagát úgy definiálja, mint aki „tudományos meggyőződésénél fogva” pesszimista és „a jobboldalon foglal helyet”. Mindez persze – úgy látja – nem változtat a lényegen:

„a mai konzervatívok és forradalmárok értelmesebbjei megegyeznek abban, hogy vége van egy társadalomnak, mindörökre, csak a tanulság levonásában térnek el egymástól. Az előbbieket védene egy rendet, melyet oly gonosznak és gyarlónak

¹⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Jules Romains” (*Pesti Hírlap* 1927, március 27.), in K. D., *Szabadkikötő...*, 343.

¹⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, „A művészet agóniája és reinkarnációja” (*Nyugat* 1922, szeptember 1.), in K. D., *Nyelv és lélek...*, 290.

¹⁹ I. m., 290–291.

tartanak, mint az ember alaptermészetét, de pesszimista voltukban nem tagadják meg, mert jobbat nem adhatnak helyette, az utóbbiak ellenben optimizmusukban készek a leszámolásra, és egy új rendet hirdetnek, melyet olyan jónak álmodnak, mint ahogy az embert szeretnék látni. Konzervatív is, forradalmár is azt hirdeti: vége a régi világnak. A forradalmár azonban hozzáteszi: kezdődik az új világ.”²⁰

A húszas évek elején Kosztolányi – jóllehet érzékelte a letűnt korszak dekadenciáját – még nem látott azon túlmutató perspektívát. Ez tükröződik a Nero-regényében is, amely ókori díszletek között mutatja be saját korának agóniáját, nemcsak a művészetellenes hatalom térnyerését, hanem az irodalom hatáslehetőségeinek kimerülését is. Kosztolányi negatív látélete még *totális*: a regényben a hanyatlás feltartóztathatatlan, a *Nyugat* nemzedéket reprezentáló dekadens költészethez képest nem jelent alternatívát Nero aktivista ízű próbálkozása sem, Britannicus hermetikus költészetével pedig az a baj, hogy nemcsak a hatalomtól függetleníti magát, hanem valamiképpen az élettől is, ami Kosztolányi szemében elfogadhatatlan volt.

Itt csak utalhatok rá, hogy ekkori bizonytalan pozíciója miképp jelent meg irodalmi ítéleteiben, kritikáiban is. Például 1921 novemberében, a Fóthy János verseskönyve ürügyén írt recenziójában a következőképpen állította szembe az új irodalmat a régivel:

„Több első verseskönyvet olvastam mostanában tehetséges fiatal költőktől, kik nem bitorolják a művész nevet, s nagy munkájukhoz komoly lelkiséggel, becsületos fölkészültséggel fognak, és látom, hogy már sok közös vonás van, mely összefűzi őket. Erősen érzik, hogy elmúlt egy irodalmi forradalom, melynek ők nem harcosai, hanem békés polgárai, kik gazdálkodnak a szerzett értékekkel, lehiggadtak, nyugtalanabbak, mint akik előttük jártak. Ízlésük pallérozott. Eszközeikben választékosak. Az első verskötet, melyben az átalakulás és kezdés korszakaiban sok a salak, próbálkozás, korcs stíl, náluk egyenletes, szinte akadémikus. Filológiai és irodalmi műveltségük, mesterségbeli tudásuk általában nagyobb, mint az 1900-belié. Nem a költő apostoli és prófétai hivatását hangsúlyozzák, mint például Ady is, ehelyett van más romantikájuk, a mindenkitől távol álló művész hite. Nem vállalnak közösséget az expresszionizmus, futurizmus, dadaizmus követőivel, kik megbontják a formát, és szabad versekben írnak, hangkörük nem tág, formájuk meglehetősen zárt. Új árnyalatokat, összhangzásokat keresnek azokhoz, melyeket örökbe kaptak elődjeiktől.”²¹

²⁰ I. m., 289., illetve 293.

²¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Üvegház” (*Nyugat* 1921, november 1.), in K. D., *Tükrőfolyosó...*, 622–623. Az *Üvegház* a recenzeált verseskötet címe.

Kosztolányi tulajdonképpen meglepően korán érzekelte az avantgárdra következő *klasszicista* visszahatást. Más kérdés, hogy az új nemzedéket képviselő Fóthy János törekvését gyanúsán közelíti a sajátjához, ezt pedig csak egy *korábbi (impresszionista–esztéticista) irányzatot* jellemző kategóriákkal képes leírni:

„Az ő üvegháza tulajdonképpen elefántcsonttorony, melyben a művész bezárkózva él. Nem forradalmár ő, az újabb irányokkal szemben a régi impresszionista-szimbolista művészet hű őrzője, egy ifjú ellenforradalmár, ki meleg rajongással védi meg, szonettben, a művészet jogát. Legszebb verse a versről szól. [...] Világszemlélete mindig esztétikai. [...] Ónála is ki kell emelnem, milyen öntudatosan és gazdagon ír magyarul. Ezt a hatalmas zongoranyelvet biztosan kezeli, mint valami fiatal zongoraművész, ki futamaival, skáláival, könnyedségével elkápráztat.”²²

2.3 Kosztolányi csak a húszas évek derekán lépett túl a maga pesszimiztákként definiált álláspontján. Ekkor már hinni kezdett abban, hogy az irodalmi megújulás sikeres lehet. Maga is egyfajta ízlésváltozásnak akart megfelelni, amikor *szabad verseket* kezdett el írni, amivel híveit is sikerült meghökkentenie. Pintér Jenőnek írt 1927. december 27-i levelében így foglalta össze törekvését:

„A szabadvershez én is, mások is szükségszerűen jutottunk el, a fejlődés végzetes törvényei alapján. Mi, a mai költői nemzedék, elismerem, nem tettünk, nem tehetünk annyit a formáért, mint elődeink, Petőfi és Arany, de azzal, amit átvettünk tőlük, híven sáfarkodtunk [...] tovább finomítottuk [...] úgyhogy egyes szonettek [...] a legfinomabb ötvösmunkákhoz hasonlíthatnak, s a rímek csengésében már van valami beteges báj is. Elérkeztünk a fejlődés végső határáig. Mi következhet ezután? Az, ami az irodalomtörténetben mindig: a romantizmustól visszamene-külnünk a klasszicizmushoz, hogy tovább fejlődhessünk, és ne legyünk önmagunk majmai. [...] Menni akarunk a magunk útján. A rímek egyelőre az operettekéi.”²³

Érvelése több szempontból is figyelemreméltó. Egyrészt a szabad verset nem az avantgárdhoz köti, hanem a klasszicizmushoz, amivel persze azt jelzi, hogy a szabad versnek nem a kassáki, hanem a Füst Milán-i hagyományához kíván kapcsolódnia. Másrészt a megújulást úgy képzei el, hogy a továbblépés megtalálásához előbb visszafelé kell lépni. Ez a manőver utóbb sikerült is neki: a *Meztelenül* című kötetbe összegyűjtött szabad versek előkészítették a húszas évek végén, harmincas évek elején bekövetkező újabb, méghozzá fölöttébb sikeres váltását költészetében. Amikor

²² I. m., 623.

²³ KOSZTOLÁNYI Dezső PINTÉR Jenőnek (Budapest, 1927. december 27.), in K. D., *Levelek – Naplók*, sajtó alá rendezte RÉZ Pál, illetve KELEVÉZ Ágnes és KOVÁCS Ida, Osiris Kiadó, Bp., 1996, 562.

úgy tért vissza a rímes technikához és az én centrális szerepének vállalásához, hogy képes volt újfajta egyensúlyt kialakítani azzal a világgal, melyet mi sem jellemeztünk inkább, mint az egyensúly tökéletes hiánya.

Kosztolányi 1929-es Ady-pamfletjét is csak akkor érthetjük meg igazán, ha figyelembe vesszük, hogy immár a megújulás lehetőségének biztos tudatában akarta elta- karítani a legnagyobbknak vélt akadályt. Ne feledjük, az évtized végén Halász Gábor híres esszéje, *A líra halála* (1929) már együtt temette Adyt és az avantgárdot, mindkettőt az idejétmúlt romantikus líra változatainak tekintve.

3. Végül röviden kitérnék arra a problémára is, hogy milyen terminológiával próbálta, illetve tudta Kosztolányi leírni az irodalmi korszakváltást. Látszólag távol eső példát hozok fel: azt az 1920 novemberében a *Nyugat*-ban megjelent írását, melyben Rákosi Jenőt köszöntötte félszázados írói jubileumának alkalmából. E cikke nemcsak újságírói és diplomáciai remeklás, hanem az irodalmi reszpublika maradéktalan képviselője is. Miközben hangsúlyozza, hogy Ady és az új magyar irodalom egyik legfőbb ellenfelét köszönti, úgy sikerül közösséget találnia Rákosival, hogy egy pillanatra sem feledkezik meg magától értetődőként kezelni a *Nyugat* győzelmét. Már a cikk felütése is figyelemre méltó:

„A *Nyugat*, melynek indulása óta szívós és nem baráti ellenfele volt, szót kér ez alkalommal, mert a folyóiratnak, mely az irodalom hitével indult, s az értékek tiszteletét hirdette, kötelessége és jussa megállapodni előtte. Úgy vagyunk, mint a fegyverkovácsok. Nézzük őt, ki ura vitázó prózáknak, mestere a vívásnak – melyben a szúrás is meg van engedve –, csodáljuk őt, milyen élesre köszörülte a kardot, mellyel hadakozott [...] s egy életmunka láttán elfog minket, az írás munkásait, a szakmabéli bámulat, a céhbéli lelkesedés, és a szerszámok tökéletességét figyelve egy pillanatra arról is megfeledkezünk, hogy társaink közül éppen a legnagyobbak és legtisztábbak felé suhintott velük a viadal során.”²⁴

Miközben a folyóirat és egyúttal nemzedéke nevében szól, él az alkalommal, hogy kifejtse legsajátabb nézeteit is. Így például, amikor az irodalom és a politika radikális elválasztását tételezi, vagy amikor merőben különbözőnek állítja be a politikai és az irodalmi forradalmat. Kedves gondolata az is, hogy az irodalom nem fejlődik:

„Mert értsük meg az izmusok mai sokaságában [...] – írja Kosztolányi –, hogy az irodalom minden időben két végpont között mozgott, a klasszicizmus és a romantika között. Harmadik irány nincs, csak átmenet a kettő közt, ezzel vagy azzal árnyalattal. Olyan két határvonal ez az irodalomban, mint a politikában a zsarnokság és forradalom. Aki klasszikus, az irodalmi zsarnok. Az tiszteli a hagyományt, az elődök köibe vésett parancsait [...] Aki pedig romantikus, az irodalmi

²⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Rákosi Jenő” (*Nyugat* 1920, november), in K. D., *Tükörfolyosó...*, 174.

forradalmár. [...] Ezek az irányok, mióta emberek alkotnak, végzetes rendben követik egymást. Mozgás van, hullámvás is van, de fejlődés nincs.”²⁵

A klasszikus–romantikus ellentétpár segítségével nem volt nehéz az ifjú, újító, „romantikus” Rákosi Jenőt kijátszani az öreg, konzervatív, „klasszikus” Rákosival szemben:

„Aki visszalapoz irodalomtörténetünkben – emlékeztet rá Kosztolányi –, az látja, hogy annak idején őt is mint békétlent és garabonciásat könyvelték el, mint irodalmi rendetlenkedőt, aki nem ismeri a hűvös ész szabályát [...] Rákosi Jenő az itthoni szűk hangnyolcaddal szemben éppen európai skálájával ért el hatást, s mint a Népszínház igazgatója, ő kötött először szerződést a franciákkal. Nyugati értékeket mentett át földünkre az, aki később a *Nyugat* legerősebb bírálója lett [...] Annak idején Gyulai Pállal viaskodott, ő, a fiatal, az öreggel, később Ady Endrével, ő, az öreg, a fiatalal. Gyulai Pál halhatatlant alkotott a magyar kritikában, Ady Endre pedig a magyar lírában.”²⁶

Tehát nagyvonalúan (és tényszerűen) Rákosit is bevonta (persze hosszabb távon) a magyar irodalom megújítói közé, ugyanakkor a mindenkori ellenfelét hozta ki győztesként (aminek sajátos zamatot ad Gyulai és Ady jelentőségének párhuzamba állítása).

Ami itt közelebbről érdekes, az az *irodalmi korszakváltásnak klasszicizmus és romantika kettősére redukált leírása*. Kosztolányi terminológiája tagadhatatlanul szegényes, de mielőtt könnyelműen pálcát törnénk fölette, fontoljunk meg legalább két szempontot.

Minthogy a korszakbesorolást eleve illetéktelennek, mesterségesnek fogta fel, észszerűnek tűnt minél kevesebb kategóriára szorítkoznia, olyasfajta meggondolás alapján, hogy a kevesebb több – ha kevésbé címkézünk, csökkentjük a tévedés kockázatát. Másrészt a klasszikus–romantikus ellentétpárra egyszerűsítve – mint azt láthattuk az idézett cikk esetében is – *rugalmasabbá válik a viszonyítás*. Más kérdés, hogy a fejlődéselvet kiküszöbölve csak erősen korlátozott dinamika mutatható be, mert ha mindig ugyanazok a kategóriák köszönnek vissza, óhatatlanul egyhangúvá válik a változások leírása. (Ismét más kérdés, hogy kisebb-nagyobb ismétlődés akkor is fennállhat, ha az ellentétpárok számát növeljük.)

Befejezésképpen emlékeztetni szeretnék kiinduló téziseimre, amelyeket példák segítségével igyekeztem alátámasztani. Kosztolányi nem hitt az irodalom fejlődésében, de a folyamatos, szükségképpen változásában igen. A korszakváltás leírására csak néhány kitüntetett fogalmat, illetve ellentétpárt használt fel. Az izmusokhoz kapcsolódó elképzelések hidegen hagyták, ezek terminusait pedig csak általánosságban, utalásszerűen vagy éppen kritikusan alkalmazta.

²⁵ I. m., 174–175.

²⁶ I. m., 174., illetve 176.

Gintli Tibor¹

ANEKDOTIZMUS ÉS POÉTIKAI INNOVÁCIÓ AZ *ESTI KORNÉL* SZÖVEGÉBEN

Az elmúlt három évtized tudományos recepciójának következményeként az *Esti Kornél* Kosztolányi prózájának talán legkanonikusabb alkotásává vált. E pozíció kivívásában jelentős szerepet játszottak azok a publikációk, melyek a kötet poétikai újdonságaira helyezték a hangsúlyt. A regénypoétika újszerűségét ebben az időszakban Szegedy-Maszák Mihály nyomán² elsősorban a folyamatszerűség felfüggesztésében látta a Kosztolányi-kutatás. A regényszerűség újraértelmezését bemutató interpretáció kétségtelenül a Kosztolányi-recepció jelentős teljesítménye. Éppen ezért nem áll szándékomban e nézőpont jogosultságát megkérdőjelezni, amikor a poétikai innováció témáját más irányból közelítem meg.

Az általam kiemelt jelentőségűnek tartott problémakör a műfajok és beszédmódok összjátékaként értett műfajiság kérdése. Szegedy-Maszák Mihály is foglalkozott ezzel a témával: a műfaji alkotóelemek között a regényt, a románcos történetet, a menipposzi szatírából kialakult példázatot és az értelmezett önéletrajzból önállóan vallomást nevezte meg figyelemre méltó komponensként.³ Tanulmányaiban sem a publicisztikai műfajokat, sem az anekdotizmust nem említette meg a műfaji összetevők között. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy bemutassam, milyen jelentős szerepet játszik a tárcairodalom és az anekdotikus beszédmód ösztönzése az *Esti Kornél* poétikájának alakításában, különös tekintettel a címszereplő beékelte elbeszéléseire. A szóbeli előadásmód illúziójának felkeltését – amit a korábbi szakirodalom is konstataált – főképpen a csevegő tónusban megszólaló tárca és az orális nyelvhasználatot előtérbe helyező anekdotikus narráció hatására vezetem vissza. E beszédmódok jelenlétét nem elsősorban nyelvfilozófiai elgondolásokkal,⁴ hanem az irodalom szórakoztató funkcióját emancipáló esztétikai megfontolásokkal hozom összefüggésbe.

¹ A szerző egyetemi docens, az ELTE BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének tanszékvezetője, a Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet intézetigazgatója.

² SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Az *Esti Kornél* jelentésrétegei”, in KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.), *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, Anonymus Kiadó, Bp., 1998, 158–177. Különösen: 164–168.

³ I. m., 172.

⁴ I. m., 173.

Az *Esti Kornél* anekdotikus vonásait, sőt általában az anekdotikusság jelenlétét a Kosztolányi-prózában mindeddig kevesen hozták szóba, holott Babits kritikája – igaz, negatív élel – korán ráirányította a figyelmet erre a műfaji komponensre.⁵ Ennek ellenére néhány szórványos említés mellett hosszú ideig csak Dérczi Péter írásában⁶ kapott hangsúlyos szerepet az *Esti Kornél* anekdotikus jellege. Megközelítésmódom előzményeként mégsem tarthatom számon ezt a tanulmányt, mert a szerző az anekdotikusság fogalmán csupán az összefüggő cselekmény hiányát, a szerkezet töredezettségét érti.⁷ Legutóbb Bazsányi Sándor „esszéfüzérében” olvashattunk az *Esti Kornél* anekdotikus vonásairól, de a kérdés mélyebb analízise elmaradt a kötetben.⁸ Az alábbiakban igyekszem bemutatni az *Esti Kornél* szövegében megjelenő anekdotikus sajátosságokat, továbbá kitérek arra a kérdésre is, miért lehet ennyire termékeny a publicisztika és az anekdotikusság összjátéka, illetve megkíséreltem tisztázni az anekdotizmus kötetbeli funkcióit.

Az elemzés kiindulópontjául a bevezetés funkciójával rendelkező első fejezet „szereposztásának” vizsgálatát választottam. A kötet e szakaszának önreflexív karaktere közismert, a regényszerűséggel kapcsolatos értelmezések is gyakran megemlékeztek róla. A következőkben nem Esti személyiségének értelmezésére teszek kísérletet – ebben a tárgykörben már tekintélyes terjedelmű szakirodalom született –, hanem arra törekszem, hogy leírjam azt a művészszeretet, amelyet a címszereplő az első fejezetben megszemélyesít. Azt feltételezem, hogy az implicit szerző több művészszeret szimultán játékba hozásával teremti meg saját művészi identitását, illetve a művet párhuzamosan egymás mellett élő művészet-értelmezések alakítják.

Esti Kornél figurájának talán legfontosabb funkciója a szilárd önazonosság, az egyféleség fölszámolása. Bár az általa képviselt művészet-értelmezés és művészszeret körvonalai jól kitapinthatók, talán ennek konkrét tartalmánál is fontosabb az a

⁵ BABITS Mihály, „Könyvről könyvre, *Esti Kornél*”, *Nyugat* 1933, I, 688.

⁶ DÉRCZY Péter, „Szindbád és Esti Kornél”, *Literatura* 1986, 1–2. szám, 81–94.

⁷ Vö. i. m., 87–89. Rádásul osztozik az anekdota „mint tartalom” negatív megítélésében, ami nagyon távol esik az általam képviselt nézőponttól.

⁸ BAZSÁNYI Sándor, „*Ez tréfa?*” *Kosztolányi Esti Kornéljáról*, Kalligram Kiadó, Budapest–Pozsony, 2015. A szerző több szöveghelyen is (például 59, 68–69, 70, 105, 153, 181, 191, 193, 198, 204.) szót ejt a kötet egyes elbeszéléseinek anekdotikus vonásairól, amelyet elsősorban a cselekmény alakításában vél felfedezni. Helytállónak tekinthető az a megállapítása, mely szerint elsősorban az Estit elbeszélőként felléptető novellákat jellemzi az anekdotizmus (vö. 59. és 68.). Azonban ezt a megfigyelést sem tudom az én közelítésmódomra tett számottevő inspiráló hatásként számon tartani, mivel ezt az észrevételt már 2012-ben megtettem *Trivulzio és Esti Kornél* című írásomban, amelyet annak idején éppen a *Literatura* közölt, s melynek létéről a Bazsányi-kötet olvasója nem szerezhet tudomást. Bazsányi anekdotikusságról szóló szórványos fejtegetéseinek legnagyobb hiányossága az, hogy a szerző álláspontja határozatlanul és reflektálatlanul ingadozik az anekdotizmust leértékelő konvencionális álláspont s egy kevésbé előítéletes olvasásmód között. Amikor olcsó anekdotáról (191), kétely nélküli mesemondásról (193), cukrozott anekdotikus humorról beszél (204) a magyar irodalomtörténetből unalomig ismert világnézeti vádakat hangoztatja.

szerep, amelyet a viszonylagosság kötetbeli színrevitelében betölt. Esti Kornél legfőbb funkciója, hogy létevel szavatolja a következetlenség, a szeszély poétikává emelt elvét. Ebben a vonatkozásban nem az a legfontosabb, hogy aktuálisan milyen elvet képvisel, hanem hogy rendre láthatóvá tegye minden dolog eredendő relativitását. Ebben a tekintetben hasonló a szerepe ahhoz a pozícióhoz, melybe Kosztolányi *Göcsej* című úti jegyzete állítja Nagy Endre figuráját:

„Az élőszó e született művésze az előkelő szellemek rugalmasságával illeszkedik a társalgásba. Minthogy egyformán látja minden dolog színét és fonákját, rendszerint [olyan] szerepet vállal, amint a másik fél kívánja, akár a jó zenész, akinek mindegy, hogy a négykezesnél a *violint* vagy a *basszust* játssza-e? Ha én állítok valamit, akkor ő tagad, s ha én tagadok, akkor ő állítani fog, de csak annyira, hogy a társalgás élelvensége megmaradjon. Ilyen módon a vele való együttlét felettébb kellemes. Kedvemre elfogult, egyoldalú lehetek emberekkel, dolgokkal szemben, mert tudom, hogy az ellenkező nézetnek is szószólója akad, s a kérdés másik oldalát ő védelmezi.”⁹

Az idézett részlet tanúsága szerint a szóbeliség a pillanatnyiség, az illékonyosság, a temporalitás emblémájaként is felfogható. A vélekedések, értékítéletek pillanatnyi érvényességének adekvát kifejezője az elszálló szó. Kosztolányi prózája az oralitás preferálásakor mintegy ellenkező előjellel idézi fel a „*Verba volant, scripta manent*” antik gnómáját, amely eredetileg az írás fölényét hangsúlyozta a beszéddel szemben. Kosztolányi elbeszélői (és értekező) nyelve éppen az írás élőszó felé mozdításával igyekszik biztosítani, hogy az írásban rögzített nyelv ne veszítse el a léttel való kapcsolatát, hogy állandósága miatt ne váljon alkalmatlanná az emberi léttapasztalat kimondására. Bár a kötet több szöveghelyén is tételesen megfogalmazódik a relativista szemléletmód, ezeknél a téziseknél a kötet poétikai működése, a szövegek egymást ellenpontoszó beszédmódja érzékletesebben, esztétikailag meggyőzőbb módon sugalmazza ezt a beállítódást.

A viszonylagosságot színre vivő poétikai funkció bemutatása után térjünk vissza az első fejezetben felvázolt művészszerpekhez. Esti szólama szóba hozza az elbeszélő és saját stílusa között mutatkozó eltéréseket:

„De a mi stílusunk homlokegyenest ellenkezik. Te újabban a nyugalmat, az egyszerűséget kedveled. Klasszikusok a példaképeid. Kevés dísz, kevés szó. Az én stílusom ellenben még mindig nyugtalan, kócos, zsúfolt, cifra, regényes. Javíthatatlan romantikus maradtam. Sok jelző, sok hasonlat. Ezt nem engedem elsikkasztani.”¹⁰

⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Göcsej”, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Én, te, ő*, Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1973, 458.

¹⁰ Itt és a továbbiakban az alábbi kiadásra hivatkozom: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél (Kosztolányi Dezső összes művei)*, szerkesztette TÓTH-CZIFRA Júlia és VERES András, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2011. Idézett hely: 28. – Az alábbiakban az idézetek oldalszámát a főszövegben adom meg.

A klasszikus-romantikus ellentétpárt aligha érdemes stílustörténeti értelemben felfognunk, inkább e terminusok metaforikus használatáról beszélhetünk: a klasszikus jelző a látványos gesztusoktól tartózkodó, szinte eszköztelennek tűnő, higgadt írói attitűdre, míg a romantikus a nyugtalanító, provokatív, szabálytalan iránti vonzalomra utal. Ezzel a szereposztással rokonítható az első fejezetben ugyancsak megjelenő nyárspolgár–bohém ellentétpár, akárcsak a beérkezett író–nincstelen, kétes egzisztencia oppozíció is. Ezzel az Estire osztott művészszeropnek jelen értelmezés szempontjából tekintve egyik leglényegesebb vonásához érkeztünk: a komolyság és komolytalanság kérdéséhez. Az elbeszélő Esti egykori ugratásait felidézve, így emlékezik meg eltávolodásukról: „Az ilyen diákcsínyek hajdan szórakoztattak. Most, férfikorom kezdetén, inkább bosszantottak. Attól tartottam, hogy esetleg veszélyeztetik az én komolyságom is.” (10) Az ismételt egymásra találás elbeszélése azt jelzi, hogy a komolyságot előtérbe helyező beállítódást az elbeszélő immár nem osztja minden fenntartás nélkül, ami a kötet egészének kontextusában úgy is interpretálható, hogy az implicit szerző a szórakoztatás igényét nem tekinti esztétikailag érvénytelen elvárásnak.

Az irodalom szórakoztató funkciójának egyenrangú voltát hirdető beállítódás nem csupán az első fejezet elbeszélőjének nézőpontját jellemzi, hanem a kötet poétikáját is. Esti Kornél beékelte elbeszéléseinek többsége a szórakoztatás igényét nagyon határozottan juttatja érvényre, éppen ezzel a tendenciával hozható összefüggésbe az anekdotikus narráció és a tárcairodalomra jellemző csevegő beszédmód előtérbe kerülése. Irodalomtörténeti szempontból az *Esti Kornél* egyik legjelentősebb teljesítménye a szórakoztató irodalom és a szépirodalom elválasztását érvénytelenítő szemléletmód sikeres narratív megvalósítása. A *Nyugat* első nemzedékének fellépése előtt nem vált el egymástól élesen a szórakoztató és a magas irodalom: Jókai vagy Mikszáth írásművészetét nem lehet határozottan egyik vagy másik kategóriába sorolni. A modernnek ezzel szemben igyekeztek tudatosan távol tartani magukat a szórakoztató irodalomtól. Schöpflin Aladár *A magyar irodalom története a XX. században* című könyvében így jellemzi ezt a szemléletmód-váltást: „A fiatal íróknak az volt a nézetük, hogy a kilencvenes évekből átjött írók legnagyobb részében a kellenél jobban érvényesül a szórakoztató szempont, s ennek akarva-akaratlanul feláldozzák a felsőbb követelményeket.”¹¹ E szemléletmód következményeként kialakult a „magas irodalom” és a szórakoztató irodalom korábban nem tapasztalt mértékű, éles szembeállítás. A magukat modernnek tekintő írók nagyobb egzisztenciális tétek felvetését várták az irodalomtól, intellektuálisabb karaktert, korszerű szemléletmódot, s adekvát, újszerű, a megszokottól eltérő – ezért az olvasó részéről bizonyos erőfeszítést kívánó – poétikát. Nem kétséges, hogy ez a tendencia nagymértékben kitérítette a magyar próza tematikáját, narratív eljárásainak készletét, és fokozta az alko-

¹¹ SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1990, 202.

tók poétikai tudatosságát. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy ezzel a folyamattal párhuzamosan távolodott egymástól az irodalom említett két ága, illetve az irodalmi szövegek e két funkciója. Az *Esti Kornél* irodalomtörténeti fordulatot hajtott végre, amikor minden korábbi modernista kísérletnél határozottabban érvénytelenítette a komolyság és a könnyedség, a mélység és a sekélység oppozícióját. A szerzői szövetségre lépő elsődleges elbeszélő és a címszereplő alteregószerű kapcsolata a fenti szembeállítás értelmetlen voltának színreviteleként is felfogható.

Az anekdota műfaját és az anekdotikus beszédmódot a magukat öntudatosan modernnek tekintő írók többsége elutasította. Avítottak, divatjamúltnak tartották, a múlt irodalmához utalták, nem utolsósorban éppen az olvasót „kiszolgáló”, mélység nélküli, könnyeden szórakoztató jellege miatt. Kosztolányi *Esti Kornélja* ugyanakkor jelentős részben éppen az anekdotikus beszédmód újrahasznosításával valósította meg a szórakoztatás igényének emancipációját. Eközben természetesen az anekdotikus narráció is átalakult, főképp a humoros tárcával való műfaji összjátéknak köszönhetően olyan funkciókra is alkalmassá vált – például a poétikai önreflexióra, a nyelviség szerepének értelmezésére, az emberi létezés fölötti ironikus-játékos meditációra stb. –, melyek nem jellemezték az anekdotizmus 19. századi magyar változatait.

A szórakoztatás funkciójának egyenjogúsítása egy másik műfaji következménnyel is járt. Köztudott, hogy a modernség időszakában az írók nemcsak szépiróként, hanem újságíróként is tevékenykedtek, s a publicisztikai írásaik életművüknek terjedelmes részét alkotják. A két párhuzamos tevékenységet azonban a korszak modernista írói általában egymástól elválasztva gyakorolták, ugyanis osztották az esztétizmusnak azt az elvét, amely az irodalmat igyekezett elszigetelni minden olyan aktuális vonatkozástól, amely méltatlannak tűnt a szépség megnyilatkozásaként felfogott művészethez. Az *Esti Kornél*nak a publicisztikai műfajokhoz fűződő viszony terén is jelentős nézőpontváltás tulajdonítható. Kosztolányi kötete a szerző tárcairóként művelt műfajait (jegyzet, humoreszk, kroki, karcolat, útirajz, glossza), illetve a tárcák beszédmódjának olyan sajátosságait, mint a csevegő, szellemes beszédmód vagy a személyes hangú elmélkedés ötvözi a novella, a regény és az anekdotizmus műfaji sajátosságaival. A kötet tehát két olyan határvonalat is átlép, amelyet éppen a modernség korábbi hazai poétikai gyakorlata állított fel: a szórakoztatás egyenrangúvá emelt funkciója megengedi, hogy a (szép)irodalom befogadja az anekdotikus narráció korábban ósdinak bélyegzett hagyományát, valamint az esztétikai szempontból másodrangúnak tekintett tárcairodalom alkotóelemeit. Ezzel a modern prózának egy olyan változata született meg, amely a korábbinál nagyobb fokú szabadságot kínált az elbeszélő számára. A csevegő hangú filozofálás egyenrangúvá vált a történetmondással, az anekdotikus narráció oldottsága mellett megjelenhet az elmélyült önreflexió, szabadon egymásra rétegződhet szórakoztatás és összetett létértelmezés. Aligha kétséges, hogy a szépirodalom fogalmának ilyen átértelmezése miatt válhatott az *Esti Kornél* a hazai posztmodern próza hagyománytudatának egyik fontos hivatkozási pontjává, ahogy azt Esterházy Péter *Esti* című műve is jól mutatja.

A szórakoztatás antinómiája az *Esti Kornél* szövegében az unalom. Az első fejezetben Esti szólama az irodalom egészére kiterjeszti az unalom fogalmát:

„– Az a baj – panaszkodott –, hogy unom, kimondhatatlanul unom a betűket és a mondatokat. Az ember irkál-firkál, s végül azt látja, hogy mindig ugyanazok a szavak ismétlődnek. Csupa: »nem«, »de«, »hogya«, »inkább«, »azért«. Ez őrjítő.
– Ezt én majd elintézem. Elég, ha beszélsz.” (27)

A címszereplő ezen a szöveghelyen magát az irodalmat nevezi unalmasnak, az elbeszélő válasza pedig arra is fényt derít, hogy az irodalom unalmának elűzése a fejezet sugalmazása szerint az élőszo a megoldás. Esti irodalmi alkotótevékenységének orális jellegére másutt is utal az első fejezet szövege. Esti szobájában körültekintve az elbeszélő már korábban elcsodálkozott azon, hogy semmi nyoma az írás szükséges kellékeinek: „Toll, papír sehol. Rejtély, hogy hol dolgozik.” (23) Majd meginduló beszélgetésük során Esti kijelenti: „Én már nem tudok írni”. (25) A címszereplő első fejezetbeli pozicionálása kétségtelenül lényeges kérdés, még fontosabb azonban, hogy minden olyan fejezet, amelyben Esti elbeszélőként lép fel, utalást tesz a szóbeli előadásra. Ennek az utalásnak a mértéke változó, a „szólt Esti Kornél” (18. fejezet) szűkszavú formulájától a beékelt elbeszélés narratív szituációjának részletes megrajzolásáig terjed (12. fejezet). Egy kivételtől eltekintve (18.) az előadásmód nyelvi karakterét szintén erősen meghatározza az élőszo imitációja. Az első fejezet jelzését tehát, melynek értelmében Esti igazi „műfaja” az élőbeszéd, igazolják a kötetnek azok a fejezetei, melyek a címszereplőt másodlagos elbeszélőként léptetik fel. (Azokban a fejezetekben, ahol Esti kizárólag szereplőként jelenik meg, többnyire olyan „hagyományos” íróként áll elének, aki írásban rögzített műveket alkot.)

A viszonylagosság, a pillanatnyi érvényesség tudata felértékeli a humor és az írónia jelentőségét. A komikum ebben az összefüggésben az emberi lét eredendő irracionálisának reflektálásaként, valamint minden önmagát abszolútnak, öröknek és kétségbenvonhatatlannak tekintő értékrend, autoritás megkérdőjelezéseként értelmezhető. A humornak ez a felfogása vélhetőleg szerepet játszott abban, hogy Kosztolányi prózája beemelte a szépirodalomba a tárcaműfajok bizonyos eljárásait és beszédmód-változatait, illetve befogadta az anekdotizmus korábban elutasított hagyományát. A humoros (ironikus, gúnyos) hangot alkalmazó műfajok és az abszolút tekintélyeket megkérdőjelező relativista nézőpont közötti összefüggést jól szemlélteti a *Hivatalos János* című gúnyrajz, mely a tárca és az anekdota műfaját egyaránt játékba hozza. A publicisztikát a szöveg műfaji sajátosságai képviselik, míg az anekdotikusság tematikus szinten jelenik meg. A feltétlen tekintélytiszteltet megszemélyesítője, Hivatalos János, nem kedveli az élceket és anekdotákat, mert a tiszteltenség szellemét érzékeli bennük:

„Fölöttes hatósága kedvelte őt. Évről évre előreugrott a számlélrán, s csakhamar igazgató lett belőle. Intézetét példás szigorral vezette. Örködött mindenre. Nem tűrte, hogy valaki magánlevelét az állam itatásával itassa le. Ha egy kartársa kezét dörzsölgetve belépett irodájába, s holmi kedélyes történetbe kezdett, egyetlen pillantással leintette, s figyelmeztette, hogy most hivatalos óra van, magánügyeinket majd *magánóráinkon* intézzük el. Ő azonban magánóráin sem szívelte az élceket, az adomákat, melyekben a jókedv tiszteletlen manói fintorognak. Nem nevetett rajtuk.”¹²

Amitől az alak idegenkedik, azt az elbeszélő kedvtelve helyesli, a narrátor a tiszteletlen jókedv pártján áll. Bár Kosztolányi prózájának nyelve soha nem alkalmaz olyan harsány effektusokat, mint a *Švejk*, az anekdota és a tiszteletlenség közötti szoros kapcsolat feltételezésében párhuzam mutatkozik Hašek regénye és az idézett Kosztolányi-szöveghely között.¹³ Az anekdotikus hagyomány újraértelmezések abban a tekintetben mindketten hasonló úton jártak, hogy egyfajta szubverzív karaktert tulajdonítottak annak a műfajnak, melyet a közkeletű előítélet a már-már bornírt módon problémátlan világszemlélet epikai formájának tekint.

Miért lehet poétikailag ennyire sikeres anekdotikusság és tárcairodalom eljárásainak összekapcsolása? Melyek azok a rokon vonások, amelyek lehetővé teszik e beszédmódok hatékony összjátékát? A hasonló jegyek közül korábban már esett szó a szórakoztatás igényéről. A másik meghatározó közös sajátosság az orális jelleg, az élőszó imitálása. Ezen a téren a két műfaji hagyomány beszédmódbeli sajátosságai közel állnak egymáshoz, de nem teljesen azonosak. Közös sajátosság a befogadó megszólítása. Az anekdotikus beszédmód inkább a tegező formához vonzódik, míg a tárcairodalomban a magázó és tegező forma hozzátéveleg azonos arányban fordul elő. Az olvasó megszólításakor az anekdotikus narráció esetében erőteljesebb tendencia a jelenlét szimulálása, a narrátor szólamában rendre felbukkannak a hallgatóság reakcióira történő utalások, melyek azt az illúziót igyekeznek kelteni, hogy az elbeszélő hallja közönsége szavait, érzékeli gesztusait. Az *Esti Kornél* beékelt elbeszéléseinek többségében ez az elbeszélői „válaszreakció” nagyon gyakori jelenség.

További különbség az orális jelleg megvalósulása terén a két műfaji tradíció között, hogy a magyar anekdotikus hagyomány előszeretettel él bevett fordulatokkal, idéz közismert életbölcsest, használ bevett toposzokat. A 19. századból örökölt anekdotikus hagyományban érzékelhetők egyfajta kollektív jelleg nyomai. A tárca tipikus hangja ezzel szemben a szellemesen társalgó, csevegő hang. Ez a szellemesség egyéni leleményt feltételez, nem kollektív és nem tradicionális természetű. Ez a sajátossága még abban az esetben is érvényesül, ha toposzszerű témát variál, ugyan-

¹² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Sötét bújócska*, Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1974, 481.

¹³ Lásd A szerző utószava, Jaroslav HAŠEK, *Švejk*, fordította RÉZ Ádám, Európa Könyvkiadó, Bp., 1990, 247. (A világirodalom klasszikusai)

is az invenciózus, frappáns, az improvizált ötlet könnyedségét sugalmazó megfogalmazás ebben az esetben is egyéni szint kölcsönöz neki. Az egyéni nyelvi lelemény tipikus megnyilvánulási formái a paradoxon és a szójáték, melyekkel Kosztolányi publicisztikája is előszeretettel él, s melyek az *Esti Kornél* szövegében szintén gyakran feltűnnek. Az anekdotizmus és a szellemes tárca poétikai összjátéka minden bizonnyal megkönnyítette az anekdotikus narráció hagyományának a modernség individuálisabb szemléletmódja jegyében történő átértelmezését.

További párhuzam a két műfaji tradíció között a beszédmód személyessége, ami alatt nem a biográfiai hitelesség, hanem a megszólalás tónusa értendő. Az anekdotikus elbeszélés narrátora a cselekmény főhősét és hallgatóságát egyaránt közeli ismerőseként kezeli, ennek a viszonynak a következménye a személyes hang. A tárca személyes beszédmódja kevésbé hangsúlyozza a familiáris ismerősséget, gyakran magánvéleménynek, egyéni meggyőződésnek ad hangot, ilyen módon összefüggésbe hozható a relativizmus szemléletmódjával. Másrészt a szubjektum önreflexiója is megnyilatkozhat általa, az egyéniség önmegfigyelő, önértelmező igényének is teret adhat. A Szegedy-Maszák Mihály által említett vallomásszerűség¹⁴ az *Esti Kornél* esetében aligha közvetlenül a konfesszió műfajából eredeztethető, valószínűbb, hogy Kosztolányi publicisztikájának személyes hangoltságú rétege képezi előzményét.

Az *Esti Kornél* fejezetei jelen vizsgálat szempontjából két alapvető csoportba sorolhatók: az elbeszélés második szintjén Esti-elbeszéléseket alkalmazó és az ilyen jellegű beékelést nélkülöző típusra. Az anekdotikus narráció jellegzetes kellékei többnyire azoknak a fejezeteknek az Esti-narrációjában érvényesülnek, amelyek a beékelte elbeszélés elhangzásának szituációját viszonylag részletesen vázolják fel, s az elsődleges elbeszélőt fültanúként ábrázolják (*Aranyeső, Bácskai kaland, Az elnök, Vicisláv gróf kastélya*). A bolgár kalauz históriája az egyetlen, amelyben nem találkozunk a beékelte elbeszélés szituációjának felvázolásával, mégis látványosabb a szöveg élőbeszédet imitáló jellege, mint az elsődleges elbeszélőt – igaz csak utalásszerűen – hallgatóként pozicionáló 9. fejezeté.

A hangsúlyozott anekdotikus élőbeszédszerűség csak Esti elbeszélésmódját jellemzi. Ez a vonás azonban a különböző fejezetekben eltérő mértékben érvényesül. A Kücsükről szóló 7. és a világ legelőkelőbb szállodájáról szóló 9. fejezetben az anekdotikus jelleg kevésbé domináns, inkább az orális előadásmódot valamivel kevésbé hangsúlyozó tárcaszerű előadásmód kerül előtérbe, ami aligha független attól a korábban említett vonásuktól, hogy nem vázolják fel az elhangzás szituációját, s ezzel összefüggésben nem élnek a hallgatókhoz való odafordulás megoldásával sem. A 7. fejezetet az is inkább a tárcához közelíti, hogy lényegében nincs cselekménye, a találkozás felvillantása csupán alkalmat teremt a játékosan elmélkedő, jegyzetre emlékeztető kommentárok elhelyezésére. A 9. fejezet a képmutató nagyzo-lásról szóló példázatos történet, amely elsősorban a meglepő ötletek és a hozzájuk

¹⁴ I. m., 172.

kapcsolt szellemes megjegyzések hatására épít, szintén inkább a publicisztika, mint az anekdotizmus beszédmódjára támaszkodva. Az Esti-narrációnak tehát két változatát érdemes megkülönböztetnünk: az egyikben a tárcairodalom mellett az anekdotizmus orális formái is előtérbe kerülnek, míg a másik változatban az anekdotikus-ság jelenléte kevésbé vagy alig érzékelhető, s az élősóra jellemző oldottság szinte kizárólag a tárcairodalom hatásából eredeztethető.

Az Esti-narrációnak egy harmadik változata is előfordul a kötetben, igaz, ezt csupán egyetlen fejezet képviseli, így aligha tekinthető tipikusnak. A 18. több szempontból elüt a többi, beékelést alkalmazó fejezettől. A beékelte Esti-elbeszélések közül egyedül a zárófejezet nem mímeli az orális előadásmódot, ehhez további különbségként társul, hogy szövegében nem jut meghatározó szerephez a hangnem komikuma. A beékelte elbeszélést alkalmazó többi fejezet játékosan humoros-ironikus hangnemével szemben inkább elégikus, rezignált tónus jellemzi. Bár mint láttuk, egységes Esti-narrációról nem beszélhetünk a többi 7 beékelte elbeszélés kapcsán sem, Esti elbeszélői magatartásában a két korábban említett kategóriát olyan rokon sajátosságok jellemezték, melyekben a zárófejezet nem osztozik.

Az elsődleges elbeszélő az első fejezetben így jellemzi a címszereplőt: „Szeretett szájhósködni, hazudozni.” (13) Bár ezt a bemutatást a szereplő Esti nem minden fejezetben igazolja, az elbeszélő Esti vonatkozásában megbízható jellemzésnek mutatkozik. A címszereplő által előadott elbeszélések közös sajátossága – a 18. fejezet kivételével –, hogy játékosan provokálják a valószerű történetre vonatkozó olvasói elvárásokat. Esti beékelte elbeszéléseinek többsége hangsúlyozottan fikcionált, azaz visszaigazolva azt az elbeszélői magatartást, amelyet az elsődleges elbeszélő tulajdonít neki az első fejezetben. Bár a 18. fejezet cselekménye sem tart igényt a megtörténtség olvasói feltételezésére, a történet fiktivitása más szinten érvényesül. Míg a többi beékelte Esti-elbeszélés esetében a címszereplő a cselekmény hihetetlen vagy erősen kétséges hitelű mozzanataival provokálta játékosan az olvasókat, ebben a fejezetben semmi rendkívüli nem történik. A közönséges villamosút egymás után következő cselekményelemei metaforikus sugalmazásukkal távolodnak el a megtörtént történet sémája szerinti olvasástól, így a fejezet az életútról szóló példázatként válik befogadhatóvá. Az alapötlet egy ősi toposz 20. századi változata, ebben a tekintetben a 18. fejezet szinte konvencionálisnak mutatkozik, s az allegorikus-példázatos jelentésképzés is meglehetősen régi keletű, nyoma sincs benne az elbeszélő Esti-narrációra jellemző játékos provokációnak. Megállapítható, hogy a 18. fejezetbeli Esti-beszédmódnak nincs előzménye a kötetben, a korábbiaktól alapvetően eltérő változatot képvisel. Felmerül a kérdés: nem illeszkedett-e volna jobban a kötetkompozícióba a beékelést mellőző struktúra? A szólamok szereposztását értelmező vizsgálat aligha tekinthet el annak konstatálásától, hogy a 18. fejezet összehavarja a két elbeszélői szerep addig érvényesülő összjátékát. (Ez valószínűleg összefüggésbe hozható azzal a ténnyel, hogy az *Utam* című tárca eredetileg nem kapcsolódott Esti Kornél alakjához, s a „szólt Esti Kornél” mondat beszúrása nem járt együtt a beszédmód áthangolásával.)

Ha az Esti-narráció változatainak vizsgálata után figyelmünket a beékelt elbeszéléseket nem alkalmazó fejezetek narrációjára irányítjuk, több különbséget is felfedezhetünk az én-elbeszélést és az auktoriális narrációt alkalmazó típus között. Egyes szám első személyű elbeszélést (beékelt Esti-narráció nélkül) két fejezet alkalmaz, a bevezetés és a becsületes városról szóló történet. Mindkettőben előfordulnak a valószerű történet sémájába nem illeszkedő elemek. Az első fejezetben ezek a mozzanatok szórványosabbak (az elbeszélő és a címszereplő egy napon született, külsőjük megtévesztésig hasonló stb.), a negyedik fejezet ellenutópiára emlékeztető példázata kifejezetten a képtelen mozzanatokra épít. Utóbbi vonását tekintve a világ legelőkelőbb szállójáról szóló fejezethez áll legközelebb. A cselekmény képtelen volta és a nézőpontok játékosan provokatív megkérdőjelezése ugyanakkor a többi Esti-elbeszéléshöz is hasonlóvá teszi. A szereposztás „határátlépését” az indokolja, hogy a fejezet olyan szemtanú elbeszélőként pozicionálja az elbeszélőt, akit Esti kalauzol abban a sajátos világban, melyben maga otthonosan mozog. Az Esti-elbeszélésekkel ellentétben itt nem a narrátor szólama tartalmazza a furcsa jelenségekhez fűzött kommentárokat, hanem a szereplő Esti fűz megjegyzéseket a látottakhoz.

A harmadik személyben elbeszélte fejezetek állnak legközelebb Kosztolányi *Esti Kornél* előtti novellisztikájának narrációjához. E szövegek szinte mindegyike olvasható lélektani érdekeltségű elbeszélésként is, a narrátor többnyire háttérben marad, beszédmódjában kevés a provokatív elem, az orális beszédmód imitációja nem látványos, a cselekmény többnyire értelmezhető a valószerű történet narratív sémája keretében. Csupán a szerencsétlen özvegy, illetve Elinger történetének csattanójában fedezhető fel a fikcionáltság jelentkezése: az özvegy megrángatása és Elinger gyilkossággal felérő vízbe lökése már kimutat a valóság keretén belül. E két mozzanattól eltekintve érvényesülni látszik valamennyi beékelést mellőző harmadik személyű elbeszélésben, hogy cselekményük nem lép túl a hihető, valószerű történet határain.

A relativitást ellentétek egymásra következésével színre vivő poétika tehát az elbeszélői modor két fő tendenciájában is érvényre jut. A fejezetek túlnyomó többsége alapvetően más narrációt valósít meg akkor, amikor fő elbeszélőjük a másodlagos narrátor Esti, illetve, amikor kizárólag egyetlen, harmadik személyű auktoriális narrátort léptetnek fel. Bár a két beszédmód nem különül el egymástól hermetikusan, a hangsúlyozott orális jelleg, az anekdotizmus látványos érvényesülése és a publicisztika markáns hatása az Esti-narrációhoz köthető, míg a másikat a novella műfajának kevésbé formabontó kezelése jellemzi.

Az anekdotikus elbeszélés mód intenzív ösztönzése öt fejezet Esti-narrációjában érvényesül. Az anekdotikus vonások szövegszerű bemutatását terjedelmi okok miatt nem fejezetről fejezetre haladva végzem el, hanem a legvirtuózabb anekdotikus elbeszélés, az elnök úrról szóló történet vizsgálata során. A fejezet a szóbeli előadás szituációjának megrajzolásával indul. Az elsődleges elbeszélő viszonylag hosszan, 21 sor terjedelemben mutatja be a helyszínt, a hallgatóságot és az időpontot. A megjelenített helyzet kvaterkázásra emlékeztető vonásai szembeütőnek, a szöveg felidézi az anekdoták elbeszélésének klasszikus szituációját, a vacsorát követő borozgatást.

A 19. századi milió helyett azonban az éjszakai bohém művészvilág lesz az a közeg, amelybe az anekdotikus történetmesélés áthelyeződik:

„Éjfél után háromnegyed kettőre szolt a találkám a Torpedó-kávéházban. Igyekeztem pontosan ott lenni. De nem mindjárt kaptam kocsit.

Később ólmos eső esett. Kocsim ekkor csak óvatosan, lépést haladhatott előre. Egynegyed háromra járt, mikor benyitottam a Torpedó különtermébe. Megjelenésemet fölháborodott pisszegés fogadta. Esti Kornél, aki már javában beszélt, megvető oldalpillantást lövellt felém s elnémult. Körötte a szokott, szedett-vedett társasága, nyolc-tíz íróféle, egy-két nő. Előtte egy pohár bikavér, egy ezüsttál, abban egy pisztráng mesésen lenge csontváza és valami halványzöld mártásmaradék.

A barátságtalan csöndben ledobtam a bundám, s rágyújtottam. Valaki suttogva tájékoztatott a megkezdett történet előzményeiről.” (218)

Esti elbeszélése megfelel a személyesség anekdotikus tradíciójának is: saját élményeiről számol be, a hallgatóságot pedig baráti köre, megszokott társasága alkotja, ez a két körülmény elbeszélő modorának közvetlenségében is megnyilatkozik. Az élőbeszéd anekdotikus familiaritásának egyik jellegzetessége a hallgatók gyakori megszólítása, a hozzájuk intézett kérdés vagy felszólítás, a reakcióikra vonatkozó utalások. A közönséghez történő odafordulásnak számos példájával találkozhatunk a 12. fejezetben:

„**Értsétek meg:** a fölolvadások s az elnök rövid időre meg-megszakadó, de azért kitaró és folyamatosnak nevezhető álma kölcsönhatásban, végzetes kapcsolatban, szinte oksági viszonyban volt egymással.” (219)

„**Engedjétek meg,** hogy e hosszú, de szükséges elkalandozás után végre visszatérjek báró Wüstenfeldre, az elnökre, aki, mikor otthagytuk, aludt, de *biztosítlak benneteket*, hogy még mindig alszik. **Hogy mit szóltak ehhez a darmstadtiak?** Hát megszokták.” (227)

„Jaj, **barátaim,** hogy tudott az aludni.” (229)

„Sokszor attól féltem, hogy arca az elnöki csengőre bukik, mely ércével mágnes gyanánt vonzotta, s szája megsókolja az elnöki csengőt. De *megnyugtathalak benneteket*, ez sohase történt meg.” (231)

„Mi is volt a második eset? – Ja igen. A második eset még megrázóbb volt. **Tudnotok kell,** hogy ebben a közművelődési egyesületben egy fölolvadás legalább másfél óráig tartott.” (234)

„**Higgyétek el**, az álom az igazi helyeslés.” (237)

„**Barátaim**, egy alvó mindig megértő és megbocsátó.” (237)

„**Bocsássatok meg**, de utálok őket.” (239)

„**Kérdezlek azonban benneteket**, hogy mi baj történhet a tudománnyal és irodalommal? **Kérdezlek benneteket**, kinek vagy minek ártott ez az igazán tiszteletre méltó elnök azzal, hogy bokros teendőitől elfáradva aludt? **Kérdezlek benneteket**, nem inkább használt-e ezzel mindennek és mindenkinek?” (241)

„**Értsétek meg**, az igazi átok ezen a világon a szervezkedés, az igazi boldogság pedig a szervezatlenség, a véletlen, a szeszély.” (241)

„**Ne csodálkozzatok, barátaim**, hogy tőlem ezúttal ilyen mélyenjáró bölcsességeket hallotok, aki sokkal szívesebben beszélek léhaságokat.” (242)

„[...] **tegyétek kezeteiket a szívetekre és mondjátok meg nekem**, vajon lehet-e az alvásra alkalmasabb hely, mint a teljes nyilvánosság, egy elnöki dobogó, melyen ravatalosan lobognak a gyertyák, s egy nyugalmas, tekintélyes elnöki karosszék?” (243)

„**Nem szólítalak föl benneteket, hogy találjátok ki**, ki lehetett ez. Hülye elbeszélők szokták ezt, akik – úgy látszik – olvasóikat is éppily hülyéknek tartják. **Ti, amilyen éles eszűek vagytok, valószínűleg máris kitaláltátok**, hogy ez csak Wüstenfeld báró lehetett, akiről különben az imént beszéltem, az elnök, a mi elnökünk. **De esküszöm nektek** hogy első pillanatban magam sem ismertem föl.” (248)

„**Sejthetitek**, hogy a beteg ágyához odacsődítették Darmstadt és Németország összes orvosait.” (249)

„**Képzeljétek**, milyen lelkiállapotban fogadtam ezt a hírt.” (250)

„Jaj, de furcsa volt, **gyerekek**.” (254)

„**Ismeritek** azokat az embereket, akik minden mondat után nevetnek, akár vidámat, akár szomorút közölnek velünk?” (254)¹⁵

Az élőbeszéd imitálásának jellegzetes kellékei a töltelékszavak:

„**Hát** eljártam mindenüvé, ahol nyilvánosan vagy nem nyilvánosan németül beszéltek.” (227)

¹⁵ Valamennyi kiemelés (=félkövér és dőlt) itt és a továbbiakban tőlem származik – G. T.

„*Hát* ez az én német kalandom.” (254)

„*Szóval* nagyra becsültem a németeket.” (220)

„Az előadók babérjaikon nyugodtak, egymás műveit olvasgatták, hogy az ott található eszméket, mint a magukéit adhassák elő, *szóval* erőt gyűjtöttek öszre.” (248)

„*Szóval* a német orvostudomány az álmatlanság egy súlyos, páratlanul makacs esetével állott szemközt, s egyelőre tehetetlen is volt vele.” (249)

A familiáris közvetlenség, az intim közeg megteremtésében az enyhén szlengszerű, illetve a társalgási nyelvhez képest bizalmas vagy akár durvának mondható kifejezések is szerepet kapnak:

„*Szédületes egy világ ez!*” (223)

„Egyszer a hesseni herceg fogadóestélyén figyeltem meg őt, ahova mint egy magyar lap alkalmi tudósítója *csúsztam be*.” (246)

„Ők, akik *okádatos* verseikben minden alap nélkül az „álmok lovagjai”-nak és az „álmok álmodói”-nak nevezik magukat, irigyelték ezt a nemes öreget, aki a szó szoros értelmében álmodó volt.” (239)

„*Hülye elbeszélők* szokták ezt, akik – úgy látszik – *olvasóikat is éppily hülyéknek tartják*.” (248)

A narrációt az anekdotizmusra jellemző elbeszélőkedv alakítja. Esti láthatóan élvezettel színezi a német szokások, a közművelődési egyesületben hallható előadások és az elnök úr sajátos tevékenységének bemutatását. Az elbeszélőkedv nyilatkozik meg a narráció komótos tempójában: a kevés mozzanattól felépülő cselekményt a kötet második leghosszabb fejezete 986 sorban adja elő. Az elbeszélés ütemét az anekdotikus modorra jellemző kitérők is lassítják. Az leghosszabbra nyúló kitérő a 45. sortól a 220-ig terjed: Esti báró Wüstenfeld alakjának bevezetése után hosszasan ecseteli egyéb furcsa németországi tapasztalatait, s csak ezt követően tér vissza az elbeszélés főhőséhez. A kitérés tényére maga az elbeszélés is utalást tesz: „Engedjétek meg, hogy e hosszú, de szükséges elkalandozás után visszatérjek báró Wüstenfeldre [...]” (227) A narráció ritmusát ugyanakkor nem csupán rövid anekdotikus történetek lassítják, hanem a Kosztolányi tárcaírói gyakorlatából ismerős ironikus-humoros eszmefuttatások is.

Az alakformálás és a cselekményvezetés terén ugyancsak érzékelhető az anekdotikus hagyomány hatása. Nemcsak a folyton alvó elnök tekinthető anekdotikus alak-

nak, hanem a történet másik kulcsfigurája, az ideggyógyász Zwetschke is, hogy a darmstadti kádármester apjáról ne is beszéljünk. Zwetschkét nem elsősorban az örült elmeorvos toposza teszi anekdotikus figurává, hanem a történet csattanójában betöltött szerepe. Bonyolult gyógymódok helyett azzal kúrálja az álmatlanságban szenvedő báró Wüstenfeldet, hogy beviteti elnöki tölglyfaasztalát a hálószobájába. Ezzel a furmányos megoldással valóban igazolja Esti jellemzését, aki „eszés, eredeti ember”-nek nevezi. Hasonló „eredeti emberek”-kel Mikszáth prózájában is gyakran találkozunk, gondoljunk csak a *Lohinai fű* mindentudó Hrobájkjára vagy a *Kisértet Lublón* Strang nyomozójára. Jól mutatja az elbeszélés poénra hangolt voltát, hogy nem éri be a történet említett, játékosan képtelen csattanóra történő kifuttatásával. Az évekkel későbbi látogatás történetét, az elnök úr sírjának felkeresését előadva az elbeszélés megfejeleli a poént: Klopstock művének felolvasásakor immár nem az elnök úr szenderül el, hanem Esti Kornél.

Az elbeszélés komikumának legfőbb forrása, a német mentalitás és gondolkodásmód kifigurázása sem független az anekdotikus hagyománytól. Az anekdoták gyakori tárgya a különböző nemzeti vonások humoros vagy ironikus parodizálása. Kosztolányi elbeszélése ugyanakkor új elemekkel ötvözte a konvencionális tematikát. Egyrészt a szellemességnek és a szójátékoknak¹⁶ köszönhetően egyedi jelleget kölcsönzött a tárgynak, másrészt metaforikus átértelmezése révén új kiterjedést adott neki. Ahogy a tengert jelző táblákról szóló anekdotikus kitérő is jelzi, Esti elbeszélésében a német mentalitás a végletekig vitt következetesség metaforájává válik. A következetlenség a kötet poétikájának egyik kulcsfogalma: nem más, mint a viszonylagosság tapasztalatának adekvát megjelenítése. Vele szemben a francia mentalitás – ugyancsak közkeletű konvenciót követve – a könnyedség, az elegancia jelölője. Ezzel ismét a szórakoztatás funkcióját egyenjogúvá emelő kötet önértelmezésének egyik legfontosabb összetevőjéhez érkeztünk: a könnyed játékoság és az unalom ellentétpárjához. A fejezet zárása kevés kétséget hagy afelől, hogy Wüstenfeld báró furcsa esete is ebben a kérdésben foglal állást. Esti „tiszteletét” kinyilvánítandó felolvas a báró sírjánál:

„Megtaláltam azt a könyvet, melyet Zwetschke útravaló gyanánt csomagolt be, és kibontottam. *Klopstock* »Messiás«-a volt, az a hexameteres hősköltemény, mely

¹⁶ Néhány példa a legsziporkázóbbak közül:

„Az elnök megnyitotta az ülést, és szemét lezárta. Az elnök bezárta az ülést, és a szemét kinyitotta.” (219)

„Műveltségük káprázatos. A gimnáziumból az egyetemre mennek, de akkor se fejezik be tanulmányaikat, s élek a gyanúpörrel, hogy utána valamennyien beiratkoznak a világegyetemre is.” (322)

„Nagyon öreg volt, és nagyon fáradt. Nyilván ezért nevezték mindenütt »a közművelődés fáradhatatlan harcosá«-nak. »A közművelődés éber őré«-nek is nevezték, s nem vásott gúnyból és nem alaptalanul.” (234)

– nemzedékek egybehangzó véleménye szerint – a világ legunalmasabb könyve, olyan unalmas, hogy még senki sem olvasta el, sem azok, akik magasztalták, sem azok, akik ócsárolták. Állítólag maga Klopstock se tudta elolvasni, csak megírni.” (258)

A báró hosszan részletezett elnöki alvásai és az előadások tematikájának ismertetése az unalom rövid irodalomtörténetét vázolja fel. Mindegyik előadó új példát szolgáltat arra, hogyan lehet illetéktelenül használni az irodalmat. Az elnök úr sem bölcsőbb környezeténél, hiszen társadalmi kötelességének érzi az efféle rendezvényeken való szerepvállalást, csupán szervezete reagál egészséges természetességgel a sok unalmas értelmetlenségre. A komikum részben abból fakad, hogy Esti olyan bölcs belátást lát-szik tulajdonítani az elnöknek, amely messze meghaladja annak szellemi képességeit. A játék az elnök viselkedésének félremagyarázásán alapszik. Wüstenfeld bárónak csak a vegetatív reakciói utasítják el az unalmas irodalmat, miközben öntudatosan látja el közéleti feladatait. A sznob típusát testesíti meg, aki nem meri bevallani, hogy halálosan unja mindazt, amit hall, mert azt hiszi, hogy az értéket képvisel. Esti abban leli kedvét, hogy hallgatóira kacsintva erre a korlátolt figurára ruhazza rá a maga irodalomra vonatkozó reflexióit. A szórakoztató elbeszélés tehát mindvégig az irodalom mibenlétének és az emberi léttel való kapcsolatának kérdéséről (is) beszél. Ez a kettős funkció kínál lehetőséget a tárcákból ismert szellemesen elmélkedő kommentárok szövegbe iktatására,¹⁷ így valósul meg anekdotizmus és publicisztika összjátéka.

¹⁷ A tárcairodalom jelenlétének legnyilvánvalóbb bizonyítéka egy szövegkölcsönzés: Kosztolányi *Az alvóhoz* című tárcájából egy terjedelmes szakaszt szinte változatlanul emelt át az elbeszélés szövegébe. Erre a tényre korábban már Bengi László is utalt. (Vö. BENGI László, *Elbeszélt halál, Kosztolányi-tanulmányok*, Ráció Kiadó, Bp., 2012, 56–57.) Ha nem is ilyen szó szerinti egyezéseket, de rokon szöveghelyet más esetben is találhatunk Kosztolányi publicisztikájában.

Tverdota György¹

JÓZSEF ATTILA SZERKESZTŐI ÜZENETE

A *Szép Szó* 1936. második, áprilisi száma élén József Attila egy különös című szerkesztői programadó írást jelentetett meg, amely megfogalmazásának eleganciája és magvas tartalma folytán joggal vált a költő egyik legtöbbet hivatkozott prózai írásává.² Szerzője arra hivatkozott, hogy a *Szerkesztői üzenet* válasz egy olvasói levélre, amely a *Szép Szó első* számának első és második kiadása közötti időben érkezett hozzá. A szakirodalom kísérletet tett annak kiderítésére, ki lehetett az üzenet címzettje? De vajon létezett-e egyáltalán ilyen levél, vagy a választ a költő egy fiktív levélre fogalmazta meg? Olyan szövegű levél ugyanis, amelyre a *Szerkesztői üzenet* felelne, nem került elő.

Több jel mutat arra, hogy valamiféle levélbeli előzmény mégiscsak létezhetett. A legerősebben erre az a körülmény utal, hogy a levélíró úgy jelenik meg a válaszban, mint aki József Attila bűn-verseit olvasta, és elismeréssel szól a bennük megnyilatkozó „igazi büntudatról”. A korábbi olvasmányélményhez kapcsolódó személyes közlés akkor is megfogalmazódhatott volna, elismerő vagy szemrehányó küldemény gyanánt, amelyet költők, írók gyakran kapnak híveiktől, ha a *Szép Szó* folyóirat meg sem indul. Az is kevésbé valószínű, hogy a bűn-versei hitelét alátámasztó elismerést a költő maga ajándékozta önmagának. De a nyugati országokban jelentkező neokatolicizmusra való hivatkozás is valamely levél egy megadott helyére utal: „Ezenkívül, mint leveléből látható, nem hisz azoknak a katolikusoknak elgondolásában sem, akik Belgiumban, Németországban, Angliában és másutt kifejezetten demokratikus és a mi »hitetlen« humanizmusunkhoz nagyon hasonló szellemű társadalmi átalakulástól várják erkölcsi felfogásuk érvényesülését.” A szövegben előforduló kifejezés „»hitetlen« humanizmus” jelzője, majd később a „hitetlen materialista” idézőjelben áll, s ha ezek tényleges idézetek, akkor csak a kiindulópontul szolgáló levélből származhatnak. Ugyanilyen idézetek találhatók a cikk zárórésében: „e kifejezés az Ön szemében játékká »alacsonyítja« gondolatainkat az »erkölcsi megújulás korában«”. Érdemes tehát megkísérelni a levél datálását.

¹ A szerző a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kara Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének professzora.

² *Szép Szó* 1936, április, 2. szám, 97–99.

A *Kortársak József Attiláról* gyűjtemény jegyzete szerint a *Szép Szó* első száma, (értelemszerűen annak első kiadása) „valószínűleg 1936. február végén márciusi keltezéssel jelent meg”.³ A *Népszava* 1936. március elsejei száma 8. oldalán tudósított a *Szép Szó* első száma megjelenéséről.⁴ Simándy Pál a *Szabadság* című lap ugyancsak március elsejei számában (5.) számolt be a *Szép Szó* megjelenéséről.⁵ Lengyel András szerint a *Szép Szó* első számának második kiadása 1936. március 20-án jelent meg.⁶ A levelet tehát, amelyre a *Szerkesztői üzenet* válaszolt, József Attila március 1. és március 20. között kaphatta. Nyílt levélként megfogalmazott, a *Szép Szó* második, áprilisi számában megjelent válasza március derekán készülhetett el.

A levél megírására a költő ateizmusának konstatálása indította a levélíró. Mire alapozta azt a megállapítását, hogy „most mégis megmaradt hitetlennek”? Mivel az egész levélváltás a *Szép Szó* indulásával van összefüggésben, feltételezhető, hogy a következőkre az első szám tartalma adott alapot. A költőtől itt megjelent *Ha a hold süt...* és *Harag* című versek az istenhittel közvetlenül nem hozhatók összefüggésbe. Az utóbbi darab valószínűleg 1935 novemberében született, és a benne megszólított Pista Barta István, a költő katolikus és legitimista barátja és vitapartnere. Ez a körülmény azt sugallta egyes kutatóknak, hogy a katolikus levélíró Barta Istvánnal lehetne azonos.⁷

A feltevést éppenséggel nem lehet kizárni, de az erre a kérdésre irányuló túlzott figyelem mellékvágányra terelné a *Szerkesztői üzenetről* való gondolkodást. A költő írása ugyanis egy állásponttal vitatkozik, s ennek ismerete előbbre való a személyes vonatkozásoknál. Mint majd látni fogjuk, a vitában alapkérdésekről esett szó, amelyeket József Attila Bartával már jóval korábban, több ízben megvitathatott, ehhez nem volt szükséges a *Szép Szó* megjelenésére várniuk. Ilyen eszmecserekre élőszóban is bőséges alkalmuk volt, levélformát adni neki fölösleges, öncélú erőfeszítés lett volna. Ha pedig vitájukat így vitték nyilvánosság elé, akkor ez nem több pusztán színjátéknál. Barta István személye, a költővel folytatott vitáik inkább annyiban jöhetnek itt számításba, hogy a levélíró álláspontja, a katolikus társadalomfilozófiai nézetek mibenlétének tekintetében éppen a Bartával folytatott korábbi baráti viták miatt (amelyekről nincsenek konkrét tartalmi ismereteink), nem lehetett ismeretlen a költő számára.

³ *Kortársak József Attiláról*, Akadémiai, Bp., 1987, 815. Alátámasztja ezt a *Pesti Napló* 1936. február 27-én megjelent híradása (26.) a lap megjelenéséről.

⁴ Az adatot SÁRKÖZI Évának köszönöm.

⁵ *Népszava* 1936. március 1., 8.; S. P. [SIMÁNDY PÁL], „Szép Szó”, *Szabadság* 1936. március 1., 5.

⁶ LENGYEL András, „A Szép Szó időrendjéhez”, *Magyar Könyvszemle* 1997, 4. szám, 461–462.

⁷ STOLL Béla, „Az új József Attila-kiadás műhelyéből, József Attila legjobb barátja”, *Kortárs* 1978, április, 4. szám, 615–618.; ÜRÖGDI György, „Ki volt Barta István?” *Kortárs* 1978, június, 6. szám, 1000.; STOLL Béla, „Az új József Attila-kiadás műhelyéből”, *Kortárs* 1979, 5. szám, 773–779.; LENGYEL András: „...saját szemem láttára átalakulok». József Attila 1935 augusztusi fordulatáról”, in L. A., *A modernitás antinómiái, József Attila-tanulmányok*, Tekintet, Bp., 1996, 120–136.

Barta István személyének pusztá azonosításánál, akinek felfogásáról a mondatknál nincs több információnk, még a *Szép Szó* első számában Ignotus tollából megjelent *Rosszirányú mozgalmak* című írás számbavétele is több felvilágosítást ígér, mert a szerző Serédi Jusztinián hercegrímás karácsonyi szózatával vitatkozva, párbeszédet folytatva, a katolicizmusnak a jelenlegi világpolitikai helyzetben átélt dilemmáit és választási lehetőségeit latolgatja.⁸ Ignotus liberális, modernista szellemű okfejtéséről elképzelhető, hogy nem találkozott a konzervatív katolikus levélíró felfogásával, aki a költőt mint a lap szerkesztőjét ezzel, az általa elutasított szellemi beállítottsággal azonosíthatta. A levéllel akár annak az értetlenségének is hangot adhatott volna, hogyan lehetséges, hogy egy költő, akinek verseiben az igazi büntudat megnyilatkozott, vállalta egy hitetlen, humanista, liberális, urbánus szellemű folyóirat szerkesztését? A „megmaradt hitetlennek” állítás azonban nem szerkesztői felelősségét, csoport-hovatartozását veti a költő szemére, hanem személyes, negatív viszonyát az istenhithez.

Tegyük próbát a költő bűn-verseivel. Mely bűn-versekkel és hol találkozhatott a katolikus levélíró? Ezek egyike *A Reggel* című lap 1935. november 25-i számában a „Babits Mihálynak, hódolattal” ajánlással megjelent *Én nem tudtam* című szonett lehetett. A másik két bűn-vers, a *Mint gyermek...* című szonett és *A bűn* című vers, a *Nyugat* 1935. szeptemberi számában látott napvilágot. Az utóbbi „szépséghibája”, hogy az utolsó stórfában olvasható kihívó kijelentés: „Én istent nem hiszek s ha van / ne fáradjon velem” nehezen értelmezhető a keresztényi megtérés jelének. Ma bizonyos szempontból a bűn-versek között is számon tarthatjuk a *Mama* című darabot, az *Iszonyatot*, sőt a *Kései siratót* is, de ezeket a kortárs olvasó még aligha sorolhatta ebbe a kategóriába.⁹ 1936 márciusában tehát „az igazi büntudat megnyilvánulása”-ként az *Én nem tudtam*, a *Mint gyermek...* és esetleg *A bűn* volt értelmezhető.

A költő bűn-versei iránt tanúsított fokozott érdeklődés a vallásos olvasók részéről érthető. Ennek érdekes bizonyossága Pócsi Ferenc 1938 decemberében a *Pro Christo* című lapban megjelent *Vak vezet világtalant* című és *József Attila tragikus halálának évfordulójára* alcímű írása. A Magyar Evangéliumi Keresztyén Diákszövetség lapjába író lelkész szerint a vak József Attila volt, aki egyik versében kijelentette, hogy *Tudod, hogy nincs bocsánat*. Pócsi úgy gondolja, igenis van bocsánat, méghozzá Krisztusnál. Ennek fel-nem-ismerése vezetett szerinte József Attila öngyilkosságához. Meg kell tehát óvni a gyanútlan olvasókat, hogy az őket a bűnbocsánat tagadása által okozott kétségbeesés zsákutcájába vezető vak kalauzokra bízzák magukat.¹⁰ Pócsi Ferenc cikke további hozzászólást indukált, amely a költő haláláért a maga késlekedését is felelőssé tevő Pócsinak utólagos, semmire sem jó „okosságot” vetett

⁸ IGNOTUS, „Rosszirányú mozgalmak”, *Szép Szó* 1936, március, 1. szám, 72–76.

⁹ Vö. TVERDOTA György, *Zord bűnös vagyok, azt hiszem, József Attila kései költészete*, Pro Pannonia, Pécs, 2010, 72–83., 84–87., 154–161.

¹⁰ P. F. [PÓCSI Ferenc], „Vak vezet világtalant”, *Pro Christo* 1938, december, 6.

szemére.¹¹ A *Szép Szó* katolikus levélírója a bűn-versekből inkább ennek ellentétét olvasta ki, azt, hogy a költőben a bűntudat mintha megrendítette volna a hitetlenség fundamentumait. A *Szép Szó* indulása ezt a bizakodást ásta benne alá. De miért?

A *Szép Szó* első száma tartalmaz egy olyan József Attila-írást, amelyet a katolikus olvasó a hitetlenség bizonyítékául mutathatott föl: a Hatvany Bertalan *Ázsia lelke* című könyvéről írott kritikáról van szó. A szerző szerint Hatvanyt a lelki élmények utáni sóvárgása „ragadja el Európától, vetteti véle vissza a történelmi materializmust is. E módszer és elv [a történelmi materializmus] csak úgy lebeg előtte, mint a hitetlen, tehát megvetendőnek ítélt tőkés gazdasági materializmusnak nem kevésbé gazdasági materialista kritikája. Nem gondol arra, hogy a történelmi materializmuson alapuló tudományos szocializmus oly szabadabb világot ígér, melyben hinni érdemes.” Hinni tehát a költő szerint érdemes, de egy olyan világban, amelyet a tudományos szocializmus ígér. A vallási élmény keresésével a szöveg más részein is alternatívaként állítja szembe a marxista világnézetet: „Hatvany a történelmi materializmussal szemben »az ember és a magasabb kozmikus erők között soha meg nem szűnő kapcsolatra« hivatkozik s azt Gondviselésnek nevezi. Marx tud ilyen kapcsolatokról, sőt a marxi filozófia egyik főfogalma a kozmikus (azaz természeti) erők és az ember közti kapocs, csak hogy Marx a kapcsolatot nem Gondviselésnek, hanem termelési eszköznek nevezi. A Hatvany-féle kapcsolat vallásos jellegű s talán nem tévedek, ha azt gondolom, hogy Hatvanyt a Gondviselésről alkotott vallásos jellegű fogalma vitte Ázsiába és vette Ázsia lelkének, mely a vallásossághoz a mai napig közelebb áll, mint az európai, vizsgálatára. Számára az ázsiai kultúrformák az európainál magasabbrendű, egész szívével többre becsült s úgy látszik, főleg érzésként ható erkölcsi tartalmak tárai.” Hivatkozik az írás „Marx a közgazdaság kritikájához írt, töredékben maradt bevezetése” sokat idézett helyére, de végül azt a gondolatot idézzük a Hatvany Bertalan-kritikából, amelyet változtatásokkal a *Szerkesztői üzenet*ben megismételt a szerző: „A lélekvándorlás tanának értelmét az a felismerés szolgáltatja, mely a történelmi materializmus sajátja és magának Marxnak nevéhez fűződik. Azt írja Marx a »Hegeli jogbölcsélet kritikája« c. cikkében, hogy a vallás az emberi lényeg képzeletbeli megvalósítása és a földi siralomvölgy bírálata. A kasztrendszer lehetetlenné teszi, hogy a kasztonkívüliek kaszthoz és az alacsonyabb kaszttok tagjai felsőbbre jussanak. A lélekvándorlás tana ezt a megkötöttséget szünteti meg gondolatban.”¹² A tudományos szocializmus melletti elkötelezettség nyílt vállalását a vallásos indíttatású Kelet-kultusszal szemben a katolikus olvasó már tekinthette úgy, mint a költő hitetlenségének bizonyítékát.

¹¹ P. F. [Pócsi Ferenc], „Eső után köpönyeg?” *Pro Christo* 1939, január, 5–6.

¹² JÓZSEF Attila, „Ázsia lelke, Megjegyzések Hatvany Bertalan könyvéhez”, *Szép Szó* 1936, március, 1. szám, 68–71.

József Attila katolikus levelezőpartneréről a költő válaszából visszakövetkeztetve, a *Szerkesztői üzenet* pontjait: a hitről, a bűnről, a rendről és végül a lapcím feltételezett jelentéséről szóló részeket egységbe fűzve jól körvonalazható szellemi portrét lehet rajzolni, tudomásul véve, hogy az eredeti levél állításai ismeretének hiányában a rekonstrukció csupán hipotetikus érvényű. Feltételezésünk szerint a levélíró olyan katolikus értelmiségi volt, aki gondolkodása számára a XI. Pius pápa által 1931-ben közzé tett *Quadragesimo anno* kezdetű enciklika jelentette a kiindulópontot.¹³ Míg Ignotus (Hugó) a *Szép Szó* első számából idézett írásában kvázi vitapartnerként a hivatalos egyház irányítóját, Serédi Jusztinián hercegprímást és az általa irányított klérust jelölte meg, addig József Attila az *Actio Catholica* keretében működő fiatal írástudók egyikével keveredhetett vitába, akiket a történész így jellemez: „fiatalabb katolikus egyházi és világi értelmiségiek voltak, akik egyre türelmetlenebbül követeltek maguknak helyet a közéletben”, s akik „egyszerre kívántak gátat vetni a baloldali, ateista ideológiájú mozgalmaknak (elsősorban persze a szociáldemokráciának), valamint az »újpogány«, a katolikus egyház által egyre nagyobb idegenkedéssel figyelt nemzetiszocialista, nyilas törekvéseknek”.¹⁴

A levél lehetett bármennyire személyes hangvételű, s származhatott akár Barta Istvántól, akár Vágó Márta buzgó keresztény barátnőjétől, Christianus Méditől, a benne megfogalmazott elismerés és kritika kevésbé volt egyéni nézőpontú.¹⁵ Olyan pozitív értékítéletből kiinduló ellenvetések sorozata volt, amelyeken világosan fel lehet ismerni a katolikus társadalomfelfogás és politika egyik irányzatának markáns jegeit. Ez a reprezentatív jellege tette lehetővé, hogy a *Szerkesztői üzenet* vele szemben nem kevésbé pregnáns módon megfogalmazható ellenvéleményt fejtsen ki. A *Szép Szóval* egyidejűleg működő szellemi műhelyek közül az Aradi Zsolt, Rádi Elemér, Possonyi László és Balla Borisz által működtetett *Új Kor* című folyóirat szellemiségéhez közeli felfogás fogalmazódott meg benne.

A hitvédelem feladata ennek a szellemiségnek volt központi kérdése. Az 1931-es apostoli körlevél kategorikusan leszögezte: hiába, hogy „a mérsékelt szocializmus [a korabeli szociáldemokrácia] követelései már nem különböznek az emberi társadalmat a keresztény elvek alapján megújítani akaróknak a követeléseitől... vajon

¹³ XI. Pius pápa *Quadragesimo anno* kezdetű apostoli körlevele a társadalmi rend megújításáról, Szent István-Társulat, az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, Bp., 1932, 83. (hivatkozás végig az oldalszámokra)

¹⁴ SZALAI Miklós, „Újrendiség és korporativizmus a magyar politikai gondolkodásban (1931–1944)”, *Múltunk* 2002, 1. szám, 52–105. Az idézet a 70. oldalról származik.

¹⁵ Vágó Márta emlékiratában felidéz egy esetet, amikor József Attila egy társasági összejövetelen barátnőjével élénk vitát folytatott a vallás kérdéseiről: „Attila Isten létezéséről vitakozott Juhász-Christianus Médi barátnőmmel. Hevesen diskuráltak, Attila néha nagyokat, egészen ijesztőeket nevetett. – Na jól van, asszonyom – mondogatta újra és újra –, ebben az értelem-ben akár azt is elismerhetnénk... – és tótágasra állította legalapvetőbb meggyőződéseit is, láthatólag mértéktelenül mulattatta ez, vég nélkül, kínzóan replikázott, csúrt-csavart.” (VÁGÓ Márta, *József Attila*, Szépirodalmi, Bp., 1975, 211.)

nem lehetne-e a keresztény igazságokat is némileg legyöngíteni és leépíteni, hogy a szocializmushoz közeledjünk s vele az út közepén találkozzunk... A szocializmusnak az ember és a társadalom eme magasztos rendeltetése tökéletesen ismeretlen és közömbös, a társadalomban csak hasznos egyesülést lát... Valódi társadalmi tekinthető a szocialista társadalomban helyet nem találhat... jó katolikusként és ilyen értelemben szocialistának lenni nem lehet.”¹⁶ A „hitetlenség”-nek a levélben többször, hangsúlyosan megfogalmazott vádja erre az intranzigens hitvédelmi attitűdre vezethető vissza. Ebből, a hit kérdésében engesztelhetetlen perspektívából látszik úgy a levélíró számára, mintha a liberális és szocialista elvek egyeztetésével megalakult új folyóirat „célkitűzése a hitetlenség terjesztése” lenne.

A levélíró kérlelhetetlen, elzárkózó attitűdjét mutatja, hogy idézett megbélyegző ítéletét a *Szép Szó* első számában a vallással kapcsolatos toleráns, esetenként teljesen nyitott megnyilvánulások ismeretében fogalmazta meg. Ateista propagandát, az istenhit elleni agitációt sem Ignótus (Hugó) említett cikkében, sem Ignótus Pál programadó írásában nem találhatott. Ignótus számon kérő hangú odafordulása Serédi Jusztiniánhoz hangsúlyozottan megmaradt a hercegeprímás személyét és rangját tiszteletben tartó korrektség korlátai között, és az új totális államokkal szemben a szabadság elvének pártfogásba vételét, a liberalizmus iránti türelmet, a modernség iránti nyitottságot kérte a katolikus egyháztól. A *Szép Szó* népfrentjába egyébként is szervesen beletartozott a katolicizmus egyik változata. Az induló szám közölte Horváth Béla *Utolsó jelenések* című versét, amely egy vízióval felidézett háború ellen Mária, az egyházi doktorok, Loyola, a vértanúk közbenjárását kéri, végül a Bárányhoz, Krisztushoz fohászkozik.¹⁷ A *Szép Szó* másik, esszéista munkatársa, Füsi József is a neokatolikusok közé volt sorolható.

A neokatolicizmus azonban a vallási tanításnak a katolikus levélíró számára elfogadhatatlan reformját jelentette, azokat a katolikusokat, akik „Belgiumban, Németországban, Angliában és másutt kifejezetten demokratikus és a mi »hitetlen« humanizmusunkhoz nagyon hasonló szellemű társadalmi átalakulástól várják erkölcsi felfogásuk érvényesülését”, akikről a pápai enciklika, mint a liberálisok és szocialisták tévtanai által megszedített eltévedt bárányokról beszélt.¹⁸ A vallásos közönség iránt az induló folyóirat ezen túl is végtelen tapintattal viseltetett. Még Fejtő is, aki A „*sínlődő áloé*” című írásában Berzsényinek a valláshoz való ellentmondásos viszonyát taglalta, a legmagasabb elismeréssel írt a *Fohászkozás* című versről, az Istenhez írt „protestáns szellemű himnuszról”.¹⁹

¹⁶ *Quadragesimo anno*, 60–61., 63., 64.

¹⁷ HORVÁTH Béla, „Utolsó jelenések”, *Szép Szó* 1936, március, 1. szám, 19–20.

¹⁸ *Quadragesimo anno*, 67–68.

¹⁹ FEJTŐ Ferenc, „A „sínlődő áloé”, Berzsényi Dániel halálának századik évfordulójára”, *Szép Szó* 1936, március, 1. szám, 9–18., az idézet a 12. oldalon olvasható.

A levélíró a maga és az *Actio Catholica* szempontjából persze nem tévedett sem a *Szép Szó*val, sem a költő felfogásának megítélésével kapcsolatban, amennyiben a hitetlenség vádjának elvi alapja a folyóirat által vállalt és hangsúlyozott humanizmus volt. Az emberközpontúságot, nyilvánuljon az meg a liberalizmus individualizmusában vagy a szocialistáknak a közösségi emberre irányuló „egyoldalú” figyelmében, az enciklika az istenhittel szembeni elutasításként fogta fel. A kérdésre: hol van az ember súlypontja? – e világban vagy a túlvilágon? az immanenciában vagy a transzcendenciában? az ember–ember vagy az ember–Isten reláció-e az elsődleges? – a *Quadragesimo anno* szükségképpen a lelki üdvösségre való előkészület, az örök élet perspektívájából válaszolt, míg a *Szép Szó* újhumanistái az e világ, az immanencia, az ember–ember viszony fontossága mellett érveltek.

A hitvédelem mellett a másik vízvonalstónak a levélíró a katolikus erkölcsan kriteriumainak történő megfelelést tekintette. Az 1931-es pápai enciklikára hivatkozó irány a késő kapitalizmus időszakát a hanyatlás koraként bélyegezte meg. Képviselőik szemében az erkölcsi hanyatlás ismérve az eredendő bűn elhatalmasodása: „Az áteredő bűn az ember tehetségeinek csodálatos összhangját úgy megzavarta, hogy a rosszra való hajlandóságok elragadják és elcsábítják a világ mulandó javainak az égi és örök javaknál többrebecsülésére. Innen van az el nem csitítható vágyakozás a gazdagság után ideiglenes javakban, az a mohóság, amely az embereket minden időben az isteni törvénynek és a felebarát jogának megsértésére vezette.”²⁰A levélíró ezért tekintette biztató jelnek, hogy a költő bizonyos verseiben – úgymond – „megnyilatkozik az igazi büntudat”, tehát az eredendő bűnnel való leszámolás szándéka, s válaszában József Attila sem véletlenül példálózott az eredendő bűnhöz való viszonyával: „én hiszek az eredendő bűnben”. A katolikus társadalomszemlélet és az ezen alapuló, a jobboldali és baloldali etatizmus hibáit elkerülni kívánó politikai koncepció érvényesülésétől várták ennek az irányynak a hívei a társadalom alapvető erkölcsi megújódását, s ezért hivatkozott József Attila levelezőpartnere is a jelenre, mint az „erkölcsi megújódás korára”.

Az olvasói levél központi magja a levélírónak „a rendi állam”-ról alkotott felfogása. Az új rendiség, a hivatásrendiség, a korporatizmus koncepciójának alapjait a *Quadragesimo anno* fektette le, kiérlelt formáját adva sok korábbi katolikus társadalomelméleti erőfeszítésnek, amelyek a XIII. Leó által 1891-ben kibocsájtott *Rerum novarum* pápai körlevél óta különböző marxista mozgalmak társadalomfelfogásának korszerű alternatíváját keresték. A szociális kereszténység felismerte a javak kapitalista társadalomban történő elosztásának kiáltóan igazságtalan, aránytalan voltát, észlelte a társadalmat alkotó osztályok között növekvő, robbanással fenyegető feszültséget. Ennek csillapítására, a társadalmi béke megerősítésére igyekezett kidolgozni programokat a rendszer alapjainak változatlanul hagyásával.²¹

²⁰ *Quadragesimo anno*, 70.

²¹ *Quadragesimo anno*, 4.

Mindenekelőtt védelmébe vette „a magántulajdon intézményét”, Isten akaratából vezetve azt le: „...a természet – azaz a Teremtő – azért adta az embernek a magántulajdonjogot, hogy egyrészt önmagáról és családjáról gondoskodhassék, másrészt a Teremtő által az egész emberiségnek szánt földi javak éppen a magántulajdon intézményének segítségével a céljuknak megfeleljenek, mert mindkét cél csak szilárd és biztos rend mellett érhető el”.²² A katolikus levélíró, a *Szerkesztői üzenet* reakciójából ez jól látható, magáévá tette ezt a felfogást: „Őn isteni eredetűnek tekinti a magántulajdont, nevezetesen a termelési eszközök magántulajdonát.”

Ezen alapul a *Quadragesimo anno* sarkalatos tétele a munka és a tőke egészséges viszonyáról, amelyet XI. Pius XIII. Leóra hivatkozva szögez le: „Úgy a tőke munka nélkül, mint a munka tőke nélkül fenn nem állhat.” Mindkét pápai körlevél elismeri, hogy „Bizony sokáig túlsokat vett el magának a tőke. A termelt javakat, a jövedelmet a tőke igényelte magának s a munkásnak alig hagyott eleget erőinek pótlására és helyreállítására”, de ebből számukra csak az következik, hogy ezt a súlyos aránytalanságot fel kell számolni anélkül, hogy a marxi szocializmus módján ellenkező végletbe esve a tőkés tulajdont felszámolnák, s a javak fölötti rendelkezést a munkásosztálynak engednék át. Az 1931-es enciklika a sikeres gazdaságpolitika érdekében a tőkés és a munkás egymásra utaltságát hangsúlyozza: „súlyos elhatározások előtt kell a vezetőség és a munkásság egymásrautaltságának és keresztény összetartásának a tűzpróbát kiállania”.²³

Ez az egymásra utaltság indokolja a társadalom felépítéséről alkotott katolikus felfogás kialakítását, amelyet új rendiségnek, rendi államnak, hivatásrendiségnek, korporatizmusnak neveztek. Ez a koncepció voltaképpen a társadalom (egymással harcban álló) osztályokra tagolását tagadva a közösség középkori rendi tagolódásához nyúl vissza: „Az államférfiak és a tisztességes polgárok legfőbb célja és törekvése legyen az egymással szemben álló osztályok harcát megszüntetni, a különböző foglalkozási ágakat békés együttműködésre bírni. Tehát a rendiség helyes fölüljítása a szociálpolitikai célkitűzés. Napjainkig még az erőszak társadalmi rendje uralkodik, amely ingatag és törékeny, mert ellentétes érdekű és ellenséges, tehát harcra, háborúra hajlamos osztályokra támaszkodik.”²⁴

Az *Actio Catholica* aktivistái természetesen nemcsak a társadalomelméleti kategóriákat kívánták lecserélni. Ambíciójuk olyan új formáció létrehozása volt, amely áthidalja munkavállaló és munkaadó antagonizmusát, amely egyetlen érdekközösségbe integrál elnyomót és elnyomottat, paradicsomi állapotot teremtve összebékíti az oroszlánt és a kecskegidát: „...a hatásos segítségnek elengedhetetlen előfeltétele az ellentétek megszüntetése... a társadalmi szervezetben olyan jól elrendezett szerveket, rendiségi alakulatokat teremteni, amelyeknek az egyesek nem valamelyik munkapiaci párthoz tartozásuk, hanem sajátos társadalmi hivatásuk – foglalkozásuk

²² *Quadragesimo anno*, 24–25.

²³ *Quadragesimo anno*, 41.

²⁴ *Quadragesimo anno*, 45.

– alapján volnának a tagjai. Amint ugyanis az egymáshoz közellakók természetes folyamat útján községeket alakítottak, úgy az azonos foglalkozásúak – akár gazdasági, akár más foglalkozásúak – a hivatásuk szerint rendekbe vagy rendi testületekbe tömörülhetnek.”²⁵ Amikor József Attila azt írta levelező partnerének, hogy „Ön a rend eszményeért lelkesedik, de valójában a rendi államra gondol”, akkor tisztában volt azzal, hogy a katolikus levélíró a fenti értelemben vett hivatásrendiség híve.²⁶

Felmerül egy körülmény, amely megnehezítheti a *Szép Szó* névadásával kapcsolatos olvasói álláspont rekonstruálását. A lapcímet magyarázó és az olvasó kifogásaival szemben védelmébe vevő negyedik pont egy részét ugyanis a költő már a *Szép Szó* januári vagy februári keletkezésű előfizetési felhívásában megfogalmazta: „Dívat »szép szónak« becsmérlni a szellemi humanizmusnak mindama megnyilatkozásait, amelyeket rengeteg szenvedés és erőfeszítés hozott napvilágra s amelyek művelődésünk elveiként lebegnek előttünk. – Szép szóval napvilágra hozni azt az emberi öntudatot, melyet a világszerte fellépő erőszak a lelkek mélyére kényszerít. – Mi vállaljuk a becsmérlest. – A Szép Szó nemcsak eszközünk, célunk is. Célunk az a társadalmi és állami életforma, melyben a szép szó, a meggyőzés, az érdekek kölcsönös elismerése, megvitatása érvényesül. – fellépésünkkel, írásainkkal, gondolatainkkal, értelmességre hivatkozó hitünkkel az emberi egység igényét próbáljuk ismét életre hívni; a réginel fejlettebb egységre tartó haladottabb igényt. A modern zsarnokság, a modern elnyomatás ellen küzdünk a modern, maga-magát fegyelmező, rendbe foglaló szabadságért.”²⁷

Azaz mintha a védekezés előbb született volna, mint a támadás. Alaposabban szemügyre véve a szövegparhuzamokat, feltűnik azonban, hogy a *Szerkesztői üzenetnek* az idézett részleteket megelőző része nem szerepelt az előfizetési felhívásban: „Végül Ön e lap címét kifogásolja. SZÉP SZÓ – e kifejezés az Ön szemében játékká »alacsonyítja« gondolatainkat az »erkölcsi megújulás korában«. Nem értem, hogy miért volna alacsonyrendű a játék, a gyermekek öröme. Én boldog pillanataimban gyermeknek érzem magamat és akkor derűs a szívem, ha munkámban játékot fedezek föl. Félek a játszani nem tudó emberektől és mindig azon leszek, hogy az emberek játékos kedve el ne lankadjon, hogy azok a szűkös életföltételek, melyek a játék kedvét és lehetőségét szegik, megszűnjenek.” Az olvasói ellenvetés tehát a lapcím első szavát: a „Szép” elemet vette célba. Így járt el az a folyóirat is, amelynek szellemiségéhez feltételezésünk szerint a katolikus levélíró közel állt: „Már a címe is

²⁵ *Quadragesimo anno*, 46.

²⁶ Nem sokkal József Attila írásának megjelenése után közölt az *Új Kor* című folyóirat egy írást, amely az új rendiség mellett fejtett ki propagandát, az érvényben lévő magyar jogrendnek a rendiséggel való összeegyeztethetőségét hangsúlyozva: Dr. EGYED István egyet. nyilv. r. tanár, „A modern rendiség és a magyar alkotmány”, *Új Kor* 1936, május, 10. szám, 185–186.

²⁷ JÓZSEF Attila, [T. C.] (1936) Szerkesztette és a jegyzeteket készítette: TÖRÖK Sándor Mátyás, AGÁRDI Péter és BÉRES Judit – megjelenés előtt.

érdekes annak az új lapnak, melyet most indított el Ignotus Pál. »Szép Szó«, mondja a lap feje és az embernek az a gondolata támad, hogy itt a »barbár« világgal szemközt a szó, az irodalom értékeit akarják megvédeni... De a »Szép Szó« olybá tűnik az embernek, mintha visszajáró lélek volna a múlt század végeiről. Vagy a világháború kezdetéről. S ez a lélek észreveszi, hogy modern ruhában kell mutatkoznia, mert csodálatosképpen itt akar maradni közöttünk. Így hát csak a ruha modern, szép, tehetséges, de a lényeg nagyon régi.”²⁸ Az *Új Kor* tehát mintha „az erkölcsi megújulás korában” a század eleji esztétizmus, szépségkultusz, a művészet autonómiáját védelmébe vevő l’art pour l’art felújításának szándékát vélné felfedezni az induló folyóirat címében. Az olvasói levél ehhez hasonlóan az esztétizmussal szembeni hagyományos vádat eleveníthette föl: üres játékként bélyegezte meg a Szépség programját megvalósító irodalmat.

A szöveg címévé: *Szerkesztői üzenet*, egy rovatcím lett kiemelve, amelyben az időszaki kiadvány szerkesztője reagál röviden, tömören a szerkesztőségbe küldött kéziratokra, az adott orgánumnak címzett levelekre. Ezek a szerkesztőségi válaszok gyakran lakonikusak, erősen ironikusak, nemegyszer kioktató hangnemben vannak megfogalmazva. A válaszoló kvázi-nevelői szerepet vesz föl, olykor nem is tekinti szellemileg nagykorúnak a címzettet. Magának József Attilának a *Szép Szó* későbbi számaiban több szerkesztői üzenetét olvashatjuk.²⁹ Ez az írás három szempontból képez kivételt a műfaj szokványos példáihoz képest. Egyrészt emancipálja a szöveget, tehát kiemeli a szerkesztési segédeszköz besorolásából, és teljes értékű önálló szellemi megnyilatkozásként szerepelteti. A költő a lap programjának elfogadtatását, irányvételének megokolását bízta az írására. Ebből ered a másik sajátosság: nem rövid, néhány mondatos megjegyzésről van szó, hanem hosszú szövegről, mint amilyen Ignotus Pál *Vissza az értelemhez!* című írása volt a folyóirat első számának élén. Végül pedig a szerkesztői üzenetek inkább az adott lapszám végén helyezkednek el. József Attila írása pedig a lap élére került. A folyóirat-szerkesztet ez a megoldás figyelemfelhívó szándékkal felforgatta. Az utolsó rovatot állította kezdő pozícióba.

A változtatásnak gesztusértéke volt. A szerkesztő kinyilvánította, hogy az olvasót szellemi partnerének ismeri el, felnőtt, egyenrangú társként tekint rá. Nem deklarálni neki valamit, hanem szóba elegyedik vele. József Attila *Szerkesztői üzenetében* közvetlenül odafordult egy személyhez, aki beszélgetést kezdeményezett vele. Üzenete „szerkesztői”, tehát a megszólaló mögé erős, tekintélyi pozíció van vetítve, ugyanakkor üzenet, egy címzettre irányuló, testre szabott, alkalomhoz illeszkedő direkt megnyilatkozás. Magánlevélre adott nyílt válasz.

²⁸ „Már a címe is érdekes...”, *Új Kor* 1936, március 15., 6. szám 120.

²⁹ JÓZSEF Attila, „Balmazújváros”, „Márciusi Front”, *Szép Szó* 1937, április–május, 3. szám, 296.

A gesztus értelmének megfejtéséhez a költőnek az 1935-ös Cobden-ankétra adott válaszához érdemes visszatérnünk: „Az a zátony, melyen a szocializmus hajója – azt hiszem, csak egyelőre – Középeurópában megfeneklett, a középosztály funkcióját föl nem ismerő szocialista politikai elméletben leli magyarázatát... A jobb és baloldali politikában ma egyaránt a középosztály tagjainak a megnyeréséért folyik a küzdelem.”³⁰ József Attila a *Szerkesztői üzenet*ben, levonva a felismeréséből eredő gyakorlati következtetést, egy tévelygő „középosztály-beli” lelkéért szállt harcba. Őt akarta átállítani, tiszteletben tartva gondolkodásának alapvető meghatározottságait, az ő oldalukra, és elidegeníteni a rendi állam elfogadásától.

Ez magyarázza, hogy József Attila írása látványosan eltért a *Szép Szó* programját meghirdető két másik szöveg hangoltságától. A [*T. C.!...*] című előfizetési felhívás klasszikus programszöveg, személytelen, deklaratív. Őriz valamit a manifesztumok nyelvezetéből. Az Ignotus Pál által megfogalmazott, a *Szép Szó* első számának az élén szereplő *Vissza az értelemhez!* című, nemcsak tartalmában, hanem a hangvételében is militáns, harcias programadásban pedig a szerkesztőtárs fennszóval hirdette a Thomas Mann-i harcos, „bicskás” humanizmus programját. József Attila szövege, akinek osztályharcos múltjában bőven találunk keményen és agresszíven megfogalmazott követeléseket, fenyegetéseket, ellenben feltűnően békés hangot ütött meg. A szabályt Ignotus Pál megnyilatkozása, a kivételt, sajnos, a *Szerkesztői üzenet* képezte, amely ilyen módon a barátkozás utópiája maradt. A barátságos hangnemhez a folyóirat nem tartotta magát. Egyfajta szellemi elitizmus, fölényeskedés gyakran volt jelen a közlemények, többek között a fiatal Ignotus és Fejtő Ferenc írásainak tónusában.

Ez annál érdekesebb, mert a *Szerkesztői üzenet* polemikus írás. Szokás megemlíteni József Attila vitakészségét, beleállítását polemikus szituációkba. A másik véleményét megérteni, értelmezni, de eleve azzal a szándékkal, hogy vele szemben érveket keressünk. Ez jellemzi ezt az attitűdöt. Itt is érvényesült a költőnek ez az alapvető hajlama, de a modalitás szélsőségesen, már-már mesterkéltén szelíd, udvarias, előzékeny maradt. Magával a beszédmóddal is alátámasztotta azt, amiről mint a *Szép Szó* programjáról beszélt: szép szóval, érvekkel meggyőzni a vitapartnert. A szöveg kezdetének és végének hangsúlyozott udvariassági formulája ennek külső megnyilvánulása: „Kedves Uram, a SZÉP SZÓ első számának első és második kiadása közt kelt megtisztelő szemrehányásaira van szerencsém a következőkben válaszolni...” – kezdi cikkét a költő, majd így zárja le: „Fogadja köszönetemet, amiért mind ezek elmondására alkalmat adott.”

³⁰ JÓZSEF Attila, „A középosztály és a vajudó világ”, in *József Attila Összes Művei* (JAÖM) III, Akadémiai, Bp., 1958, 174.

A *Szerkesztői üzenet* egy vitahelyzetet vázolt föl, amelyben a költő nem kezdeményező szerepet vállalt, hanem amelybe szerkesztői funkciójánál fogva szükségképpen belekerült. Ebben a vitában kellett helyállóan és példamutatóan bemutatkoznia. Vállalkozásának egyik szélső pontja ő, a költő, aki „híve a tudományos szocializmusnak”, a másik véglet az olvasói levél szerzője, aki „hangsúlyozza, hogy katolikus”, aki „a rend eszményeért lelkesedik”. Az egyik radikális progresszista, a másik masszívan konzervatív vagy katolikusként legalábbis kétértelműen „modernista”. Az írás demonstratívan áthidalja a két szélső pont közötti szakadékot, megmutatva ezzel, hogy „szép szóval”, „testet öltött érvel” lehetséges legalábbis kísérletet tenni az ellenkező világnézeti végletet elfoglaló, „szemrehányásait”, ellenvetéseit, fenntartásait megfogalmazó vitapartner meggyőzésére. A helyzet egyediségét az okozza, hogy a nyílt levélnek egy most induló folyóirattal szembeni előzetes, előítéleteken és kevés tapasztalaton alapuló gyanakvást, bizalmatlanságot, félreértést kellett eloszlatnia, nézeteinek megvilágításával, pontosításával és megindoklásával. A *Szerkesztői üzenet* voltaképpen felvilágosítás, eligazítás, tisztázó szándékú programadás.

Írása első pontjában a költő a hitvédelem kérdésében vette föl a kesztyűt a merev, kirekesztő katolikus állásponttal, nem azért, hogy magát és társait vallásos embereként, hívőkként fogadtassa el, hanem azért, hogy hívők és nem-hívők között az érdemi párbeszédhez szükséges közös nevezőt biztosíthassa. Érvelését egy paradox állításba futtatta ki, amely szerint ő, József Attila az, aki hisz, és katolikus vitapartnere minősül hitetlennek. Ezt csak úgy érthette el, hogy a hit fogalmát átértelmezte. A katolikus hívő, ha fanatikus, akkor minden más hitet hamisnak tekint, csak a katolikus felekezetben gyakorolt hitet fogadja el érvényesnek. Ő ebben és csakis ebben hisz, tehát mindenki más hitetlennek számít. A vallási tolerancia úgy fogalmazható meg, hogy az autentikus hit az enyém, de nem zárom ki, hogy tévedésekkel tarkítva más felekezetek vagy más vallások hívei is az autentikus hitet keresik, és ezért álláspontjuk részletkérdésekben közelebb állhat az én hitemhez.

József Attila ellenben, Marxra hivatkozva, úgy gondolta, hogy a vallások egyformán „az emberi lényeg megvalósításai – képzeletben”,³¹ tehát a képzelet szeszélyes formáinak lebontása után minden vallásból és minden felekezetből megmarad az emberi lényeg megvalósítására való törekvés, mint ami feltételek nélkül vállalható. Ennek a racionális magnak a vállalását nevezte József Attila hitnek. A vakhit (fanatizmus) fogalmával szemben a maga hit-gyakorlata azt jelentette, hogy ő képes méltányosan bánni minden partikuláris hitvallással, elismerni benne azt, ami a káprázaton túl lényeges tartalmakat közöl az emberi lényegről. Nem azt kereste, ami elválasztja más tudatformáktól, hanem azt, ami összeköti őt velük.

³¹ Karl MARX, „A hegeli jogfilozófia kritikájához, Bevezetés”, in *Karl Marx és Friedrich Engels művei I, 1839–1844*, Kossuth, Bp., 1957, 378.

Érvelésében erőteljesen támaszkodott a hit egyik lehetséges ellen-fogalmára, az értelemre, és számított vallásos olvasója elemi értelem-igényére, mintegy kiját-szotta azt a hitvédelmi túlbuzgósággal szemben. Ezen a ponton látszik, mennyire összehangolta álláspontját a *Szép Szó* másik szerkesztőével, az Ignotus Páléval, akinek a *Szép Szó* első száma élén szereplő programadása a *Vissza az értelemhez!* címet viseli: „az értelem megvetésével önmagamat és Önt lebecsülném. Mert, ugye, Önt is becsmérelném az értelem tagadásával, hiszen Ön természetesnek tartja, hogy értelmes mondatokban szóljon hozzám s én értelmes mondatokban válaszoljak. Azt hiszem, megsértődne, ha röviden értelmetlen fickónak nevezném – miért kívánja hát, hogy értelmetlen fickónak jelentsem ki filozófiai terminus technikusokkal?” A szöveget záró, a *Szép Szó* címet megindokoló fejtegetésben is szerepet kapott ez az értelem-elv: az „*értelmességre hivatkozó hitünkkel*” kifejezésben, amelyben az értelem és a hit egyetlen kifejezés részét alkotja. A költő önmagát hívőnek nyilvánította, vitapartneréről feltételezte, hogy igényt tart az értelem képességére, ezzel a maga részéről mindent megtett annak érdekében, hogy a hitvédelmi akadályt eltávolítsa kettejük kölcsönös megértésének útjából.

A második pontban azt az ellentmondást kellett feloldania, amelyet a katolikus levélíró leplezett le gondolkodásában és alkotói gyakorlatában: egyes verseiben – úgymond – igazi büntudat nyilatkozott meg, miközben más megnyilatkozásai hitetlenségről tanúskodnak. Válaszát József Attila itt is paradoxonná élezte ki, mint az első pont esetében: „...én hiszek az eredendő bűnben és ezért vagyok híve a tudományos szocializmusnak”. Ez a kijelentés annyiban elismerést érdemel, hogy a költő nem tett engedményt vitapartnerének. Vállalta elkötelezettségét a tudományos szocializmus mellett. Ugyanakkor az ezt követő érvelése nem támasztja alá az idézett mondatban megfogalmazott oksági viszonyt az eredendő bűnben való hit és a tudományos szocialista meggyőződés között. A bűn fogalmát a *Szerkesztői üzenet* kettéválasztotta. Egyfelől olyan bűnnel számolt, amelyet csak a társadalom torz fejlődése tesz bűnné, s amely csak arra szolgál, hogy féken tartsa az elnyomott rétegeket. Ez ellen a bűn-fogalom ellen harcolni kell. Az ember felszabadítása a rá kényszerített korlátozások alól magától felszámolja az így képződött ál-bűnöket és a miattuk érzett, mesterségesen gerjesztett büntudatot. Az ál-bűnök leleplezéséhez valóban a tudományos szocializmus elvei segítették hozzá a költőt.

Csakhogy ha lehántjuk a bűnöknek ezt a rétegét, ha kiiktatjuk a hamis büntudatot, a rosszhiszeműen keltett lelkifurdalást, ezzel még nem számoltuk föl gyökeresen a bűn problémáját. Ez a felismerés szolgált alapul a költő kései verseiben kibontakozó bűn-témának, s ezt a fejleményt ismerte föl a katolikus levélíró. Ezt nevezte a *Szerkesztői üzenet* eredendő bűnnek, azzal a terminussal élve, amely a *Quadragesimo anno* bűnfelfogását magáévá tevő katolikus levelező számára otthonos volt. Az ilyen bűn az emberi természetben gyökerezik, bűn azokkal szemben, akiket szeretünk. József Attila olvasója nyilván az ilyen bűnök miatti lelkifurdalással, büntudattal találkozott a bűn-versekben. A bűn-fogalom ebben az irányban történt kiterjesztéséhez azonban a tudományos szocializmus nem szolgálhatott kalauzul.

A vitapartnerek között ugyanazon terminus használata ellenére is fennmaradt egy rejtett félreértés. Részben azért, mert a *Quadragesimo anno* túlságosan is tágan értelmezte az eredendő bűn fogalmát, a kor erkölcsi hanyatlásának heterogén tüneteit erre a fogalomra vezetve vissza. Így a katolikus levélíró a költő által ál-bűnöknek tartott jelenségek jelentős részét is az eredendő bűnből vezette le. Ezen túl azonban nyilván hitt a bibliai mítoszban, Ádám és Éva bűnbeesésének történetében, amelyet a költő aligha fogadott el hiteles eseménysornak. József Attila szemében az eredendő bűn bibliai története megint csak olyasmi lehetett, mint a hit kérdése esetében az emberi lényeg képzeletbeli megvalósítása. A költő olyan eredendő bűnben hitt, amelyről lehántottuk a képzeletbeli elemet, a bibliai történetet, és a végén megmaradt az emberi természetben benne rejlő rosszra való hajlam.

Az új rendiség gondolatával folytatott polémiájában József Attila nagy ügyességgel járt el. Felismerte, nyilván a levél valamely megfogalmazása alapján, hogy a vitapartner – úgymond – „az erkölcsi szabadság álláspontjáról szemlélődik”, azaz ő maga kínált föl egy szilárd pontot, amelyre támaszkodva fel lehetett szólítani tévedésének korrekciójára. A költő a levélíróhoz hasonlóan az örök értékek hívének vallotta magát, éppen csak más értékeket tartott egyetemesen érvényeseknek, mint a levélíró. Utóbbi „a rend eszményeért lelkesedik”, de amennyiben csakugyan „az erkölcsi szabadság álláspontjáról szemlélődik”, be kell látnia, hogy a rend mai megtestesülése, „a rendi állam”, „nem örök eszmények megvalósítása”. Az örök eszmények: a szabadság, a testvériség és az egyenlőség. A költőhöz, mint a tudományos szocializmus hívéhez ezek közel álltak, a modern kor nyitányát jelentő, még haladónak tekintett polgárság történelmi tette, a francia forradalom fogalmazta meg őket. A *Szerkesztői üzenet*nek nem volt más tennivalója, mint kimutatni, hogy ugyanezek az értékek a kereszténységnek, tehát a levélíró hitének is alapértékei. A rendet csak a szabadságra lehet építeni. Ahogy a *Szerkesztői üzenet* zárómondataiban megfogalmazódott: a Szép Szó a rendi állammal szemben „a modern, maga-magát fegyelmező, rendbefoglaló szabadságot” fogadta el vezérelve gyanánt.

A harmadik ponthoz tartozik a magántulajdonhoz való helyes viszony kérdéséről folytatott vita. A *Quadragesimo anno*, mint láttuk, egyértelműen és határozottan kiállt a magántulajdon mellett, s ezt az álláspontot tette magáévá a katolikus levélíró is: „Őn isteni eredetűnek tekinti a magántulajdont.” A költő találékonyasága ezen a ponton abban nyilvánult meg, hogy nem maradt meg a termelési eszközök, sőt, még a használati eszközök magántulajdonának (a személyes tulajdonnak) a körében sem, hanem a kérdést olyan szintre, az emberi emancipáció síkjára terelte, amelyen joggal feltételezte, hogy levelezőpartnere részéről szükségképpen kedvező fogadtatásra talál: „Az egész emberi történelem valójában a magántulajdon megszüntetésének folyamata, – hiszen valamikor az apának magántulajdonai voltak gyermekei és gyermekeinek anyja egyaránt.” Erre még rátett egy lapáttal, amennyiben mintegy a katolikus levélíró megnyugtatására még meg is szentelte a magántulajdon megszüntetésének ezt a folyamatát: „a magántulajdon megszüntetése is isteni eredetre vall”.

A 4. pont, amely a *Szép Szó* címet veszi védelmébe, emelkedettsége, megfogalmazásbeli szépsége folytán a költő legtöbbet idézett megfogalmazásai közé tartozik, de egyúttal kivételesen tömény és bonyolult szöveg. A folyóirat elnevezése, mint már volt erről szó, félreérthető, illetve talán a névadó költő szándékától sem függetlenül, kettős értelmű volt. Franciára például hol „Belle Parole”, hol pedig „Argument” címmel fordították.³² Ha szó szerint értjük, a cím a megfogalmazás szépségére, esztétikai igényességére utal, mint a „szépirodalom” vagy a „belletrisztika” szavak. A címmel és a címből kikövetkeztetett programmal szembeni fenntartások ebből a szó szerinti értelemről indultak ki. A megütközést a „szépség” fogalmának címbe emelése okozta, amely a harmincas években elavult, idejétmúlt fogalomnak számított. A katolikus levélíró ellenvetése ezeknek a fenntartásoknak egyik változata lehetett: „e kifejezés az Ön szemében játékká »alacsonyítja« gondolatainkat”.

Amikor a költő ez ellen a vád ellen védekezett, voltaképpen elfogadta a *Szép Szó*nak a dekoratív megfogalmazásmóddal való rokonítását. A szépségkultuszt, a megfogalmazás eleganciáját a század eleji esztétizáló modernség ellenfelei szótlak üres játékként megbélyegezni. A játékhoz való jog hangsúlyozása, a játékosság felértékelése, ahogy Kosztolányi *Esti Kornél énekében* is, az esztétikai megjelenítés rangjának visszaperlését jelentette. Nem kerülheti el a figyelmünket, hogy a játék fogalmát József Attila azonnal a gyermek fogalmához kapcsolta: „miért volna alacsonyrendű a játék, a gyermekek öröme”? A gyermek–felnőtt, játék–munka reláció bekapcsolása a gondolatmenetbe, rendkívül jellemző a kései József Attila gondolkodására. A „nihilista” Kosztolányi megítélését is azzal fordította ellenkezőjére róla írott kritikájában, hogy „gyermeklelkű” költőnek minősítette. A *Hegel–Marx–Freud*-ban a marxizmusnak azt vetette a szemére, hogy megfélemezte a gyerekekről. A játék tehát éppúgy az emberi lényeg megnyilvánulása a költő szemében, ahogyan azt a *Szerkesztői üzenet* 1. pontjában a vallásról megállapította.

A folyóirat címének magyarázatát a szerző ez után alig észrevehetően komolyabb kontextusba csúsztatta át, s itt kezdődött a gondolatmenetnek az előfizetési felhívásban foglaltakat megismétlő része. Az orgánusmot ezúttal „a szellemi humanizmus megnyilatkozása”-ként, „művelődésünk elvei”-nek képviselőjeként, „az emberi öntudat kifejtésének” fórumaként határozta meg, amely mögött „rengeteg szenvedés és erőfeszítés” húzódik meg, s amelyet „diktatúrák légköre” fojtogat, amelyet „a világszerte föllépő erőszak a lelkek mélyére kényszerít”. A „szép szó” elnevezést az erőszak képviselői becsmérlésként, gúnyból használják, s az induló folyóirat munkatársai mintegy daczból, az erőszakra adott válaszként veszik magukra: „Mi vállaljuk a becsmérlést.”

³² Hatvany Bertalan 1944-ben írt emlékezésében *La Belle Parole*-ként emlegeti a lapot (Bertalan HATVANY, „In memoriam »La Belle Parole«”, *Nouvelle Revue de Hongrie* (Genf) 1944, szeptember–október, 72–76., az Attila JÓZSEF *Poèmes choisis* (Les Éditeurs Français Réunis, Paris, 1961, 194.) című kiadvány az *Argument* elnevezést használja.

Egy következő lépésben a költő még ezen az átértelmezésen is túltett. Elszakadt a cím elsődleges jelentésétől, a játék asszociációs körétől, és a kifejezés másik jelentését hozta mozgásba: „»Szép Szó« magyarul nem fölcicomázott kifejezést, hanem testet öltött *érvet* jelent.” Az ilyen értelemben vett „szép szó” egyfelől az erőszak ellentétét jelöli: eredményt akarunk elérni, de ennek érdekében nem folyamodunk a nyers erőhöz, hanem szép szóval, az igazunk beláttatásával kívánjuk meggyőzni ellenfelünket. Az érvelés ugyanakkor a dekorativitással és a játékkal is szembeállítható: a komolyság atmoszférájával bír. A bizonyítás és a cáfolat nem játék. Tétje van. Az érvelés során az igazság érvényesülése vagy kudarca forog kockán.

Persze az érvelés is lehet pusztá retorika, a bizonyítás és a cáfolat lehet skolasztikus csűrés-csavarás. A *Szerkesztői üzenet*ben két nagyon fontos fogalom garantálja, hogy a „testet öltött érvek” használata ne maradjon üres logikai játék, tét nélküli, spekulatív argumentálás. Az egyik kifejezés, „az emberi érdekek kölcsönös elismerése” Mannheim Károly a gondolkodás léthez kötöttségéről kifejtett nézeteinek a költőre gyakorolt hatására enged következtetni, annak elismerésére, hogy a különböző gondolatrendszerek mögött eltérő érdekek húzódnak. Vitapartnereinknek nemcsak az érveit kell tudomásul vennünk, hanem számolva azokkal az érdekekkel is, amelyeknek ezek a kifejezései, indokolt mértékben engedni kell érvényesülni őket.³³

A másik kifejezés „az egymásrautaltság eszmélete”. Talán ez az egyetlen olyan pont, amelyen a költő engedményt tett a *Quadragesimo anno* szellemiségének. A pápai enciklika ugyanis az osztályellentétekre hivatkozó marxizmussal szemben a társadalmat alkotó közösségek egymásra utaltságát hangsúlyozta.³⁴ József Attila, egészen más alapon, mint katolikus levelezőtársa, a *Szerkesztői üzenet*ben a jó oldalon álló erők konszenzusát kereste, felismerve, hogy ezek az erők elszigetelten nem szállhatnak szembe sikerrel „a világszerte föllépő erőszakkal”, csak akkor, ha engedik érvényre jutni „az egymásrautaltság eszméletét”. A *Szerkesztői üzenet* voltaképpen annak tisztázására vállalkozott, hogy milyen feltételekkel találhat közös nevezőt egy baloldali, liberális vagy szocialista értelmiségi a konzervatív világnézetű közép-
osztállyal.

Amennyiben a *Szép Szó* második számának vezércikkét szerkesztői programnak, illetve költői hitvallásnak fogjuk fel, akkor nemcsak alkalmi polémiát látunk benne, amelyet a másik félre vonatkoztatva értelmezhetünk, de mint a költő öntanúsítását, önmagában is mérlegre tehetjük. Lemérhető belőle, hol tartott József Attila gondolkodói fejlődésében 1936 tavaszán. A vallásos hit kérdésében tiszta vizet öntött a pohárba. Nem cáfolta vitapartnere megállapítását, aki csalódottan állapította meg, hogy a költő „megmaradt hitetlennek”. A hit fogalmát persze dialektikusan átértelmezte, és a bigott katolikuszt bélyegezte hitetlennek, magát pedig hívőként határozta meg. Álláspontja a vallásról alkotott marxi koncepciónak feleltethető meg, ahogyan

³³ MANNHEIM Károly, *Ideológia és utópia*, Atlantis, Bp., 1996, 51–52.

³⁴ Lásd például a *Tőke és munka egymásrautaltsága* című alfejezetet, *Quadragesimo anno* 31.

az *A hegeli jogfilozófia kritikájához* írott megjegyzések *Bevezetésében* olvasható: „a vallás annak az embernek az öntudata és az önérzete, aki vagy még nem szerezte meg önmagát, vagy már ismét elvesztette... A vallás az emberi lényeg fantasztikus megvalósulása, mert az emberi lényeknek nincs igazi valósága... A vallási nyomorúság a valóságos nyomorúság kifejezése, s egyszersmind tiltakozás a valóságos nyomorúság ellen... A vallás a nép ópiuma.”³⁵

Ez a korai Marx-tanulmány viszonylag későn, bár nagy hangsúllyal jelent meg a költő hivatkozásaiban. De ugyanezekkel a nézetekkel más művekben már előbb is találkozott. Így például az 1932 tavaszán megjelent *Természettudomány és marxizmus* szerzője érvelése során Engels Feuerbach-könyvét, esetleg *Anti-Dühringjét* vehette alapul. Feuerbach kapcsán Engels itt így ír: „A természet minden filozófiától függetlenül létezik; a természet az az alapzat, amelyen mi emberek, magunk is a természet termékei, sarjadtunk; a természetet és az emberen kívül semmi sem létezik, s a felsőbb lények, melyeket vallásos fantáziánk teremtett, csak saját lényünk fantasztikus visszatükröződései.” Majd ezt a gondolati felismerést egyenesen Feuerbachnak tulajdonítja: „Feuerbach kimutatja, hogy a keresztény Isten csak az ember fantasztikus reflexe, tükörképe.”³⁶ József Attila materialista meggyőződése, a dialektikus módszerhez és a történetiség elvéhez való ragaszkodása tehát a harmincas évek folyamán változatlanul érvényben maradt.

A bűn fogalmának megkettőzése ellenben jelentős változást jelez a költő társadalomfelfogásában és emberképében. A harmincas évek elejének merev osztályszemlélete és radikálisan osztályharcos beállítottsága rugalmasabbá vált. A bűn merőben társadalmi helyzettől függő meghatározását, tehát a fogalom ideologikus voltát a költő továbbra is fenntartotta, a bűnösség kritériumait történelmileg feltételezettek és az alsó néposztályokkal szemben igazságtalannak ítélte. Ugyanakkor a bűn értelmezése számára új dimenziót nyitott, ami nem történhetett volna meg anélkül, hogy önismereti-önértékelési tapasztalatok alapján is, de pszichoanalitikus tájékozottságának következményeként is, ne ismerte volna föl az emberi lény gyökeres antropológiai-lélektani problematikusságát. Számolt tehát a bűn abszolút fogalmával is, amely nem oldható föl társadalmi-történeti összefüggésekben. Ezzel párhuzamosan került előtérbe gondolkodásában az erkölcsstani szempont. A *Szerkesztői üzenet* olyan gondolati struktúrára épült, amelynek alapja a szeretet egyetemes kötelességének és a vele szemben elkövetett bűnnek az oppozíciója volt.

Ragaszkodására az osztálykategóriákban történő gondolkodáshoz a szerkesztői programnak a renddel kapcsolatos fejtegetései világítanak rá. A felvilágosodás eszméin és a francia forradalom által foganatosított modern államszervezésen és társadalmi renden, tehát a jogegyenlőségen alapuló rendszert a *Szerkesztői üzenet* az euró-

³⁵ Karl MARX, *A hegeli jogfilozófia kritikájához, Bevezetés*, 378.

³⁶ Friedrich ENGELS, *Ludwig Feuerbach és a klasszikus német filozófia vége*, Kossuth, Bp., 1973, 21., 43.

pai típusú fejlődés jelenben is érvényes, meghaladhatatlan fejleményeként értékelte. Örök eszményekként „az emberi szabadság, egyenlőség és testvériség” eszményeit fogadta el. Az állam és a társadalom modern értelemben vett átalakulása a középkori eredetű rendiség felszámolásával ment végbe, s ennek megfelelően a társadalom rétegződését sem a rendek, hanem az osztályok kategóriái és ezek egymáshoz való viszonya szerint írták le. József Attila elutasította a rendiség felújítására irányuló törekvéseket. Osztályfelfogása módosult, rugalmasabbá vált, de ez maradt a társadalomról való gondolkodásának alapja.

József Attila a szó művészete terén, mint a folyóirat nevének az írás 4. pontjában kifejtett apológiája mutatja, Kosztolányihoz hasonlóan ragaszkodott a szépség elvéhez, amelyet sokan mint a századelő esztétizmusának elavult kategóriáját utasítottak el. A szépséget a kalokagathia elvének sajátos válfajaként nem annyira a jósággal, hanem az igazsággal egyesítette, amikor a „szép szó” szinonimájaként a „testet öltött érv” kifejezést használta. A jóság fogalmát nem zárta ki, épp csak nem adott neki hangsúlyt. Érdekes, hogy az 1936 tavaszán született *A Dunánál* című ódában is a szépség és igazság párosítása történt meg: „apám szájából szép volt az igaz.” Az 1933-as [*Magad emésztő...*]-ben bontotta ki a költő a teljes képletet: „szépet, jót, igazat akarva”. Mindenesetre a *Szerkesztői üzenet* a művészi megfogalmazás területén érvényben tartotta a szépség elvét.

A materializmus, dialektika és történetiség fenntartása, a szeretet és a bűn sajátos oppozícióba állítása, az emberi jogok álláspontjához való ragaszkodás a rendi gondolkodás ellenében, a szépség és igazság szintézisére alapozott irodalomfelfogás egyaránt azt a szövetségi gondolkodást alapozták meg, amely a költő gondolkodásában korántsem taktikai manőverként, hanem hosszú távon érvényes irányító eszme gyanánt kapott helyet. A *Szerkesztői üzenet* sok tekintetben ellentétben álló osztályok közötti szolidaritást szorgalmazott a diktatúrákkal, „a világszerte fellépő erőszakkal” szemben. Már a kortársak is jól érzékelték, hogy a *Szerkesztői üzenet* volt József Attila utolsó prózai okfejtése, amelyben higgadtan, átfogó módon, a kedélyét gyötrő belső konfliktusoktól függetlenül fejtette ki a nyilvánosság előtt utolsó éveinek szellemi beállítottságát tudatosító hitvallását.

Bozsoki Petra¹

„EGYSZERRE MEGNYÍLT AZ ÓRAPENDÜLÉS”

– Fenomenológiai kérdések Szijj Ferenc *A nagy salakmező* című kötetében –

Bevezetés

Szijj Ferenc egyike azon kortárs költőinknek, akinek pályakezdete óta munkássága jelentős szakmai visszhangot kiváltó és szinte egyöntetűen nagyra értékelt életmű. A pályatársak és a kritikusok elismerése nem merül ki a méltató kritikai megjegyzésekben. Számos bírálat egyenesen az elragadtatás nyelvén szólal meg,² sőt többen lírájának költészettörténeti jelentőségét hangsúlyozzák. Szilasi László például az ún. „újkomolyság” költészetének mester-elődjeként – Tandori Dezső, Kemény István, Borbély Szilárd és Marno János mellett – Szijj Ferencet nevezi meg.³ A leglátványosabb követő talán mégis a tőlük függetlenül induló Kerber Balázs, akinek *Alszom rendszertelenül* (2015) című kötete tematikus, motivikus és poétikai hasonlóságokat is mutat Szijj *A nagy salakmező* (1997) című kötetével.⁴ Szijj írástechnikájának hatásaira utal Borbély Szilárd is, amikor *A nereidák délutánja* (2010) című gyűjteményes kötet megjelenésekor megjegyzezi: „A líra nyelvének az a megtisztítása, amelyet (...) Szijj Ferenc líra- és nem kevésbé fontos prózapoétikai újításai kezdeményeztek, immár áthatották a magyar líra poétikáját.”⁵

A Szijj-recepció három legmarkánsabban érzékelhető vonása a teljes szakmai elismerés és tisztelet kifejezése, a gyakran találó, de kibontatlan, ezért elnagyolt metaforákkal élő beszédmód és a szövegközeli elemzés hiánya. Egyetértek Z. Varga Zoltánnal, aki szerint ennek oka részben abban keresendő, hogy a nagyobb, sziszte-

¹ A szerző a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának magyar szakos hallgatója.

² Lásd például: „Nem lehet nem meghallani a hangját, amely a bölcsélet nyelvén beszél hozzánk. És akinek van füle a hallásra, az hallja.” (BORBÉLY Szilárd, „Monológ és aszkézis”, *Műút* 2011/2, 62.; Szijj prózakötete „hibátlan, nyomasztó és folytathatatlan” (SZILASI László, „Hát az olvasó hová lett?”, in KÁROLYI Csaba (szerk.), *Csipesszel a lángot: Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, Nappali Ház, Bp., 1994, 244.); GYÖRFFY Ákos, „Felfénylő zaklatottság: Szijj Ferenc: *Kenyércédulák*”, *Vigilia* 2007/11, 843–848.

³ SZILASI László, „A csenden belül”, *Élet és Irodalom* 2011. ápr. 22.

⁴ Kerber és Szijj kapcsolódási pontjait P. Simon Attila veti fel Kerber első kötetéről írott kritikájában. (P. SIMON Attila, „A költő palettája: Kerber Balázs: *Alszom rendszertelenül*”, *Jelenkor* 2016/1, 124–128.)

⁵ BORBÉLY Szilárd, *Monológ és aszkézis*, 61.

matikus igényre törekvő irodalomtörténeti munkák sémáiba, amelyek a hagyományokat nagyobb paradigmákra vezetnek vissza (például a szubjektum különböző felosztásai vagy a nyelvkritikus költészet), Szijj nem illeszthető be problémátlanul.⁶

A kritika keretein belül kevesebb az értelmezői mozgástér, mégis, a szövegközeli elemzés hiánya vezethetett például oda, hogy két – úgy tűnik, a másíkról nem tudomást vevő kritikában – Szijj költészete egymással éppen ellentétes költői paradigmába került. Szilasi László szerint „Szijj Ferenc verseiben (...) a szavak annyira erősnek és pontosnak tűnnek, a mondatok pedig annyira ziláltak, törtek és annyira sokféleképpen strukturáltak, hogy felmerül a gyanú: ennek a kortárs poétikának a középpontjában, meglepő és kissé tényleg archaikus módon, talán mégiscsak a szó áll”.⁷ Ezzel szemben Szegő János Margócsy István szópoétika–mondatpoétika megkülönböztetésében Szijj líráját a mondatpoétika pólusára helyezi, noha úgy tűnik, a két paradigmát nem dichotómiában, hanem dialektikus ellentétben képzelel el, amikor így fogalmaz: „Szijj egy új állapot megörökítője; ennek a paradigmának az egyik legtalálhatóbb előrejelzője a magyar irodalomban Margócsy István volt »névszón ige« című, lassan másfél évtizede írt tanulmányával. A szavakkal szinte semmi baja, mondhatni, szó nélkül elmegy mellettük, verseiben a mondat egységét, létmódját radikalizálja. Megfordítva a képletet: gazdag, erős és pontos szavakat talál ahhoz, hogy a mondatot megszüntetve-megőrizze.”⁸ Nem az az érdekes, hogy kinek van „igaza,” vagy, hogy egyáltalán igaza van-e bármelyiküknek is. Csupán a jelenség sokatmondó: az enigmatikus, koncentrált beszédmód ünneplése, de az állítások precíz, szövegszerű alátámasztásának hiánya, úgy gondolom, az erről a költészetről szóló beszédben sekélyességhez vezet.

Mindemellett igaza van Szilvay Máténak abban, hogy a szigorúsággal is jobb óvatosan bánni, hiszen a kritika keretein belül azért is nehéz hozzáférközni Szijj szövegeihez, mert az olvasónak sokszor az a benyomása, hogy egyetlen vers íródik az egyes köteteken belül, így nehéz megindokolni, hogy éppen melyik szöveget választja az elemző, és miért.⁹ Szijj Ferenc költészete olyannyira sűrű, nehezen hozzáférhető, türelmet, alapos és fegyelmezett elemzői magatartást kíván, hogy lírájának értelmezése sokkal produktívabb tudományos értekezéssel, mint recenzeálással. Ennek ellenére (vagy talán éppen ezért) György Péter kiváló tanulmányát¹⁰ leszámítva az

⁶ HARMATH Artemisz, SZILVAY Máté, Z. VARGA Zoltán, „Káposztáskő, hólyagos ég”: Bozsoki Petra beszélgetése Szijj Ferenc *Agyag és kátrány* című kötetéről, *Jelenkor* 2015/2, 197–198. (A beszélgetés a Kritikai Szalon rendezvényén hangzott el Pécsen a Művészetek és Irodalom Házában 2014. december 18-án.)

⁷ SZILASI László, *A csenden belül*.

⁸ SZEGŐ János, „Mire hallgat?: Szijj Ferenc: *Kenyércédulák*”, *Revizor online* 2008, 03, 26. http://www.revizoronline.com/hu/cikk/253/szijj-ferenc-kenyercedulak/?cat_id=1&first=870 [a letöltés ideje: 2016-01-15]

⁹ HARMATH Artemisz, SZILVAY Máté, Z. VARGA Zoltán, „Káposztáskő, hólyagos ég”..., 197.

¹⁰ GYÖRGY Péter, „A tárgyilagos utazás: Anyagok és távolságok – Szijj Ferenc fotográfiaiáról és legújabb kötetéről”, *Jelenkor* 2015/2, 185–196.

Agyag és kátrány című kötetéről, illetve a költő fotográfiáiról, Szijj egyetlen kötetéről vagy poétikai vonásáról sem született eddig tudományos értekezés.¹¹

Tanulmányomban ezt a hiánypótlást szeretném elkezdni. Ténylegesen csupán „elkezdeni,” hiszen Szijj kötetei olyannyira sűrűk és különbözők, hogy az életmű főbb poétikai vonásainak részletezéséhez a monográfia műfaji és terjedelmi keretei kedveznének. Noha többnyire egyetértek a recepció szijji poétikát lefestő jellemzéseivel, meglátásom szerint van egy eddig még nem említett aspektusa Szijj költészetének: a fenomenológiai irányultság. Reményeim szerint a kötetben felvetett fenomenológiai kérdések körbejárása, a szövegek szoros olvasata ebből a szempontból segít pontosítani vagy éppen más megvilágításba helyezni az olyan Szijj lírájára alkalmazott, fontos, mégis magyarázatra szoruló jelzőket, mint az „asszociációs építkezés,”¹² a nyelv egymástól távoli területeit összekapcsoló „meghökkenítő ugrások,”¹³ „a folyamatos készenlét és a befejezhetetlen készülés,”¹⁴ „a csend, a hallgatás és a szó-latolgatás romantikus, fonnyadt metafizikája,”¹⁵ a szöveghaló sűrű szövése,¹⁶ a látványsűrítő képalkotásmód¹⁷ vagy „a szövegvilág végletesen redukált, kihagyásokra, elhallgatásokra épülő szerveződése”, ami felszámolja az értelmezhetőség konvencionális támpontjait.¹⁸ A tudat-fenomenológiai fejezetben látni fogjuk, hogy e jellemzők nem csupán általános poétikai eszközkészlet kiépítésére szolgálnak, hanem azok kifejezetten az álombeli–ébredléti–félálombeli tudatállapotok köztességének, átmenetének poétikai technikái.

Az imént azt állítottam, Szijj Ferenc költészetéről írni, szövegeihez hozzáférni azért is nehéz, mert nem illeszkedik semmilyen nagyobb kortárs költészeti paradigmába. Pályakezdésének irodalomtörténeti kontextusba ágyazását egy szempontból mégis fontosnak tartom: Szijj Ferenc a rendszerváltás idején kezdte pályáját, olyan nemzedék környezetében tehát, akik ’56-ot még gyermekként, a rendszerváltást viszont már bőven felnőttként élték meg. Félő, hogy a generációkban gondolkodás nem célravezető, hiszen a leegyszerűsítés veszélyével fenyeget. Szijj Ferenc és a kortársai esetében azonban – ahogyan például a *Nyugat* esetében is – a homogenizá-

¹¹ Farkas Zsolt, Szilasi László és Vörös István formailag a tanulmány műfajához közelítő írása meglátásom szerint inkább kritikának tekinthető. (FARKAS Zsolt, „Ki beszél? Kukorelly, Szijj, Parti Nagy, Garaczi bizonyos szövegeiről”, in *Csipesszel a lángot: Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, 248–255. VÖRÖS István, „Valóságbővítők és valóságshűtők”, in V. I., *Lakatlan szigetek már nincsenek*, Ister, Bp., 2001, 13–20; SZILASI László, *Hát az olvasó hová lett?*

¹² NAGY Csilla, „Mások ideje: Szijj Ferenc: *A nereidák délutánja*”, *Népszabadság* 2011. márc. 12–13., 18.

¹³ BORBÉLY Szilárd, *Monológ és aszkézis* 61.

¹⁴ SZILASI László, *A csenden belül*.

¹⁵ Uo.

¹⁶ KERESZTURY Tibor, „Csöndből metszett mondatok”, *Alföld* 1998/9, 87.

¹⁷ Uo.

¹⁸ I. m., 86.

ció mellett értelemkonstruáló erővel bír.¹⁹ Ennek egyik meggyőző példája a *Nappali Ház*, a – többek között – Károlyi Csaba, Babarczy Eszter és Szijj Ferenc szerkesztésével vállaltan nemzedéki fellépésű irodalmi-művészeti folyóirat 1989 és 1999 között. A másik példa a *Csipesszel a lángot* című tanulmánykötet (1994), amely olyan, a rendszerváltást már felnőttként megélő szerzőkre hívta fel a figyelmet,²⁰ akiknek közös – történelmi, szociológiai – tapasztalata nagyon is meghatározó a szövegekre nézve – mind az alkotás, mind az értelmezés szempontjából.

Szijj Ferenc szövegei esetében a rendszerváltás és a generációs gondolkodás szempontja első pillantásra nem feltétlenül tűnik meghatározónak. Prózáiban és verseiben a referencialitás lehetősége mindig csupán a beszélő és a mintaszerző közötti oszcillációt jelenti, de sosem a közéleti, történelmi vagy bármiféle generációs tapasztalatot hordozó események, hanem kifejezetten személyes, magánéleti történések tekintetében. Ezért a szövegek hozzáférhetőségének nehézségét, „elszigeteltségét” cseppet sem csökkentik. Szijj Ferenc költészetében a konok, analitikus koncentráció, az enigmatikusság, az elhallgatás, a szavak megtisztításának igénye a poétikai elköteleződésen túl kritikai szemlélet is. Nem véletlenül köti Borbély Szilárd 1990-es *A lassú élet titka* című kötetét a rendszerváltás szimbolikus fordulatahoz, amikor „az egyetemi irodalmi folyóiratokat létrehozó műhelyekben készülő fiatalokat, az ekkoriban induló a *Nappali Ház* köré gyülekező, közös nemzedéki érzéstől áthatott szavakat, a beszéd, a szavak megtisztításának nem csak irodalmi vágya fűzte össze”.²¹

A szavak megtisztításának vágya és a nyelvkritikai attitűd tehát a különféle beszédmódok kritikáját jelenti, akár ideológiakritikát is, amikor „a stílris henyességben megbúvó, sunyin továbbélő téves retorikák felülvizsgálata ismételt az irodalmi beszédformák csendes, magányos, szakszerű felülvizsgálatát bátorította és helyezte előtérbe”.²² Szijj irodalmi kontextusbeli helyét ezért, a nyelv- és költészet-filozófiájának kritikai vetületei miatt tartom fontosnak. Legújabb, *Agyag és kátrány* című kötete még egyvel továbblép: a nyelv- és ideológiakritikai felülvizsgálat (a társadalmi felelősségvállalás értelmében vett) politikai attitűdöt képvisel, hiszen a versekben a marginalitásban, az otthontalanságban, a társadalom peremén élőkhez való odafordulás jelenik meg, ezért is nevezi György Péter a versek leírásait, az „utazások tanulságait” a „kiszolgáltatottság antropológiai dokumentumainak.”²³

¹⁹ A generáció fogalmának értelemkonstruáló erejéről a magyar költészetben kiváló példát nyújt továbbá Fekete Richárd tanulmánya, aki Kemény István költészetének példájával világít rá a nemzedékiség fogalmának öreflexív voltára, valamint arra, hogy ez hogyan áll összefüggésben a kánonok elhallgatásával és háttérbe szorításával. (FEKETE Richárd, „»Mást mondok én tenéked« – Kemény István és a kortárs magyar líra”, in GARAMI András, MEKIS D. János, NÉMETH Ákos (szerk), *Nemzedéki narratívák a kultúratudományokban*, Kijárát, Bp., 2012, 157–169.)

²⁰ Például Babics Imre, Imre Flóra, Solymosi Bálint, Mezei Balázs, Visky András vagy Szijj Ferenc.

²¹ BORBÉLY Szilárd, *Monológ és aszkézis*, 60.

²² Uo.

²³ GYÖRGY Péter, *A tárgyilagos utazás...*, 191.

Tanulmányomban *A nagy salakmező* fenomenológiai kérdésselvetéseivel foglalkozom. A fenomenológiai kérdések középpontba állítása meglátásom szerint *A nagy salakmező*, az *Agyag és kátrány*, illetve a *Kenyércédulák* című kötetben domináns. *A nagy salakmező* a tudat, az *Agyag és kátrány* a tekintet és a látás, a *Kenyércédulák* a test fenomenológiájának fogalmi keretét kínálja fel az elemzésekhez. A dolgozat fókuszában *A nagy salakmező* értelmezése áll, de folyamatosan kitekintek majd az életmű vonatkozó darabjaira is.

A nagy salakmező a beszélő tudatállapot-váltásait mutatja fel. Kérdésem, hogy a kötet hogyan strukturálja a tudatokat, miként ragadja meg nyelvileg a tudatváltások köztességét, és milyen nyelvet ad e dinamikának. Tézisem, hogy a tudatok középpontba állítása nemcsak tárgya a szövegeknek, hanem eszköze ahhoz, hogy a költészet és a vers nyelvéről beszéljenek. *A nagy salakmező* poétikai eszközökkel bonyolult mentális építményeket konstruál, páratlan költői komplexitást teremtve megalkotja a félálombeli tudat poétikai nyelvét. De a kötet ezen is továbblép, és ezeket a konstruált tudatállapotokat a költészettel és a verssel vonja párhuzamba. Arra irányítja a figyelmet, hogy nagyon hasonló a félig éber, félig álombeli tudat struktúrája és a versnyelv struktúrája. A fenomenológiai irányultság tehát poétikai és verselméleti szempontból konstitutív funkciót kap a kötetben.

A tanulmányban először a 15-ös prózakölteményen,²⁴ illetve néhány más költeményből²⁵ vett példán bemutatom, hogyan értelmezem a kötet logikáját: a részleteken lineáris olvasással szemléltetem, hogyan követhető végig hozzávetőlegesen a szövegekben a tudatok közötti mozgás. Az elemzés során csupán néhány részletet, átmenetet ragadok ki, céloom ugyanis nem az, hogy a kötetet mereven felszabdaltjam, és a darabokat a tudatállapotok jól körülhatárolt skatulyájába zárjam. A leegyszerűsítés veszélyén túl ezt a szövegek logikája sem engedné: maga a kötet is éppen a köztesség és az átmenetek érzékeltetésére, a finom változások felmutatására, nem pedig azok egzakta megragadására törekszik. A dolgozat második felében a félálom nyelvének retorikai megoldására koncentrálna annak kifejezetten szijji poétikai leleményét mutatom be, majd összehasonlítom a kötet két világosan elkülönülő részét, és a legfőbb különbségük, a sortörés poétikai funkcióját értelmezem az egyes versek, illetve *A nagy salakmező* egészében.

²⁴ *A prózaköltemény* kifejezést Ősi János terminológiai javaslatával egyetértően használom, aki Schein Gábor vers és próza közötti különbségtételére támaszkodva veti el az önellentmondás miatt a prózavers fogalmát, és javasolja helyette a *prózakölteményt*. (Ősi János, *Próza-költemények a Nyugat korszakától 1989-ig*, doktori disszertáció, 3–5. <http://doktori.btk.elte.hu/lit/osi/disszertacio.pdf> [2014. október 16.] Meghatározása szerint a prózaköltemény „az a prózaformában írt rövid mű, amely költemény.” [I. m., 9.]; illetve vö. SCHEIN Gábor, „A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve”, *Alföld* 1994/12, 39–49.)

²⁵ Sziij szövegeire a ’költemény’ szó sem a legpontosabb kifejezés, hiszen ez a megnevezés az irodalomtörténet-írásban gyakran a pátoszhoz és a romantikus lírához kapcsolódik, melyek igen távol állnak a szijji poétikától. Egyéb, pontosabb terminus híján azonban én is ezt fogom használni, mellőzve a fogalom bármiféle teljesség-, pátosz- vagy romantikaeszmény konnotációját.

Az éber, az álombeli és a félálombeli tudat fenomenológiája

A nagy salakmező középpontjában a beszélő folyamatos tudatállapot-váltása áll. A prózaköteményekben gyakori az álom–félálom–ébrenlét állapotváltása, ami mindegyik darabban megjelenik valamilyen formában. (Igaz, a 2-esben és 3-asban a különböző tudatok nem az alváshoz, hanem a képzelethez és az emlékezéshez kapcsolódnak.) *A futás napja* című prózakötetben az elbeszélések többségének kezdetén a hős felkel álmából, elindul, munkába fog, majd a végén hazatér, hogy lefeküdjön aludni. Mekis D. János szerint a prózakötetnek egyetlen hőse van, aki az egyik történet végén lefekszik, majd a másik történetbe álmodja magát.²⁶ *A nagy salakmező* című kötet úgy is értelmezhető, mint *A futás napjában* megágyazott téma továbbírása, egy másik aspektus megszólaltatása. Mintha *A futás napjában* elalvó és felébredő hős tudatműködésének *A nagy salakmezőben* lennének tanúi. Mintha az életmű két egymást követő darabja fokozatosan, minél kisebb részletre fókuszáló mechanizmust jelölne: *A futás napjában* egy szinte fullasztóan szűk horizontú világban hétköznapi hősök kisszerű, hétköznapi rutincselekvéseit, elalvásait és felébredéseit látjuk. *A nagy salakmező* nem a felébredés és az elalvás közötti életet, hanem az ébrenlét, az álom és a félálom közötti tudat munkáját mutatja fel. A kapcsolódási lánc a *Kéregtoronyban* tovább folytatható. Ha a *Kéregtoronyban* – ahogyan Borbély Szilárd fogalmazott a kritikájában – „az emlékezés és az érzékek ajtajai nyílnak meg rövid időre, majd becsukódnak”,²⁷ akkor *A nagy salakmezőben* az érzékelés ajtóit tárulnak fel.

A tudatok közötti átmenetek logikája

[15]

„Én a hangtalan férfi. Érzem a fejem mögül az iszonyatos nehézkedést, akár ahogy a kétezer lóerő egy adott jelre óvatosan beletol a fénybe, de utána már minden alkatrész is zajtalanul és mindenfelől áttetszően ostromolja a szelvényeket, a postások minden levelet nyugodt szívvel ugyanabba a fakkba tehetnek, a büfés csak a kólát ismeri meg, és az utasok egyfolytában készülődnek.

Ez a visszafojtott kiáltozás minden bizonnyal én vagyok, aki már csak várom a hajnalt, fel lehessen kelni, de hiszen anélkül is felkelek, jobb, ha akkorra már készenlétben állok, várom a delet pontban, de ebédre nem jut sok idő, aztán az este már könnyebben itt van, vagy amikor már majdnem sötétülni kezd, akár le is lehetne feküdni, s aki nem teszi, mert nem fáradt el ennyire, legyen átkozott, a híradóra még talán felébrednek, vagy csak vizelni kell, és inni egy utolsó. Ez a pusztá lélegzés én vagyok.”

²⁶ MEKIS D. János, „Sziij Ferenc: *A futás napja*”, *Kortárs* 1992/11, 105.

²⁷ BORBÉLY Szilárd, *Monológ és aszkézis*, 127.

A 15-ös prózakölteményben a beszélő az álomba merülés/zuhanás mozzanatát a vonat vagy mozdony beérkezéséhez, sőt a kétezer lóerő óvatosságának paradoxonához hasonlítja. („Érzem a fejem mögül az iszonyatos nehézkedést, akár ahogy a kétezer lóerő egy adott jelre óvatosan beletol a fénybe, de utána már minden alkatrész is zajtalanul és mindenfelől áttetszően ostromolja a szelvényeket.”) A mondat ötvözi az éber és az álombeli tudat jellemzőit. Egyrészt a tudat reflektál arra, hogy érzi az álomba zuhanás folyamatának kezdetét, vagyis a reflexióval tudatosságot, kívülállást jelez. A jelen idővel azonban egyszerre belülről is láttatja a folyamatot, sőt a rá következő mondatfolyamszerűség, az ötsoros többszörösen összetett mondatok, melynek tagjai között nincs szoros, sőt értelmes logikai viszony, az álombeli tudatfolyam logikáját idézik.

Az „a postások minden levelet nyugodt szívvel ugyanabba a fakkba tehetnek, a büfés csak a kólát ismeri meg, és az utasok egyfolytában készülődnek” sorok már az álombeli tudat megnyilvánulásának tűnnek, a tagmondatok között ugyanis megszűnik a logikai kapcsolat. A szövegben hasonló végeredmény látható, mint a szürrealisták *écriture automatique*-célkitűzése, a „tollba mondott gondolat” eszméje, vagyis „függetlenül az értelem bármiféle ellenőrzésétől” „a lélek zavartalan működésének célbavétele”,²⁸ a logikai kontroll felfüggesztése oly módon, hogy a grammatikai sértetlen maradjon.²⁹ Érdemes felidézni Németh Andor *Eurydice útja az alvilág felé* című írását, az automatikus írás egyik leghíresebb magyar nyelvű szövegét:

„...amikor a légy felrepül itt van Eurydice kisütött aranyfűrthajával minden szálát külön simították mennyi kéz jár a feje körül dongó ujjak az ujjak sodró mozdulatai egy kis dohány lehull a földre mi a maradékot isszuk meg a poharak alját kiszedve a legyeket ez a legyező a háttérben kínai sárkányokkal a pokol kapuit őrzik három párhuzamos vonalban első sorban ülnek az öregek fejüket meghajtván ölükbe szedett farkukkal az arcuk mögött feljön a hold...”

Németh Andor szövegében – ahogyan Sziij több, álomlogikát idéző prózakölteményrészletében is³⁰ – a tagmondatok közötti nincs kauzalitás, csupán asszociatív viszony, a képek pedig néhol szürreálisak. A szavak és a tagmondatok grammatikailag épek,

²⁸ André BRETON, „A szürrealizmus kiáltványa”, fordította BAJOMI LÁZÁR Endre, in BAJOMI LÁZÁR Endre (szerk.), *A szürrealizmus*, Gondolat, Bp., 1979, 192.

²⁹ KAPPANYOS András, *Tánc az élen: Ötletek az avantgárdról*, Balassi Kiadó, Bp., 2008, 44.

³⁰ Például: „A fölemelkedés ritka küllős szárnyai, azzal mennyit kell taposni, hogy legalább berezegjen, és a különálló tárgyakra szerelt kis harangok földig érő nyelve meginduljon félkör és egészkör, és a néma vándorlás körbe-körbe, minden létező iránt az általános szeretet. Sötétet és világost, egyre magasabbra temetni. Míg végül hogy a messzi horizontról örült sebességgel mögém kanyarodjon az alátóvonat.” [9]; „A házasságkötőteremben meg csak osztogatnak. Vagy ahol a rajz és a szín a végsőkig tiltva van, és ellenőrzik, mert az arc felismerhetetlen sérülés, mint egy hideg, tükrös oszlop, mely átüti a padlást és a pincét - - egy hatalmas szem néz a földbe és az égbe, és tökéletesen elég neki, amit lát. Most akkor leszorítom a fekete gőzt a fehér alsóig, ott minden rendben lesz.” [12]

csupán a logika sérül, a mondatok pedig mondatfolyamszerűen tekerednek végeláthatatlanul. Szíjj prózakölteményeiben azonban az írásjelek megtartása a tagmondatok értelmi tagolását segíti, ami a racionalitás nyelvi megnyilvánulásaként a félálom felé billenti a szövegeket. Nem arról van tehát szó, hogy Szíjj prózakölteményei az automatikus írás darabjai lennének. Csupán arról, hogy amikor a kötet az félálombeli tudatműködés megalkotását tűzi ki célul, akkor azt az ébrenléti és az álombeli tudat ötvözésével teszi. Az álombeli tudat konstruálásához pedig annak legtipikusabb irodalmi példáinak, az avantgárd poétikáknak a nyomait őrzi. Nem véletlen, hogy Szíjj több kritikusa is az avantgárdhoz köti költészetét,³¹ sőt az sem, hogy Borbély Szilárd Szíjj írástechnikájára a festés, a lefestés, a frottázs, a rajzolás, a satírozás metaforákat, az automatikus írás legfontosabb vizuális művészetbeli megfelelőinek technikáját használja.³²

Visszatérve a 15-ös prózaköltemény logikájának értelmezéséhez, az eddig idézett tagmondatokban tehát – Kappanyos András kifejezésével élve –, „logikai normasértés” történik, vagyis a logikai kohézió felfüggesztése a grammatikai kontroll fenntartása mellett.³³ A „de utána már minden alkatrés...” kezdetű tagmondatban az egyes szavak közötti logikai kapcsolódás hiányzik, az „a postások minden levelet...” kezdetű tagmondatokban az értelmi normasértés pedig „csupán” az egyes tagmondatok között jön létre. A bekezdés nyelvi átrendeződése tehát a következőképpen alakul: egy logikailag, szemantikailag és szintaktikailag is ép mondatot két logikai normasértést felmutató mondat követ, amelyből az elsőben erőteljesebb a logikai kontroll felfüggesztése, hiszen a szókapcsolatok, nem pedig a tagmondatok szintjén érvényesül. Ha elfogadjuk, hogy e bekezdés mondatai a beszélő álomba zuhanását mutatják fel, akkor az egyszerűbb, normakövetőbb nyelvhasználattól az erőteljesebb, majd enyhébb normasértésig vezető út dinamikáját e tudatfolyamat nyelvi megteremtéseként értelmezhetjük.

Az „[e]z a visszafojtott kiáltozás minden bizonnyal én vagyok” sor ismét félálombelinek tekinthető, hiszen ötvözi az éber és az álombeli tudat jellemzőit. Az „én vagyok” önreflexió éber logikára utal, de ezt tükrözi a „minden bizonnyal” meg-

³¹ NÉMETH Gábor, „Dr. Ogstore: Szíjj Ferenc: *Kenyércédulák*”, *Műút* 2008/7, 68.; illetve SZILASI László, *A csenden belül*.

³² BORBÉLY Szilárd, *Monológ és aszkézis*, 61.

³³ KAPPANYOS András, *Tánc az élen...*, 43–45. Kappanyos az avantgárd irodalomban négyféle normasértést különböztet meg: (1) a *logikai normasértést*, melynek köszönhetően „a befogadás során racionalizáló műveleteink csődöt mondanak”; (2) a *szemantikai szintű normasértést*, amikor „figyelmelen kívül hagyjuk a szóalakok és jelentésük közötti kapcsolatot”; (3) a *szintaktikai normasértést*, mely során a normaszegés a szintaxist érinti; és (4) a *morfológiai normasértést*, amikor a normaszegés a szóalak, a morfológia területét érinti. (I. m., 43–59.) Noha Kappanyos a fogalmakat az avantgárd művekre alkalmazza, a rendszerezés – ezt ő maga is említi – egyáltalán nem korlátozódik az avantgárd művészetre, hanem a költészet más területén is hasznosítható. Már csak azért is, mert ezek a poétikai eljárások igen régi retorikai eljárások, nem az avantgárd „találja fel” őket, csupán koncentrálja és radikalizálja.

nyilvánulás is, amely azt jelzi, hogy az álmodó tudatában van annak, hogy az általa látott álmokép/álmovilág nem valóság, hanem álom. A „visszafojtott kiáltozás”, az „ez” mutató névmás és a jelen idő az álomjelenetre utal. Egyszerre érvényesül tehát a sorban az „álmodó-én”, aki rögzít, emlékezik, reflektál és az „álom-én” jelenléte, aki a jelenben él, létezik, észlel, átél, aki számára minden valóságos.³⁴ A félálom és a felébredés közötti átmenet leheletnyi a szövegben, hiszen az „aki már csak várom a hajnalt, fel lehessen kelni, de hiszen anélkül is felkelek, jobb, ha akkorra már készenlétben állok (...) a híradóra még talán felébredek, vagy csak vizelni kell, és inni egy utolsót” sorok a tiszta grammatikának, a pontos időutalásoknak és az azok közötti kauzalitásnak, illetve a testtudat (szomjúság, vizelési inger) jelzésének köszönhetően már egyértelműen az éber tudat megnyilvánulásai.

A félálom nyelvének retorikai megoldásai

Milyen nyelvet teremt tehát a 15-ös prózaköltemény a félálombeli tudathoz? A válasz nem csupán egyedül e szövegre, hanem a kötet többi prózakölteményére is igaz: a 15-ös (a prózaköltemények közötti utolsó) szöveg sűríti magába a kötet mindazon eszközét, amely a félálom nyelvének megalkotásáért felel. A félálom egyrészt tematikus szinten érvényesül a félálomba és álomba merülés pontos leírásával. A félálomra való reflexió jelenik meg a 4-es prózakölteményben is: a „figyelek, kis szüneteimmel minden fontos dolgot észlelek” sorban a „kis szünetek” egyaránt utalhatnak az ébrenlét észlelésében az elalvásokra vagy pedig éppen fordítva, az alvást folyton megszakító felébredésekre. Másrészt a félálom megidézése nyelvileg jelenik meg a hömpölygő mondatfolyammal, illetve a szintaktikai és a szemantikai normasértésekkel.³⁵ („minden alkatrész is zajtalanul és mindenfelől áttetszően ostromolja a szelvényeket” [15]; „S így kettős körtéből érni” „Nem volt miért hiába láttam”; „bár az ömlő függelékre vágyott volna egyetlen egyszer, ha szabadon megnyúlni testben?”; „Ami lehetetlen, az egészen biztosan jóvá lehetetlen” [4]; „hogyan jutni rajta át, csak én tudom”; „Nevet nem hallgatnak meg”; „tág a nap” [13]; „Anélkül beljebb, nem is beljebb, csak át a színes zárlaton, anélkül, bármit is, hiába jótett vagy elfordulás, ahol a legtisztább gyanakvás is igazolva lesz, nagyothallással párosulva, örvénylő, sötét szivárvány.” [14])

A leggyakoribb elem a félálombeli tudat nyelvi megragadásakor az éberséghez és az álomhoz kötődő nyelvhasználat ötvözése. A 13-as prózakölteményben például az álomtudatot a mondatfolyam, illetve a mesébe illő, szürrealisztikus elemek jelzik:

³⁴ Az „álmodó-én” („éber én”) és az „álom-én” („álmodott én”) Heller Ágnes kifejezései. (HELLER Ágnes, *Az álom filozófiája*, Múlt és jövő Kiadó, 2011, 34.)

³⁵ Kappanyos András kifejezései, lásd KAPPANYOS András, *Tánc az élen...*, 52–55.

„élesztővel készültek a téglák, mindegyikbe belenyomtak egy darabot, attól megdagadtak, és belőlük építették”; „ahol csak azzal törődnek az emberek, hogy kihúzzák egymás szájából a cérnát, és a végén a nagy golyót, amit nem tudtak kihányni”. A szöveg értelmi-logikai átláthatósága, az írásjelek tagolásának és a szemantikai tagolásnak az egybeesése, az éber tudat jellemzője, a kettő tehát egyszerre érvényesül a szövegben. Az ébrenlét és az álom jegyeinek egymásmellettsége és váltakozása a 15-ös költeményben az álomjelenetek itt és most-ként láttatásával („ez”, jelen idő), valamint az álomra jellemző kauzalitás hiányával jelenik meg. Ez bizonyos részekben ötvöződik az éber tudat nyelvének jellemzőjével, vagyis a logikai, szemantikai és grammatikai kontroll fenntartásával, illetve az önreflexióval, a beszélő folyamatos jelenlétével, ennek tudatosulásával és hangsúlyozásával. („Én a hangtalan férfi.”; „Ez a visszafojtott kiáltás minden bizonnyal én vagyok.”; „Ez a puszta lélegzés én vagyok.”)

Különösen komplex retorikai megoldással él a 4-es és a 6-os prózaköltemény a félálombeli tudat nyelvének megteremtésében.

[4]

„Még minden lehetséges, de már meg is történt –. Lázás izgalommal zsilipelem be magam az atommágneses hajóhintába, s adom ki a parancsot: indulás. De hová, de hová, panaszkodik a bennszülött legénység. Szétcsapok köztetek, kiáltom, s már érzem is, hogy a hinta siklani kezd a pályán, először még csak mozdulatlanul, de aztán engedelmeskednie kell az iszonyú energiával megfékezett kozmikus folyamatok erejének, belevágja kékesen izzó orrát a Napba, farka odacsapódik a másik Naphoz, s vissza megint. (...) Néha figyelek, nem tudok koncentrálni, olyan iramban tágul a reggel – –

S körbefog – – Ha egy papírlap megoldana, kilométert fordulhatnék a könyvespolcig. Vagy ha a vereség, akkor a kijáratig valahol mögöttem. De az ikonosztáz közepe mérgező. Előbb hármat, aztán ötöt, és mindig többet vesz el belőlem a délutáni átváltozás.”

A 4-es prózaköltemény első (tipográfiaiilag is elkülönülő) szakaszában viszonylag koherens álmkép bomlik ki, amely feltehetően egy gyermekkori álmképsorozat. A jelen idő azt a benyomást kelti, mintha az álom most folya, mégsem az álombeli tudat megnyilvánulásáról beszélhetünk. Egyrészt a „kiáltom”, „suttogom” közbevetések visszatekintő elbeszélést jeleznek. Másrészt a beszélő megmunkáltan, választékosan fejezi ki érzelmeit és állapotát („lázás izgalommal zsilipelem be magam”; „iszonyú energiával megfékezett kozmikus folyamatok ereje”; „megreked két visszaáramló vonal szegletében”). E nyelvi megmunkáltság a fogalmiság, az absztraktság felé viszi az álom megjelenítését, holott annak egyik fontos tulajdonsága a fokozott képiség. (Hasonló a helyzet a költemény későbbi, „a ravasz módon kihelyezett

középre” sorával is.) Harmadrészt az éber tudat, a tudatos megmunkáltság jele a retorikus beszédmód is: „olyan iramban tágul a reggel”. E szakaszban tehát az éber tudat irodalmi megformáltsággal elmeséli egy (véltetően gyermekkori) álmát – de mindent jelen időben, fenntartva annak a benyomását, mintha a kimondás pillanata egybeesne az álom folyamatával.

A költemény egyik sora a referenciális és metaforikus nyelv többértelműségének kijátszásával nagyon finoman érzékelteti az áttűnést az éber és az álombeli tudat között: „*Előbb hármat, aztán ötöt, és mindig többet vesz el belőlem a délutáni átváltozás.*” A mondat „vesz el belőlem a délutáni átváltozás” része az éber tudat nyelvi megnyilvánulása, hiszen reflexió az alvás tevékenységére és a napszakra; a beszéd pedig olyannyira retorizált (az átváltozás az alvás metaforájaként), ami az álombeli tudat megnyilvánulásától idegen lenne. Az „[e]lőbb hármat, aztán ötöt, és mindig többet vesz el belőlem” részlet érthető metaforikusan, amikor a „három” és az „öt” az alvásidőre vonatkozik, a „belőlem” pedig az aktív, ébrenléti állapot megfelelője. Érthető azonban konkrét jelentésben is, a beszélő testének megfelelőjeként. E kettős jelentésréteg azért fontos, mert ha konkrét jelentésében értjük, akkor a mondat első fele még az álombeli tudati tevékenység megnyilvánulása, a második pedig, ahogy már láttuk, az éber tudaté. Így lehetőleg, szinte észrevehetetlen az áttűnés, nem látszik nyelviileg a határ a két tudatállapot között. Ha az egész mondatot metaforikusan értjük, akkor a funkciója ugyanaz, csak nem egy mondaton belül, hanem az előző mondattal összevetve („[d]e az ikonosztáz közepe mérgező.”), amely még tisztán az álombeli tudat megnyilvánulása.

[6]

„Olyan volt a falióra percegése, mint a kapálás hangja. Felébredtem, láttam, hogy nem vagyok egyedül (ez akkor még új dolog volt, újfajta ébredés), elnyugodtam megint, csak a falióra percegett, és a kihunyt csillagok mögül rebent fel valami biztonságos szuszogás; vasárnap volt, vagy talán szombat. Megnyugodtam (átömlött a nyugalom az ébrenlétbe, aztán néhány hullám vissza még a fényes álomba, félálomba), félig még ismeretlen volt a hely, a szoba, és a falióra percegése, (...), figyeltem, felkapaszkodtam a dombtetőre, ahol egyszerre megnyílt az órapendülés, rejtelmes csendjébe fonta a rezgő lombokat és a méhek, darazsak, legyek zümmögését, két völgyel odébb a vonat sóhaját...”

A 6-os prózáköltemény a retorikai alakzatok játékaival teremti meg a félálombeli tudat nyelvét. A szöveg első szakaszában az éber tudat a felébredésekkel teli álmáról beszél visszatekintő perspektívában, de nem elbeszéli azt, hanem működésében megmutatja. A „megnyílt az órapendülés” szókapcsolatban tömör képen egyesülnek a külvilág ingerei és a belső álomkép. A költemény párbeszédbe lép a 30-as verssel, hiszen a 30-asban tisztán ébrenléti képsor bomlik ki, a 6-os pedig e képsor felébredésekkel teli álombeli megjelenítése. („Megnyílt a völgy, / és vannak más völgyek /

és dombok is” [30]; „felkapaszkodtam a dombtetőre, ahol egyszerre megnyílt az órapendülés” [6])³⁶ A „*megnyílt az órapendülés*” szinesztéziás képben a várakozás a megnyíló völgyre vonatkozik, ehelyett azonban az órapendülés, az álmodó tudatába beszüremkedő falióra hangja veszi át a helyet. A belső látványra tehát a külvilág zaja íródik rá, tömören, mindössze két szóba összerántva.

Az „[o]lyan volt a falióra percegése, mint a kapálás hangja” [6] hasonlatban egymás mellé kerül a külső inger (a falióra percegése) és a belső (álombeli) inger (a kapálás hangja). A hasonlító és a hasonlított viszonya azonban nem a várakozásoknak megfelelően alakul: a kapálás hangja, tehát az álombeli hang az, ami hasonló a külső környezetbeli szoba hangjához, nem pedig fordítva, ahogyan a mindennapi logikában megszokhattuk. A hasonlat felszámolja azt az általános tapasztalatunkat, hogy a külső inger a hangsúlyosabb. Olyan tudatállapotot konstruál, amelyben a félig éber, félig álombeli tudat számára felszámolódik a külső vagy a belső inger különbsége. A 6-os szövegben tehát a félálom nyelvét a szinesztéziás kép, illetve a hasonlító és a hasonlított viszonyának felcserélése adja.

Husserl *Miként konstituálódik a folyamatos világ egysége az alvás szünetein túl? Alvás, születés és halál mint konstitúciós problémák* című szövegében azt a kérdést teszi fel, vajon az alvásszünet hogyan válik „egy téridőien reális szakasszá számomra, mely a világ egy olyan területét jelenti, melyet nem ismerhetek meg az alvás során”.³⁷ A probléma kiindulópontja az, hogy az alvásszünet a tapasztalás szünete, a felébredés után azonban „a tapasztalt objektív dolgok mégsem tűnnek el,” újrafelismerésükben „benne foglaltatik”, hogy azok ugyanazok, amelyeket a felébredésünk előtt tapasztaltunk.³⁸

A nagy salakmezőből kirajzolódó, az alvás-ébrenlét-tapasztalás viszonyát más hangsúlyokkal érintő fenomenológiai kérdés a husserli problémafelvetés felől is megfogalmazható: Noha a világ olyan területéről van szó, amelyet nem ismerhetünk meg az alvás során, ennek ellenére milyen mértékben és részletességgel közelíthetünk az alvásszünethez? Hogyan lehetséges mégis a lehető legtöbbet megtudni az alvásszünet (az álombeli tudat) és a reális tapasztalat (az ébrenléti tudat) közötti

³⁶ A két költeménnyel rokon egy harmadik is az életmű másik darabjából; a *Kenyércédulák* kötet *Szerda* (71.) című verse (SZIJJ Ferenc, *Kenyércédulák*, Jelenkor, Pécs, 1997). A *Szerdában* ugyanez a képsor felismerhetően emlékképként jelenik meg: „*Ahogy ereszkedtem lefelé a szőlőben, ahol / akkor még karók voltak, nem kifeszített drót, / a völgyet is láttam, vagy legalább is a túlsó dombot, / meg körül is vett az ember magas sokaság, / de azért nem annyi, hogy a rám eső munka / ne lett volna mindig önző módon belátható (...) mert lám, ennyire / vissza tudok menni az időben, nincsenek is évek, / évtizedek.*”

³⁷ Edmund HUSSERL, „Miként konstituálódik a folyamatos világ egysége az alvás szünetein túl? Alvás, születés és halál mint konstitúciós problémák”, fordította ZUH Deodáth, in VARGA Péter András, ZUH Deodáth (vál., szerk.), *Az új Husserl: Szemelvények az életmű ismeretlen fejezeteiből*, L'Harmattan, Bp., 2011, 121.

³⁸ I. m., 117.

átmenetről? A kötet olyan tudatokat konstruál, amelyek megformálásán keresztül közben mikroszkopikus igénnyel mutat rá, hogy az alvásszünet valóban szünet a tapasztalásban, a bekövetkezte mégsem éles váltás, hanem átmenetekkel teli, fokozatos. Ezt a fokozatosságot ragadja meg nyelvi-poétikai eszközökkel *A nagy salakmező* című kötet.

A félálom poétikai témává tétele azonban *A nagy salakmező*ben nem merül ki a felmutatásban, a minél bonyolultabb nyelvi szerkezet megragadási kísérletében. Funkciója, hogy a félálom megragadhatóságának kérdése egyben az éber nyelv és bármilyen tudatállapot nyelvi reprezentációját is problémává tegye. A prózaköltemények közül az utolsó darabokra ([12]; [13]; [14]) jellemző az alvás vagy a felébredés aktusának tematikus hiánya. Ha kiragadnánk őket a kötet kontextusából, és az olvasó a kötet ismerete nélkül először csupán ezekkel a költeményekkel találkozna, nem is biztos, hogy a grammatikai normasértéseket, a retorikai megoldásokat, az elliptikusságot az álom vagy a félálom nyelvi megnyilvánulásának tulajdonítaná.

Ezt igazolják azok a Sziij-recepcióban használt jelzők is, amelyek a bevezetőben már szóba kerültek. A szövegháló sűrű szövése, a nyelv egymástól távoli területeinek összekapcsolása, az asszociációs építkezés, a csend, a hallgatás, a szólatolgtatás, a szövegvilág kihagyásokra épülő szerveződése, amely felszámolja az értelmezhetőség konvencionális támpontjait – mind-mind olyan szempontok, amelyek a kritikákban nem a kötet fenomenológiai irányultságával kapcsolatban merülnek fel. A kritikák nagy része nem foglalkozik azzal, hogy *A nagy salakmező* különböző tudatok közötti átmenetet szólaltat meg, és az is csupán említés szintjén kerül elő, hogy a kötet keretét az álom–félálom–ébredés állapota adja. A Sziij költészetére használt jelzők tehát egyfelől valóban kidolgozott költészeti koncepció részei, de e szempont nélkül, a szövegeket távolról szemlélve nem látszik e poétikai technikák oka és konkrét funkciója. A szoros szövegolvasás rávilágít, hogy azon stratégiáknak, amelyek távolról sokszor érthetetlenek, enigmatikusnak, a hallgatások közötti megszólalásoknak tűnnek, oka motivált és sokszor nagyon konkrét: a tudatok strukturálásának, a tudatok közötti átmenetek felmutatásának poétikai eszközei.

Az elemzések során láttuk, de a kötet többi szövegére is igaz, hogy számos sor és kép (az álomtól függetlenül is) többféleképpen értelmezhető. A kötetben tehát a félálom többértelműsége a nyelv többértelműségével találkozunk. A félálombeli nyelv komplexitásának felmutatása az éber tudat, a nyelv többértelműségére is rákérdez. A tanulmány utolsó fejezetében látni fogjuk, hogy a sziiji poétika még ennél is tovább lép, a szövegek által felkínált tudatfenomenológiai fogalmi keret nemcsak a nyelv, hanem speciálisan a költői nyelv és a versnyelv struktúrájához és működéséhez segít közelíteni.

A prózaköltemények és a versek különbsége

A nagy salakmező harminchárom számozott részéből az első tizenöt prózaköltemény, a tizenhatodiktól kezdődő egységek versebe tördelt szövegek.³⁹ A kötet közepi „törésvonaltól” következő versek egyik markáns vonása a prózakölteményekkel szemben (a nyilvánvaló tipográfiai különbségen túl) az, hogy kevesebb az utalás az alvás mozzanatára. Egyedül a 28-as versben említi a beszélő expliciten a délutáni alvást, így a 29-es vers szürreális képe („Behajolt hozzám egy arc az ablakon, / és akkora volt, mint az ablak.”) a megelőző vers folytatásaként, tehát álmokképként értelmezhető. Ezen, és a „hajnali merevedés” [18] említésén kívül nem jelenik meg expliciten az álom és az alvás a kötet második felében. A versek szembevető jegye továbbá, hogy nyelvük, poétikai struktúrájuk nagyon hasonló a prózakölteményekéhez, mégpedig azokéhoz, amelyek az álom és a félálom tudatállapotát mutatják fel. Bizonyos versek tömörök, hangsúlyosan koncentráltak és enigmatikusak, néhány vers pedig élőbeszédszerűbb és epikusabb szerkezetű. Érdekes különbség tehát a kötet két része között, hogy a prózaköltemények és a versek nyelve a kötet közepi töréssel nem változik, az azonban igen, hogy a kötet első felében a költemények poétikai technikái hangsúlyosan félálombeli tudatállapotokhoz kapcsolódnak.

Felmerül a kérdés: Van-e valami összefüggés a között, hogy bizonyos jellemzők a prózakölteményekben tudatokhoz kötődnek, míg a kötet második felében a versek ezekhez hasonló jellemzői nem kapcsolódnak explicit tudatállapotokhoz? Nem érdemes-e ezeket a hasonló poétikai technikákat a versekben a prózaköltemények felől olvasnunk, vagyis annak figyelembevételével, hogy a kötet első fele az álom és ébrenlét határmezsgyéjét és a különféle tudatok közötti mozgást szólaltatja meg?

A következő verselemzésekben arra koncentrálok, hogy az álom/félálom-tematika nélkül hogyan működik a versnyelv, majd azt összevetem az álom/félálombeli nyelv működésével. Két vers ([16]; [32]) értelmezésén fogom szemléltetni, hogyan működnek a versek „önmagukban”, a kötet első felének ismeretét figyelmen kívül hagyva, és hogyan a kötet kontextusában, a prózaköltemények eddigi értelmezésének tudatában.

A versek dekontextualizált értelmezése

A versekben és a prózakölteményekben érzékelhető hasonló poétikai szervezőelv, vagyis a töredezettség, az enigmatikusság, a fokozott képiség, bizonyos szövegekben a tömörség, olyan jegyek, amelyek általánosan a költői nyelv alapvető jellemzői.⁴⁰

³⁹ A kötetkompozíció tekintetében a címadás helyetti számozás és a kötetbeli fotók, illetve rajzok funkciója sem elhanyagolható szempont. Részletes értelmezésüket azonban e tanulmány terjedelmi keretei nem engedik meg.

⁴⁰ A költészet és költemény mibenlétére vonatkozó nézetek között természetesen nincs egyetértés, célom nem is ezek rendbetétele, vagy bármilyen költészet-definíció létrehozása, hiszen ez

Előrebocsátott hipotézisem ezért az, hogy a kötet a költői nyelv és a versnyelv működéséről, illetve a tudatokhoz fűződő viszonyáról beszél azáltal, hogy jellemzőit a kötet első felében tudatállapotokhoz köti, majd ezt a kötet második felében elhagyja (de legalábbis mindenképpen lebegtetve hagyja).

[16]

Egy vasútállomáson,
távoli torony ablakában,
fáradt lángok.
Mint egy eltévedt sürgöny,
hogy csak várjanak.

És este, a gyalogos felüljárón,
talán egy másik este.
A váltólámpák vonalkái,
a jelzőlámpák gömbjei.
Hajladoznak, lepotyognak.

Vagy nem is kell látni semmit,
mert elhallatszik hazáig.
És örökké az apró ütközések,
a teherkapcsolatok permutációja,
a tömegvonzás ünnepélyes percei.

Ha a 16-os verset önmagában, a prózaköltemények eddigi értelmezését figyelmen kívül hagyva olvassuk, a következő értelmezői megállapításokat tehetjük. A vers megszólalója (vagy a beszélő által megszólított valaki, ez eldönthetetlen) passzív és közömbös, de a világ minden apró rezdülésére érzéken. „A váltólámpák vonalkái, / a jelzőlámpák gömbjei. / Hajladoznak, lepotyognak. // Vagy nem is kell látni semmit, / mert elhallatszik hazáig.” sorok érzéki csalódás megfogalmazásai. A „vagy nem is kell látni” sor szerint az érzéki csalódáshoz még csak a látásra sem kell támaszkodni, elegendő a passzvitás, „mert elhallatszik hazáig”.

a dolgozat szempontjából nem releváns. A „költői nyelv” kifejezéssel csupán arra utalok, hogy Sziij verseinek és prózakölteményeinek nyelvi eszközei nemcsak egymáshoz képest hasonlóak, hanem abban is, hogy tömörebben, ezáltal hangsúlyosabban élnek olyan (fent megnevezett) poétikai eszközökkel, amelyeknek az értelmező funkciót tulajdoníthat. Így tehát – ha az orosz formalisták által kidolgozott nyelv- és poétikaelméletet követjük – abban az értelemben „költőiek,” hogy különböznek a hétköznapi/mindennapi nyelvtől.

Ha a prózaköltemények, tehát a tudatváltások felől értelmezem a 16-os verset, akkor a hazahallatszó, lepotyogó lámpagömbök a távoli hallással, a lehetetlen fizikai történnel (1. a lámpagömbök lepotyogása; 2. annak zaja, 3. annak elhallatszódás a távoli otthonba) a félálom tudatállapotát juttatják eszünkbe. Azt az állapotot, az érzékszerveknek azt a csalóka, kifinomult és érzékeny működését tehát, amikor a tudat félig alvó állapotban, félig az álom „burkában” még/már érzékeli a külvilág zajait, ezek a zajok azonban nagyon távolinak, szinte az álomban játszódónak tűnnek.

A kötet számozása azt az olvasatot kínálja fel, hogy a [15.] prózaköltemény után lapozva a 16-os számú versben a kérdésem ugyanaz legyen, mint az eddigiekben: Milyen tudatállapotban beszél a lírai én, ébrenlétben, álomban vagy félálomban? A kérdésre válaszolva a 16-os vers e soraira a félálom tudatállapota, mégpedig annak speciális érzékelésmódjának megragadása a válasz.

Ha a verset a beszélő e tudatának megnyilvánulásaként értelmezzük, a lírai én passzivitása, és közömbössége, valamint a percepció élessége a félálom állapotával kerül párhuzamba. Látszólagos ellentétük a félálom tükrében ok-okozati viszonyba kerül: ahogyan a félálomban is, a passzivitás, a külvilág fokozatos közömbössé válása az én számára egyenesen feltételévé válik a percepció élességének. Különbség az is a két olvasat között, hogy a kötetkontextustól megfosztva a vers nominális építkezése az általánosítás poétikai jegye, másrésztől azonban a félálombeli tudat „beszédének” nyelvi megnyilvánulása. Ahogyan a prózakölteményekben is láttunk rá példát, az igék hiánya a szaggatott, kihagyásos beszédmód, ezáltal az álombeli tudat jele lehet.

Azt a szempontot, hogy a 16-os verset az álom–félálom–ébrenlét és a tudatváltás kérdése felől olvassuk, ahogy láttuk, önmagában a vers nem kínálja fel. A vers értelmezését a prózaköltemények tükrében a kötetkompozíció kívánja meg. A verset önmagában olvasva, a kihagyásos szerkezet, a nominalitás, a sajátos érzékszervi működés (érzéki csalódás) megjelenítése olyan poétikai jegy, amely a szöveg gazdag jelentéshálóójához járul hozzá. A prózaköltemények felől olvasva azonban a vers olyan értelmezést is megenged, amely ezeknek a technikáknak nem jelentésgazdagító, sűrítő funkciót tulajdonít, hanem egy sajátos tudatállapot megalkotását látja benne. Az asszociációra épülő építkezés, a szintaktikai normasértés, az igék hiánya, a kihagyásos szerkesztésmód a prózakölteményekben a tudati működés alappillérei, a 16-os versben pedig a szöveg jelentésrétegeit mozgató/alkotó, a vers működését lehetővé tevő poétikai technikák. (Ez az oda-vissza játék a kritikák által felvetett jelzőkkel is eljátszható, ahogyan az előző fejezetben már sor is került rá.)

[32]

Mint egy evező,
megcsobbant néha a pályaudvar vizében
a bemozdó hangja,
és nagy súlyt helyezett a pontosságra,
hogy hanyadikra és mikor.

Vártam, mikor jön be az enyém,
 amely aztán továbbindul,
 de egyébként mindegy volt,
 fáradt voltam,
 mint egy vízínövény.

És még oda is jött hozzám egy hal,
 és kérdezett valamit,
 de honnan tudtam volna?
 Szerencséje volt,
 azt az egyet tudtam.

Igaz, hogy előtte én meg
 tüzet kértem tőle,
 nyilván attól bátorodott fel,
 életre-halálra egymásra voltunk utalva,
 mint a természetfilmekben.

És akkor bejött a vonatom,
 mint egy hosszú kéz,
 és kitépett engem is,
 felszedett kagylót, kavicsot,
 hiányoztunk a gyűjteményből.

A különböző olvasásmódokból adódó jelentéskülönbségre érdemes megnézni olyan példát is, amelyben nem a fent említett retorikai eljárások, hanem a metaforikusság kerül párhuzamba az álombeli tudat logikájával. A koherens képi rendszert építő, a grammatikai kontrollt maximálisan betartó [32]-es vers képileg és nyelviileg sokkal követhetőbb, mint *A nagy salakmező* bármely részlete. Noha ezért elkülönül a kötet logikájától, érdemes szemügyre venni a versen végigvezetett képi szerkezetet.

A vers önmagában allegorikusan értelmezhető: a hal, a kagyló, a gyűjtemény képek elemeiben behelyettesíthetők. Az olyan diszkrepanciák, mint tüzet kérni a vízben, vagy a hal, aki jön, nem pedig úszik, ironikus allegóriaként mutatják be egy pályaudvar hétköznapi jelenetét, amelyre a vers beszélője kívülről tekint, akárcsak egy akváriumra.

Ha azonban a verset a prózaköltemények értelmezésének tudatában elemezzük, akkor az allegória elemei referenciális jelentést kapnak, mégpedig azért, mert egy álomjelenet visszatekintő perspektívájának keretébe ágyazódnak. E szempont még meggyőzőbb, ha összevetjük a *Kenyércédulák* kötet *Hétfő* (72)⁴¹ és *Szombat*

⁴¹ „Vagy amikor még halak voltunk, / és az egész vízben otthon úsztunk, / arról is onnan van valami emlék / a felettünk tornyosuló légtömeggel, / ürrel és csillagokkal együtt.”

(73)⁴² című darabjaival, amelyek utolsó versszakainak motívumkezelése hasonlít *A nagy salakmező* 32-es verséhez. A *Kenyércédulák* darabjaiban a járókelők metaforája szintén a hal; a környező világ, az utca metaforája pedig a víz. E versszakokban fel sem merül, hogy a hal és a víz képét ne metaforák egyik tagjaként értelmezzük, hanem konkrét jelentésükben, hiszen a versek és a *Kenyércédulák* kötet logikája ezt nem indokolja. *A nagy salakmező* 32-es verse a motívumait, képkezelési technikáját illetően bátran szerepelhetne a *Kenyércédulák* kötetben, nem ütné el a kompozíciótól. Ez esetben a referenciális olvasatot nem kínálná fel a szöveg, ellentétben más kontextusbeli (másik kötetben, ezáltal gyökeresen más környezetbeli) megjelenése során. Ebből is látszik, hogy a kötetkompozíciónak a műegész szempontjából strukturálisan kitüntetett szerepe, ami általánosan minden (jó) verseskötet sajátja, *A nagy salakmező*ben milyen erőteljes jelentés- és értelmezésformáló erővel bír, hiszen nemcsak befolyásolja, de irányítja is az egyes versek értelmezését. (Ez esetben a referenciális vagy metaforikus olvasat kérdését.)

A sortörések szerepe

Az értelmezési kísérletet érdemes elvégezni a versbe tördelt szövegek másik csoportjában is, az élőbeszédszerűbb, epikusabb jellegű (több igét tartalmazó, tehát nem a nominalitásra épülő) versekben. Ezekben feltűnő ([18]; [19]; [28]; [29]; [30]; [31]), hogy szintaktikailag és prozódiaileg nagyon hasonlóak a prózakölteményekhez: felolvasással nem is lehetne megkülönböztetni, hogy az adott szöveg a kötet elején vagy a második felében szerepel-e. E szövegekben az egyetlen különbség a sortörés, tehát a vers lejegyzettségének nyoma. Általánosan a sortörés legfontosabb szerepének mondható az a tulajdonsága, hogy ritmikailag szegmentálja a szöveget, vagyis olyan szüneteket iktat be, amelyeket a mondat szintaktikai tagoltsága nem enged meg.⁴³ Alapvetően tehát az egy sorban álló szavak képeznek szorosabb egységet, a sortöréssel azonban ez az egység megbomlik. Ha a sortörés két szintaktikailag összetartozó szót érint, az egység megtörése még erőteljesebb, ezért még hangsúlyosabb a poétikai funkciója. Egyetlen különbség lévén annál inkább érdemes a vizsgáltra, ezért a következőkben először azt mutatom be mikro-elemzéseken, hogy mi a funkciója a sortöréseknek az egyes versekben, majd a következő fejezetben arra térek ki, mi a szerepük a kötet egészében.

⁴² „Igen, de miért járkálnak halak az utcán, / vagy nem is halak, csak villámlott, hanem / kopolyús szírének, akik szépen bemutatkoznak / a járókelőknek – én rajzásra vagyok, én teliholdra, / én távoli vitorlára, de erre már kitör az észrevétlen / pánik, fejben mindenki létrán mászik fel-felé, / melynek egyre távolabb vannak egymástól a fokai, / végül mégiscsak ki kell rázni a zsebekből a szirmokat.”

⁴³ SCHEIN Gábor, *A ritmikailag szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*, 41.

A legjobb példa a szemléltetésre talán a már idézett 6-os és 30-as szöveg összevetése, amelyek a konkrét motívumok és az életkép szintjén is hasonlítanak, a formai változtatás tehát e darabokban még látványosabb. A 30-as versben az

*„a félig telt nejlonzsákot
a vállunkra tesszük. Abbahagyni.”*

sorokban a szintaktikailag összetartozó mondat: a félig telt nejlonzsákot a vállunkra tesszük. A „nejlonzsákot” szó után a sortörés hiányt, egyben várákozást kelt a folytatásra. A soráthajlás tehát ebben az esetben a várákozás beteljesítésének eszköze: ívet képez. Ez az ív a vállra vétel megjelenítője, a szintaktikai egység helyreállása pedig a huppanás, a nejlonzsák vállra érésének poétikai megnyilvánulása. Ezzel szemben a 6-os a prózakölteményben ez áll: *„Óvatosabban ereszkedünk alá egy nehéz kosárral vagy vödörrel, vigyázni kellett, el ne ragadja terhünket a lejtő”*. Szembetűnő, hogy míg a prózakölteményben a teher nehézségét kimondja a beszélő, addig a versben a szöveg leképezi azt, tehát működésében mutatja meg.

Hasonló a sortörés szerepe az

*„[á]rva felhő. És először
a hangyák háta csillan.”*

sorokban is. A szintaktikailag összetartozó mondat így hangzik: És először a hangyák háta csillan. A „felhő” és a „csillan” szó időbeli elmozdulást jelez: a „csillan” ige a „felhő” főnév logikai következménye, hiszen azt jelzi, eleredt az eső. A felhő (ezáltal az első sor) a tér fenti, a hangya (ezáltal a második sor) a tér lenti tartományához tartozik, így a soráthajlás a tér fenti és lenti tartományának összekötője, poétikai szerepe tehát az eső ívének, leesésének leképezése.

A sortörés másfajta funkciója figyelhető meg a

*„De az utolsó kapavágásban is
kétkedés. Vagy ahogy.”*

sorokban. A tördeléssel elválasztott két szó (kapálás és kétkedés) noha szintaktikailag összetartozik, logikailag kevésbé, hiszen a kétkedés nem a kapálás tevékenységéhez, hanem a kapálóhoz tartozik. A sortörés egyrészt ennek az enallagének, illetve a fogalmi távolságnak a poétikai leképezése. Másrészt a kapálás ritmusának is lenyomata. A mondat ugyanis, ha a tördelés követné a szintaktikát, így állna „helyesen”: De az utolsó kapavágásban is kétkedés. A szintaktikai egység azonban megtörik az 'is' kötőszó után. A kötőszót követő szünet hiányt és várákozást kelt a folytatásra, majd a szintaktikai egység a soráthajlást követően áll helyre. Fontos, hogy a várákozást követő szintaktikai helyreállítás egyetlen szóval történik (hiszen a mondatból egyetlen szó tartozik a másik sorhoz). Így a várákozás betöltése rövid, pontszerű és

(a szintaktikai meghatározottság miatt) szükségszerű, elkerülhetetlen, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogyan egy lendülő kapa földet ér. A kapálás ritmusában ugyanis a hosszabb, folyamatos mozgást rövid, éles, pontszerű koppanás vagy ütés követi. A soráthajlásos mondat prozódíája tehát (ha figyelembe vesszük a sortörést), e mozgás lelassított változatát mutatja fel működésében.

A sorok prózakölteménybeli megfelelője így szól: „*Olyan volt a falióra percegése, mint a kapálás hangja.*” A 6-os szövegben nem csupán a hasonlat alakzata teszi a két tagot egymáshoz közelivé, szinte egymásra írva a kapálás hangját és az óraperegetést, hanem az önálló verssorképzés hiánya is, vagyis a szünetnélküliség. Az egymáshoz közelítéshez (egymásra íródás) és a logikai távolság kifejezéséhez, illetve az egység megbontásához tehát a szöveg pontosan kihasználja a műfajból (próza-költemény) és a műformából (prózaforma, versbe tördelés) adódó lehetőségeket.

A versnyelv fenomenológiája

A nagy salakmező kötetkompozíciós technikájának eddig két, a kötet poétikai logikáját meghatározó szerepéről esett szó. Egyrészt arra irányítja a figyelmet, hogy a verseket a prózaköltemények kérdésfelvetése felől olvassuk, másrészt rámutat az egyes versekben a soráthajlások szerepére. Az elemzésből azonban egy harmadik funkció is kibontható: a kompozíciós technika magára „a vers” működésmódjára irányítja a figyelmet.

Fontos szempont ugyanis, hogy a kötet azzal a technikával, hogy 15 szakaszon keresztül prózakölteményekből áll, majd hirtelen, éles váltással a sortörés eszközzel él, a sortörésre mint poétikai technikára, annak szerepére, jelentésképző funkciójára irányítja a figyelmet. „*Ez a puszta lélegzés én vagyok*” – áll a 15. prózakölteményben, nem mellékesen a prózaköltemény-szakaszt lezáró mondatként, mintegy összegző vagy kulcssorként. És valóban, a prózaforma faltól-falig tördeléséből, az önálló sorképzések hiányából adódó nyugodt, kiszámítható prózaforma mintha egyenletes légzéshez hasonlítana. A hasonlat talán elsöre meglepőnek tűnhet, hiszen a magyar irodalomban inkább a légzés és az (ütemek váltakozásaiként értett) versritmus párhuzamának hagyománya ismert.⁴⁴ Ha azonban a légzés tulajdonságai közül fő jegyként nem a lüktetést emeljük ki (ahogyan a ritmus lüktetésével kapcsolatban szokás), hanem az egyenletességet vagy a szaggatottságot, akkor a próza- és versforma ugyanúgy alkalmas a párhuzamba állításra a légzéssel. Így az önálló sorkép-

⁴⁴ Vö. BABITS Mihály, „Könyvről könyvre: Magyar ritmus”, in B. M., *Könyvről könyvre*, sajtó alá rendezte BELIA György, Magyar Helikon, Bp., 1973, 8.: „Minden irodalomnak lelke a líra (...), s a líra ütemei szinte e mitologikus lény lélegzésének érződnek. Ez ütemek változásai, mint a magyar kedély lélegzésének változásai, minden figyelmünkre igényt tarthatnak, s nem utolsó feladata lenne a mai kritikánknak diagnózist adni és prognózist a magyar lírai versforma fejlődéséről és lehetőségéről.”

zés hiányára építő prózaforma a légzés egyenletességének, a tudatosan tördelt, ritmikailag egyenetlenül szegmentált versek pedig az egyenetlen légzés hordozói lehetnek. Ehhez képest a versbe tördelt szövegek jóval váratlanabbak, kiszámíthatatlanabbak, a forma folyamatos figyelemét igénylik. A tynanovi verselmélet megfogalmazásában a vers ritmusa (amelynek alapegysége Tynanov szerint a szabad versben a verssor) „fel nem oldott előkészítés”.⁴⁵ A vers feloldás nélküli előkészítése mintha éppen e (prózaformára jellemző) pusztá lélegzés ellentéte lenne.

Schein Gábor vers-definíciója tanulságos lehet a Sziij-kötet kompozíciós technikájának megértéséhez. Schein a vers és a próza különbségét „a szemantikai tagoltsággal interferáló ritmikái szegmentáltság”-ban jelöli ki. Meggyőzően érvel amellett, hogy mind a rím, mind a ritmika, mind a metrika a versnek lehetséges, de nem elengedhetetlen kompozíciós tényezője. A verset és a prózát ehelyett a „szegmentáltság” alapján különíti el, „olyan szünetek beiktatása” alapján, „amit a mondat szintaktikai tagoltsága nem követel meg”. Elmélete szerint tehát a vers szükséges és egyetlen formai kritériuma a sortörés.⁴⁶

Ha ezt az elgondolást fogadjuk el, belátható, hogy a kötetkompozíció azáltal, hogy a törésvonallal a sortörésre fókuszál, általánosan „a versre” irányítja a figyelmet. Vagyis a kötet „a vers” működésmódjáról alkotott metareflexióként is értelmezhető, hangsúlyosabban és azon túl, mint ami minden jó irodalmi alkotásra igaz, miszerint magáról az irodalomról is beszél, és minden pillanatban újradefiniálja azt. Láttuk, a versekben, ha kiragadjuk őket a kötet kontextusából, egyáltalán nem kiugró az álom- vagy az alvás-tematika. A kötetkontextusból kiemelve nem különböznek az olyan versektől, amelyeknek fő poétikai szervezőelve a kihagyásos szerkesztés, a tömörség, a koncentráltság. Meglátásom szerint a kötetkompozíció kifejezetten arra szólít fel, hogy a félig ébrenléti tudat felől olvassuk a verseket: arra irányítja a figyelmet, hogy nagyon hasonló a félig éber, félig álombeli tudatállapot struktúrája és a versnyelv struktúrája. Vagyis a sűrítésből, a koncentráltságból, a kihagyásos szerkesztésből és a metaforikus, illetve a referenciális nyelv egyszerre érvényesüléséből adódó poliszémikus jelleg, amely a költői és a versnyelv felépítésének alapja, az a kötet tanulsága szerint a félig éber, félig álombeli tudat struktúrájával analóg módon működik.

*A nagy salakmező*ben tehát a forma és a kötetkompozíció nem egyszerűen az egyes költemények értelmezését gazdagító elem, nem burok, hanem maga a jelentés hordozója, általánosan a költői nyelvre és a vers működésére tett reflexió. *A nagy salakmező* nemcsak megidézi az álom és az ébrenlét tudatának váltakozását, átmenetét, hanem poétikai eszközökkel bonyolult mentális építményeket konstruál, megteremt a félálombeli tudat poétikai nyelvét. De a kötet ezen is továbblép, és e konstruált tudatokat a költészettel és a verssel vonja párhuzamba. Ezáltal a tudatok

⁴⁵ Jurij TINYANOV, „A versnyelv problémája”, fordította SOPRONI András, in J. T., *Az irodalmi tény*, Gondolat, Bp., 1981, 159–161.

⁴⁶ SCHEIN Gábor, *A ritmikái szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*, 41.

középpontba állítása valójában nem tárgya a szövegeknek, hanem eszköze ahhoz, hogy a költészet és a vers nyelvéről beszéljenek.

Ha Szijj kötetének fenomenológiai kérdésfelvetéseit értelmezzük, akkor poétikáját a versnyelv fenomenológiájának⁴⁷ nevezhetjük. A kötet nem (vagy nem csak) az irodalmi nyelvre, hanem specifikusabban a költészet és a vers nyelvére reflektál: a költészet és a vers nyelvét a félig álombeli, félig éber tudathoz mint speciális tudati aktushoz köti. A fenomenológiai irányultság tehát kettős *A nagy salakmező*-ben: a szövegek fókuszában egyszerre a különböző tudatok, azok működése, a tudatok közötti átmenet áll, ezáltal a kötet a tudat fenomenológiájának fogalmi keretét kínálja fel az elemzéshez. Emellett a fenomenológia egyszerre a kötet módszere is: a versnyelv fenomenológiájára, annak eredet-vizsgálatára tett reflexió.

⁴⁷ A „versnyelv fenomenológiája” fogalommal az irodalmi nyelv fenomenológiájának filozófiai és szépirodalmi hagyományára utalok, melyen az irodalmi nyelv eredetének és az irodalmi nyelvnek mint eredetnek a vizsgálatát értem. Vö. BAGI Zsolt, *Az irodalmi nyelv fenomenológiája*, Balassi Kiadó, Bp., 2006, különösen 173–278.

Gergyé László¹

A ROMANTIKUS KÖLTÉSZETESZTÉTIKA RELATIVIZÁLÓDÁSA ANDERSEN *AZ ÁRNYÉK* CÍMŰ ELBESZÉLÉSÉBEN

Andersen 1847-ben vetette papírra *Az árnyék (Skyggen)* című elbeszélését.² Enigmatikussága miatt könyvtárnyi tanulmány íródott róla, az író legismertebb művei közé tartozik. Az anderseni életmű értékelése szempontjából azért kiemelten fontos, mert igen szemléletes módon demonstrálja Andersen eltávolodását a kora romantika élet- és költészetfelfogásától. *A rögtönző (Improvisatoren, 1835)* című regényében még igen határozott kézzel vázolta fel a világ centrumában álló, ösztönösen alkotó költőzseni portréját. *Az árnyék* ábrázolásának középpontjában azonban már nem a magabiztos költő figurája, hanem egy olyan örökösen kételkedő, önmagában is bizonytalan ifjú Tudós („*lærde Mand*”) áll, aki a ráció rendezőerejével próbálja meg összetartani a körülötte széthulló világot. Az a távolságtartó ironia, amelylyel Andersen kezdettől fogva kezeli hőstét, mindenképpen a romanticizmus³ szemléletváltozására, egyre markánsabb gondolati térnyerésére utal.

Andersen e műve egyértelműen a német romantika hasonmás történeteinek tematikáját veszi alapul. Ezek közül – Hoffmann mellett – az egyik legismertebb Adalbert von Chamisso *Peter Schlemihl (Peter Schlemihls wundersame Geschichte, 1814)* című elbeszélése, amely arról szól, hogy a címszereplő jó pénzért eladja az árnyékát az ördögnek. Hamarosan tapasztalnia kell azonban, hogy a társadalom az árnyék hiányát pótolhatatlan fogyatékkossággként értékeli, valósággal kirekeszti őt magából, ezért végül igyekszik visszacsinálni a számára előnytelen üzletet. Andersen jól ismerte Chamisso szóban forgó művét – saját szövegének egyik helyén konkrétan utal is rá.⁴ Ő maga azonban más szemszögből dolgozza fel a témát, amelynek szüzséje röviden a következőképpen foglalható össze.

¹ A szerző az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara 18–19. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének egyetemi docense.

² A dán „*eventyr*” szó magyarul történetet jelent. Nem fedi a gyermekeknek írt klasszikus mese fogalmát, ez a műfaj Andersen szándéka szerint inkább a felnőtt olvasóknak szól.

³ A dán irodalomtörténet-írás a „romanticizmus” fogalmával a késő romantika periódusát jelöli.

⁴ Hans Christian ANDERSEN, *Összes meséje*, Videopont Kft, Bp., 1995, 248. Az idézetek mindvégig ebből a kiadásból származnak. Az eredeti dán szöveg lelőhelye: H. C. ANDERSEN, *Eventyr 1–7*, Udgivet ved Erik DAL, kommentar ved Erling NIELSEN, DSL/Hans REITZEL, København, 1963, 90. A mű eredeti címe: *Skyggen, Bind II*, 129–142. Elektronikus forrás: Arkiv for Dansk Litteratur – H. C. Andersen – Tekst;: [adl dk/adl_pub/pg/ov/ShowPgText.aspx?](http://adl.dk/adl_pub/pg/ov/ShowPgText.aspx?) (Letöltve: 2014. május 20.)

Egy fiatal Tudós délre utazik, ahol egy különös este után azt kell tapasztalnia, hogy levált róla az árnyéka. Bosszankodva konstatálja a jelenséget, de mivel az elvesztett helyébe hamarosan nő egy másik, nem sokáig töpreng ezen. Visszautazik északi szülőházájába, ahol tovább írja műveit a jóról, az igazról és a szépről, ám azok lényegében visszhangtalanok maradnak. Kisvártatva különös meglepetésben lesz része, amikor egy napon meglátogatja öt időközben emberré testesülő hajdani árnyéka. Eldicssekszik neki, hogy meggazdagodott, fényesen megy a sora, családalapításon gondolkodik. Különösen nagy hatást tesz rá a költészet házában tett látogatásának elmesélése, ahová a Tudós titkon mindig is vágyakozott. Látogatását követően megváltoznak közöttük az erőviszonyok, mindinkább az Árnyéké lesz a domináns szerep. Egy alkalommal fürdőkúrára viszi a betegeskedő Tudóst, aki itt már szolgaként kíséri hajdani árnyékát. Találkoznak egy királykisasszonnyal, aki a különleges élesztés nevű betegségben szenved. Természetesen ő lesz az, aki ebből sikeresen kigyógyítja. Méltó jutalma a királylány keze, s a fele királyság elnyerése lesz. Ebben a konstellációban a Tudósnak még a korábnál is alávettebb szerep jut. Fellázad, de későn és hiába, mert az Árnyék már mindenkit a maga oldalára állított. Végül még a királylánnyal is sikerül elhítenie a maga verzióját, miszerint az árnyéka olyannyira megbolondult, hogy embernek képzelet magát, így be kellett záratnia. Innen azután már nincs menekvés. Az Árnyék a királylány készséges asszisztenciájával sietősen ki is végezteti hajdani gazdáját, mielőtt eljárhatna a szája valaki előtt, aki esetleg még hallgatna rá.

Mese – fantasztikus elbeszélés – Bildungsroman

Ahogy az a fenti cselekményvázlatból is egyértelműen kitűnik, az anderseni *eventyr* műfaja tudatosan épít a klasszikus népmese epikai hagyományára. Narratív struktúrája azonban már első pillantásra is bonyolultabbnak látszik az *Improvisatoren*ben megfigyelt én-elbeszélés homogén világának egyértelműségénél. Az olvasónak ezért igen hamar olyan benyomása támad, hogy az elbeszélő több tudás birtokában van, mint amennyinek nyelvileg kifejezést ad. Az élőbeszédszerű előadásmód adverbális jellege⁵ egyfajta intimitást biztosít, amely az elbeszélő szavahihetőségének szuggesztívóját hivatott kelteni. A naivitás alaptónusát azonban az első pillanattól kezdve ironia itatja át, az indirekt beszéd alakzatai pedig a fantasztikum síkjára billenve már a történések valóságértékét kérdőjelezzik meg. A mese és a fantasztikus irodalom találkozásából eredő műfaji keveredés ily módon mindvégig lebegő kétértelműségben hagyja a történetet: a befogadó soha nem lehet biztos abban, hogy az autentikus

⁵ Ditte TIMMERMANN, *Det fortrængtes genkomst – om dobbeltgæengeren som motiv i litteratur og film*, Speciale ved Institut for Nordisk Sprog og Litteratur, Aarhus Universitet, 2007, 28. Leginkább a folyamatosan visszatérő „rigtignok”, „ganske” stb. szófordulatok jelzik ezt a művészi szándékot.

interpretáció az ábrázolt tárgyi valóság keretein belül vagy pedig a szöveg által produkált természetfeletti világ fogalmi síkján mozog-e. Ez az ambivalens hullámszerűen rejti a történetben a romantikus személyiség én-hasadásának eredendő ok-okozati viszonyrendszerét.

Andersen ebben a művében nemcsak különböző epikai formákat vegyít, hanem az egyes funkciók jelentésértékének megváltoztatásával merőben új szemantikai struktúrákat hoz létre. A hagyományos mesemodellben értelemszerűen végül az igazság diadalmaskodik, a jó legyőzi a rosszat, a *happy ending* alapelveire épülő zárlatban mindig minden a helyére kerül. Tisztázódik például, hogy nem a már élettelen sárkány szájából kivágott nyelvekkel hengegő álhős győzte le valójában a szörnyeteget, hanem a mese főhőse, aki a küzdelemben kimerülten csupán néhány percig terült el eszméletlenül a tetem mellett. A család lelepleződik, az esküvőt követően pedig az veheti feleségül a királylányt, aki arra valójában érdemesnek bizonyult. Itt azonban éppen ellenkező irányban és előjellel haladnak az események. Az Árnyék szemfényvesztő manőversorozata eredményeként a szolga lesz a szerencsés nyertes, akinek ráadásul még fizikailag is sikerül likvidálnia riválisát. A szimulákrum-stratégia⁶ racionálisnak látszó gépezete éppúgy fokról fokra morzsolja fel tehát a valóságot és az igazságot, mint ahogy azt Blicher *A vejlbys pap (Præsten i Vejlbys, 1829)* című novellájában láthatjuk. Itt a járásbíró szellemi hasonmásaként fellépő Morten Bruus rafinált mesterkedése vezet tökéletes eredményre. A szerelmi reményeiben csalódott Bruus elhatározza, hogy bosszút áll a falu papján, oly módon, hogy ezzel egyben a riválisaként fellépő járásbíró is lehetetlen helyzet elé állítja. A csalásra csak hosszú évekkel később derül fény, a gyilkossággal vádolt papot kivégzik, Erik Sørensen és a pap lánya, Mette esküvője pedig Bruus legnagyobb örömeire elmarad.⁷

De ha már az esküvő motívumánál tartunk, önkéntelenül is mindenkinek eszébe juthat az a – többek között Puccini operájából⁸ jól ismert – királylány típus, aki sorban fejezti le a találós kérdéseire válaszolni nem tudó, életüket kockáztató kérőket. A mindinkább az Árnyék hálójába gabalyodó királylányban egy pillanatra felmerül a kétség, hogy udvarlója valóban olyan okos-e, mint amilyennek látszik? Elhatározza tehát, hogy próbára teszi: „*a legnehezebb kérdéseket adta fel neki, amikre maga sem tudott volna válaszolni.*”⁹ Az Árnyék azonban ügyesen vágja ki magát a csávából. Noha fogalma sincs a megoldásról, lekicsinylően csupán annyit vet oda, hogy a kér-

⁶ Ennek elméleti háttéréhez lásd Jean BAUDRILLARD, *Simulacre et simulation*, Editions Gaililée, Paris, 1981, 1–30.

⁷ Erről részletesebben lásd GERGYE László, „Egy dán »krimi« a XIX. századból (Steen Steensen Blicher: *A vejlbys pap*)”, *Nagyvilág* 2015/12, 1434–1444.

⁸ PUCCINI *Turandot* című operájában Turandot hercegnő sorra végezteti ki azokat a kérőit, akik nem tudnak válaszolni találós kérdéseire. A átkot végül Kalaf herceg töri meg, aki megfejt mind a három feladványt, s elnyeri Turandot szerelmét.

⁹ „*Og saa begyndte hun saa smaat at spørge ham om noget Allervanskeligste, hun kunde ikke selv have svart paa det, og Skyggen gjorde et ganske underligt Ansigt.*”

dések könnyűek, még az árnyéka is azonnal meg tudna rájuk felelni. Ennek igazolására azonnal be is hívja az „árnyékát”, vagyis magát a Tudóst, aki talpraesett válaszaival nyomban lehenyerli a királylányt. A történet végén mégis a Tudóst nyakazzák le, s éppen a tudatlan Árnyék lesz az, aki ifjú aráját karon vezetve diadalmasan jelenhet meg az éljenző tömeg előtt. Az a közvetett, analóg jellegű okoskodás azonban, amely „*Ha az árnyéka ilyen okos, milyen lehet a gazdája*”-féle¹⁰ következtetésben csúcsonyul ki, nyilvánvalóan eleve ellentétes a tisztán polarizált fogalompárokra építkező meselogika könnyen átlátható egyértelműségével, amely mindig világos különbséget tud tenni az eredet és a másolat között.

Andersen azonban nemcsak a konvencionális mesemodellt deformálja, hanem kifordítja eredeti jelentéseiből a Bildungsroman általános sémáit is. A Bildungsroman-kultúrát Dániában is Goethe *Wilhelm Meistere* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795–1796) alapozta meg. Maga a műfaj az 1800-as évek elején köztudomásúlag pregnáns kifejeződése volt a mind öntudatosabbá váló polgárság folyamatos fejlődésbe vetett optimista hitének. A Bildungsroman általánosnak mondható szerkezeti képlete – szigorúan meghatározott sorrendben – három különböző színhelyen játszódó cselekménymozzanatot kapcsol össze. Az elbeszélte történet első színtere értelemszerűen mindig a szülőföld, az otthon. Innen vezet a hős útja a messzi távolba, külföldre, ahol átfogó tudásra, megfelelő mennyiségű tapasztalatra tehet szert. A tanulóévek befejeződését aztán a hazatérés követi. A megszerzett ismeretek beépülése a személyiségbe lehető teszi a produktív önmegvalósítás különböző formáit, ami biztosítja majd az egyén számára a társadalmi rendbe való integrálódás zökkenőmentes megvalósulását. Andersen megtartja ezt a triadikus alapképletet, de felcseréli a sorrendet.¹¹ Az ifjú Tudós története ugyanis nem északi szülőföldjén, hanem délen, egy forró égövi országban kezdődik. A balul sikerült tanulmányutat követően tér vissza hideg hazájába, hogy aztán élete utolsó időszakát az Árnyékkal megint csak a számára teljesen én-idegen délen töltsse. Az Árnyék sorsának alakulása ezzel szemben mindvégig megtartja a Bildungsroman klasszikus gondolati építkezését. Kétség sem férhet ahhoz, hogy az ő születési színhelye az a bizonyos forró égövi ország, hiszen itt kel önálló életre azon az ominózus nyári estén. Ezt követően látogatja meg északon egykori gazdáját, a Tudóst. Ez lesz a második fázis, vagyis az Árnyék külföldi tapasztalatszerző körútjának kitüntetett állomása. Nyilván ezért is hangsúlyozza annyira, hogy ő a „*napos oldalon*”¹² lakik. Végül az Árnyékot az utolsó fázisban ismét a meleg déli országban találjuk. Itt nyeri el a királylány kezét a fele királysággal együtt, így a Bildungsroman nevelődési eszményének jegyében megtalálja és megszilárdítja identitását, hogy aztán mindinkább kibontakozó képességeit egy tágabb értelemben vett közösség javára kamatoztathassa. Az Árnyék választékos nyelvezetében ráadásul folyamatosan tűnnek fel a Bildungsroman közhelyszámba

¹⁰ „*Hvad det maa være for en Mand, der har saa viis en Skygge!*”

¹¹ Ditte TIMMERMANN, *Det fortrængtes genkomst...*, 32.

¹² „*jeg boer paa Solsiden*”

menő, jól megszokott fordulatai: „születésem óta”, „az ember mindig ragaszkodik a szülőföldjéhez”, „a magam útjára léptem”, „most fényesen megy a sorom”, „házasodni szándékozom”, „el tudok tartani tíz családot is” stb.¹³ Ezt a folyamatot a Tudós folyamatos szellemi és fizikai leépülése ellenpontozza, melynek eredményeként a kívülállók számára lassan valóban olyanná is válik, mintha „a saját árnyéka” volna.¹⁴

A test(etlenség) aurája

A kora romantika egyetemes létvíziójában lényegi egységbe ágyazódik a költészet, a zene és a szerelem, melynek legavatottabb közvetítő nyelve az álom. *A rögtönző (Improvisatoren)* című korai regény Antoniója még egyértelműen ebben az egyetemesnek, harmonikusnak hitt rendben él és alkot. A vázolt fogalmi trichotómia elevenen él tovább *Az árnyék* racionális Tudósának tudatában is, de itt már nem a lét rendező elveként működik, hanem csupán nosztalgikus sóvárgás formájában van jelen. Egyértelmű tünete ennek rögtön a történet elején a Tudós élénk érdeklődése a szemközti ház iránt, melynek mélyéből nap mint nap csodálatosan szép muzsika hangjai szűrődnek ki. A folyamatosan ismétlődő dallam mindig ugyanaz, amely a maga befejezetlenségével maradéktalanul teljesíti a lezáratlanság, a töredékesség romantikus esztétikai követelményét.¹⁵ Egy éjjelen ebből a hangulati háttérből bontakozik ki a szépséges hajadon alakját formázó látomás: „Ahogy kinyitotta a szemét, átnézett a szemközi házra, s úgy tetszett neki, mintha csodálatos fény áradna az erkélyről. A virágok úgy lobogtak, mint megannyi különös színű láng, egy szépséges, karcsú hajadon állt közöttük, s mintha az ő alakja is fényt sugárzott volna. A tudósnak belekápírozott a szeme, de nem is csoda, mert igen tágra nyitotta, s első álmából ébredt.”¹⁶

A fényárban úszó törékeny nőalak nyilvánvalóan csak a költészet allegorikus perszonifikációja lehet. Ugyanakkor – különösen a lángoló virágok érzéki látványával együtt – erotikus jelentéstartalmat is sugall. A Tudós számára tehát nemcsak mint elvont szépségeszmény jöhet számításba, hanem mint érzékiségét izgató tárgy is.

¹³ „fra Barnsbeen”, „man holder dig altid af Fædrelandet”, „gik jeg min egen Vej”, „jeg er i de allebrillanteste Omstændigheder”, „jeg har isinde at forlove mig”, „jeg kan føde mere end een Familie”

¹⁴ *De seer virkelig ud ligesom en Skygge!*”

¹⁵ „Mintha egy zenedarabot tanulna valaki, s folytonosan ugyanazt gyakorolná, de mindig hibásan.” – „Det er ligesom om En sad og øvede sig paa et Stykke, han ikke kan komme ud af, altid det samme Stykke.”

¹⁶ „han syntes at der kom en forunderlig Glands fra Gjenboens Altan, alle Blomsterne skinnede som Flamme, i de deiligste Farver, og midt imellem Blomsterne stod en slank, yndig Jomfru, det var som om ogsaa hun lyste, det skar ham virkelig i Øinene, han lukkede dem nu ogsaa saa forførdelig meget op og kom lige af Sønnen.”

Mivel azonban szexuális ösztönvilágát elfojtja, a vágybeteljesítés mechanizmusa csak a projekció révén léphet működésbe. Maga helyett ezért az Árnyékát küldi át kémlelőbe a szomszédba, s némi bizarr élvezettel szemléli, ahogy az besiklik a ház félig nyitott erkélyajtáján. Ezzel a kivetített vágy a megvalósulás küszöbére jut, amelynek feszítő energiáiról korábban sokat sejtetően tanúskodott már az esténként az egész szobát betöltő Árnyék meredek felnyújtózása a falon.¹⁷ Jellemző azonban, hogy a Tudós esetében a libido és a szexuális potencia egy konkretizált akcióban soha nem kerülhet közös nevezőre. Ennek félreérthetetlen jelzése, hogy ő maga cselekvés helyett inkább csak a biztonságot nyújtó függöny mögött meghúzódva figyelni Árnyéka célorientált lépéseit. A manőver sikerül, hiszen az könnyedén csusszan be a nyíláson. A probléma azonban ezzel még nem oldódik meg. Mert amikor az Árnyék nem sokkal később önálló életre kel, továbbra is kénytelen lesz magán viselni egykori gazdája „férfiatlanságának” szembeötlő külső jeleit. Ennek legironikusabb kifejeződése, hogy azért lesz kénytelen magát kúráltatni, mert nem nő rendesen a szakálla. Később pedig, amikor a pihe könnyű királylány karján perdül táncra, „*az árnyék még nála is könnyebb*”¹⁸ lesz. Ez pedig alig burkoltan utal arra, hogy valamilyen módon a testes Árnyék mégis csak megőrizte eredetének szubsztanciáját. Így aztán nem is kerülheti el sorsának ódiomát, szexuális habitusára a tudós reflexív, passzivitásra berendezkedett mentalitása nyomja rá a bélyegét. A lelki és a testi princípium egyensúlytalansága, amelyet az *A rögtönz*ben még több-kevesebb sikerrel hidalt át a zárókép kispolgári idillje, a romanticizmus anderseni szemléletében végérvényesen és reménytelenül feloldhatatlanná válik.

A szép – a jó – az igaz

Andersen esztétizáló Tudósát szemlélatomást leginkább a szépség és a költészet misztériuma foglalkoztatja. Nem is lehet ez másként, hiszen már Kant leszögezte, hogy „*nincs szép tudomány, csak szép művészet*”.¹⁹ Az avatott értekezőnek tegező viszonyban kell lennie a Széppel, s ugyan mi árulhatna el neki annak lényegéről többet, mint maga a költészet? Nem véletlen tehát, hogy a visszatérő Árnyékot éppen arról az estéről faggatja olyan lelkesülten, melyen az – hajdani gazdája instrukciójára – a költészet házában tett látogatást. Kérdéseinek gondolati lejtéseiből gyorsan

¹⁷ Ehhez a narcisztikus beállítódáshoz önkéntelenül is fallikus asszociáció társulhat: „*A tudós gyakran elnézte az árnyékát, kedve tellett benne. Amikor behozták a szobájába a gyertyát, az árnyék felnyújtózott magasra a falra, teljes hosszában, egészen a mennyezetig – nagyot kellett nyújtóznia, hogy egy kis erőt gyűjtsön.*” – „*Det var ordentlig en Fornøielse at see paa, saasnart Lyset blev bragt ind i Stuen, strakte Skyggen sig heelt op ad Væggen, ja saa gar hen ad Loftet, saa lang gjorde den sig, den maatte strække sig for at komme til Kræfter.*”

¹⁸ „*Hun var let, men han var endnu lettere, saadan en Danser havde hun aldrig havt.*”

¹⁹ Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, fordította PAPP Zoltán, Osiris–Gond-Cura Alapítvány, Bp., 2003, 220.

egyértelművé válik, hogy ezt a helyet csak a romantikus vizualitás jegyében tudja elképzelni. A kozmikus vízióban értelemszerűen kapnak kitüntetett helyet a romantikus tájleírás domináns elemei, tehát az erdő, a hegy és a csillagos égbolt: „*Milyenek voltak a belső szobák? Zsendülő erdőkhöz hasonlítottak? Vagy pompás templomokhoz? Vagy csillagos égbolthoz, ha hegyoromról nézi az ember?*”²⁰ Az Árnyék kurta, mondhatni kitérően semmitmondó válasza („*Mindegyikhez.*”²¹) azonban eleve hazugságot takar, hiszen saját bevallása szerint nem is ment az előcsarnoknál tovább. Ennek a valótlanságnak a fényében kijelentése – „*mindent láttam és most mindent tudok*” – már egyenesen az öntudatos romantikus zseniesztétika paródiájaként hat. Az is feltűnő, hogy míg a Tudós a romantika originalitás eszményének jegyében ösztönösen idegenkedik az utánzás minden formájától, az Árnyék szellemi apparátusa mindvégig csupa idézetből áll.²² A Tudós beszédében egyidejűleg vannak jelen a felvilágosodott racionalizmus, illetve a romantikus költészet jól ismert sztereotípiái.²³ Ez a kétfajta diskurzus azonban nem hozható közös fogalmi nevezőre. Andersen hőse – többek között ebből adódóan is – képtelennek bizonyul az eredményes stratégia kialakítására az Árnyék amorfi lényével szemben. Érzékletes kifejeződése ennek az a mód, ahogy első találkozásuk alkalmával a Tudós patetikus ízű kijelentését („*azért ember az ember, hogy megtartsa a szavát*”) az Árnyék egy tautologikus fordulattal reagálva („*és azért árnyék az árnyék*”) ²⁴ azonnal súlytalanná teszi. A Tudós hiába törekszik görcsösen beszédében arra, hogy fenntartsa a jelölő és a jelölt közötti harmonikus kapcsolatot, mert a szavak az Árnyék által átstrukturált jelentéstérben már egyáltalán nem alkalmasak a dolgok fogalmi leképezésére.²⁵

A német romantika esztétikai programjának egyik meghatározó fundamentuma a görög kalogathia eszmény jegyében a jó, a szép és igaz dialektikus egységének gondolata volt. Ezt a fogalmi trichotómiát Szókratészről eredezteti a filozófiatörténet, amely évszázadokon át uralta a szellemi köztudatot.²⁶ Andersen Tudósa is javíthatatlan romantikus álmodozó, akiről többek között azt tudjuk meg, hogy „*könyveket írt*

²⁰ „*»Hvorledes saae der ud i de inderste Sale?« spurte den lærde Mand. »Var der som i friske Skov? Var der som i en hellig Kirke? Vare Salene den stjerneklare Himmel, naar man staaer paa de høie Bjerge?«*” „*Alting var der!*”

²¹ „*Alting var der!*”

²² „*det var en Historie til om en Mand uden Skygge, den kjendte jo alle Folk hjemme i de kolde Lande, og kom nu den lærde Mand der og fortalte sin, saa vilde de sige, at han gik og lignede efter, og det behøvede han ikke.*”

²³ SILLÓ Jenő, „Nem az árnyék a szürke falon: H. C. Andersen Az árnyék c. történetének olvasata”, in *Határon*, Pompeji, Szeged–Kolozsvár, 2002, (DEKON-KÖNYVEK 24) 217–233.

²⁴ „*jeg lover det og en Mand et Ord!*” – „*Et Ord en Skygge!*”

²⁵ Ditte TIMMERMANN, *Det fortrængtes genkomst...*, 40.

²⁶ Ennek a hegemoniának Nietzsche vetett véget, aki szerint ez a mesterséges egység csak úgy tartható fenn, hogy a jót előbb megszipítjuk, majd igaznak állítjuk be. Ily módon csupán a megszipított jóság hajt bennünket tehát az igazságra. Erről részletesen lásd HÉVIZI Ottó, „Szókratész halála Déliónnál”, *Jelenkor* 2007/7–8, 793.

arról, hogy mi az igazság, mi a jó és a szép a világon”, ám a narrátor közlése szerint az emberek ezen fáradozásairól tudomást se vesznek.²⁷ Keserűen jegyzi meg, hogy ezt annyira a szívére veszi, hogy lassan tönkremegy bele. Szó sincs tehát már a schlegeli progresszív egyetemes poézis egyik meghatározó romantikus alapelveinek érvényesüléséről, miszerint „a költészetet elevenné és társassá, az életet és a társadalmat költőivé kell tenni”.²⁸ A Tudós izoláltan él környezetében, műveire senki sem kíváncsi. Nyilvánvalóan kudarcba fullad itt a szép tudományának az az ugyancsak schlegeli eredetű koncepciója is, amely a jó és szép fogalmi azonosítása révén minél átfogóbb módon próbálja bevonni az értelmet a szép-élmény elemző appercepciójába.²⁹ A létérzékelés hajdani organikus romantikus egysége ezzel széttöredezni látszik, a világ pozitív alkotó áthatásának lehetősége elpárolog.

A romantikus költészetfelfogás nem csak a szép és a jó azonosságát vallja, hanem megfogalmazza a szép és az igaz lényegi egységét is.³⁰ Ezt a szemléletet alapjaiban bontja meg az Árnýék, aki a maga sajátos igazságát már bevallottan nem az esztétika tartományában keresi. A költészet házában tett látogatásáról szóló beszámolójában nem is rejti véka alá, hogy megelégedett a sötét előcsarnokban szerzett tapasztalatokkal. Mint mondja, kísérletet sem tett a fényárban úszó belső szobák meglátogatására, mert „megölt volna a nagy ragyogás, ha egyenest odasiettem volna a szépséges hajadonhoz”.³¹ A Tudós még bármit megtett volna azért, hogy mind közelebb kerüljön szép látomása tárgyához,³² az Árnýék igyekezete viszont már szemléletmást inkább arra irányul, hogy megkerülje őt. Bájainak leírására nem sok szót vesztet – jellemző, hogy az eredeti dán szövegben a „szépséges” jelző nem is szerepel. Felesleges bejárni a költészet házának ragyogó termeit, mert az Árnýék jól sejtethő álláspontja szerint az emberi élet igazságai nem az esztétikum mélyrétegeiben rejtőznek. Expressis verbis: az eszményi piedesztálra helyezett költészet igazsága nem igazság, s főképpen nem a szépség attribútuma. Ezért vezet az Árnýék útja a fényes csarnokok helyett inkább az emberi otthonokba. Ahogy leszáll az est, felkúszik

²⁷ „han skrev Bøger om hvad der var Sandt i Verden, og om hvad der var Godt og hvad der var Smukt.”

²⁸ A. W. és F. Schlegel, „Athenaeum töredékek”, in *Válogatott esztétikai írások*, fordította TANDORI Dezső, Bp., 1980, 280–281.

²⁹ Erről részletesen lásd TÁNCZOS Péter, „A romantikus igazság válsága: szép vagy fenséges-e, ami igaz?”, *Nagyverdei Almanach* 2012/2, 3. évfolyam, 5. http://nagyalma.hu/szamaink/szerzoi_jogok/ (Letöltve: 2015, július 24.)

³⁰ TÁNCZOS Péter, uo. A fogalomrendszer további etikai vonatkozásairól részletesebben lásd Inger Lise JENSEN, „’Skyggen’ – en analyse af forholdet mellem godt og ondt”, in *Andersen og Verden*, red. Johan de MYLIUS, Aage JØRGENSEN og Viggo Hjørnager PEDERSEN, 406–409. Indlæg fra den første internationale H. C. Andersen-konference, 25–31. August 1991, Udgivet af H. C. Andersen-Centret, Odense Universitet, Odense Universitetsforlag, Odense, 1993.

³¹ „jeg var reent blevet slaaet ihjel af Lys, var jeg kommet heelt ind til Jomfruen, men jeg var besindig, jeg gav mig Tid dog det skal man gjøre.”

³² „Kiugrott az ágyából, nesztelen léptekkel a függöny mögé osont, de már el is tűnt a szépséges hajadon...”

a falakon, beles az ablakokon, s a családi intimszférában a lehető leghihetlenebb dolgokat látja. S mert ez az igazság rút, a szép költői világ érdeklődésére aligha tarthat számot. A Tudós rögeszmésen csak a jóról ír, melyet egyszersmind szépnek igyekezik feltüntetni. E kettő konglomerátuma lenne hivatott közvetíteni az abszolút igazságot, ez azonban a fentiek fényében eleve illuzórikus vállalkozás. Andersen történetében az írás – a valóság megszépítése érdekében – annak helyébe lép, de e törekvésével szükségszerűen önmagát számolja fel. Az írás a tehetetlenség egyfajta beismerése lesz, amely maga húz újabb és újabb falakat önmaga és a realitás világa közé. A Tudós csak saját művében tud létezni, tevékenysége tehát szükségszerűen hatástalan marad.³³

Andersen hőse képtelennek bizonyul arra, hogy írásművészetével olyan interaktív kapcsolatot építsen ki a közönséggel, amelyen annak idején a romantika beszéd-központú kommunikációs kultúrájának eredményessége alapult. Ennek a hasztalan próbálkozásnak sajátosan inverz változatát mutatja az Árnyék sikere, aki azzal is számárfület mutat a romantikának, hogy „írásával” éppen az egyik legvulgárisabbnak számító szóbeli közlésforma, a pletyka természetében rejlő lehetőségek kiaknázására épít. *„Megtudtam, amit egy embernek sem szabad tudnia, s amit mégis mindenki tudni szeretne, a rosszat kinek-kinek a szomszédjáról.”*³⁴ A pletyka „műfajának” köztudottan semmi köze a széphez, jót nemigen szoktak pletykálni, ugyanakkor a terjesztett információ igazságértéke soha nincs garantálva. A szép, a jó és igaz romantikus ábrándja ezzel újabb fricskát kap, felgyorsítva a Tudós szellemi marginalizálódásának folyamatát. Az Árnyék stratégiája azért különösen hatékony, mert a Tudós kezén élettelennek bizonyuló írást rendkívül ügyesen kombinálja a pletyka orális természetével. A Tudós kinyomtatott műveit bárki elolvashatja, mint ahogy majdan azokat a cikkeket is, amelyek formájában az Árnyék rosszmájúságának esetleg az újságokban adna teret. Amit azonban egy valamilyen orgánumban bárki elolvashat, féltő, hogy esetleg senki sem fogja elolvasni. Joggal lehet tartani tehát attól, hogy így az üzenet éppen a célszemélyekhez nem jut el. Ezért az Árnyék más megoldást keres és talál. Konkrétan annak az embernek ír, akiről a rosszat megtudta, a többit pedig már elég a futótűzként terjedő pletyka közvetítő csatornáira bízni: *„ezzel nagy ridalmat kel tettem minden városban, ahol megfordultam.”*³⁵ Az Árnyéknak sikerül tehát elérnie azt, amit a Tudósnak a szépről, a jóról és az igazról szóló műveivel sohasem: hatalomra, befolyásra tesz szert, igazi társadalmi hatótényezővé emelkedik. Működésével nemcsak az antikvitásból eredeztetett kalogathia eszményt üríti ki teljesen, hanem gyakorlati példáját adja annak, hogy az olyan klasszikusan beszéd alapú nyelvi közlésforma, mint a pletyka, éppen a romantikától lényegében idegen írás médiumán keresztül felerősödve válhat igazán produktívá.

³³ Hans Erik MØLLER, „En mand – et ord – H. C. Andersens ’Skyggen’”, in Johan de MYLIUS, Aage JØRGENSEN, Viggo HJØRMAGER PEDERSEN (red.), *Andersen og Verden*, 303–310.

³⁴ „Jeg saae, hvad ingen Mennesker maatte vide, men hvad de Alle sammen saa gerne vilde vide, Ondt hos Naboen.”

³⁵ „der blev en Forførdelse i alle Byer hvor jeg kom.”

A duplikátum ontológiája

A késő romantika reprezentatív irodalmi alkotásaiban semmi sem szemlélteti látványosabban a korábbi egység megbomlását, mint a Doppelgänger-tematika előtérbe kerülése. Amint a hasonmás önálló életre kel, a lét és a látszat differenciálódása alapjaiban írja át az eredet és a duplikátum korábbi ontologikus viszonyát. Andersen történetében tovább bonyolítja a helyzetet, hogy az Árnyék szimulációjának tárgya, az emberi világ, maga is szimulákrumszerű képződmény. Az Árnyék némi ajkbigygyesztéssel meg is jegyzi, hogy nem is kívánna ember lenni, „*ha nem azt tartaná mindenki, hogy embernek lenni különös kiváltság*”.³⁶ Az ember-létnek ugyanis nincsenek lényegi attribútumai: elég egy jól szabott ruha és néhány arany csecsebecse ahhoz, hogy valaki másnak látszódjék, mint aki valójában. A Tudós a lelke mélyén persze ugyanúgy vágyik az ezen külsőségek nyújtotta társadalmi előnyökre, mint az Árnyék. Merev erkölcsisége, racionális kontrollja azonban nem engedi felszínre törni ezeket a szubverzív energiákat. Kettőjük sajátos konstellációjában így aztán egyikük sem szabadulhat meg a másiktól. Az Árnyék impozáns külső megjelenése mögött körvonalazódó sikertörténet nyilvánvalóan az eredet vágybeteljesülése manifesztálódásának, az Én egyfajta imaginárius meghosszabbításának számít. Ennek kontrasztjaként az Árnyék minden erejének mozgósításával törekszik arra, hogy teljesen leváljon egykori gazdájáról, ám – többek között – gyér arcszörzete is léptenyomon kellemetlenül emlékezteti származására. Ezt a kettősséget a Tudós már említett alapvető narcisztikus beállítottsága magyarázza. Ez az attitűd árulja el, hogy fantáziájában mindig is szívesen játszadozott el olyan gondolatokkal, amelyeket a valóságban soha nem mert volna megvalósítani. Amikor ez mégis megtörténik, ijedten hőköl hátra: a szorongató identitáshiány képtelenné teszi az aktuális helyzet megfelelő kezelésére.

A Tudós és az Árnyék ellentmondásos, ugyanakkor egymást kölcsönösen kiegészítő viszonya nemcsak a hétköznapi élet, hanem a művészi szemlélet síkján is kifejezésre jut. Sokat elárul Andersen racionalista hőséről, hogy bár minden szellemi rezdülésével a költészet bizonyosságára áhítozik, valójában mégsem találja az oda vezető utat, mégpedig azért, mert nincs tisztában annak komplex természetével. A Tudós és az Árnyék tudathasadásos viszonyában mintha csak az oehlschlägeri Nureddin–Aladdin-konstelláció³⁷ egy újabb változatát látnánk: a Tudós mindent tud, amit leképeződése már nem, ő maga mégis képtelennek bizonyul versbe szedni azt.³⁸

³⁶ „*jeg vilde ikke være Menneske, dersom det nu ikke engang var antaget at det var noget at være det!*”

³⁷ Erről részletesebben lásd Jens Kristensen ANDERSEN–Leif EMERK, *Aladdin–Noureddin traditionen i det 19. Århundrede, Bidrag til en strukturel litteraturhistorie*, Akademisk Forlag, København, 1972.

³⁸ Adam Gottlob Oehlschläger, a dán romantika vezéralakja, aki *Aladdin és a csodalámpás (Aladdin eller den forunderlige Lampe, 1805)* című mesedramájával új korszakot nyitott hazája irodalmában. A 19. század utolsó harmadának nemzetközileg is elismert kritikusa, Georg

A titokzatos szemközti ház térbeli pozíciójával is szimbolikusan tükrözi a Tudós belső bizonytalanságát, aki nem lakja, nem birtokolja, csupán vágyakozva, messziről szemléli ezt a misztikus objektumot.³⁹ Számára a költészet nem más, mint csupa fény, illat, muzsika, szépséges és sejtelmekkel teli éjszakai látomás. Mivel kizárólag saját szellemi konstrukciójában, a szép, a jó és az igaz bűvkörében él, nem tudja és nem is akarja észrevenni az élet árnyoldalait. Ezzel szemben az Árnyék éppen a polgári lét olyan sötét titkaiba pillant be, amelynek ábrázolását tudatosan kerüli meg a korabeli biedermeier-irodalom. A lassan emberré testesülő Árnyék előbb még csak egy kalácsütő asszony szoknyájának rejtékéből kandikál ki, hogy aztán nem sokkal később már primer tapasztalatait közvetítse a kispolgári családi idillek képmutató hazugságairól. Ily módon az Árnyék már azon korabeli művésztípust jeleníti meg, aki az emberi jelenségvilág sötét oldalaira koncentrálna éppen a tudatalatti démonikus jellegét tárja fel.⁴⁰ Andersen e művével tehát szemlátomást határozottan fordít hátat a romantikus egység filozófiájának, a költészetéről alkotott fogalomrendszere pedig döntő mértékben változik meg a korábbiakhoz képest. A hasadásélmény tematizálásával jól érzékelhető feszültség támad a valóság és a látszat világa között, a polgári öntudat tartóoszlopai meginogni látszanak. Ezt a folyamatot illusztrálja a Tudós, az Árnyék és a királylány relációjának háromszöge.

A Tudósnak, mint a ráció és a logika emberének, két lábbal kellene megvetnie a lábát a valóság talaján, de helyett pontosan ő lesz az, akinek létérzékelése mindvégig a félálomszerűség dimenziójában mozog. Az elbeszélő közlése szerint álmából ébredve észleli a szemközti ház erkélyén a lobogó virágok között feltűnő hajadont. Később, amikor visszaemlékezik a jelenetre, az Árnyéknak is úgy számol be róla, hogy csupán egyetlen pillanatra szikrázott fel előtte a nőalak asztrálteste, utána rögtön „*álom nyugözte le*” a szemét.⁴¹ Folyamatosan álmodott, vagy talán a két félálomszerű tudatállapot bódulata közé ékelődött be e felragyogó látomás? A Tudós habitusát megismerve mindkét változat elképzelhető. Vele ellentétben, a dolgok realitásértékének megítélését illetően a királylány nagyon is kételkedőnek, földhözragadtnak tűnik. Nem csoda, hogy a fürdőhelyen éppen a túlságos éleslátás nevű külö-

Brandes Oehlenschläger *Aladdin*jéről írt tanulmányában a dán romantikát előkészítő természettudós Henrich Steffens és a költő Oehlenschläger kapcsolatának lényegét a Nureddin–Aladdin viszony analógiájára fogja fel. „*Han (Nureddin) staar da fra først af overfor Aladdin omtrent som Steffens overfor Oehlenschläger: han har alle Ideerne, som den anden ikke har, kun kan han ikke sætte dem paa Vers*”, Georg BRANDES, *Samlede Skrifter*, Gyldendal, København, 1898–1910, I, 229. A hagyomány szerint Oehlenschläger egyik korai, *Az arany ivótülkök* (*Guldhornene*, 1802) című, a dán költészet alakulástörténetét később nagy mértékben befolyásoló költeményét is egy Henrich Steffensszel átbeszélgetett éjszakát követően vetette papírra.

³⁹ Ditte TIMMERMANN, *Det fortrængtes genkomst...*, 34.

⁴⁰ Klaus P. MORTENSEN, „Guldalderdæmoner – Andersen, Kierkegaard og dannelsens skygger”, *Bogens Verden – tidsskrift for dansk biblioteksvæsen*, 1994, nr 5, 128.

⁴¹ „*kom lige af Søvn*en”, „*Søvn*en sad mig *Øinene*” stb.

nös betegséggel kezelte magát. Az Árnyék vonzásterébe kerülve azonban sikeresen „kigyógyul” a kórból, melynek bizonyosságaként „orvosa” igen könnyen hiteti el vele, hogy a Tudós voltaképpen az ő derivátuma. A szimulákrum-világ centripetális ereje tehát minden különösebb gond nélkül szippantja magába e két markánsan eltérő karaktert. A Tudós közeli halálának hírnöke,⁴² az Árnyék, a végkifejletben bevégzi küldetését. Végérvényesen asszimilálja saját birodalmába a megtévesztett királylányt, ellenlábasa pedig a szó hétköznapi értelmében vett „árnyékvilág”-ra jut. Chamisso hősnének – árnyéka elvesztése után – a tudomány racionális eszközeivel legalább ideig-óráig sikerül még feldolgoznia a traumatikus élményt. Az anderseni Tudós számára azonban már nem dob mentőövet sem a tudomány, sem a költészet: a romanticizmus anderseni víziója szerint a megrendült világban a szubjektum elveszteni látszik hagyományos kapaszkodási pontjait.

⁴² „de valami különös vágy támadt föl bennem, hogy lássam önt még egyszer; mielőtt meghal, mert hiszen meg kell halnia” – „men der kom en Slags Længsel over mig efter engang at see Dem før de døer, De skal jo døe!”

Hajdu Péter¹

NARRATOLÓGIAI KÖZELÍTÉSEK A LÍRÁHOZ (KÜLÖNÖS TEKINTETTEL A RÓMAI SZERELMI ELÉGIÁRA)²

A narratológiák általában, és ebben nincs is semmi meglepő, az elbeszélés definíciójával kezdik, ami gyakran tartalmazza a minimumelbeszélés vagy elbeszélésminimum meghatározását is. Azáltal azonban, hogy a narratív gondolkodást az emberi megismerés egyik alapvető stratégiájaként ismertük fel (mégpedig egyikként a nagyon kevés közül), lassan azt lesz nehéz meghatározni, hogy mi *nem* elbeszélés. A legtöbb narratológia leszögezi, hogy a dráma nem elbeszélés, de már sokkal nehezebben mond le a filmről. Amióta nemcsak történettudományi, hanem mindenféle tudományos (alapvetően azért diszkurzív) szöveg narrátoráról és narratív stratégiáiról is gyakran beszélünk, azóta nem feltétlenül szükséges, hogy a történetmondás egy szöveg láthatólag elsődleges célja legyen ahhoz, hogy narratológiai módszerekkel elemezhető elbeszélésnek tekintsük. És akkor még csak szövegekről volt szó, pedig úgy látszik, narratív-nak lehet tekinteni nemcsak komplett múzeumi kiállításokat (ahol a jelölt sorrendben kiállított tárgyak talán önmagukban is, de még inkább a hozzájuk rendelt szövegekkel együtt történetet hivatottak elmondani), hanem egyes vizuális és/vagy plasztikai műalkotásokat is. Viszonylag kevés szó esik azonban a lírai költeményekről. Pedig.

Nem szükséges hosszasan magyarázni, hogy sok dal egyszerűen végigmond egy történetet. A *Megy a juhász számaron* vagy a *Befordultam a konyhára* végigmondja a maga történetét, és a versek lényegét tekintve aligha jön ki egészen más eredmény, ha elbeszélésként, mint ha lírai versként elemezzük. A trükk mindkettőben elbeszéléstechnikai: az egyikben az ellipszis miatt lesz a vers olyan jelentésteli (hogy tudniillik a főszereplő belső történéseiről csak minimális információt oszt meg a narrátor), a másikban a meg nem történt esemény elbeszélése, majd visszavonása adja a vers báját: az, ahogyan az egyes szám első személyű elbeszélő helyesbíti saját előadását. Ezek kétségtelenül nagyon rövid történetek, minimális a kontextualizálás, a helyszíneket a szövegek éppen csak jelölik, megnevezik („gyepes hant”, konyha) anélkül,

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet tudományos tanácsadója.

² Előadás-változata elhangzott 2016. január 12-én az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Irodalomelméleti Osztályának *Irodalomelmélet, narratológia, szövegértelmezés* című első narratológiai konferenciáján.

hogy a leírásra szót vesztegetnének, amitől a történet talán kevésbé plasztikusan elképzelhetővé, hanem inkább absztrakttá válik, de attól még történetek. Az ilyen narratív dal egyáltalán nem ritka. És nemcsak a dalok között találunk ilyesmit. Hogy a gondolatmenetemben később fontossá váló római szerelmi elégiából is idézsek egy példát, Ovidius *Amores* című gyűjteményéből az I. 5, amely *Nyári dél* címen szerepel Babits Mihály *Eratójában*,³ egy pásztoróra egyes szám első személyű elbeszélése, amely szinte kizárólag narratív kijelentéseket tartalmaz, néhány narrátori kommentárral fűszerezve. Az elején leírja az időpontot és a helyszínt, bemutatja (a csak személyragokkal jelzett Én⁴ után) a másik szereplőt, majd előadja a találkozás történetét.

Nagyon sok olyan lírai költemény is van, amelyben a történet nincs végigmondva, mégis kikövetkeztethető, mert amit hallunk, az egy szereplő megszólalása egy történet egyik jelenetében. És a történetre lehet következtetni magából a szövegből, illetve az adott irodalmi tradíció kontextusából. Különösen jó példa az az i. sz. 800 körül keletkezett prakrit költemény, amelynek ilyesfajta narratív elemzése található az indiai kritikai rendszer alapkönyvében, Anandavardhana *Dhvanyaloka* című traktátusának Abhinavagupta-féle kommentárjában.⁵ A négysoros vers magyar prózafordítása (angol prózafordításból) így hangzik: „Ki ne haragudna, ha látja, hogy drága feleségének alsó ajka sebes? Nem hallgattál rám, pedig figyelmeztettelek, hogy ne szagolgasd a méhet rejtő lótuszt. Most szenvedned kell.” Ahhoz, hogy ennek a szövegnek bármi értelme legyen, ki kell következtetnünk, vagy ki kell találnunk azt a történetet, amelybe megszólalásként beleágyazódik, tudnunk kell, hogy ki beszél kihez, és mit akar ezzel elérni. Esetleg meglepődhetünk azzal, hogy a beszélő figyelmeztetett egy férjes asszonyt a méhecskére, és most kárörvendezik, de az még így sem világos, miért örül annak, hogy a férje haragszik rá, és hogy miért haragszik a férj annyira a méhcsípés miatt. Anandavardhana szűkszavúan csak annyit mond erről, hogy ez a vers arra példa, amikor a beszélő valójában nem ahhoz beszél, akihez látszólag beszél. Abhinavagupta szerint egy bizalmas barátnő beszél az asszonyhoz, de úgy, hogy a férj és az irigykedő másik feleség is hallja. A probléma az, hogy a hűtlen asszonyt a szeretője az ajkán harapta meg szex közben, és ezt a sebet a férj mindenképpen észreveszi. A barátnő látszólagos szemrehányása tulajdonképpen egy ártatlan magyarázattal próbálja leszerelni a férj gyanúját, egyszerismind elejét venni

³ BABITS Mihály, *Erato, Az erotikus világköltészet remekei*, 2. kiadás, Szépirodalmi, Bp., 1973, 37.

⁴ A 13. sorig ezt a személyes jelenlétet csak a 2. sor *adposui* alakja jelzi. Babits fordítása nagyobb bőkezűséggel szórja az Énre vonatkozó utalásokat: tagjaimat, vetem (2), zsalum (3).

⁵ Daniel H. H. INGALLS, et al. (szerkesztette és fordította), *The Dhvanyaloka of Anandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*, Harvard UP, Cambridge, 1990, 103–105. A vers eredetijének fellelhetőségét Ingalls a következőképpen adja meg: “Non-Vulgate Sattasāi, Weber No. 886”, ami a következő kiadásra utal: Albrecht WEBER (ed.), *Saptaçatakam des Hāla*, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1881.

a másik asszony pletykálkodásának, illetve annak, hogy triumfáljon, amiért a barát-
nőt hűtlenségen kapják és megalázzák. Ezenközben a szeretőt is figyelmezteti, hogy
a jövőben kerülje a harapásokat a jól látható helyeken. Ez az értelmezés megteremt
egy egész történetet összesen öt szereplővel, megéri a csoport tagjai közti viszonyok
dinamikáját, és a versszövegnek az ebbe a történetbe ágyazott jelenetként tulajdonít
jelentést. Érdeemes hangsúlyozni, hogy a történet nem egy különösen fantáziadús
értelmező egyéni fikciója. A szanszkrit lírahagyomány kontextusában az olvasók
számára magától értetődő, hogy a seb az ajkon nem méhcsípéstől, hanem illegitim
szerelmi harapástól van. Ebben a példában talán a (nyugaton) megszokottnál nagyobb
a kontraszt⁶ a szöveg rövidegsége és a mögé odaértendő történet hossza között. Ettől
olyan jó példa.

De nagyon sok lírai költemény feltételezi egy történet rekonstruálását, hogy meg-
szólalásként érthessük egy jelenetben. Ha a líráról esetleg eleve azt gondolja valaki,
hogy alapvetően érzelmekről szól (amit azonban a 20. századi líra tapasztalata alap-
ján már nagyon nehéz gondolni), akkor az adott emberi érzelmeket legtöbbször egy
interpersionális szituációban tudjuk elképzelni, amely szituáció viszont esetleg egy
történet folyamatában állhat elő. Ez nem mindig vagy feltétlenül van így; vallásos
érmek, univerzális tapasztalatokra vagy a természetre reflektáló művek esetében
esetleg minimális lehet vagy akár hiányozhat ez a narratív beágyazódás, máskor
viszont magától értetődő. A szerelmi költészetre például az utóbbi igaz. A római sze-
relmi elégia legtöbb darabja mögé oda kell képzelni egy szerelem történetét, amely-
nek egy adott pillanatában elhangzik egy monológ. A *paraclausithyron* (a kizárt sze-
relmes monológja) lehet ennek kézenfekvő példája. A legfontosabb természetesen
maga a monológ, de a mögöttes történet, az egész szerelem jellege ennek tükrében
esetleg elégiáról elégiára másképpen jelenik meg, illetve egyszerűen másilyen.

A fentiekből természetesen nem következik, hogy mindig lehet valami érdemle-
ges eredményre jutni a lírai versek narratív értelmezésének fenti két módjával. Vagy
azzal a harmadik, szintén elég gyakori eljárással, amikor több lírai versből próbálnak
meg összerakni egy történetet. Vannak persze olyan elrendezett versciklusok, ame-
lyek paratextusokkal és magával az elrendezettséggel felhívják az ilyen olvasásra.
De már például Catullus Lesbia-verseiből, bármennyit kísérleteztek is vele, nem
lehet kirakni egy Lesbia-regényt,⁷ viszont ettől még erős a kísértés, hogy egyes ver-
sek között azon az alapon teremtsünk kapcsolatot, hogy bizonyos textuális jelek
szerint ugyanannak a történetnek különböző jeleneteiként érthetők, ami a történetet

⁶ A vers olvashatóságához és a különböző kontextusokhoz, a világirodalmi kommunikáció pél-
dajaként bemutatva vö. David DAMROSCH, *How to Read World Literature*, Wiley-Blackwell,
Malden-Oxford, 2009, 11–13.

⁷ Vagy többfélét is ki lehet rakni belőlük. Holzberg egyébként Catullus-regényről beszél, a másik
főszereplőről nevezve el a regényt, hangsúlyozva mindazonáltal, hogy ő is szereplő, nem azo-
nos a szerzővel: a Catullus-regény a beszélő persona önéletrajzi utalásaiból alakítható ki sze-
rinte. Niklas HOLZBERG, *Catull: Der Dichtrer und sein erotisches Werk*, C. H. Beck, München,
2002, 14.

is kifejtettebbé, hosszabbá, érdekesebbé és érthetőbbé teszi. Hasonlóképpen az egyes római elégiakönyvekről vagy szerzői korpuszokról is feltételezik, hogy ki kell adniuk egy nagy történetet, és a textuális jelzés, amely az ilyen olvasásra felhív, az egyes szám első személyű beszélő (a lírai én) feltételezhető azonossága, valamint a szeretett nő nevének ismétlődése, noha az utóbbi nem szokott minden egyes versben elhangozni. Ezek a próbálkozások nem eleve elhibáztak, azonban feltűnő, hogy az elégia műfaja mennyire ellenáll nekik. Az egyes költemények sorrendjét nem lehet megfeleltetni egy mögöttes történet időrendjének, ez pedig kizárja az utóbbi megbízható (re)konstrukcióját. Lehetnek persze olyan szöveghelyek, amelyek bizonyos versek relatív kronológiájára utalnak, de alapvetően csak kombinatorikai módszerekkel lehetne meghatározni a lehetséges sorrendek, következésképpen a lehetséges történetek számát. A legtöbb értelmező szerint a magától értetődő olvasói elvárás az, hogy a versek a mögöttes történet időrendjében kövessék egymást, és ehhez képest látszik amolyan dekonstrukciós trükknek, amikor az elégiagyűjtemény ellenszegül.⁸ De ha Propertius IV. könyvének 7. elégiájában Cynthia már halott, a rá következő 8-ikban meg még él, akkor az olvasónak nem kell különösebben nagy szellemi energiákat mozgósítania ahhoz a belátáshoz, hogy az elégiák nem a történet sorrendjében követik egymást a gyűjteményben. Ettől még ki lehet találni olyan történeteket, amelyekben minden költemény elhelyezhető, de egyrészt nyilvánvaló, hogy ez inkább fantáziajáték, mintsem értelmezés, másrészt könnyen lehetséges, hogy az egyes versek nemcsak ugyanannak a történetnek valamilyen aspektusát villantja föl, hanem maga a háttértörténet is változik az egyes versek szempontjából.

A két utóbbi stratégia esetében a lírai vers történetként olvasásához a narratológia egész fogalomtárából az ellipszist kell a legnagyobb mértékben hasznosítani. Ha egy teljes szöveg mindössze egyetlen megszólalás egy történet egyik jelenetéből, akkor ez az elliptikus elbeszélésnek szinte a maximuma, hiszen az el sem hangzó elbeszélés minden más elemet kihagy. És hogyha több szöveget egyetlen történet részeként, egy odaértett elbeszélés jeleneteiként akarunk érteni, akkor az őket összekapcsoló kivonatos elbeszélések, összefoglalások hiányoznak.

Van azonban még egy lehetséges aspektusa a líra elbeszélésként olvasásának, amely visszavezet minket a legelején felvetett, de azóta elhanyagolt problémához, az elbeszélésminimumhoz. A lírai szövegekben is el-elhangoznak olyan mondatok, amelyek elbeszélnek valamit. A korábban szemügyre vett prakrit versben az első és a harmadik nem elbeszélő jellegű. Sem az nem történetmondás, hogy „Ki ne haragudna, ha látja, hogy drága feleségének alsó ajka sebes?“, sem az, hogy „Most szen-

⁸ Veyne is ennek az automatikus olvasói elvárásnak a kijátszásaként értékeli, hogy az elégiákban nincs kronológia, hogy az elégikusoknál nincs regény, nincs összerakható történet (Paul VEYNE, *Roman Erotic Elegy: Love, Poetry, and the West*, fordította D. PELLAUER, University of Chicago Press, Chicago, 1988, 50–51), bár talán túl messzire megy, amikor azt állítja, hogy az idő egyáltalán nem játszik semmiféle szerepet az elégia-corporusokban (51).

vedned kell”. De a középső mondat kifejezetten egy múltbeli esemény, sőt esemény sor elbeszélése: „Nem hallgattál rám, pedig figyelmeztettek, hogy ne szagolgasd a méhet rejtő lótszót.” És Abhinavagupta elemzése alapján akár arra is következtethetünk, hogy éppen ez az elbeszélés a vers lényege. Aszerint ez egy fiktív történet fiktív szereplőjének mint másodlagos (intradiegetikus) narrátornak az elbeszélése, amely nem pusztán fiktív, hanem kifejezetten hazugság az ábrázolt valóságon belül. De ettől még elbeszélés. Már amennyiben eléri az elbeszélés minimumát. A teoretikusok szerint az elbeszéléshez esemény kell, ami egyesek szerint állapotváltozás.⁹ Genette példái közül a minimumra az első nem látszik változást implikálni: „Megyek”, de a második már igen: „Péter megjött”.¹⁰ Szerinte lényegében bármilyen igei forma elbeszélést alkot. Feltételezem, hogy a létige ebben a gondolkodásban nem ige. (Erre még visszatérünk.) Az 1989-es Gerald Prince szerint kell esemény az elbeszéléshez, de tényleg elég belőle egyetlenegy is.¹¹ Shlomith Rimmon-Kennan szerint viszont legalább két, kronológiai sorrendbe rendezett esemény szükséges az elbeszéléshez,¹² és ugyanígy az 1982-es Prince szerint,¹³ viszont az 1973-as Prince még úgy gondolta, a minimum, hogy három eseményünk legyen, amelyeket összekapcsol a kronológia, a kauzalitás és a zárlat princípiuma.¹⁴ A mondatunk, ha nem beszél is el, de tartalmaz három eseményt, tehát még a legszigorúbb minimumkövetelményeknek is megfelel. Én figyelmeztetek, te megszagoltad a virágot, a méhecske megcsípett.

Tulajdonképpen még azon is elgondolkodhatunk, hogy nem tartalmaz-e az első mondat egy elbeszélést. Ha a kérdő mondatot kijelentéssé transzformáljuk, amit nyilván megtehetünk, hiszen ez nem egy valódi, választ követelő, hanem ún. költői kérdés, akkor valami ilyesmit kapunk: ha a feleség ajkán seb van, a férj mérges lesz. Az, hogy az ajkon seb van, nem esemény, de indexikus jele egy korábbi eseménynek, ami kiváltja a férj haragját. Akár így is elrendezhetjük három eseménnyé: X esemény történik, seb keletkezik, a férj megharagszik. Legalább két esemény kauzális és kronológia kapcsolatban, ami a korai Prince kivételével kielégítené a narratológusokat, de talán a jelöletlen, ám odaértett (talányos és felderítendő) kiinduló eseménnyel még a három is összejöhét. Ez persze egy hipotetikus elbeszélés, de senki nem mondta, hogy a minimális elbeszélés nem lehet hipotetikus.

⁹ Michael J. TOOLAN, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, Routledge, London, 1988, 14.

¹⁰ Gérard GENETTE, „Az elbeszélő diszkurzus”, fordította LOVAS Edit, in THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei I*, Jelenkor–JPTE, Pécs, 1996, 66.

¹¹ Gerald PRINCE, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1989, 58.

¹² Shlomith RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London, 1983, 19.

¹³ Gerald PRINCE, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, 1982, 4.

¹⁴ Gerald PRINCE, *A Grammar of Stories: An Introduction*, Mouton, The Hague, 1973, 31.

És akkor még egy szót az utolsó mondatról. Az adott formában talán nem elbeszélés, de nem tartalmazza-e egy jövő idejű elbeszélés lehetőségét? Ha úgy hangzana, hogy „most szükségképpen szenvedni fogsz”, akkor felfoghatnánk egy minimális, egy eseményes elbeszélésnek.¹⁵ Azt gondolom, hogy a narratológia arra is kínál apparátust, hogy leírjuk ennek a három különböző típusú, minimális elbeszélésnek az összekapcsolódását.

A lírai versek többsége tartalmaz ilyen többé-kevésbé minimális narratív elemeket. Kérdés lehet, hogy egy versben szétszórtan felbukkanó elemeket lehet-e és érdemes-e összekapcsolni egymással mintegy elbeszélésciklusként olvasva őket, illetve hogyan lehet leírni a viszonyukat a nem elbeszélő részekkel. Világos, hogy nem mindig érdemes. Ha azt olvasnánk, „A boldogság lágy, szőke és másfél mázsa” az nem volna elbeszélés, de az már lehet elbeszélés, hogy „Láttam a boldogságot én, / lágy volt, szőke és másfél mázsa”. Van benne egy esemény, és van benne egy leírás is. A vers két következő mondata még további eseményeket is elbeszél, a mosolygás imbolyog, a boldogság (vagy a mosolygása) ledől a tócsába, az elbeszélő felé hunyorog és röffen, pihéi közt a fény tétovázva babrál. Csak mintha nem lenne érdemes itt a történetre koncentrálni. Ha egy elbeszélés helyszíne „az udvar szigorú gyöpe”, egyik cselekvő ágense a boldogság mosolygása, és az elbeszélte események közt olyanok vannak, mint hogy a fény babrál, akkor erős gyanú ébredhet, hogy itt az elbeszélésszerűség egészen lényegtelen aspektusa a szövegnek. De a narratológusok egy jelentős részét eleve nem a történet, hanem az elmondás érdekli, és bizony nagyon sok olyan elbeszélés van, amiben a történet nem a legfontosabb, sőt esetleg egyáltalán nem fontos tényező.¹⁶ Miért ne lehetne József Attilának ez a strófája egy olyan elbeszélés, amelyben nem a mit, hanem a hogyan az érdekes, nem a *fabula*, hanem a *szűzsé*, nem a *story*, hanem a *discourse*? A *fabula* azért itt is kikövetkeztethető: az egyes szám első személyű elbeszélés narrátora egyszer látott egy disznót a pocsoljában hemperegni, és azt gondolta, hogy ez a boldogság.¹⁷ És a lényeg persze nem

¹⁵ Erre a transzformációra megint csak feljogosít minket, hogy a szanszkritban a kellés kifejezésébe a jövőidejűség beleérthető (az információért KARSAI Györgynek tartozom köszönettel).

¹⁶ Patrick O’Neill „a Zénón princípiumnak” nevezi el azt a jelenséget, hogy az elbeszélés mindig rendelkezik azzal a potenciállal, hogy felforgassa az elbeszélte történetet. Világos, hogy Akhilleusz és a teknősbéka versenyfutásának története mint történet teljesen érdektelen, de az, ahogyan el van beszélve Zénón paradoxonában, már nagyon is érdekes. Patrick O’NEILL, *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*, Toronto University Press, Toronto, 1996, 1–8.

¹⁷ Genette összefoglalásaihoz képest („Odüsszeusz hazatér Ithakára.” „Marcel író lesz.” – GENETTE, i. m. 66, a fordítást módosítottam) a *fabulának* ez az összefoglalása kissé bőbeszédűnek és túlságosan részletezőnek látszhat. Lehetséges, hogy ez a lírai diskurzus eleve részletező természetéből következik. Mindenestre, ha ennél továbbmennénk az alapvető igeiség feltárása felé a *fabulában* (például „Attila lát egy disznót.” vagy „Attila meglátja a boldogságot.”), akkor aligha ismernénk rá az összefoglalásban a versre. Az egy igés összefoglalásba nem férhetne bele a legfontosabb, a (nem igei) metafora, miközben az elbeszélte történet ennek a metaforának a meglátása.

annak a története, hogy mit is csinált pontosan a disznó, hanem ez a gondolat, ez a belátás, ez a tudás, amire a humán szereplő a tapasztalat révén szert tett. És ha ez alapvetően a megismerés története, akkor olyan nagy narratív műfajokkal rokonítható, mint például a nevelési regény.¹⁸ És ha a vers többi strófájára vonatkoztatjuk, akkor mozaikdarabként hozzájárul az eszmélés kétségtelenül elliptikus elbeszéléséhez. Tverdota György szerint az *Eszmélet* eleve versciklus, a strófák számai az egyes önálló versek címei.¹⁹ Az általam itt vázolt olvasási stratégia alapján ennek a kérdésnek nincs jelentősége. Mindegy, hogy egyetlen vers részeit olvassuk ciklusként vagy 12 paratextusokkal összekapcsolt verset.

Itt azonban a narratív rész mindenképpen jól lehatárolt. Egy önálló számmal is jelzett verstani egység, és narratív kozmoszként is viszonylag zárt, mindössze egyetlen szereplő, az *én* bukkan fel a többi részekben is. Az utóbbi a lírában szinte magától értetődő, ezért az elbeszélés zártságát inkább jellemzi, hogy a többi szereplő és a helyszín nem jelenik meg máshol, mint amennyire a nyitottságát sugallja, hogy az *én* igen, noha kétségtelenül ez hív fel a ciklusként olvasásra. Vegyünk azonban szemügyre egy olyan verset is, amelyben a narratív részek elhatárolására narratológiai eszközöket kell használni.

Állítólag Albius Tibullus elégiáit a *varietas* esztétikai elve szervezi, egy-egy művön belül sok téma kerülhet elő, amelyek között asszociatív a kapcsolat. De azért majd' mindegyikben felvázol egy alapszituációt, egy élethelyzetet, ahonnan elindulhat az asszociatív gondolkodás, és ha így van, akkor aligha meglepő, hogy a beszélőnek mindenféle történetek is eszébe juthatnak. Az I. könyv 5. elégiájában azonban a 8 soros bevezetés után, úgy vélem, kizárólag narratív egységeket találunk, összesen hatot. Ebből 5 úgy épül fel, hogy 2 sor (egy-egy disztichon) be- vagy felvezeti az elbeszélést, aztán jön a tulajdonképpeni elbeszélő rész, majd két sor összefoglalja, lezárja az adott részt. Ha ezeket a bevezető és lezáró disztichonokat az egyes elbeszélések részének tekintjük, akkor az első 8 sor kivételével nem marad a versben nem narratív részlet. A hat részt egymástól elkülönítő 5 határvonal közül négyet az

¹⁸ Tverdota György szerint a „Láttam” itt „nem a tartalmas igehasználatra, hanem a látni jelentéstartalma döntő hányadának kiüresítésére példa. Az ilyen formális igehasználat azt a célt szolgálja, hogy a lírai én hangsúlyos jelenlétét észleljük, hogy tanúskodásra való illetékességét elfogadjuk.” Az igének továbbá nem funkcionális, hanem struktúraalkotó szerepe van. (TVERDOTA György, *12 vers*, Gondolat, Bp., 2004, 252–253.) Ezzel szemben én azt állítom, hogy a „Láttam” igének nagyon fontos funkciója van, ez teremti meg az elbeszélés fontosabbik dimenzióját, illetve helyezi az egyes szám első személyű elbeszélőt (alias lírai én) szereplőként a történetbe. Az ige ismétlése (látom a strófa 7.. illetve az *Eszmélet* 87. sorában) nem annyira tagolja, mint inkább keretezi az elbeszélést azt hangsúlyozva, hogy a tapasztalat nem egyszeri, felvillanásszerű volt, hanem tartósan sikerült valamit megtanulni.

¹⁹ TVERDOTA, i. m. Az első két gépiratban egyébként ennek a résznek még volt önálló címe is: „Boldogság.” JÓZSEF Attila *összes versei*, sajtó alá rendezte STOLL Béla, Akadémiai, Bp., 1984, 2. kötet, 202.

At ellentétes kötőszó jelöl sorkezdő pozícióban, illetve három átmenettel jár együtt narrációs váltás egyes szám másodikból harmadik személybe vagy vissza, illetve a megszólított megváltoztatása.²⁰

De talán nézzük meg először az első sorokat, amelyeket nem narratívnak mondtam. Az első négy sorban (egy hosszú hasonlat előtt) összesen öt ige szerepel, de ebből négy állapotot ír le: (1.) kemény voltam (*asper eram*), és azt (2.) mondogattam (*loquebar*), hogy (3.) jól bírom (*bene ferre*) a szakítást, de most (4.) távol áll tőlem (*longe abest*) a bátor dicsekvés, hanem csak (5.) sodródok (*agor*). Persze az öt ige közül kettő a létige, de eléri-e ez az igeiség az elbeszélés minimumát? Kétségtelenül van valamiféle állapotváltozás, amit körülbelül úgy írhatunk le, hogy régebben jól voltam, és most nem vagyok jól, vagy még inkább: régebben azt mondtam, hogy jól vagyok, de most annyira rosszul vagyok, hogy már úgy se tudok tenni, mintha nem lennék rosszul. De ez az állapotváltozás aligha nevezhető eseménynek. Viszont a szöveg mégiscsak leír egy lelki folyamatot. A kérdés, hogy elbeszéli-e. Ha viszont a szakítás szót is bevonjuk a lehetséges események körébe, akkor akár egy kéteseményes történetet is rekonstruálhatunk: szakítottunk, és utána romlott a lelkiállapotom.²¹ Ezt a kérdést félig nyitva hagyva a bevezetést a vers 0. elbeszélésének tekintem, amely minimum-közeli narrativitással felvázol egy szituációt, amelyben megismertünk egyelőre két szereplőt, az egyik Én, a másik Te, akik korábban együtt voltak, de mostanra szétváltak, és az egyikük, a beszélő emiatt szenved. Ebben a szituációban mondja el a következő hat történetet.

Említettem, hogy a hat elbeszélésből ötnek van valamiféle narratív kerete. Nézzük meg, hogyan működnek ezek a keretes elbeszélések!

A 9. sor a beszélő Ént (aki az előző sorok nem narratív, imperatívusos igéinek tárgya volt) hangsúlyozottan a továbbiak alanyaként vezeti be: *Ille ego*. És milyen ige kapcsolódik hozzá? A *dicor*; vagyis a nyelvtani alany egyben egy elbeszélés tárgya, róla mesélnek történetet. A 9–10. sor, bevezető disztichonként, előzetesen összefog-

²⁰ Ennek az elemzésnek, amely elbeszéléseket próbált fellelni a versben, nem volt célja, hogy a verset részekre tagolja, hogy fellelje a vers struktúráját. Az eredmény, minthogy a bevezetés kivételével nem találtam nem narratív részeket, szoros egyezést mutat a vers részekre tagolásában érdekeltelem elemzésekkel (Karl VRETSKA, „Tibulls Elegie I, 5.,” in Werner EISENHUT (szerk.), *Antike Lyrik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1970, 295–320. [eredeti publikáció 1963]; Godo LIEBERG, „Tibullo e lo strutturalismo: analisi dell’elegia 1, 5.,” in *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Albio Tibullo (Roma – Palestrina 10–13 maggio 1984)*, Centro di Studi ciceroniani, Roma, 1986, 315–330). A különbség leginkább abban mutatkozik, hogy azok a részek, amelyek a narratív elemzésben az egyes elbeszélőblokkok keretéhez mint lezárás tartoznak, azok az általános strukturalista elemzésben átkötésnek, vagy ide, vagy oda, vagy sehova sem sorolt tagolásnak látsznak, Vretska kifejezésével *Wendepunkt*nak.

²¹ A következő imperatívusoknak nem tudok narrativitást tulajdonítani. Nemcsak azért, mert az „Égess! Kínózz!” igealakok nem beszélnek el, hanem azért sem, mert annyira metaforikusan szólítanak fel bizonyos cselekvések végrehajtására, hogy elképzelni sem könnyen lehet, mi az, amit Delia valójában cselekszik, amikor úgy jár el.

lalja ezt a történetet, egyelőre függő beszédben: azt mondják rólam, hogy én mentettelek meg fogadalmimmal, amikor beteg voltál. A 11. sortól azonban nem a függő beszéd folytatódik, hanem praesens perfectumokban elkezdődik egy egyes szám első személyű elbeszélés, amely kifejti, amit a bevezető két sor már előrebocsátott. A hat-soros elbeszélés eseményei között kronológiai viszonyok nincsenek jelölve, és nem is kikövetkeztethetők. Viszont mindegyik ugyanarra a helyzetre adott reakció, mindegyik valamilyen mágikus gyógyító, bajelhárító ceremóniát ír le. Így próbálta a beszélő meggyógyítani Deliát. A 17. sor első két szava (*Omnia persolui*) vagy az elbeszélés utolsó eseménye (kilenc fogadalmat tettem, *mindet beváltottam*), vagy az eddigiek összefoglalása. A 17–18. sor többi része azonban a múlt időről jelenre vált: másik férfi élvezi áldozatos tevékenységem eredményét, az egészséges Deliát. A történet előrebocsátott és logikus végkifejletét, hogy Delia meggyógyult, az elbeszélés nem mondja el, hanem egy extradiegetikus prolepszissal az elbeszélés jelenére ugrik. A jelen idejű reflexió keretezi a múlt idejű elbeszélést: a jelenben azt mondják rólam, hogy csináltam valamit a múltban – tényleg ezt és ezt csináltam a múltban –, de ebből most ez lett a jelenben.

A 19–36. sor ezután a falusi idill tipikus tibullusi motívumának kidolgozása. Így kezdődik: *At mihi felicem vitam [...] fingebam* – de én boldog életet találtam ki magamnak. A *fingebam* éppen az a latin ige, amelyikből a fikció szavunk származik. És itt éppen azt jelzi, hogy egy fiktív életről van szó, amely soha nem következik be, és ezt a 20. sor vége külön hangsúlyozza: *sed renuente deo* – de az istenség visszautasította a kérésemet. És amikor az elképzelt jövő leírása véget ér, ennek a bevezető disztichonnak a tartalmi megismétlése zárja a részletet: *Haec mihi fingebam* – ezeket találtam ki magamnak, de imáimat szétszórták a szelek. Két szó pontos ismétlése is jelzi a keretet. Ezek között a disztichonok között található egy elbeszélést, majdnem végig jövő időben, ezek szerint a régebbi elképzelések egyenes idézeteképpen. Mindössze két sor (29–30.) nem tartalmaz jövő idejű, hanem coniunctivusos igéket, vagy hortativusokat vagy potentialisokat (*Illa regat cunctos*: ő irányítson vagy irányítana mindenkit). Ez a jövő idejű részlet sok cselekvést ír le, sok különféle eseményt mond el, mindazonáltal nehéz lenne köztük időrendi vagy kauzális kapcsolatot találni. Hanem inkább különböző elemei, aspektusai egy történésnek, amelyet leginkább a kétszer elhangzó *consuescet* (meg fogja szokni) igealak fejez ki: a falusi idillben Delia mindenféle dolgokhoz hozzászokik, és nagyvilági örömlányból derék gazdasszonnyá válik. Csúcspontja, zárata van azért ennek az alapvetően paraktikus, mozaikos elbeszélésnek, Messalla látogatása (*Huc ueniet Messalla*). A Római Birodalom egyik ősi arisztokrata családjának sarja, Augustus egyik legsikeresebb hadvezére számára Delia maga fogja leszedni a fáról a legédesebb almákat.

Látható, hogy ezt a narratív részt az ismétlésekkel kiemelt keret is elválasztja környezetétől, meg a jövő idejű igék használata is, valamint az, hogy a korábbi egyes szám második személy helyett itt harmadikban beszél Deliáról (akinek a neve is csak itt hangzik el először a versben).

A harmadik narratív blokk (37–46.) az, amelyiknek nincs saját kerete, és az egyetlen az elsőt követők közül, amelyik nem az *at* kötőszóval kezdődve jelzi a rátérést az új témára. Ehelyett a *saepe* ismétlése két egymást követő disztichon elején (37., 39.) emeli ki, hogy ismétlődő cselekedeteit meséli el az *Én*. Egyben kiderül, hogy itt már a szakítás után vagyunk, bár még mindig a múltban. Az első két disztichon egymástól független cselekvéseket mond el: a beszélő gyakran borral, gyakran más nővel akarta feledni bánatát. De mind a kettő ugyanabban a periódusban, esetleg akár egymással összefüggésben is, ugyanarra az élethelyzetre adott reakció. A 41. sor vélhetőleg szinguláris elbeszélésbe vált át az iteratívról: a férfi kudarca után a távozó nő még megjegyzi, hogy Delia elátkozta őt.²² Ami ezután következik, inkább narrátori kommentár, mintsem az adott jelenetben elhangzott válasz, bár még az is elképzelhető.²³ A narrátor elismeri a mondottak igazságát, csak némiképp módosítja: valóban el van átkozva, de Delia nem mágikus eszközökkel, hanem a szépségével érte el, hogy ne tudjon más nővel örömet találni. Hogy ezt nem hangosan mondja ki a narrátor mint egy múltbeli jelenet szereplője, arra a narratívát záró mitikus-epikus hasonlat utal, amely talán túl irodalmi ahhoz, hogy a jelenetben elhangozzon. Úgy rekonstruálhatjuk tehát, hogy a gyakorító elbeszélés 4 sora után, egy 2 soros jelenet következik, majd a narrátor 4 soros reflexiója a jelenetben (függő idézetként) elhangzottakra.

Viszont akármivel kötötte is magához Delia a beszélőt, ebből a szakítás nem következik. Arra más magyarázatot kell találni. A 47. sortól új elbeszélés kezdődik, amelyik új szereplőket léptet fel. A felvezetés egy 2 soros általános, minimálisan narratív leírás: „Ezek azért ártottak nekem, mert van körülötte egy gazdag szerető, és mert az életemre tört a furfangos kerítő.” Ez mellesleg ugrást jelent visszafelé az időben, a szakítást megelőző periódusra. Az elbeszélés azonban nem ennek a kifejtésével folytatódik, nem azt mondja el, pontosan hogyan is csapták le a kezéről Deliát, hanem először az egyik, majd a másik új szereplő felé fordul. Először a *lena* lesz főszereplője egy optatív elbeszélésnek. A beszélőnk azt mondja el, mi minden történjen vele. És hogy ez az átok, a jövőbeli vágyott események előadása ki is mondatik, azt az 57. sor implikálja: *Eueniet, dat signa deus* – be fog következni, jelt ad az isten. Az istenség nyilván a hangosan elmondott átokra reagál, annak jövőbeli beteljesítését erősíti meg egy csodajellel. A blokkot egy általánosító reflexió zárja arról, hogy az istenek megbosszulják az elhagyott szerelmeseket.

²² De persze azt is el lehet képzelni, hogy minden nő ezzel a feltételezéssel magyarázza a kudarcot, és akkor ez is „gyakran” történik. A római szerelmi elégiakorpuszban ez a magyarázat (hogy a férfi egy másik nő mágikus beavatkozása miatt nem tud teljesíteni) mindig felvetődik, mint ami eléggé kézenfekvő. Ez lehet egy társadalmi gyakorlat realista leképezése, de lehet költői konvenció is.

²³ Valamint az is, hogy a nő nem az adott jelenetben mondja ezt, hanem később mindenfelé ezt pletykálja (*narrat*), mert az ő jó hírének árt(ana), ha kiderül(ne), hogy egy férfinak nem ment vele, ezért a hibát (esetleg már preventív jelleggel) Deliára hárítja (Paul MURGATROYD, *Tibullus I*, University of Natal Press, Pietermaritzburg, 1980, 173.). Ebben az esetben a válasz szintén lehet iteratív: a pletykára ő gyakran mondja el mindezt sokaknak.

Mielőtt azonban a szerelmi riválisához fordulna, újra Deliához beszél, és arra biztatja, hogy ne hallgasson a kerítőre, mert a szegény szerető sok szempontból jobb, mint a gazdag. A kétsoros felszólítást egy hatsoros jövő idejű részlet követi, amelyet akár elbeszélésnek is tekinthetünk. Az elbeszélés két (fő)szereplője a *pauper* (a szegény) és a Te, aki azonban csak a 61. sorban van jelölve, de nyilván később is odaértendő. A *pauper* ugyan általános megnevezésnek hat, és egyes szám harmadik személyben van róla szó, de nyilván olyan kategóriát jelöl, amelybe a beszélő beleérti magát, következésképpen ez a jövő idő az ígéret beszédaktusát jelöli. Mitől tekinthető elbeszélésnek ez a hat sor? Elég sok benne az igei tartalom: összesen 7 ige, és ebből csak egy a „lesz”, az is a legelső, amelyik szinte csak előrebocsátása az elbeszélésből adódó tanulságnak: *pauper erit praesto tibi* – a szegény mindig rendelkezésedre fog állni. A *pauper* később következő egyes cselekedeteit csak mellérendelő kötőszavak kötik össze (három *-que* és két *et*). Ha összekötik, mert háromszor egyáltalán nincs kötőszó, bár az aszúndeton hatását csökkenti a *pauper* négyszeres anaphorája: amikor megismétlődik az alany, nincs szükség kötőszóra. A sok cselekvés mellérendelése értelmezhető úgy, mint egy életmód egymással logikailag és kronológiailag nem összefüggő, jellemző aktusai. Ugyanakkor az *és* jelezhet időbeli egymásutániséget is. Tulajdonképpen a vers legtöbb, általam elbeszélésnek tekintett része inkább mozaikszerű, mintsem kronológikus vagy egységes. Vajon ettől megkérdőjelezhető az elbeszélésszerűségük is? (Bár a minimális elbeszélésnek csak Prince egyik definíciója alapján feltétele, hogy több esemény valamilyen logikai princípium alapján összekapcsolódjon, a többi definíció alapján is feltehetjük, hogy a nem összekapcsolódó események nem egy elbeszélést alkotnak, hanem csak egymás közelébe kerül sok minimális elbeszélés, amelyekből nem jön létre egyetlen, őket mind magába foglaló elbeszélés.) Amikor Delia beteg volt, a beszélőnk mindenféle rituális és mágikus cselekvéssel kísérletezett, hogy meggyógyítsa. Ezek egymással nem álltak kauzális kapcsolatban, de mind része volt a cselekménysornak, amelyet így írhatnánk le: Delia megbetegedett – mindent elkövettem a gyógyulása érdekében – Delia meggyógyult. A falusi idill elképzelésében sem kapcsolja össze semmi például azt, hogy Delia megszokja számon tartani a jószágot, és hogy megszokja a szolgagyerekeket az ölébe venni. Mivel a megszokás hosszabb időtartamot jelent, a kettő nyilván egymással párhuzamosan is történhet. Gondolhatjuk, hogy akkor ez nem is elbeszélés, hanem egy állapot különféle elemeinek, mozaik- vagy kaleidoszkópszerű leírása. Csakhogy az az állapot, amit leír, egy emberi életmód, amely csupa cselekvésből áll, amelyek többsége ismétlődő, de van köztük szinguláris is: Messalla látogatása – bár lehet, hogy az idilli fikcióban annak is iteratívnak kellene lennie. Mindenesetre a sok minimális elbeszélésből mozaikszerűen összeálló leírás és sok minimális eseményből mozaikszerűen összeálló elbeszélés közötti különbség esetleg csak elnevezésbeli és lényegtelen.

De visszatérve a *pauper* cselekedeteihez. A hat sorban mindvégig apró szolgálókat teljesít a szeretett nő körül. Mindig jelen van, mint egy rabszolga,²⁴ mindig

²⁴ Parshia LEE-STECUM, *Powerplay in Tibullus: Reading Elegies Book One*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, 175.

elsőként érkeznek, mint a leghűségesebb cliens,²⁵ és ha nyüzsgő tömegben kell utat törni, akkor szorosan az oldalához tapadva (ami nyilván a vágyott szexuális együttlét alig kódolt megfogalmazása is)²⁶ támaszt nyújt és segít. Az alárendeltség motívumainak megkoronázásaképpen a szegény még lopva a titkos barátokhoz is elkíséri a nőt, sőt ott még a saruját is maga oldja le róla. A 65. sor a titkos barátokról olyannyira zavarba hozta a vers értelmezőit, hogy a szöveghagyomány teljes egyöntetűsége ellenére összevissza javígtatták, és mindenáron próbálták szétmagyarázni a nyilvánvaló jelentést, hogy tudniillik Delia a gazdag szerető mellett, annak tudta nélkül más barátokat is szívesen meglátogatna, és az Én az ilyen kiruccanások lebonyolításához kínálja fel segítségét. Elkísérné oda, és ott még a sarut is levinné hófehér lábáról (és valószínűleg a láb megcsodálása az összes öröm, ami neki ebből jutna). Gondolhatjuk, hogy ez már a végső megalázkodás, amikor nemcsak a gazdag riválissal szemben fogadja el a másodlagos szerepet, hanem számos további, alkalmi partnerrel szemben is. Volt, aki megpróbálta teljesen átírni a sort, vagy értelmetlennek nyilvánította,²⁷ de a legügyesebb, amikor a barátokat a beszélő barátainak tekintik: a szegény a saját barátaihoz szeretné vendégségbe vinni Deliát, és ezt persze a gazdag szerető előtt kellene titokban tartani.²⁸ De hogy ez miként illeszkedne az odaadó *pauper* szolgálatainak sorába, az nem világos. A kézenfekvő nyelvtani jelentéssel is el lehet boldogulni, csak szembe kell nézni azzal a jelentéssel, amit számos 19–20. századi értelmező immorálisnak talált.

A szegény szerető tetteinek jövő idejű, az ígéret beszédaktusát idéző elbeszélését egy olyan utalás zárja, illetve foglalja össze, ami legalább ezt, de lehet, hogy az egész eddigi versszöveget egy Deliának szóló megnyilatkozásnak látszik feltüntetni: *heu canimus frustra, nec uerbis uicta patescit ianua* (Jaj, hiába éneklek, szavakkal nem lehet meggyőzni a kaput, hogy kinyíljon – 67–68.). Az utóbbi értelmezés miatt tekintti több értelmező is *paraclausithyron*nak az egész verset:²⁹ a kizárt szerelmes nyö-

²⁵ Ha a cliens-metaphorát nem érzékeljük, akkor az ígéret szimplán csak paradox, hisz nyilvánvaló, hogy éppen nem a szegény, hanem a gazdag szerető fog mindig elsőnek érkezni (így LEE-STECUM, i. m., 175.).

²⁶ Lásd LEE-STECUM, uo.

²⁷ Postgate ötlete, amelyet azonban csak tentatíve vetett fel a szövegkritikai apparátusban, hogy legyen *pauper ad occultos furtim deducet amicos* helyett a szöveg *pauper adhuc luteos suris deducet amictus*, ami azt jelenti: „a szegény még a sáros köpenyt is leveszi lábszáradról” – nyilván, hogy aztán hozzáférjen a saruhoz. A főszövegben inkább az egész sort cruxok közé tette. „Tibullus”, ed. J. P. POSTGATE, in *Catullus, Tibullus, Pervigilium Veneris*, Harvard University Press, Cambridge MA (Loeb Classical Library), 1962, 220.

²⁸ Herbert MUSURILLO, “Furtivus Amor: The Structure of Tibullus 1.5.” *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 101, 1970, 393–394, 14. j., ahol egyben az egész filológiai vita összefoglalása is megtalálható.

²⁹ Frank Olin COPLEY, *Exclusus amator, A Study in Latin Love Poetry*, American Philological Association, Madison, 1956, 107–112.

szörgése is lehetne az egész. Az előbbi, hogy tudniillik csak az 59–68. sorokat kell ilyen beszédhelyzetben elképzelni, nemcsak az támogatja, hogy a megszólított a vers során többször változott, és hogy Deliáról volt szó közben harmadik személyben is. Ezt a részletet a gazdag–szegény szembeállítás szervezi, és a keretét alkotó disztichonok között a megszólított lányt arról próbálja meggyőzni a szegény beszélő, hogy inkább őt kell választani (vagy legalábbis érdemes vele is fenntartani a viszonyt párhuzamosan). A gazdag udvarló tematikusan tér vissza 68. sorban. Az 59.-ben a minden szerelmet legyőző ajándékokról volt szó, a 68.-ban pedig arról, hogy teli kézzel kell kopogtatni, ha azt akarjuk, hogy kinyíljon a kapu. A zárva maradó kapu nyilvánvaló erotikus szimbóluma teszi világossá, hogy a jövőbeli szolgálatok ígéretéért cserébe a beszélő azonnali jutalmat várna.

De ha már a gazdag rivális témája újra előkerült, a záróblokk hozzá fog szólni. A keretező disztichonok tanácsokat fogalmaznak meg (*mea furta timeto; utere dum licet*), és nagy szentenciózus igazságokat pufogatnak (a sors forgandó, a víz állhatatlan³⁰). A kettő között egy négysoros elbeszélés található arról, mit is cselekszik mindeközben valaki más (*quidam*), valaki, akit még nem ismerünk, de a célja nyilván az, hogy lecsapja a *diues amator* kezéről Deliát. Ez jelen idejű elbeszélés, de a végső, állapotváltozással járó esemény a jövőbe helyeződik, arról a beszélőnek csak sejtései vannak: valami készül (*nescioquid furtiuus Amor parat*) – amint az az elbeszélést mintegy összefoglaló, lezáró, a narráció keretét megteremtő 75. sorban áll. Ez a beszélőnek akár mindegy is lehetne, de a helyzetet ő arra használja ki, hogy a jelenlegi riválisának várható jövőbeli felsülése alapján már most sorsközösséget feltételezzon kettejük között, ami nemcsak egy szintre helyezi őket, hanem a *paupert* juttatja előnyhöz, hiszen ő ebben a felsülésben már tapasztaltabb, ő az, aki előre el tudja magyarázni a dolgokat, aki tanít, tanácsokat osztogat.

Láttuk tehát, hogy a versben keretes narrációk találhatók. De hogy sorakoznak egymás után, illetve kapcsolódnak egymáshoz a narratív blokkok?

1. (9–18) Múlt idejű elbeszélés. Delia beteg volt, de a beszélő fogadalmainak eredményeképpen meggyógyult.

2. (19–36) Jövő idejű elbeszélés. Azt mondja el, milyennek képzelte a beszélő közös életüket Delia betegsége alatt, feltéve, hogy meggyógyul.

3. (37–46) A csalódás utáni öngyógyítási kísérleteit meséli el, főleg a próbálkozásait más nőkkel. Ez múltbeli, gyakorító elbeszélés, amit a *saepe* (gyakran) határozó ismétlése hangsúlyoz. Ez az egyetlen nem keretes elbeszélés.

4. (47–58) A beszélő rádöbben, nem Deliával, hanem a furfangos kerítővel van baja, ezért őt elátkozza. Ez egy optatív elbeszélés arról, hogy mi minden rossz történjen vele.

³⁰ Pontosabban a vers annyit mond, hogy a hajód most áttetsző vízen úszik, de minthogy ez azt magyarázza, miért kell addig élvezni, amíg lehet, ez az általános vélekedés szerint azt implikálja, hogy a víz viselkedése bármikor megváltozhat.

5. (59–68) Ezután tér vissza a vers az egyes szám 2. személy használatához, újra Deliához beszél, és azt magyarázza neki, hogy a szegény szeretővel többre megy, mint a gazdaggal. Ezt egy hatsoros, jövő idejű elbeszélés demonstrálja arról, milyen szolgálatokat tehet egy szegény szerető.

6. (69–76) A záróblokk viszont a szerelmi riválist szólítja meg, hogy tanuljon az ő példájából. És hogy óvatosságra intse, egy jelen idejű elbeszélésben elmondja, hogyan ólálkodik Delia körül már egy újabb férfi.

Az elbeszélések tehát nagyon sokfélék: kettő múlt, egy jelen, kettő jövő idejű, egy pedig optatív. Valahol mindegyik a férfi–nő viszonyról szól, de mindegyik más aspektusáról: aggodalom a beteg kedvesért, tartós idill, a férfi képtelen teljesíteni, mert más nő jár az esze, egy pusztán üzleti dimenzió, a szegény férfi áldozatos szolgálatai, a csábítás. De mindegyik kifejezi a lelegején felvázolt szituáción belül a csalódott szerelmes lelkiállapotait. Milyen állapotban van az, aki épp ilyeneket mond vagy gondol? Ezek a lelkiállapotok változatosak, és gyakran ellentmondásosak. Leginkább belső monológnak fognám fel az egész verset, amelyben egy tudat ábrázolódik, és világos, hogy ez a tudat egyrészt gyakran dialogikusan próbálja megérteni önmagát, hiszen többször másokat szólít meg, másrészt a gondolkodása alapvetően narratív, hiszen egy-egy gondolatából, érzéséből azonnal elbeszélés bontakozik ki. Így lehetséges, hogy a vers narratív blokkjai mégis egy lírai kozmoszt építenek fel.

Felvetődhet azonban az a lehetőség is, hogy a vers nem egymástól többé-kevésbé elkülönülő minimum-elbeszélések halmaza (ciklusa), hanem egyetlen egységes elbeszélés, amelyből igenis kiolvasható egy fabula. Karl Vretska megpróbálta az egyes elbeszélte eseményeket „egy valószínű sorrendbe rendezni.” Így fest ez nála:³¹

1. Delia beteg; Tibullus a betegágyánál a boldog közös jövőről ábrándozik, valamint imádkozik a gyógyulásáért (9–36)

2. A kerítő bemutat Deliának egy gazdag szeretőt, Delia elhagyja Tibullust (47–48)

3. Tibullus kemény szavakat használ a szakításhoz (1)

4. Tibullus hiába próbálja elviselni a szakítást (2–4)

5. a) Tibullus bocsánatot kér és szeretné újrakezdeni (5–8)

b) felcsillantja Delia előtt a szegény szerető szolgálatait (59–66)

6. Minden hiába; Tibullus elátkozza a kerítőt, és óva inti a riválist (49–58, 69–76).

Ez a fabula pedig a következő sorrendben jelenik meg a szüzsében: 3, 4, 5a, 1, 4, 2, 6, 5b, 6.

Három dolog feltűnő ebben a cselekményrekonstrukcióban. A hat esemény közül hármát az első 8 sor mond el. Ez narratológiai szempontból persze egyáltalán nem problematikus, viszont támogatja azt a modellt a lírai elbeszélésről, hogy a bevezető nyolc sor felvázol egy történetet, amelynek egy-egy szituációjában a lírai megszólal-

³¹ VRETSKA, i. m., 317–318.

lások (amelyek ezúttal egyben történetek) elhangozhatnak. A másik két dolog azonban valóban probléma. A 6. cselekményelem két különböző helyzetben, két különböző szereplőhöz szóló beszéd. Ez a kettő, a kerítő elátkozása és a rivális figyelmeztetése aligha lehet ugyanaz a cselekményelem. Továbbá a 37–46 és a 67–68. sorok egyáltalán nem szerepelnek a leírásban, következésképpen, azok olyasmiről beszélnek, ami nem része a történetnek. Az utóbbiról talán mondhatjuk, hogy az általánosító narrátori kommentár, de a 37–46-ban nagyon is érdekes dolgokat cselekszik az egyik szereplő (az Én), ez mégsem része Vretska szerint a történetnek.

Milyen tanulság vonható le ennek a konstrukciónak a kudarcából? Valószínűleg nem az, hogy az egységes történetté olvasás stratégiája eleve elhibázott, hanem inkább az, hogy a részek egymáshoz kapcsolása, egymásra vonatkoztatása annyira elliptikus és enigmatikus, hogy nagyon könnyű az ilyen elmejáték során hibázni. Ha egy fabula kikövetkeztethető is, olyan kevés jel tájékoztat a cselekményelemek viszonyáról, hogy ettől még az egész vers mégsem lesz egyetlen elbeszélés.

A hat történetből ötben közös, hogy a beszélőnk szerencsétlen, kiszolgáltatott, sikertelen lúzer. Mindössze a másodikban, a falusi idillben látszik sikeres férfinak, bár ott is kiderül, hogy a házban az ő szerepe marginális lesz, és mindenben a nő fog dönteni.³² Nagyobb baj, hogy ez az a történet, amelyik csak az ő fantáziájában létezik. Felvetődött már az a kérdés is, hogy a meglehetősen jólétről tanúskodó falusi idill nem áll-e ellentétben a *pauper*; a szegény szereplő önábrázolásával. Egyfelől lehet azt hangsúlyozni, hogy egy kicsiny birtokról van szó, és az I. könyv első elégiájában a falusi életmódhoz az tartozik, hogy „kevéssel megelégedve él” (I. 1,25). A két falusi idill összekapcsolását Musurillo odáig viszi, hogy „nagyon valószínűnek” mondja, ugyanarról az ősökől örökölt birtokról van szó.³³ Másrészt lehet abban valami, hogy *pauper* a privilegizált kisebbségen belül a normál tagokat jelenti szemben a mesésen gazdagokkal, míg akiket mi szegénynek mondanánk, arra nincs is szó.³⁴ Valószínű, hogy ez így van az elégiában, de olyan messzire én nem mennék, hogy

³² *At iuuet in tota me nihil esse domo*. Ez a kép, hogy az idilli jövőben Delia a főnök, ő intéz mindent, kézenfekvően a kapcsolat hatalmi dinamikájáról szól: ahogy a nyomorúságos jelenben, úgy az elképzelt idillben is a férfi alárendelt szerepet játszik, ami illik a *seruitium*, a szerelmi szolgaság képzetéhez. A szolgaság motívuma alapján persze annak a képnek, hogy a fecsegő szolgálja megszokja, hogy a szerelmetes úrnő ölében játsszon (35), nehéz nem erotikus jelentést tulajdonítani (lásd LEE-STECUM, i. m., 167.). Másrészt azonban, és erre egy modern olvasó érzékenyebb lehet, a birtokirányítás munkája teljes egészében a nő vállára kerül. Övé a gond, övé a munka, és a férfi (a birtok tulajdonosa) meg nem csinál semmit. Lehetséges, hogy ez a szegény nő nagyon ki lesz használva, és még megtisztelve is kell éreznie magát (mint MUSURILLO, i. m., 390. írja: “For a Roman woman to take complete charge of an estate would show how much confidence her husband had in her”). Ez az aspektus viszont nem illik a *militia amoris* motívumához. A beteljesedő idillben a szolgaság ugyan folytatódna, de a szolgálat átadná helyét az édes semmittevésnek.

³³ MUSURILLO, i. m., 390.

³⁴ VEYNE, i. m., 105.

ezt minden latin szövegre igaznak tekintsem. Mindazonáltal a rabszolgatartó birtok, amelyhez szántóföldek, szőlő, birkanyáj és gyümölcsös tartozik, és a szegénység esetleges ellentmondását nemcsak azzal oldhatjuk fel, hogy az ilyen birtok tulajdonosa még mindig tekinthető szegénynek például egy Messallával összemérve, hanem azzal is, ha a szegénységet a fikción belüli realitásnak, a birtokot pedig a fikción belüli fikciónak tekintjük. A falusi idillről a kedves betegágyánál az is álmodozhat, akinek nincs vidéki birtoka. Lehetséges, hogy az idill megvalósításához nemcsak Delia hiányzik, hanem a birtok is.

Ugyanakkor a vers Deliáról is elmond egy meglehetősen elliptikus történetet.³⁵ Egy régebbi állapotban a beszélő kedvese volt, de a kapzsi kerítő hatására gazdagbbrára cserélte, és sejtethető, hogy hamarosan ezt is le fogja cserélni egy harmadikra. Közben további férfiakat is szeretne titokban meg-meglátogatni. Az elképzelt idill ordító ellentétben áll mindazzal, ami Deliáról és kapcsolatainak jellegéről egyébként kiderül. Vagyis arra nézve is levonhatunk következtetéseket, milyen ember az, aki egy ilyen kapcsolatban ilyesmirel ábrándozik.³⁶ Nem túl eszes. És a vers mintha inkább azt várná tőlünk, hogy kinevessük a beszélőt, semmint hogy együtt érezzünk vele. Ez az eredmény a narratív részek egymásra vonatkoztatásából fog adódni.

A két főszereplőn kívül mások is felbukkannak ezekben a történetekben. Egy *anus*, varázsláshoz értő anyóka az elsőben (12), akinek utasításait Tibullus követte, egy sikeres rivális (*alter; diues amator; potior nunc* – 17, 47, 69) több helyen, Messalla a másodikban, egy másik nő, aki azonban egy egész csoportot képvisel (*alia* – 39), a harmadikban, a *lena* a negyedikben,³⁷ majd végül a rivális riválisa (*quidam* – 71). Eléggé absztrakt figurák ezek. Egy részük támogatja a hőst (*anus, Messalla, alia*), más részük ellene dolgozik (*alter; lena, quidam*). Egyébként alig derül ki róluk bármi is, egy-egy tulajdonságuk, illetve szándékuk jelöli ki pozíciójukat ebben a beszélő én körül kerülő világban. De mi a helyzet magával Deliával? Róla némi külső leírást kapunk (44–45), de különben alig tudunk meg róla valamit. Általában a passzivitása a legfeltűnőbb: ha beteg, egy férfi tevékenykedik körülötte; amikor elhagy egy férfit, akkor az a *lena* és egy másik férfi hatására történik. Pedig az elképzelt jövőben nagyon is aktív, kezdeményező és domináns. Őrzi a termést, vigyáz a mustra, számolja a nyáját, ügyel mindenre. Ebből a szempontból is nagy az ellentét a második és a többi elbeszélés

³⁵ Amit én a fabula kikövetkeztetésének nevezek, az nála így hangzik: „[die] Frage, welches Geschehen und in welchem Ablauf es als erlebt vorgestellt wird.” VRETSKA, i. m., 317.

³⁶ A teljes vers folyamatos narrációként olvasása segíthet itt annak, aki szeretne jó véleménnyel lenni az Énről: Deliát esetleg a *lena* rontotta meg, és azért lett ilyen, de amikor még az Én a közös jövőről ábrándozott, akkor még nem volt ilyen. D. F. BRIGHT, *Haec mihi fingebam: Tibullus in His World*, Brill, Leiden, 1978, 162–166.

³⁷ MUSURILLO, i. m., 389. felveti a lehetőséget, hogy az első rész *anusa* esetleg azonos lehet a *lenával*, ami ironikus lenne: “an old witch (ironically perhaps the same who later betrayed him)”. Erre az ironikus azonosságra azonban a szöveg semmilyen jelzéssel nem utal. Ez mindössze annak az értelmezőnek a fantáziájában megképződő lehetőség, aki szeretne minél koherensebb fabulát alkotni a szüzsé mögé.

között, amire két magyarázat is adódhat. Vagy egészen másmilyen Deliára vágyik a főhős, mint amilyen a nő egyébként, olyan domináns figurára, amilyen Delia sohasem lehetne, vagy a saját belső diskurzusában folyamatosan mentegeti a nőt, a számára kedvezőtlen döntéseinek felelősségét másokra hárítva. Mindkettőnek megvolna a maga pszichológiai realitása, de egyik sem módosítja kedvezően a hősről kialakult képet, akár egy olyan alakról van szó, aki képtelen szembenézni a realitásokkal, akár olyan balekről, aki még vágyakozni sem képes másra, mint hogy uralkodjanak rajta.

Narratívák, minimális elbeszélések rendre fellelhetők lírai költeményekben is, és ha több van belőlük, attól a vers még nem válik elbeszélő jellegűvé, de a narratív tartalmak egymásra vonatkoztatása, mintegy ciklusként olvasása segíthet az értelmezésben. Ez nem jelenti azt, hogy egy történet megkonstruálása lenne az értelmezés célja. Sokkal inkább, hogy az inkább csak vázolt történet teremtette kontextusban tudjuk megérteni a lírai megszólalásokat és azok összjátékát.

András Csaba¹

FELÜLET-POÉTIKÁK²

– Adalékok Tarr Béla filmnyelvi leírásainak narratológiai értelmezéséhez –

A leírás és a film

A Gérard Genette utáni narratológiában jellemző tendencia, hogy a leírást *a narratíva másikként* azonosítják.³ Genette a leírást még megpróbálta az elbeszélés elsődlegessége alá rendelni,⁴ később a narratíva és a leírás viszonyát újragondoló szerzők⁵ legtöbbször a leírás autonómiája mellett érvelnek, létrehozva a szövegstruktúra olyan elméleteit, melyek azt a narratíva alternatívájaként mutatják fel. Seymour Chatman *Coming to Terms* című kötetében előbb három szövegtípust hasonlít össze (érvelés, leírás, narratíva), majd Philippe Hamonra támaszkodva bírálja a hagyományt, mely a leírást a narratívának alárendelt, kiegészítő formának tekintette.⁶ Bagi Zsolt – elsősorban Lukács György és Hamon szövegeire alapozott – leírás-elméletében a leírás legfontosabb jellemzője, hogy megbontja az elbeszélés finalizmusát, ellenáll a „lényeg” és a célszerűség totalizáló logikájának.⁷ A legtöbb kortárs kutató a leírás és a narratíva viszonyát a stázis és az akció, a térbeliség és az időbeliség, a topológia és kronológia, és a szimultaneitás és a linearitás fogalom párok mentén rendezi el. A leírásokkal foglalkozó szakszövegek alakulástörténetében megfigyelhető az elmozdulás, mely a narratívának alárendelt, „szolgálólányként” felfogott leírástól az egy-egy funkciót előtérbe állító elméleteken keresztül a leíró nyelv komplexitásának és jelentőségének felismeréséig vezet.⁸

¹ A szerző a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola doktorjelöltje.

² Előadás-változata 2016. január 12-én az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Elméleti Osztályának *Irodalomelmélet, narratológia, szövegértelmezés* című első narratológia-konferenciáján hangzott el.

³ A narratíva „másikja”-ként felfogott leírás kérdéséhez lásd Ruth RONEN, “Description, Narrative and Representation”, *Narrative* 5/3, 1997, 274–286.

⁴ Gérard GENETTE, “Frontiers of Narrative”, in uő, *Figures of Literary Discourse*, fordította Alan SHERIDAN, Columbia University Press, New York, 1982, 127–144.

⁵ Többek között: Philippe HAMON, Svetlana ALPERS, Umberto ECO, Seymour CHATMAN, BAGI Zsolt, Werner WOLF és – részben – Roland BARTHES. A leírás-elméletek alakulástörténetéhez lásd HOVANEC Zoltán írását: „A leírás valósága”, *Literatura* 2016/1–2. szám, 93–104.

⁶ Seymour CHATMAN, *Coming to Terms – The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca/London, 1993, 6–26.

⁷ BAGI Zsolt, *A körülrás*, Jelenkor, Pécs, 2005. 90–94.

⁸ Nem illeszkedik ebbe a tendenciába Lukács György 1936-os szövege, mely – épp ezért – a kérdés reneszánszának egyik legtöbbet idézett forrásává vált. LUKÁCS György, „Elbeszélés vagy leírás?”, *Híd* 1954, szeptember, 9. szám, 423–428.

A fent említett szerzők a leírást sajátos prózanyelvnek (Barthes), nem-narratív szövegtípusnak (Chatman), az irodalmi nyelv egy lehetséges kritikai fenoménjának (Bagi) tekintik, vagyis szorosan a szövegek létmódjához kötődő struktúrájának. Noha Svetlana Alpers bemutatta, hogy a 17. századi németalföldi festészet – az itáliai festészet narratív jellegével szemben – alapvetően leíró,⁹ Chatman pedig David Bordwell és Kristin Thompson megállapításaival egyetértve ír a filmek leíró jellegéről,¹⁰ a leírást többnyire továbbra is a szövegek struktúrájának tekintik. A narratológia területén az utóbbi évtizedek kutatásaiban vált hangsúlyossá a transzmediális jelenségként felfogott leírás vizsgálata. Werner Wolf értelmezésében a leírás a jelek szerveződésének egyik módja,¹¹ „diszkurzív elrendeződés”,¹² mely a szövegek mellett a képek és a zene esetében is felismerhető. Wolf tehát bírálja a leírást pusztán a szövegek szerveződésének tekintő értelmezői gyakorlatot,¹³ Klaus Rieser pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy a filmelmélet területén különösen szembeötlő a leírás terminusának hiánya.¹⁴ Rieser álláspontja szerint a film esetében a narratíva és a leírás nem különíthető el olyan élesen, mint az irodalmi szövegek vizsgálatakor, hiszen a film akkor is élhet leíró eszközökkel, amikor eseménysorokat mutat be, ezért azt javasolja, hogy a filmek vizsgálatakor a narratív és a leíró jelleget egy koordináta-rendszer két tengelyeként gondoljuk el. Noha Rieser ezzel az átalakítással sikeresen átemeli a leírás terminusát a filmelmélet eszköztárába, eközben éppen a legfontosabb temporális és funkcionális jellemzőitől fosztja meg a fogalmat. Rieser gyakorlatilag ugyanazon az állásponton van, mint Seymour Chatman,¹⁵ azzal a különbséggel, hogy Chatman ugyanezekből a premisszákból arra a következtetésre jut, hogy a film nem képes az irodalmi szövegekben megjelenőkhöz hasonló leírásokat létrehozni.

Tanulmányomban a leírás kérdésköre felől vizsgálom az egyik legismertebb és a legelismertebb kortárs magyar filmrendező, Tarr Béla filmjeinek egyes jeleneteit. Nem a Tarr-életmű leírásainak tipológiáját szeretném létrehozni, pusztán a rendező egyes sajátos filmnyelvi megoldásaira mutatok rá. Az első fejezetben azt vizsgálom, hogy Tarr milyen eszközökkel teremti meg a filmes leírás lehetőségét, és amellet érvelek, hogy a *Kárhozat* (Tarr Béla, 1987) egyes jelenetei olyan *tisztán* leíró stratégiákat alkalmaznak, melyek – bár kerülőutakon, de – azt valósítják meg, amire

⁹ Svetlana ALPERS, *Hű képet alkotni*, fordította VÁRADY Szabolcs, Corvina, Bp., 2000, 13–14.

¹⁰ Seymour CHATMAN, *Coming to Terms – The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, 20.

¹¹ Werner WOLF, “Description as a Transmedial Mode of Representation, General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music”, in Werner WOLF–Walter BERNHART (szerk.), *Description in Literature and Other Media*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2007, 5.

¹² I. m., 8.

¹³ I. m., 1–5.

¹⁴ Klaus RIESER, “For Your Eyes Only: Some Thoughts on the Descriptive in Film”, in in Werner WOLF–Walter BERNHART (szerk.), *Description in Literature and Other Media*, 216.

¹⁵ Seymour CHATMAN, „Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)”, in FÜZI Izabella (szerk.), *Verbális és vizuális narráció*, Pompeji, Szeged, 2011, 71–90.

Chatman és Rieser érvelése szerint a film képtelen. A második fejezetben a *Werckmeister harmóniák* (Tarr Béla – Hranitzky Ágnes, 2000) jeleneteit elemzem, és azt mutatom be, hogy Tarr hogyan hoz létre egy *nem leíró* filmnyelv segítségével egyes irodalmi leírásokéhoz hasonló hatást. A leírás kérdéskörére koncentráló, a prózapoétikai és filmes megoldásokat párhuzamosan elemző vizsgálat nemcsak árnyalhatja és kiegészítheti a Tarr filmjeire vonatkozó korábbi megállapításokat, de – intermediális jellegéből adódóan – új perspektívát nyithat a leírás temporális sajátosságaihoz kapcsolódó narratológiai kérdésekre is.

Álló élőképek

Mielőtt rátérnénk a *Kárhozat* leíró jeleneteinek vizsgálatára, érdemes számot vetnünk Tarr poétikájának tágabb értelemben vett leíró jellegével. Tarr filmnyelvét alapjaiban olyan, nem cselekmény-központú ábrázolási logika határozza meg, mely a helyszínnek és a szereplők bemutatására különösen nagy hangsúlyt fektet. A rendező több vele készült interjúban is bírálja azt a kortárs gyakorlatot, mely az egész filmet a „sztori”, vagyis a történet elsődlegességének rendeli alá.¹⁶ Az egyik ilyen beszélgetésében azt állítja, hogy rendezőként többet tanult zeneszerzőktől és festőktől, mint más filmrendezőktől, és id. Pieter Brueghel *Ikarosz bukása* című képét nevezi meg filozófiai és dramaturgiai mintájaként.¹⁷ A festményen a vízbe csapódó Ikarosz lába alig észrevehető, a képen az esemény (vagyis a történet nyoma) pusztán egy távoli és apró részlet, a hangsúly a kép előterében álló földművesre és pásztorra kerül. Miközben Tarr is egyes személyekre, csoportokra és terekre fókuszál, a tartam-időnek – ahogy Rancière fogalmaz – „önálló létezését kölcsönöz azzal, hogy kivonja belőle a cselekvés idejére jellemző rövidítéseket, amelyben mindenekelőtt a kezdet és a vég számít”.¹⁸ Tarr minden filmjére jellemző ez az anti-narratív elköteleződés. Ami a jelen tanulmány szempontjából fontosabb, hogy a Tarr-életmű második szakaszának első filmje, a *Kárhozat*, mely Kovács András Bálint értelmezésében „egy új esztétika megtalálására irányuló három

¹⁶ Az egyik erre vonatkozó részlet meghallgatható az *Apertúra Magazin* honlapján: http://magazin.apertura.hu/files/2009/07/tarrmp3_2.mp3 – 8:17-9:00 (letöltés ideje: 2016.03.10.) Még pontosabban képet kapunk Tarr narratívával kapcsolatos álláspontjáról az egyik Gary POLLARD-ral folytatott beszélgetéséből: <https://www.youtube.com/watch?v=HPpJoTmIeuc> – 1:00-2:25 (letöltés ideje: 2016.03.10.)

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=HPpJoTmIeuc> – 7:30-8:31 (letöltés ideje: 2016.03.10.)

¹⁸ Jacques RANCIÈRE, *Utóidő – Tarr Béla filmjeiről*, Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2013, 28. Stóhr Lóránt ennek az időkezelésnek az alapjait a Budapesti Iskola dokumentumfilmjeink filmnyelvében ismeri fel. STÓHR Lóránt, „Idő lett – A Budapesti Iskola és az idő”, *Apertúra* 2013/tavaszi, <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/> (letöltés ideje: 2016.03.10.)

különböző kísérlet” közül bizonyult a „követendő útnak”,¹⁹ olyan, a leírás lehetőségével kísérletező jeleneteket is tartalmaz, melyek mintha rációfolnának a korábban idézett narratólogusok a filmes leírás lehetetlensége mellett szóló érveire.²⁰

Seymour Chatman *Amire a film képes, de a regény nem (és fordítva)* című írása szerint a film médiumspecifikus sajátosságaiból adódóan nem vagy csak korlátozott módon képes a leírásra.²¹ Értelme alapján ennek fő oka egyrészt az, hogy amit a kamera megmutat, az mindig túlságosan részletgazdag, másrészt a film nem tud „állításokat tenni”, csak „bemutatni”, emellett a filmben a történet ideje, a cselekményidő szükségszerűen folyamatosan telik. Chatman felsorolja az irodalmi leírás-hoz hasonló filmes eljárásokat, melyek az elgondolásai ellenpéldái lehetnének, majd egyesével rávilágít, hogy ezek a megoldások miben különböznek az irodalmi leírástól. Bemutatja, hogy beszédes közelképek a filmek többségében „a cselekmény kibontakozását szolgálják”, és noha „feltartóztatják a figyelmünket [...], mégsem ösztökélnek esztétikai szemlélődésre”, hiszen a módszer „nem képes felfüggeszteni a történések folyamatának érzetét”.²² Értelmezésében a megalapozó beállítások csak azért lehetnek leíró jellegűek, mert „a történet ideje [...] még el sem kezdődött”,²³ a kimerevített állóképek esetében pedig egy példával szemlélteti, hogy ezeket a mozdulatlanná dermedt képeket sem tekinthetjük leírásnak, mert különösségük miatt a cselekményhez szorosan kapcsolódó retorikai jelentőséggel ruházzuk fel őket.

Chatman érveivel összecseng Klaus Rieser megállapítása, miszerint „az önmagáért való, narratív vagy suspense-építő aspektusoktól mentes leírás rendkívül ritka a filmekben”.²⁴ Mindkét narratólogus a *suspense* jelenségét hozza példának annak igazolására, hogy a filmnyelvi leírás az irodalminál jóval inkább alárendelődik a narratívának, és mindketten a film temporális sajátosságaiban ismerik fel a leírás lehetőségének fő akadályát. Egyikük sem tartja lehetségesnek, hogy a filmben is érvényesüljön a genette-i *leíró szünet* (*descriptive pause*) koncepciója,²⁵ vagyis, hogy a történet (*story*) ideje felfüggesztődik a diskurzusban (*discourse*). A két narratólogus elméletében tehát az a közös, hogy szerintük a film leíró jelenetei nem képesek olyan erővel megtörni a filmes narratíva temporális struktúráját, ahogyan arra egy irodalmi szövegben szereplő leírás képes. A következőkben egy olyan jelenetet mutatok be, ami épp erre a feladatra vállalkozik.

¹⁹ Kovács András Bálint, *A kör bezárul – Tarr Béla filmjei*, Század Kiadó, Budapest, 2010, 94.

²⁰ Chatman és Rieser szövegei a filmes leírás általános elméletének létrehozásában érdekeltek, így Tarr később elemzett jeleneteit könnyelműség lenne e nagy általánosságban helytálló elgondolások filmes cáfolatának tekinteni, sokkal inkább a szabályt erősítő kivételekről beszélhetünk. Chatman ráadásul szövegének születésekor, 1980-ban még nem is ismerhette Tarr által elemzett filmjeit, hiszen még be sem mutatták őket.

²¹ Seymour CHATMAN, *Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)*, 71–90.

²² I. m., 79–81.

²³ I. m., 81.

²⁴ Klaus RIESER, *For Your Eyes Only: Some Thoughts on the Descriptive in Film*, 221.

²⁵ Gérard GENETTE, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca, 1972, 95.

A *Kárhozat* egyik snittjében²⁶ a kamera egy utcán kocsizik végig, bemutatva emberek csoportjait, akik egy bálterem ajtónyílásaiban állnak és az utcát figyelik. Szembeötlő, hogy a snitt keretei milyen élesen elválasztják ezt a részletet a film egészétől. A keretet egy dallam jelzi, mely pontosan a jelenet elején hangzik fel és a jelenet végén ér véget. A *Kárhozat* esetében ez az egyetlen alkalom, amikor a filmzene non-diegetikus: a filmben megszólaló többi zene forrása megtalálható a történet terében, a film az előadókat is ábrázolja, például a kocsmá harmonikását, a bár énekesnőjét és trombitását vagy az esti bál zenekarát. A keretet nem csak hang jelzi, hanem egy kép is, amely egy falfelületet ábrázol. A jelenet kezdetén látható, kiindulópontként szolgáló felület szinte megegyezik azzal, amelyen a jelenet végén a kamera megállapodik. Az első falfelületen épp akkor kezd el lecsorogni a megeredő eső, amikor a kamera felveszi. Ez a folyamat a jelenet végén, vagyis a majdnem négy perccel később látható falfelületen is pontosan akkor kezdődik el, amikor a kamera odaér. A jelenet strukturális szempontból hasonlít Tarkovszkij *Sztalker*ének (*Сталкер*, 1979) közismert álomjelenetére,²⁷ azzal az eltéréssel, hogy a kamera nem vertikálisan, hanem horizontálisan halad, és nem térben ér vissza a kezdőponthoz,²⁸ hanem időben. A snittet egy olyan esemény keretezi, mely mintha azonos időpontot rendelne a kezdetéhez és a végéhez, ezzel azt sugallva, hogy az ábrázolás ideje alatt felfüggesztődött a történet idejének múlása.

Szempontunkból ennél is fontosabb az, ahogyan a film az emberek csoportjait ábrázolja. Ennek vizsgálatához figyelembe kell vennünk azt a korábbi jelenetet, mely a bárban játszódik, miközben a film főhősnője énekel. Kovács András Bálint a részlet kapcsán megállapítja, hogy a vendégek jobbjára „mozdulatlanul ülnek vagy állnak egy megmerevedett pózban, mintha oda lennének ragadva az asztalaikhoz, székeikhez vagy a falhoz”.²⁹ Ezt az ábrázolásmódot erősíti fel és terjeszti ki a későbbi jelenet. A bálterem vendégei csoportosan és mozdulatlanul nézik a külső teret, melyben a kamera halad. Látjuk, hogy tekintetük eltérő pontokra fókuszál, nem ugyanazt a vászon síkja mögötti pontot nézik. A szereplők azonban nem viselkednek életszerűen, nehéz lenne tehát úgy értelmezni a snittet, mintha a kamera a közös mozdulatlan szemlélődés spontán pillanatát örökítené meg. A legtöbb színész csaknem teljesen mozdulatlan, alig egy-két szereplő hajt végre látványos mozdulatokat, és ettől úgy tűnik, hogy ezek az emberek éppen *eljátsszák*, hogy megmerevedtek.

Végül az is feltűnik, hogy az ábrázolt szereplők közül hiányoznak a főszereplők, vagyis az öt főhős (a ruhatárosnő, az énekesnő, Karrer, Sebestyén, Willarsky), akiknek viszonyaiból a film története kibontakozik. Összességében tehát azt látjuk, hogy

²⁶ A jelenet megtekinthető a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=gMxIIrMhf4w> (letöltés ideje: 2016.03.10.)

²⁷ A jelenet megtekinthető a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=s0VJa3HmsJQ> (letöltés ideje: 2016.03.10.)

²⁸ Azt, hogy az jelenet végén nem ugyanazt a falfelületet látjuk, mint a jelenet elején, azt egyetlen, a felület bal oldalán elhelyezkedő sötét folt teszi egyértelművé.

²⁹ KOVÁCS András Bálint, *A kör bezárul*, 127.

a film egy jól körülhatárolt, a történetről leválasztott részben, az idő múlásának felfüggesztését sugalló keretben egy kimerevített, megdermesztett pillanatot ábrázol, kihagyva a snittből azokat a szereplőket, akik a történet alakítói. Az álló élőképpé dermedt embercsoportok ábrázolásával Tarr megállítja a történet idejét, hogy egy snitt erejéig teljes egészében a közegre, a miliőre koncentrálhasson. A történet ideje megállt, pontosabban a film az ábrázolt valóság hitelességének benyomásáról is lemondva eljuttassa nekünk, hogy megállt. Nem pusztán arról van szó, amit Jacques Rancière az *utóidő*³⁰ fogalmával jelöl. A jelenet által konstruált *tabló* a „narratív szünet” létrehozására irányuló filmnyelvi kísérletnek tekinthető.

És mégis (minden) mozog

Tarr *Kárhozat* utáni filmjeiben már nem találunk ilyen látványos kísérleteket a történet idejének megdermesztésére. A *Werckmeister harmóniák* esetében nemcsak a megjelenített tárgyak, de a kamera is folyamatos mozgásban van, és a korábbi, Brueghel festményével példázott „narratívától való elfordulás” is jóval kevésbé jellemző a filmre, mint Tarr korábbi műveire. Ennek ellenére a *Werckmeister harmóniák* olyan filmnyelvi megoldásokkal él, melyek a film ábrázolásmódját egyes irodalmi leírásokhoz teszik hasonlóvá. Arról a leírasi módról van szó, melyet Roland Barthes „objektív” vagy „felületi” leírásnak nevez,³¹ a poétikai stratégiát pedig – Bagi Zsolt nyomán – „a mélység felfüggesztésének”³² nevezhetnénk. A korábban vizsgált, a falfelületeket (és a falfelület részévé váló embereket) pásztázó felvételhez hasonlóan továbbra is a „mélység nélküli felszín” ábrázolása a meghatározó, de ez már nem a narratíváról leválasztott leíró jelenet formájában történik.

A *Werckmeister harmóniák* vizsgálatához nemcsak Tarr korábbi és későbbi műveinek kontextusát, hanem a film alapjául szolgáló regényhez, vagyis Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája*³³ című művéhez való viszonyát is érdemes figyelembe vennünk. *Az ellenállás melankóliája* tükrözésektől zsúfolt világot hoz létre, ahol a főhős, akár egy „picike bolygó” (*EM*, 104), a városban pontosan olyan pályát ír le, mint az általa csodált égitestek, és ahol a patkányok a jelenben épp úgy megérik a rájuk a csak a jövőben leselkedő veszélyt, mint a város nyugtalan polgárai (*EM*, 71). A regény minden eleme illeszkedik az összefüggések komplex rendszerébe. A városban eluralkodó káosz hatására például még maga „a természet is befejez-

³⁰ „A történetek utáni idő ez, az idő, amelyben közvetlenül az az érzékelhető anyag köti le figyelmünket, amiből a történetek, az elvárt és a valódi végkifejlet között, kiszabják cselekményüket.” Jacques RANCIÈRE, *Utóidő – Tarr Béla filmjeiről*, 38.

³¹ Roland BARTHES, „Objektív irodalom”, in KONRÁD György (szerk.), *A francia „új regény”*, 2. kötet, Európa, Budapest, 1967, 150–163.

³² BAGI Zsolt, *A körülírás*, 93–94.

³³ KRASZNAHORKAI László, *Az ellenállás melankóliája*, Magvető, Budapest, 1989. (A továbbiakban: *EM*)

te szabályos működését” (EM, 128), és ez olyan eseményekben nyilvánul meg, mint a város díszét jelentő, öreg fa ok nélküli kidőlése (EM, 60). Krasznahorkai regényének világát a romlás kísérteties (*unheimlich*) összhangja hatja át, minden esemény más események tükröképe. Tarr filmje elvágja ezeket a regényben szereplő metaforikus kapcsolatokat. A film nem merül el a harmónia és a káosz, az építés és a rombolás, a mesterséges és a természetes oppozíciójára épülő, Krasznahorkai által létrehozott retorikai rendszerben, hanem materiális látványként szembehelyezi ezzel azt a „külvilágot”, melyre ezek a fogalmi keretek ráíródnak. A filmben a képek, a tárgyak, a mozgások elvesztik korábbi retorikai jelentésüket és jelentőségüket, Tarr fel lazítja az összefüggések regénybeli rendszerét. A film egy tropológiai rendszer alakzatainak lebontására, az alakzatok alaktalanítására, a figuráció kioltására épít.³⁴

Milyen filmnyelvi megoldások vezetnek ehhez az eredményhez? A *Werckmeister harmóniák* kapcsán Kovács András Bálint megállapítja, hogy a snittek átlagos hossza ebben a filmben a *Sátántangó*hoz (Tarr Béla, 1994) képest a másfélszeresére nőtt.³⁵ A Tarr-életműben ezen a ponton nemcsak a snittek hossza, hanem „a hosszú beállítás történeti mintája” is megváltozott, mely innentől kezdve nem a Godard–Tarkovszkij-féle független kamerakezelési mintát, hanem az Antonioni–Jancsó-féle kísérő technikát követi.³⁶ Ennek következményeként elmaradnak az olyan statikus beállítások, ahol a szereplők ki-be járnak a kamera által felvett térben, „a kamera minden egyes mozdulatát egy szereplő mozgása motiválja”.³⁷ Szintén megfigyelhető, hogy a *Werckmeister harmóniák* esetében jellemzőbbek a mélységi kompozíciók, mint Tarr korábbi filmjeiben, és részben ezeknek, valamint az éles fekete-fehér kontrasztok és a világítás növekvő szerepének köszönhetően a vizuális kompozíciók expresszivitása a film „legfőbb stilisztikai hatásává válik”.³⁸ Összefoglalva tehát, a *Werckmeister harmóniák* legfontosabb technikai újdonságai a szereplőkhöz alkalmazkodó, kísérő kameratechnika, valamint a film képeinek minden eddiginél erősebb stilizáltsága. Kovács András Bálint meglátásait kiegészíthetjük azzal, hogy tovább erősödik a szereplők mozgásának koreografáltsága. Találó Balassa Péter *sátánbalett* fogalma: a filmben majdnem minden balettszerű táncot jár, a rögtönzött előadásban résztvevő kocsmalátogatóktól kezdve a film végén feltűnő helikopterig.³⁹

³⁴ Erre a retorikai különbségre (és a különbség okaira) koncentrálni elemeztem a filmet egy másik tanulmányomban, lásd „Entrópia – A Werckmeister harmóniák retorikája”, *Híd* 2016, május, LXXX. évfolyam, 5. szám, 38–52.

³⁵ KOVÁCS András Bálint, *A kör bezárul*, 159. A film mindössze 39 felvételt tartalmaz, és viszonyításképpen érdemes megemlíteni az adatot, hogy míg a *Werckmeister harmóniák* felvételeinek átlagos hossza 3.7 perc, addig a mainstream hollywoodi tömegfilm, *A Bourne-csapda* (Paul Greengrass, 2004) esetében ugyanez 1.9 másodperc. Roger EBERT, *The Great Movies III.*, University of Chicago Press, Chicago/London, 2010, 386.

³⁶ KOVÁCS András Bálint, *A kör bezárul*, 159.

³⁷ Uo.

³⁸ I. m., 186.

³⁹ BALASSA Péter, „Zöngétlen tombolás”, *Filmvilág* 2001/2., 10.

A Tarr védjegyjét jelentő hosszú snittek a *Werckmeister harmóniák*ban a film eseményeinek, cselekvéseknek a felvételei. A kamera ritkán időzik el tárgyakon, sosem távolodik el az éppen zajló eseményektől és az eseményeket alakító szereplőktől. Ez nem egy *leíró filmnyelv*, melyet az elbeszélés kauzális logikájával szemben határozhatnánk meg. Itt már nyomokban sem jelenik meg a *Kárhozat* előző fejezetben elemzett, „pillanat-kimerevítő” stratégiája. A látott dolog szinte mindig mozgásban van a vásznon, hiszen vagy a kamera vagy a bemutatott tárgy mozog. Sokkal inkább folyamatokat látunk, mint tárgyakat, a szemlélődés ritkán fókuszál, koncentrálni valamire. Nem véletlen, hogy Jarmo Valkola *Cognition and Visuality* című kötetében éppen a *Werckmeister harmóniák* elemzésekor iktat be egy rövid filmelméleti fejtegetést a fotó és a film viszonyáról, ahol arról ír, hogy a fotó azzal, hogy mozdulatlanúságba dermeszti a képen a mozgást, bizonyos értelemben meghamisítja a látványt, miközben sajátos kifejezőerővel ruházza fel azt.⁴⁰ A *Werckmeister harmóniák* látványai szinte mindig mozgásban vannak, és ezzel a megjelenített tárgyakra háruló retorikai jelentőség érezhetően csökken.

Jól példázza a regény és a film retorikai különbözőségét az a jelenet, amikor Eszter úr felesége nyomásának hatására elhagyja a házat és Valuskával a városba indul, hogy meggyőzze a polgárokat a „tisztasági mozgalomhoz” való csatlakozás szükségességéről.⁴¹ Ebben a 2 perc 17 másodperces jelenetben a szereplők csak 40 másodpercig kommunikálnak egymással, ezután semmi mást nem látunk, csak a „fej fej mellett” haladó Valuskát és Esztert, akik egyenletes tempóban róják a város utcáit. Krasznahorkai regényében a két szereplő mozgása éppúgy illeszkedik a mindent átszövő összefüggések rendszerébe, ahogy a többi elem. A regény belső narrációja bemutatja, hogy mire gondolnak a szereplők, főképp Eszter, aki itt elkezdí újraértelmezni a Valuskához való viszonyát. *Az ellenállás melankóliájában* Eszter Valuskára támaszkodik, aki nagy nehezen támogatja őt, ezért mozgásuk is szokatlan képet mutat, mert bár együtt haladnak, mégis úgy tűnik, hogy Valuska „szinte fut”, míg Eszter „szinte áll” (*EM*, 167). Közös mozgásuknak ez a képe jól tükrözi Valuska és Eszter karakterét. Eszter úr a regényben öt oldalon keresztül gondolkodik a szög beverésének helyes stratégiáján (*EM*, 222–227), nem hajlandó kimozdulni a házából, csak azzal van elfoglalva, hogy korábbi benyomásokat és tapasztalatokat lassan és körültekintően értelmezzen. Szinte áll. Ezzel szemben Valuska egy percre sem áll meg, felületesen szemléli az eseményeket, rengeteg dolgot lát, de sosem töpreng. Szinte fut. Tarr a *Werckmeister harmóniák*ban bemutathatta volna ezt a könyvben megjelenített mozgást, ahogy a *Sátántangóban* is bemutatja azt, ahogy a majorság épületéhez tartó emberek csoportjától lemarad az egyedüli bizonytalan szereplő, Futaki, aki a letelejtől sejti, hogy a mintagazdaság kiépítésének terve csak ámitás. Ehelyett Valuska és Eszter úr mozgása a filmben elveszíti a könyvbéli retorikai funkcióját.

⁴⁰ Jarmo VALKOLA, *Cognition and Visuality*, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2004, 146.

⁴¹ A jelenet megtekinthető az alábbi linken: http://www.kultura.com/html5/html5lib/v1.6.6/mwEmbedFrame.php/wid/_857922/uiconf_id/7960791/entry_id/1_oz07sxfe (letöltés ideje: 2016.03.10.)

A *Werckmeister harmóniák* esetében hasonló helyzettel van dolgunk, mint amit Roland Barthes az *Objektív irodalom* című szövegében Robbe-Grillet prózája kapcsán felvázol. Barthes szerint Robbe-Grillet-nél a tárgy „nem korrespondenciák középpontja, nem tolnak föl benne élmények és szimbólumok: csak optikai akadály”, mivel „a szerző minden művészetével azon van, hogy »jelenlétet« adjon a dolgoknak, és megfossa őket a jelentésüktől”.⁴² Robbe-Grillet Barthes szerint ezektől a tárgyaktól „elveszi [...] a metafora minden lehetőségét, megfosztja őket az analóg formák és állapotok hálózatától”.⁴³ Noha a *Werckmeister harmóniák* nem leírásokkal dolgozik, mégis ehhez nagyon hasonló hatást ér el. A film esetében a Barthes által bemutatott defiguráló folyamat megy végbe, azzal a hangsúlyos eltéréssel, hogy a film nem a tárgyakra, hanem az eseményekre és a folyamatokra koncentrál, és nem a tárgyak „aprólékos” és „felületi” leírásával, hanem a korábbiakban bemutatott filmnyelvi eszközökkel ér el a Barthes által megfigyelthez hasonló, a regény ábrázolásmódjához képest meghatározható elmozdulást.

Természetesen ezekkel a példákkal nem merítettük ki a Tarr-életmű és a diszkurzív elrendeződésként felfogott leírás kapcsolatának vizsgálatát.⁴⁴ Egyetérthetünk Kovács András Bálinttal, aki szerint miután Tarr „megtalálta a sikeres összetevőket és azok kombinációját, különböző radikális módokon folytatta a stílus fejlesztését”.⁴⁵ Az anti-narratív alapállásából eredeztethető poétikai kísérletek sorozatának egy része a leírás problémaköréhez kapcsolódik. Ennek az útnak egyik kulcsfontosságú állomása a *Kárhózat*, ahol egy beékelődő leíró rész bontja meg a narratíva lineáris időszervezetét, a másik a *Werckmeister harmóniák*, ahol Tarr ugyan szakít a filmes leíró stratégiák hagyományával, mégis az irodalmi leírások kapcsán azonosított, felületi és defiguráló poétikát hoz létre.

⁴² Roland BARTHES, *Objektív irodalom*, 152.

⁴³ I. m., 154.

⁴⁴ Tarr első filmjeinek leíró jellegét a dokumentarizmus kérdésköre felől lenne célszerű értelmezni. A *Sátántangó* első, leíró jelenete úgy mutat be egy vonuló marhacsordát, hogy az ábrázolás egyszerre illeszkedik a történet struktúrájába (a marhák eladásából származó pénz minden bonyodalom forrása) és egyszerre teremt a Krasznahorkai prózájára jellemző, analogikus kapcsolatot az állatok és az emberek helyzete között. Az *Utazás az Alföldön* (Tarr Béla, 1995) tájleíró jelenetei a Petőfi-verseket szavaló és éneklő Víg Mihállyal a tájtípus retorikai jelentőségére irányítják a figyelmet, a puszta egyszerre díszlet és téma. Az *Európa képek* projekt keretében forgatott rövidfilm, a *Prológus* (Tarr Béla, 2004) a *Kárhózat* korábban elemzett jelenetéhez hasonló tablót fest, de a rövidfilm utolsó képkockái nyilvánvalóvá teszik, hogy ez a leírás nemhogy nem bontja meg az elbeszélés finalizmusát, hanem teljes egészében alárendelődik annak. A *londoni férfi* (Tarr Béla, 2007) első jelenetének első része olyan leíró felvétel, amit látva a néző percekig egyáltalán nem tud eligazodni az ábrázolt térben, így a látvány geometriai struktúrája válik fontossá, noha egyetlen másik Tarr-filmre sem jellemző a geometriai minimalizmus. A *torinói ló* (Tarr Béla, Hranitzky Ágnes, 2011) jeleneteit a fogalom legtágabb értelemben sem nevezhetjük leíró felvételeknek, a folytonosan önmagába forduló és fokozatosan felszámoló narratívának ott már alternatívája sincs.

⁴⁵ KOVÁCS András Bálint, *A kör bezárul*, 10.

Jutka Rudaš¹

KULTURÁLIS MIKROKOZMOSZ²

– Danyi Zoltán: *A dögeltakarító* –

Kulcsszavak: kulturális reáliák, történelmi narratíva, történelmi tapasztalat, kollektív identitás

Danyi Zoltán *A dögeltakarító* című regénye olyan mikro- és makrotörténeteknek, egyediségeknek a dramaturgiáját nyújtja, melyek így együtt emlékezetként funkcionálnak, s melyek egyben a volt jugoszláv térség közelmúlt kultúrájának történetei. Tanulmányomban azt fogom vizsgálni, hogyan képesek feltárni az irodalmi mezőben kialakult különös, a másiktól eltérő, ugyanakkor univerzálisnak hitt formális azonosságokra alapozott térségi, területi, kulturalizációs, szocializációs hasonlatok a regény kontextuális (kulturális, ideológiai stb.) jelentéstorzulásait. Tudniillik a regény olyan fluktuáló időben jeleníti meg a térséget, melyben világosan rámutat a polarizáltságból adódó történelmi érzékenységre, éltetve a heterogén kulturális tapasztalatokat. Multikulturális kontextusban érzékelteti a különböző kulturális entitások és az eltérő történelmi végcélok érdekeinek eltérését és szerteágazó mivoltát.

Úgy érzem, ez a virtuális – exjugoszláv – kötőanyag (nyelvi, kulturális, geopolitikai, szellemi horizont) bizonyos tekintetben az én tudatomban, világomban, irodalomesztétikámban is makacsul ott cirk(ul)ál.

*A dögeltakarító*ban olyan diszkurzív térben találjuk magunkat, amely megváltoztatja, vagy meg is erősítheti a múlt elmúltságáról alkotott képünket, illetve a társadalmi és kulturális rendszerek felmérhetetlen különbségei megértésén keresztül megízlelteti azok specifikusságát. A szerző olykor játszi, ironikus – önreflexív – módon helyezi előtérbe a saját fejtegetéseinek elbeszélő jellegét, melyet történelmi tapasztalat, történelmi tudás vagy személyes, illetve kollektív emlékezet konstruál. E könyv lényegében a térség történelmi és kulturális tapasztalatának újraértelmezésére vállalkozik, és egy korábitól eltérő, nyitottabb távlatból láttatja a „Balkán–Jugoszlávia”-valóságot.

¹ A szerző egyetemi tanár, a Maribori Egyetem Bölcsészettudományi Kara Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének tanszékvezetője.

² A dolgozat előadás-változata a *Kulturális egymásba szövődések és nyelvváltások a kortárs irodalomban* címmel a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán rendezett VIII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszuson hangzott el 2016. augusztus 23-án. (A szimpózium vezetői: ORBÁN Jolán, Z. VARGA Zoltán)

A regény felülír egy történetet, hogy kilúgozza magából a történelem terhét, s mindezt hol dühösen, hol egykedvűen, hol szomorúan, könnyezve, némelykor lemondóan teszi. A valóságnak és az igazságnak millió rétege van, s mindezeket nem lehet átlátni és megérteni a maga teljességében. Óriási kérdés marad,

„hogy a különféle valóságok és a hozzájuk rendelhető különféle igazságok vajon egyenrangúak-e egymással, vagy pedig valamilyen alá-fölérendelő viszony áll fenn közöttük, mert hogyha egyenrangúak, akkor valószínűleg nincs egy mindeknek felett álló, megingathatatlan és megkérdőjelezhetetlen igazság, hanem csak rész szerinti igazságok vannak, és akkor mindenkinek, a gyilkosnak éppen úgy, mint az áldozatnak, megvan a maga igaza... ha viszont, éppen ellenkezőleg, a különféle részigazságok nem egyenrangúak, hanem egymásra épülve hozzák létre a felettük álló, végső igazságot, akkor már egyáltalán nem mindegy, hogy az ember milyen csataterén és milyen célok érdekében pusztul el...” (225)³

A 20. század '90-es éveiben, az akkori Jugoszláviában épp a valóságokba és az igazságokba való hit esett darabokra, felszínre engedve az erőszak szószólóit. Furcsán és idealisztikusan sokan úgy gondoltuk, hogy a volt Jugoszlávia kohéziója a sokféleség minél odaadóbb vállalásán és tiszteletben tartásán múlik. Úgy gondoltuk, hogy a velünk együtt élő mások kultúrájának, nyelvének, identitásának, vallásának tisztelete nem halványítja, nem csorbít(hat)ja a társadalom összetartozását, inkább fokozza, megerősíti azt. Azonban e megközelítésmódnak egy igen fenyegető buktatója mutatkozott meg.

„Kezdetben csak a nyilakkal átlőtt szívek voltak, kezdetben csak a vérző szívekkel voltak telerajzolva a padok meg a falak, és hosszú ideig nem is volt más, csak a szívek és a nyilak (...), de a dolgok nem sokkal később módosultak, és a nemi szervek helyére a nemzeti címerek kerültek (...) sokáig nem is értette, hogy miért került a falakra, mit keres a faszok helyén a nemzeti címer, de később azután rájött persze, hogy lényegében ugyanarról van szó most is, amiről a nyilakkal átlőtt szívek és a szaggatott vonallal összekötött nemi szervek esetében, csak közben megváltozott a szenvedély iránya, és ezt az új irányt fejezi ki a falra pingált címer (...), mert számára ezek a címerek akkor már *ugyanazok* a címerek voltak, amelyeket a tankok és a terepjárók oldalára meg a kifüstölt házak falára firkáltak diadalittasan.” (102–103)

„[D]e talán a címer mutatna legjobban rajta, a szerb címer, kibaszott nagyban, mondta, ő pedig először azt hitte, hogy Dali viccel, ezért azt válaszolta neki, hogy nem rossz ötlet, de mégis jobb lenne, ha a jugoszláv címert rakná ki színes mozaikkövekkel (...), de mivel úgy tűnt, hogy Dali nem veszi a lapot, azzal folytatta, hogy ezen a jugoszláv címeren persze csak két szélső fáklya szerepelne,

³ A zárójelbe tett számok DANYI Zoltán *A dögeltakarító* című regénye 2015-ös, a Magvető Kiadónál megjelent kötetének oldalszámait jelölik.

Szerbia és Montenegró jelképeként, közöttük pedig, a másik négy tagköztársaságot jelentő fáklyák helyén üresség tátongana...” (99)

A regény élesen reflektál a manapság kulturális pluralizmusról szóló eszmefuttatásokra, és rávilágít arra, hogy a kultúra korántsem mindig befogadó és egységesítő, mert éppúgy okozhat rétegződést és elkülönülést. Ez utóbbi mozgatta a volt Jugoszlávia társadalmának dinamikáját, aminek végén teljesen összeomlott. Az összeomlás „színhátékának” legbravúrosabb formája az alábbi idézetben mutatkozik meg a maga legelvadultabb, legdurvább formájában.

„[M]ert ennél a jelenetnél már biztosra vette, hogy a Turbo Paradiso az angyalokról szól, akik lejöttek az égből, mert tudni akarták, hogy milyen érzés embernek lenni, ezért leszálltak közénk, és most kipróbálnak mindent, amit csak lehet, hogy embernek érezzék magukat legalább egyszer, és úgy látszik, hogy embernek lenni szerintük nem más, mint felturbózni a mennyországot, és egy hosszú orgazmus után az egész tárat beleüríteni a nő pinájába, közben visítva szidni a magyar, a horvát, a rác kurva anyját, mondta (...), az előadás végén pedig megszólalt a Hej, moja dušice, a régi jugoszláv sláger, és a színészek a színpad egyik szélétől a másikig egy hatalmas nejlonfüggönyt feszítettek ki, majd csupaszra vetköztek, és érett, sőt túlérlett paradicsomot osztottak ki a nézőknek, közben a színésznő elmagyarázta, hogy most az a jelenet következik, amelyben megdobálhatják őket paradicsommal, tessék, csak tessék, bátran, ne féljenek, senkinek nem eshet semmilyen bántódása, biztatta a közönséget, azután a többi színésszel együtt védőmaszkot húzott, s mindannyian elkezdtek táncolni a jugoszláv slágerre, csupaszon és gázalarcban, és a nézőket nem kellett sokáig biztatni, mert hamarosan elrepült az első paradicsom, és rögtön utána elrepült a második meg a harmadik is, és ezután már záporoztak mindenfelől, a hangfalakból pedig egyre erősebben szólt a Hej, moja dušice, és a túlérlett paradicsomok nagy loccsanással fakadtak szét a színészek vállán, hasán, csípőjén, combján, úgyhogy hamarosan az egész színpad tele volt paradicsommal, és ezek a színészeknek öltözött angyalok lassan már bokáig érő vörös lében táncoltak, és mintha csak egy vérbeli mulatságon volnánk, boldogan kenték szét magukon a paradicsomlét, és még szerencse, hogy a hangfalak egyre hangosabban dörögtek, mert neki már korábban ki kellett húzódnia a nézőtér szélére, és a lépcsőkre kellett ülnie, mivel a katonás jelenet alatt a hasa megint begörcsölt, úgyhogy a nézőtér széléről, a hasát fogva nézte az iszonyú angyalokat, a szanaszét szálló tollakat és a rőfögő disznókat, ahogy fel-falják az elesett katonákat, mondta, de a legdurvább mégis az előadás vége volt, amikor a nézők egyre bátrabban, egyre felszabadultabban, végül pedig már élvezettel hajigálták a paradicsomokat, mivel feltehetően »baromi jó poénnak« tartották az egészet, és persze az volt, baromi jó poén, de neki ezen kívül valami mást is jelentett, és nem tudta megdobálni őket, nem tudott hozzájuk vágni egyetlen rohadt paradicsomot se, és éppen ezért kell még egyszer megnéznie a Turbo Paradisót, mondta, hogy a végén ő is megdobja paradicsommal az angyalokat...” (60–62)

A történelem súlyos terhe, s ebből kiindulva az emberi sorsok különös kanyarulata, a háború és az öldöklés pornográfiája a fenti idézetben mutat rá arra, hogy a történelem/háború diskurzusa különböző szimbólumok által és figurációs stílussal ragyogó poétikai konstrukcióvá válhat. A metaleptikus határátlépés – avagy a genette-i narratív határsértés – legvadabb példája ez, ugyanis itt a fikció kristálytisztán tör be a valóságba.

Danyi többnézőpontú valóság-számbavétele a múltat a jelenrel köti össze, s eme textuális forrás a kollektív emlékezetre támaszt nagy igényt. „A nézőpontok ezen pluralitása olyan kettősségnek is megfeleltethető, melyben adva van a múltból tekintett múlt mint egyik lehetséges perspektíva, és egyúttal adva van a jelen távlati (utólagos) nézőpontjából értelmezett múltnak a fogalma.”⁴ Könyvének egyik legnagyobb erénye, hogy a szerteágazó kulturális alakzatokat és társadalmi, politikai folyamatokat úgy mozgatja, hogy ezek szétfeszítik a társadalom homogén elképzelését.

„A háború nem más, mint a házak szétlövése és az asszonyok seggbe kúrása, a feladatuk az ellenséges tanyák megtisztítása volt, és ők mindent megtettek, hogy a lehető leghatékonyabban teljesítsék a feladatot, de az igazság az, hogy tulajdonképpen soha nem is kérdezték meg tőle, hogy akar-e háborúzni a horvátokkal, a bosnyákokkal vagy a siptárokkal, és különben is, akkor még úgynevezett „jugoszlávok” voltak mindannyian.” (104)

A szöveg az egyén és a kollektív emlékezet révén, erős utalásrendszerrel kiépítve próbálja rekonstruálni a közelmúlt véres történelmét. Danyi a távolabbi és a közelmúlt eseményeinek komplexitását, a térség történelmi és politikai alakulatainak interpretációját úgy próbálja elénk tárni, hogy „a nemzeti kultúra jelenbeli jegyei ne kényszerüljenek megismételni a tradicionális historizmus által létrehozott kizáró eljárásokat”, hiszen a „modernitás peremeiről indulva a történetmondás leküzdhetetlen végleteinél találkozunk a kulturális különbségek kérdésével, mint a nemzet megélésének és megírásának zavarosságával”.⁵ A könyv nagy része sajátosan a délszláv háború megtapasztalására vonatkozik, hiszen „úgy szervezi meg a történelmi tapasztalás értelmezését, hogy az érintettek az értelmezett tapasztalással saját életgyakorlatukat orientálják az időben, s közben életgyakorlatuk idővonatkozásában kifejezésre és érvényre juttathatják önmagukat, identitásukat”.⁶

„[K]ezdte úgy érezni, hogy megint neki kellene tekintettel lennie valaki más nemzeti érzékenységre, de vajon megfordult-e bárki fejében, legalább egyszer ebben a rohadék életben, hogy a szerbek és a horvátok, miközben egymást gyakták,

⁴ GYÁNI Gábor, *A történelem mint emlék(mű)*, Kalligram, Budapest, 2016, 55.

⁵ Mark CURRIE, „Elbeszélés, politika, történelem”, in THOMKA Beáta (szerk.), *A kultúra narratívái*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1999, 37. (Narratívák 3)

⁶ Jörg RÜSEN, „A történelem retorikája”, in THOMKA Beáta (szerk.) *A kultúra narratívái*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1999, 42. (Narratívák 3)

egyúttal az ő életét is alaposan elkúrták, noha tulajdonképpen nem sok köze volt az egészhez, legfeljebb csak annyi, hogy a sors különös játéka folytán jugoszlávnak született, jobban mondva úgynevezett »jugoszláviai magyarnak.« (114)

E megrendítő műben háborús történetekkel terhelt motívumok, összefüggő asszociációs futamok, identitásproblémák görgetik a cselekményszálat. Mind az egyéni, mind a kollektív élet tekintetében igaz az, hogy az identitás a tudat ügye, vagyis az önmagunkról kialakult tudattalan kép tudatosítása – mondja Jan Assmann, aki kétféle identitást különböztet meg: a személyes Én-azonosságot és a kollektív Mi-azonosságot, melyek sajátos, látszólag paradox viszonyban állnak egymással. A kollektív identitás evidenciája kizárólag szimbolikusan alakul ki. Az INA benzinkút, a Bazooka rágógumi, a Jadrolinija komp, a Vegeta ételízesítő, az 57-es cigaretta, a Cedevisa italpor, az Eva szardíniakonzerv, a Radenska ásványvíz, a Tomos motorbicikli, a Gorenje mosógép, az Adidas trenerka, a fehér „majica”, a könyvben megjelenő jugoszláv slágererek mind-mind archivált emlék, s egyúttal szimbólum, amely Paul Ricœurrel élve, az emlék „mindenkor-enyémvalóságát”, analogikus átvitel révén, az emlék „mindenkor-miénkvalóságává” tágítja. Voltaképpen nem is a szókincs, hanem a nyelvhasználat az a mozzanat, ahol a legközvetlenebbül megjelenik a nyelv, kitégítva a gondolkodást az életmód és a világnézet irányába. A jelentést nagymértékben befolyásol(hat)ják a társadalmi-történeti körülmények, például a társadalmi szokásrendszerek, a társadalom kultúrája. Mivel az irodalmi szöveg létét a kontextus garantálja, ezért a társadalmi és kulturális kontextus meghatározza a viselkedést, amelynek a verbális közlés, a szöveg is része. A tudáskeretek általában konvencionális természetűek, így meghatározzák, hogy egy bizonyos kultúrában mi a jellemző vagy tipikus. Megállapítható, hogy Danyi Zoltán könyvében nagyon sok az olyan szimbolikus információforrás, amelyek a valóság tipikus modelljei, kulturális minták. Így *A dögeltakarító*ban számos példát találunk a retorikai alakzatokkal, a kifejezésekkel, a stílussal való szimbolikus játékra, a társadalmi-politikai, földrajzi, néprajzi és egyéb reáliák túlburjánzására. Fellelhetők a „kultúrszpecifikumok” vagy „kulturális reáliák”, melyek az értelmezés konkrét kulturális és asszociációs formáját igénylik. Nagyon erősen megmutatkozik, hogy a nyelv, s általa a kultúra, valamint a stílus azért különösen fontos ebben a műben, mert általuk nyilvánul meg az adott szöveg szellemi univerzuma. Ennek megértése természetesen némi jártasságot előfeltételez, amelyet egy kulturálisan meghatározott közösség ismer, formál. E reáliák ugyanis olyan mentális, érzelmi, társadalmi stb. sémák, amelyek az adott kulturális kontextusban speciális jelentéssel bírnak. A szimbólumok által közvetített társadalmi, politikai, kulturális reáliák vagy vonások pedig nemegyszer képesek megingatni a személyes identitást is.

„A csevapot minden férfi szereti a Balkánon, gondolta, és be kellett vallania, hogy neki is ez a kedvence, és hogy a csevapnak soha, semmilyen körülmények között nem tud ellenállni, bizonyos tekintetben tehát ő is balkáni férfi, gondolta...” (199)

Világosan látható, hogy a különböző társadalmi, nemzeti identitások, a nyelv, a nyelvhasználati formák közötti választás és a közösségszerkezet viszonya elég bonyolult akkor, amikor a többségi és egy kisebbségi csoporthoz való tartozás egyszerre van jelen, s mindenkor az adott helyzet szabja meg, hogy ezekből mely kategória válik/válhat éppen fontossá.

„[V]agy még jobb lenne egy túrós burek, tegnap vagy tegnapelőtt evett utoljára, egy sonkás kiflit vett a sarki péknél, és menet közben papírból ette meg, ahogy a burekot eszik otthon, Szerbiában, mert a burek nem is jó máshogy, csak a csomagolópapírból fogyasztva...” (25)

vagy

„[N]eki az összes többi magyarországi város valahogy mindig is távoli volt és idegenszerű, Szentendrén viszont, éppen ellenkezőleg, az első pillanattól fogva ott hon érezte magát, éppen ezért úgy tűnik, hogy akárhogy vannak is a dolgok, neki a szerbek feltehetően már örökre hozzátartoznak ahhoz, amit eléggé bizonytalanul ugyan, de az otthonosság érzésének kell neveznie...” (181)

Az elbeszélő identitása által világosan megmutatkozik, hogy egy multikulturális tér-ségben miként fonódik bele önazonosságunkba a másság, s ennek elfogadása vagy elutasítása. Avagy a sorsesemény – Tengelyi László szavaival élve – olyan történeseket jelöl, „amelyek hatására az önazonosság mint az élettörténet foglalatosa meghasad és felnyílik”.⁷ Kiderül, hogy ilyen, nemzetiségileg heterogén térség csak akkor tud „normálisan” működni, ha megtűri a másságot és a másokhoz fűződő kapcsolatok sokaságát. A regény olyan történelmi képet tár elénk, melyben felidézi a kultúrák harmonikus és diszharmonikus mintázatát. A háború ez utóbbit ragadja meg megkérdőjelezve a társadalom multikulturális létének legbensőbb mivoltát. Ezért sem meglepő, hogy Danyi Zoltán a Mészöly-díj átvétele után a srebrenicai tömeggyilkosságra utalva azt mondta, hogy a regény megjelenésekor az volt az első gondolata, hogy talán egy ezredgrammnyival könnyebb lesz a lelke a kivégzetteknek. E történelmi tapasztalat, történelmi tudás vagy személyes, illetve kollektív emlékezetkonstrukció az alábbi sorokban ölt testet, s metaforaként a regény szüzséjévé sűrűsödik:

„[É]s ebben a percben sikerült rájönnie, hogy kik is lehetek valójában az úgynevezett dögeltakarítók, merthogy ezt a társaságot nagy valószínűséggel abból a különleges katonai alakulatból hozták létre, amelynek a feladata a lemészárolt bosnyákok és albánok tetemeinek a gyors és lehetőleg nyomtalan eltüntetése volt, mielőtt az amerikai műholdak lefényképezték volna őket...” (228)

⁷ TENGYELI László, *Élettörténet és sorsesemény*, Atlantisz, Budapest, 1998, 43.

A történelmi vagy a valóságtapasztalat időszerkezete azt mutatja, hogy „minden sors-esemény keresztülhúzza előzetes várakozásainkat, s ezért – Husserl egyik jellegzetes szavával szólva – „csalódásélményként” jellemezhető, avagy – Lévinas megfogalmazásával élve – olyan valósággal szembesít bennünket, amely „megelőzi és meglepi a lehetségest”.⁸ Mivel a várakozásainkat ismételten keresztülhúzzák, ezért az élettörténetben új meg új kezdeteket teremtenek. *A dögeltakarító*ban az elbeszélő a háború kitörése után folyton menekül, futni próbál, keresi az új kezdeteket Magyarországon, Berlinben, aztán Amerikáról álmodozik.

„[A]zok a mindent kizsigerlő, mindent csontokig fosztó évek azóta sem tudtak befejeződni, éppen emiatt határozta el, hogy Amerikába megy, mert ő most már végleg be akarja fejezni, végleg le akarja zárni ezt a kurva háborút (...) hátha sikerül elcsípnie egy teherszállító repülőgépet, amellyel Amerikába mehet, mert csak egy amerikai katonai teherszállítóval lehet elvinni innen a terhet...” (50)

Vagy

„[C]sak ez a filmzene szólt, nem tudja, hogy melyik Kusturica-filmből, a vetítövásznon továbbra is fehéren világított, csak ez a filmzene szólt, nem tudja, hogy melyik Kusturica-film zenéje, nem az *Undergroundé*, hanem valamelyik másiké, de mindegy, a Kusturica-filmekért nem rajongott különösebben, a kórházkertben viszont, mivel teljesen váratlanul érte, eléggé szíven ütötte ez a zene, talán mert éppen azt hozta ismét felszínre, ami elől futni próbált...” (44)

A regény erős utalásrendszert kiépítve olyan traumatizált, háborús eseménydarabkákat hoz a felszínre, amely elsajátíthatatlan idegenséggel ugyanakkor megtapasztalt kemény valósággal szembesít bennünket, ezt teszi narratív alapjává, ezért az olvasói befogadás nem lehet egyéb, mint pusztá megrázkódtatás. A társadalmi alakulatok szétesésével és újraszervezésével kapcsolatos félelmekkel küszködő regény – mely nem ítélkezik senki felett, és a felelősséget sem relativizálja –, a mimóza életével szimbolizálja és nem sok jóval kecsegtetve zárja a térség alakulástörténetét:

„[E]gy ideig csak a mimózát nézte, ezt a különös virágot, amelynek a halvány citromsárgájához mintha egy kevés hamuszürke is vegyülne, és az járt a fejében, hogy ezek a csontos alkatú, szikár balkáni férfiak harminc-negyven évente újra és újra megpróbálják kiirtani egymást, ugyanolyan elszántan és hősiesen, mint amilyen elszántan és hősiesen nyílnak a mimóزابokrok, amelyek a tél végét se várják meg...” (118)

⁸ I. m., 201.

Kálmán C. György

KONFERENCIA-ELŐADÁS A KONFERENCIÁKRÓL¹

Odorics Ferenc 60. születésnapjára

Az itt következő konferencia-előadás arra hívja fel a figyelmet, hogy a szegedi deKON csoport egyik legfontosabb vívmánya az volt, hogy újraértelmezte és megújította a konferencia intézményét. Az előadás először megmutatja a konferencia intézményes kereteit (meglehetősen lassú, körülményes – amolyan hagyományos-konferenciás – módon), majd megmutatja, hogyan sikerült ezeket a kereteket – és milyen következményekkel – szétfeszíteni.

(A konferencia intézménye) Nemigen van szakirodalma annak, hogy milyenek is a konferenciák, hogyan alakul a történetük – mindenki, aki találkozik velük, bármilyen minőségben, hamar és gond nélkül elsajátítja azt az íratlan szabályrendszert, amely irányítja őket.

Nem voltak mindig konferenciák – ennek az intézménynek is van története. Az Akadémián például a 19. század közepe óta rendszeresen voltak felolvasások, de többnyire csak egy-egy tudós olvasott fel, vagy ha többen, akkor a tárgy nem volt azonos vagy hasonló; a 20. század elejétől viszont már biztosan léteztek és egyre fontosabbak lettek a konferenciák (a század elején gyakran „ankétoknak” nevezték őket). A 20. század második felére már egyértelműen a tudományos élet legfontosabb intézményei közé tartoznak – majdnem mint a folyóirat-publikációk. Presztízsük is megállíthatatlanul növekedett. Nyilván ezzel függ össze, hogy a kereskedelemben, iparban, egészségügyben és általában mindenütt, ahol bármiféle találkozót tartanak, szeretik ezeket „konferenciának” titulálni, még ha számos eleme hiányzik is annak, amit *tudományos konferenciának* nevezünk. Ahogyan a kozmetikumoknak vagy a répatermelésnek is van már „filozófiája”, úgy a *konferencia* elnevezés is mintha rangot kölcsönözne bármilyen eseménynek.

A konferencia tehát mostanra a tudományos élet nagyon fontos része lett. A Magyar Tudományos Művek Tárában egyesek minden konferencia-szereplésüket feltüntetik,

¹ A szerző az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézete Irodalomelméleti Osztályának tudományos főmunkatársa.

² Előadás-változata elhangzott az Odorics Ferenc születésnapjára rendezett konferencián, Szegeden, 2016. április 14-én.

állítólag ezt bizonyos intézmények meg is követelik – vagyis (legalábbis darabszámra) ugyanaz a súlyuk, mint egy-egy tanulmánynak. A konferencia mint intézmény élettartama ráadásul éppolyan hosszúnak ígérkezik, mint a folyóirat-publikációé: pedig vannak olyan intézmények (vagy műfajok), amelyek elég rövid életűek voltak, például az emlékbeszéd vagy akár az akadémiai felolvasó-ülés (amely nyomokban még létezik, de protokolláris jelentősége van, tudományos szerepe aligha).

Jó pár éve csekély technikai és elenyésző anyagi segítséggel megoldható, hogy egymástól tetszőlegesen távol lévő résztvevők (és közönség) bevonásával rendeznek konferenciákat; ennek a megoldásnak nagyon hamar át kellett volna vennie a hagyományos találkozó szerepét. Mégsem ez történt. Valami okból (és erre később utalok majd) a személyes részvétel fontosabbnak, értékesebbnek, hasznosabbnak bizonyult, mint a szövegek forgalmazása, a tudományos eszmecsere, a gyors reakció (amiket mind fényesen biztosítani tudna az elektronikus összeköttetés).

(Szabályok és szereplők) A konferencia leírható volna mint bizonyos *szereplők* és *szabályok* együttese. Ami a szabályokat illeti: a konferencián egymás után lépnek a közönség elé a felolvasók-előadók (vagyis nem egyszerre, hanem egymást követően beszélnek); az előadásokat rendszerint megelőzi egy rövid megnyitó, és olykor záróbeszéddel végződik (de ez gyakran elmarad). Az előadások valamilyen módon rendezve vannak (ennek sokféle szokása és szabálya lehet), néhány egymást követő előadás után szünet van (az egyes előadások hossza pedig előre meg van határozva). A vita vagy az egyes előadások után, vagy több egymást követő előadás után kerül sorra, ezt a levezető elnök irányítja (ő adja meg a szót, neki joga van először hozzászólni, kommentálni a felszólalásokat). És nyilván még számtalan szabály van, amelyeket valamennyien ismerünk és felismerünk, ha konferenciát szervezünk, vagy akárcsak részt veszünk rajtuk, tiszteletben tartjuk is őket, anélkül, hogy külön meg kellene fogalmaznunk.

Vannak a szereplők: az elnök, az előadók, a vitázók (vagyis a közönség egy rész-halmaza). Az elnök feladatáról már szóltam; az előadó ideiglenesen (a konferencia azon időszakában, amíg az ő előadása elhangzik) alárendeltje az elnöknek, aki figyelmeztetheti az időre, akár félbe is szakíthatja; az előadónak be kell tartania a számára kiszabott időt, és persze a tárgyról kell beszélnie (ebbe is beleszólhat az elnök, bár erre még nem láttam példát). Rendszerint az előadó szemben áll vagy ül a közönséggel, ahogyan az elnök is. A közönség nem szólhat közbe az előadás alatt, akkor kap szót, ha az előadó befejezi a beszédet, és az elnök megnyitja a vitát, és az elnök beavatkozhat, ha valamelyik vitázó túl hosszsan beszél. Vitázni nem kötelező, de előfordul, hogy az elnök felszólít valakit a közönség soraiból, hogy szóljon hozzá az előadáshoz (ez elég kínos is lehet). A konferencia tényezőinek felsorolásához tartozhat még a helyszín: a konferenciákat egyetemeken, kutatóintézetekben, esetleg kölcsönként vagy kibérelt díszes helyszíneken tartják, és mindenképpen igyekeznek valami szép, elegáns és a tudományos komolyságot sugalló termet szerezni.

(*A konferenciák sikere*) Mitől, hogyan sikeresek a konferenciák? Úgy értem – mitől válhatott ilyen tartóssá és megkérdőjelezhetetlenné magának az intézménynek a hasznossága? Legalább három szintről kell beszélnünk. *Tudományos* szinten van rá esély, hogy olyan előadások is elhangzanak, amelyek újdonságot, érdekességet jelentenek, amelyek tudományos értelemben a hallgatóság épülésére szolgálnak – vagy, hogy legalább az előadást követő vitában érdekes, megfontolandó érvek hangzanak el, de legalább a jelenlevő közönség érdeklődni kezd egy téma, egy módszer, egy elhangzott szakirodalmi hivatkozás iránt. A konferenciák anyagai olykor megjelennek – könyvben vagy folyóiratban, esetleg külön-külön, de mégis a nagyobb nyilvánosság számára hozzáférhetően; még arra is van példa, hogy maga a vita is napvilágot lát, vagy az egyes megjelenő írások beépítik a vitát vagy annak egyes elemeit a szövegbe – így aztán az aktuális (élőszóban elhangzott) konferencia-előadáson és vitán túl is megnő a konferenciák hatóköre és hatása. Van rá esély, hogy egyik-másik konferencia *mint ilyen*, vagyis konferenciaként válik nevezetessé, állandó hivatkozási ponttá. Persze elsősorban, ha rögzített, írásos nyoma marad.

A *szerepek* szempontjából is sok jótéteménnyel, üdvös hatással kecsegtetnek a konferenciák. A konferencia remek alkalom a fiatal, kezdő tudósoknak arra, hogy megmutassák magukat, hogy elismertséget, presztízst szerezzenek, hogy legalább a nevüket megismerjék. A beérkezettebbek számára részint a megerősítés ígérését hordozza, részint alkalom arra, hogy ezt-azt kipróbáljanak, először dobjanak be a köztudatba még kiforratlan, kísérleti elképzeléseket. (Gyakran a fiatalabbak óvatosabban e tekintetben, több a vesztenivalójuk.) A konferencia olykor hatalmi harcok megvívásának a terepe: a vita hevében több-kevesebb durvasággal hordhatják le egymást a szereplők, kirajzolódhatnak (vagy újrarájzolódhatnak) az összetartozás, ellenségeskedés, elhatárolódás és szolidaritás erővonalai. Ezek olykor tudományosan is értelmezhetők, olykor nem. Külön ügy az elnök szerepe (aki gyakran nem is szerepel előadóként a konferencián, közönségként és vitázóként sem feltétlenül): elnöknek lenni dicsőség, a konferencia szervezői nagy gonddal és mindenféle megfontolások alapján választják ki a megfelelő embert erre a szerepre. Az elnöki rang hatalmat ad annak, aki ezt kiérdemli, és akár vissza is lehet élni vele: befolyásolni lehet a vitát, a közönség reakcióit, de még az előadót is. És persze ha valaki (váratlanul, jobb híján, véletlenül) elnök lesz, az hatással lehet későbbi életére is (legyen ő az elnök, tavaly is ő volt...). A közönségnek és a vitázóknak is jó a konferencia: ha nem akarnak, meg se kell szólalniuk, ha tudományos, hatalmi vagy egyszerűen pszichológiai motívumaik úgy diktálják, mégis megmutatkozhatnak, még jelentős figyelmet is kaphatnak.

Valami mégsem stimmel.

Ez lenne a sikeresség harmadik, *személyes* szintje – ami viszont inkább csődöt, semmint sikertörténetet jelez. Az eddigiekben igyekeztem úgy bemutatni a konferenciákat, hogy a tárgynak megfelelően kellően unalmas legyek. Mert a konferencia-előadások rendszerint unalmasak. És többnyire a konferenciák is unalmasak. Mindnyájan tudunk üdítő kivételeket, olykor megmarad bennünk egy-egy jól sike-

rült, izgalmas előadás (bár a többi ennek megfelelően elhomályosodik), nagyon ritkán egy-egy konferenciára is örömmel emlékszünk – de azért ez az egyre jobban bejáratott, megszilárdult és ismerős intézménnyel legtöbbször mégiscsak elégedetlen. Részt veszünk benne, persze, mert kell (intézményes és adminisztratív okokból, olykor a téma is érdekel), meg mert olykor van mondanivalónk vagy vitatkozni valónk, de sokkal fontosabbnak, érdekesebbnek, elmemozdítóbbnak tartjuk a tantermi, folyosói vagy kocsmai beszélgetéseket.

Egyébként ez a konferenciák eredete is: a konferencia nem más, mint a tantermi, folyosói vagy kocsmai viták, eszmeeserek erősen formalizált és kicsit több nyilvánosságot kapó változata, a rögzítés és publikáció reményével. Minthogy azonban a formalizálás, protokoll, a szabálykövetés rátelepszik a lényegre – a szabad, kötetlen és baráti hangnemű vitára, a gondolatok kifejtésének időtartamára (ideértve azt is, hogy nem illik öt percet beszélni, ha húsz perc áll rendelkezésre, ha nincs több mondanivalónk, akkor se) – tehát ez az erős megkötöttség frusztráló, kellemetlen hatással van a konferenciák résztvevőire. Gyakran alig várják a szünetet, amikor végre igazi tudományos diszkussziót folytathatnak.

(A változtatás igénye) Ha a konferenciák két szinten (tudományos és szerep-szinten) sikeresnek tekinthetők, de a harmadik – a személyes – szint mégis csupa rossz élményt jelent, akkor logikus, hogy ezen változtatni kéne.

Minden elemet nem lehet, de nem is szabad megváltoztatni – akkor már nem is volna az így létrejövő intézmény konferenciának nevezhető. Nem – az igazi felforgatást éppen az jelenti, ha egy-egy elemet változtatunk meg. Nyilván nem jó, ha mindenki egyszerre beszél. Az sem, ha mindenki végtelen hosszan beszélhet. De vannak nagyon egyszerű, mégis meglepően hatékony módosítások. Ahogyan a karneválban helyet cserélnek a közösség nagy terei – a templom és a kocsmák –, úgy kimozdíthatók a konferencia megszentelt terei, a játék otthonos terepe (tanterem, díszterem, konferencia-központ) – a kocsmába. Ezzel egyúttal némileg vissza is vezetjük a konferenciát saját eredetéhez, a szabad beszélgetéshez. Csodák történhetnek pusztán ettől a gesztustól. A közönség ülhet összevissza, kis asztalkáknál, akár háttal az előadónak, lehet előttük sör, bor, kávé, fanta, ropi. Aztán: a szereplők közül az előadóknak és a közönségnek meg kell maradniuk, de bizonyos szerepektől is meg lehet szabadulni. Minek elnök? Ne legyen a pulpituson ülők között semmiféle alá-fölérendeltségi viszony (egyébként meg pulpitus sem kell). A vitát nem kell vezetni, vagy ha valamennyire mégis, arra ott van maga az előadó. Harmadszor: fölösleges a gondosan megkomponált sorrend – persze, valami sorrendre szükség van, de kár erre túlságosan odafigyelni, úgyis mindenki másról és másképpen beszél, a figyelmes közönség majd megteremti az összefüggéseket az egymástól nagy időkülönbséggel elhangzó előadások között is.

Nem tudom, kié a copyright – én Odorics Ferenc nevéhez kötöm azt a forradalmi, felszabadító, óriási fordulatot, ami után másként tekintünk a tudományos konferenciák intézményére, ami nemcsak a maga idejében és helyén jelentett szenzációt,

hanem máig igazodási pont. A szegedi deKONferenciákról beszélek. Olyan fórumot sikerült létrehozni, ahol előadó és közönség remekül érzi magát, ami rendkívül inspiratív és intellektuálisan izgalmas, ami megváltoztatja a konferenciákról alkotott képünket. Káros hatása, hogy egy fokkal még gyalázatosabban érezzük magunkat minden más konferencián. De talán aki belekóstolt, valamit igyekszik átmenteni belőle a leghagyományosabb közegekbe is.

Konferencia a Mojóban (a Szegedi Egyetem tözsomszédságában levő vendéglátóipari egységben), ennyi az ötlet. Látszólag. Valójában persze sokkal több: a merev, túlszabályozott és unalmas tudományos beszédmód felülvizsgálata – együtt ennek formalizált kereteivel –, a sokszínűség rehabilitálása, a „kocsmai” és a „dísztermi” megszólalás humoros (mégis mély értelmű) keverése. Mégis több volt mindez, mint alkalmi, laza kocsmai dumálgatás, amit amúgy konferenciának neveztek el. Megjelentek sorban a deKONferencia-kötetek, és remek szövegek vannak bennük: közöttük sok olyan, amire máig hivatkoznak, diákok és szakemberek máig számon tartanak, örömmel olvasnak. Pedig Odorics még azt a rendkívül kockázatos lépést is megengedte magának, hogy az első deKONferenciának témát sem adott – én legalábbis úgy emlékszem, valami homályos, teljes szabadságot adó meghívás volt csak, persze az akkor már működő deKON-csoport gondolkodásmódját, teoretikus és elemző irányát illet szem előtt tartani –, de a konferenciák egyik legfontosabb elemét, a központi témát is kiiktatta az első találkozó.

És mégis: már az első deKONferencia és konferencia-kötet is remekül sikerült. Akik azt hitték, hogy itt csak konferenciának kinevezett kocsmai trécselésről van szó, meglepődhetnek. És aztán jött a kiváló *Fanni-*, majd a *Fuhasok*-kötet, meg a többi – és példát jelentettek. Máig lehet igazodni hozzájuk. Nemesak az írott formához: ahhoz is, amiből ez keletkezett. Más szöveg az, amit görcsösen, szigorúan beszabályozott körülmények közé szánva, magukat mutogató és pozicionáló szereplők közegében, megszentelt falak között olvas fel valaki – és más, ha oldott hangulatban, a viccre is fogékony kollégák körében, kísérletezésre ösztönző atmoszférában beszél. Egyszerűen több esély van arra, hogy jobb, érdekesebb, izgalmasabb írások jöjjenek létre.

Ez Odorics és a deKON csoport nagy és múlhatatlan érdeme. A tudománynak (vagy legyünk szerényebbek: az irodalomról szóló tünődésnek, az irodalmi szövegek értelmezésének) érdekesnek, vonzóknak, esetenként mulatságosnak is kell lennie. Ez együtt jár a megszokott formák átalakításával is: a szövegek legyenek meglepők, fordulatosak, olykor váratlanok, legyen bennük önreflexió és humor, a konferenciák és konferencia-előadások unalmából pedig elég volt.

Szemle

Szolláth Dávid¹

A POSZTSZOVJET ÁLLAPOT ÉS A POLITIZÁLÓ ELMÉLETEK

– Horváth Györgyi, *Utazó elméletek, Angolszász politizáló elméletek kelet-európai kontextusban*, Balassi Kiadó, Budapest, 2014, Opus – Irodalomelméleti tanulmányok 15., 156 lap –

Horváth Györgyi könyve a *cultural studies* és különösen a *gender studies* magyar és kelet-európai fogadtatásának nehézségeivel foglalkozik. Ezeknek az elméleteknek a recepciója problematikusabb volt, mint a nyolcvanas–kilencvenes évek „elméleti boom”-jának idején magyarra fordított, átültetett elméletek többségéé. Ez rögtön össze is függ azzal, amiért Horváth Györgyi politizálónak nevezheti őket: más posztstrukturalista elméletekkel szemben a *cultural studies* és a *gender studies* esetében nem lehetett nem tudomást venni a politikai poggyászukról, s ez jelentősen megnehezítette magyarországi (és régióbeli) elfogadásukat és intézményesülésüket. A befogadás nehézségeinek reflexiója kezdetektől részét képezte a magyar gender-kutatásoknak. A feminista irodalomtudományt magyar nyelven először áttekintő 1994-es *Helikon*-szám bevezetőjét a szerkesztő Kádár Judit épp az átültethetőséggel kapcsolatos speciális problémák kérdésével kezdi.² Horváth Györgyi 2014-ben megjelent könyve tehát a már két évtizedes kutatási irány és diskurzus hagyományához kezdetektől szorosan hozzátartozó metakritikai szöveget folytatja könyvében. Érdekes ezért előljáróban utalni arra, ki miben látta a meghonosítás nehézségeinek okát. Az előzménynek tekinthető írások közül Kádár Judit későbbi, 2003-as tanulmányát és Séllei Nóra 2007-os könyvét idézem fel röviden, hogy érzékeltessem, miben hoz újat, hol tesz hozzá a kérdéshez Horváth Györgyi könyve.³

Kádár Judit 2003-as tanulmánya egy ellentmondásos helyzetre keres magyarázatot. Hogyan lehet, hogy miközben amerikai és nyugat-európai egyetemek irodalom- és társadalomtudományi tanszékein a feminista szemléletmód már évtizedek óta elfogadottá, sőt megköveteltté vált, itthon az írók, írónők, professzionális irodalomértelmező közösségek (tudósok, kritikusok) egyaránt vonakodtak létjogosultságát elismerni?

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete Irodalomelméleti Osztályának tudományos munkatársa.

² KÁDÁR Judit, „Feminista nézőpont az irodalomtudományban”, *Helikon* 1994/4, 407–416.

³ KÁDÁR Judit, „Miért nincs, ha van? A kortárs nyugati feminista irodalomkritika Magyarországon”, *Beszélő* 2003/november, 100–107.; SÉLLEI Nóra, *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007.

Kádár Judit szerint ennek történeti okai vannak. A „feminista” kifejezés a huszadik század elejétől fogva negatív konnotációkat hordozott, egyszerűen szólva, „csúnya, magányos kékharisnyát” jelentett az értelmiségi közgondolkodás nagy részében. Nem tett jót a kutatási irány fogadtatásának, hogy az ötvenes években a sztálinizmus sajátította ki a női egyenjogúság beszédmódjait – a téma „felkarolása” halálosnak bizonyult. A rendszerváltás után pedig a feminizmus politikuma akadályozta magyarországi befogadását. „[P]olitika és tudomány összekapcsolása eleve rossz emlékeket ébreszthetett a közvéleményben és a szakmában egyaránt, ráadásul a diszciplína sok évtizedes átpolitizáltságától az irodalomtudomány művelői épp ekkoriban [ti. a kilencvenes évek elején] kezdtek végre megszabadulni.”⁴ Kádár Judit kimutatja, hogy még az ezredfordulón, a tanulmány írásának jelenében is virulens előítéletek övezik a *gender studies*-t. Egalitarianizmusát nemegyszer türelmetlennek, erőszakosnak és túllünk idegennek – nagyon amerikainak – állították be olyan tekintélyes véleményformáló értelmiségiek, akiknek a szavára a liberális vagy baloldali magyar értelmiség többnyire (feltételezhetőleg) figyel, mint Heller Ágnes és Radnóti Sándor.

Kádár Judit nem vádolható egyoldalúsággal, hiszen a gender-szemléletet átültetni kívánó fordítások és szövegek megfontolatlanságait is bírálja (sőt, önkritikusan a saját 1994-es írását is elmarasztalja). A recepciónak meglátása szerint adaptívabbnak kellett volna lennie, a kérdéskör tálalásakor jobban figyelembe kellett volna venni bizonyos feminizmussal kapcsolatos félelmeket és előítéleteket. Például kerülni kellett volna az olyan idézeteket, parafrázisokat, amelyekből az a tanulság vonható le, hogy a feminizmus részrehajló a női szerzőkkel, hiszen ezzel a tudomány objektivitásának normáját provokálták. Úgy tűnik, hogy ezzel az érveléssel Kádár Judit mintha a *mimikri* stratégiáját ajánlaná, mintha úgy vélné, problémamentesített, „áramvonalasabb” *gender studies* kevesebb ellenállásba ütközne. Nem könnyű kérdés, hogy a befogadó közeg ellenérzéseit figyelembe vevő, óvatosabb recepciós stratégia vajon eredményesebb lett volna-e.⁵ Az önkritikus hang ellenére az írás főszólama a helyi elmaradottság ostromozása, ami nagy hagyományú, de nem mindig szerencsés retorika meghonosítani kívánt külföldi szellemi irányok defenzíójakor.

A tanulmány előzménye Horváth Györgyi írásának abban, hogy történeti okokban és különösen a politizáló elméletek iránti mélységes szkepszisben látja a *gender studies* befogadásának fő akadályát, abban viszont nem, hogy az elmaradottság ostromozása helyett Horváth Györgyi a politizáló elméletek elutasításának átfogóbb analízisére vállalkozik, és a közép-európai bölcsészet posztszovjet állapotának összefüggésében értelmezi a jelenséget.

⁴ KÁDÁR Judit, *Miért nincs, ha van?* 101.

⁵ A „diszkurzív mimikri” jelenségére később visszatérek.

Séllei Nóra *Mért félünk a farkastól?* című könyvében Kádárhoz hasonlóan külső és belső okok közt válogatva keresi a választ a könyv címének metaforikus kérdésére (amelyet így is lehet fordítani: honnan ez a mélyről jövő ellenállás a feminizmussal szemben?). A belső okokkal elsősorban az „Így írunk mi” fejezet foglalkozik, amely a magyar feminista irodalomtudomány önmegjelenítésein (ön)kritikus áttekintése, és vita Kádár imént érintett cikkével. A külső okok közt első a magyarországi közbeszéd siralmas állapota. Séllei lucidus elemzését adja a mai magyar közbeszéd mindennapos szexizmusainak, nemegyszer egyébként kiváló, reflektált értelmiségi szerzők – nők és férfiak – kínosan mizogün elszólásait elemezve. Séllei nagy súlyt helyez a befogadás intézményi-szerkezeti feltételeinek kérdésére, elemzi az akadémiai-egyetemi rendszer sajátosságait. Bemutatja, hogy a gender-kutatás többnyire miért csak az anglisztika, az amerikanisztika és a modern filológia néhány tanszékéig jut el, hogy miért lassú és visszás az intézményesülése még ezeken a tanszékeken is, továbbá, hogy többnyire miért nem nyer elismerést a „magyarirodalom-tudomány” (azaz a magyar irodalmat vizsgáló irodalomtudomány) centrálisabb intézményeiben. Ez összefügg a szakágak nemzetközi kapcsolatainak és az elnyerhető külföldi pályázatok kérdésével: egyszerűen szólva, az anglisztika vagy amerikanisztika tanszékek és intézetek nem igazán tehetik meg, hogy ne vegyenek tudomást a gender-kutatásról, nemzetközi szakmai legitimációjuk múlhat rajta. Ez tendenciájában akkor is meggyőző leírás, ha esetleg az olvasónak, mint nekem, az a benyomása, hogy a magyar gender-szemléletű kutatók, oktatók közül többen nem idegen nyelvi, hanem magyar tanszékekhez kötődtek az ezredforduló környékén, azaz biztató, hogy a szakmának ez a része produktivitását tekintve mégsem volt annyira (és tömörszerűen) lemaradva, mint amennyire a Séllei által bemutatott szakági különbségekből és intézményi-strukturális sajátosságokból ez várható lett volna. Még mindig a külső okoknál maradván, Séllei is kitér arra, hogy a magyarországi irodalomtudományi és esztétikai gondolkodás, nem kis részben a kötelező marxizmus többgenerációs tapasztalata miatt erőteljesen idegenkedik az esztétikai autonómia elvének bármilyen mű politikai kritikájától, ami a társadalomkritikai megalapozottságú gender-kutatás meghonosodásának nem kedvezett.

Ez az a kérdéscsoport, amelyben Horváth Györgyi könyve elhelyezhető, és amelyet meghalad. Vagy pontosabb volna azt mondani, hogy az *Utazó elméletek* olyan részproblémát vizsgál alaposabban, amelyet az előtte járók is érzekeltek, jeleztek régóta, de nem vállalkoztak hasonlóan alapos feltárására. Most azonban kiderült, hogy voltaképpen nem is részproblémáról, hanem nagy jelentőségű kérdésről van szó. Horváth Györgyi egyrészt tágította a tárgykört. Nem a *gender studies*, hanem általában a *cultural studies* befogadása a kérdés, hiszen a politikailag terhelt elméletek „politizáló” része okozza a befogadás nehézségeit, és ez nemcsak a feminista irodalomtudomány esetében, hanem például a posztkolonialista kutatások esetében éppúgy jelentkező probléma. Másrészt tágított a fókuszon, hiszen nemcsak Magyarországon volt hosszú évtizedekig úgyszólván államvallás-státusban a marxizmus (pontosabban a marxizmus egy államrezonnak megfelelő változata), hanem az egész volt keleti blokkban, és nem egyedül a magyar értelmiségben váltanak ki reflexszerű ellenállást

az elkötelezett vagy társadalomkritikai irodalom- és kultúraelméletek. A politikailag terhelte elméletek befogadása régió-szerte hasonló akadályokba ütközött, és hasonló hibridnek nevezhető eredmények jöttek létre, mint Magyarországon, azaz világosan látszik, hogy a posztkommunista helyzettel általánosan összefügg a probléma. Maga a jelenség olyan természetű, hogy a kínálkozó Kelet–Nyugat-dichotómia miatt igényli a posztkolonialista körültekintést, azaz Horváth befogadás-vizsgálata maga is hozzátesz a helyi anyagon végzett posztkolonialista megközelítésű kutatáshoz.

Az *Utazó elméletek* egyrészt tehát kitágított fókuszú recepciótörténet, másrészt a mai magyar irodalomtudomány bírálata.⁶ A magyar irodalomtudomány néhány olyan – elsősorban politika és irodalom kapcsolatára vonatkozó – előfeltevésének kritikai elemzése, amelyeket az angolszász politizáló elméletekkel való találkozás hoz napvilágra. A kritikai kultúrakutatás, a társadalmi nemek kutatása, a posztkolonializmus vagy az újhistorizmus magyarországi megjelenésének története afféle „terheléses próba”, szembesítés, melyben az idegennel való találkozás segít megérteni a saját hagyományt és diszciplináris közeget. Az „átvétel”, a „befogadás” hagyományos fogalmai nem megfelelőek itt, hiszen Horváth Györgyi kulturális transfert tételez, amelynek vizsgálatakor a befogadó oldal elemzése éppolyan fontos, ha nem fontosabb, mint magának az érkező teóriának vagy a teória forrásainak a bemutatása. Ezzel Horváth Györgyi jó példát nyújt egyúttal arra is, hogyan lehet túllépni azon a – főleg a kilencvenes években elterjedt – kutatói magatartáson, amely némi malíciával elmélet-impörtörnek nevezhető.

A könyv határozott állásfoglalás egy érzékeny kérdésben. Talán van olyan olvasó, akinek a szemében a kritikai attitűd kérdésessé teszi a recepciótörténeti vizsgálat hitelességét, elfogulatlanságát, én azonban úgy látom, hogy inkább a recepciótörténeti argumentáció hitelesíti a kritikát. A helyi politikai, történeti és szakmatörténeti adottságokra fordított figyelemnek köszönhető ugyanis, hogy a könyv elkerüli azt a jól ismert retorikát, amellyel – különösen az elméleti „boom” idején – oly sokszor találkozunk, miszerint már megint „le vagyunk maradva”, miszerint az elméletnek a fordítás és az áttületes során minél inkább változatlanoknak kellene maradnia, s a helyi változatok többnyire torzulások, félreértések stb. Horváth Györgyi igen körültekintően kerül az ilyenkor szokásos „önkolonizáló” beszédmód csapdáit. Kiinduló pontja az a belátás, miszerint az „útra kelt elméletek” (Edward Said⁷) a határátkelések során szükségszerűen megváltoznak. A változások egy része például megmagyarázható a „diszkurzív mimikri” jelenségével. Tendenciózan redukálódnak az átvett fogalmak jelentéstartományai, az itt vizsgált esetekben elpárolog az egyes

⁶ *Mai magyar irodalomtudomány* helyett pontosabb a közelmúlt irodalomtudományáról beszélni. A könyv 2010-ben készült el, hároméves kutatás után, a szerző a 2014-es előszóban jelzi, hogy azóta kedvezőbb az összkép, „egyre több fiatal tehetség jelenik meg a magyar irodalomtudomány porondján, akiket épp ezek az elméletek érdekelnek” *Utazó elméletek* 1.

⁷ Edward SAID, “Traveling Theory” [1982], in *The Edward Said Reader*, ed. Moustafa BAYOUMI–Andrew RUBIN, Vintage, New York, 2000, 195–217.

szakterminusok kritikai potenciálja, politikai tartalma az átvétel során, mert így elfogadhatóbbaknak, a célkultúrába jobban belesimulóknak vélik azokat használni. Terminusok szemantikai változásának az is tipikus oka lehet, hogy jelentésüknél fontosabbá válik használatuk pragmatikai értéke, az általuk képviselt presztízis, mert használóik nemzetközi szakmai jártasságát képesek demonstrálni. Orosz genderkutatók elemzéseire hivatkozik ennek a kérdésnek a bemutatásakor Horváth Györgyi,⁸ de könnyű ráismerni a magyar analógiákra. Ugyanakkor itt sem úgy merül fel a probléma, hogy „Keleten” nem képesek megérteni, vagy nem merik pontosan átadni a „nyugati” elmélet terminusait (lásd: elmaradottság-retorika és önostorozás). Ehelyett arról van szó, hogy akár egy-egy terminus sikerült vagy sikerületlen fordításában is tetten érhetők az elfogadás és az ellenállás motívumai, illetve arról, hogy sok mindent megérthetünk saját előfeltevéseinkről is, ha megnézzük, mit lehet és mit nem lehet lefordítani az adott szókészletből a saját diszkurzusunk számára.

Horváth Györgyi alaposan elemzi az akadémiai világon belüli kelet–nyugat-aszimmetria kérdéseit is, a kommunikáció egyirányúságát, amely a „nyugati szakemberek” – „keleti tanítványok” dichotómiával jellemezhető. Ez a dichotómia konferencia-programok, tanulmánykötetek összeállításán is sokszor visszaköszön a „nyugati elméleti alapvetések” vs. „helyi, applikatív interpretációk” műfaji kettősségében. Az ilyen példák rávilágítanak, hogy a hatalmi viszonyok, kulturális különbségek hogyan befolyásolják a terminusok jelentéseit.

Az többek között Said utazóelmélet-elmélete közvetítette posztkolonialista szemléletnek köszönhető, hogy Horváth Györgyi nem veszi gyanútlanul eleve adotttnak „Kelet-Európa” fogalmát. „Csúszó jelölő”-nek (Cary Nelson) tekinti a kifejezést, amely a Nyugat másikkaként határozza meg a régiót. „Kelet” és „Nyugat” ezúttal is érték-megkülönböztetés, ami az akadémiai szintű kapcsolatok aszimmetriájában is tükröződik („keleti” kutató nem teheti meg, hogy ne ismerje a „nyugati” szakmai trendeket, ne ismerjen nyugat-európai nyelveket, fordítva ez nagyon is lehetséges stb.).

A befogadó közeg helyi viszonyainak feltárásában különösen fontosnak látom, hogy a recepciót befolyásoló tényezők közé sorolja Horváth az antipolitikus értelmiségi attitűdöt. A fogalmat Konrád György és Michael D. Kennedy elemzéseit nyomán használja.⁹ Eszerint a politika a térségben többnyire a hatalmon lévő „ők” ügyét jelentette, és létezik egy ettől élesen elkülönülő másik szféra, a „civil mi”, a család,

⁸ T. V. BARCHUNOVA, „The Selfish Gender, or the Reproduction of Gender Asymmetry in Gender Studies”, in *Studies in East European Thought* 53., 21–36.; Almira OUSMANOVA, „Crossing Borders, Shifting Paradigms: the Perspectives of American Studies / Cultural Studies in Eastern Europe”, in *American Studies International* 2003 (41) 1–2, 64–81.

⁹ Vö. KONRÁD György, „Antipolitika”, in uő, *Az autonómia kísértése – Antipolitika*, Codex, Bp., 1989 és Michael D. KENNEDY, *Envisioning Eastern Europe, Postcommunist Cultural Studies*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994.

a barátok, nem hivatalos körök világa, „ahol az emberek kiüzhették az államot rémálmaikból” (Konrád). A politika külső represszió és beavatkozás, nem a „mi” ügyünk, nem a mindennapi valóságot átjáró, rejtett, nehezen felismerhető hatalmi viszonyokat jelenti. Az irodalom, a kultúra is erre a védettnek, bensőségesnek vélt, depolitizált területen rendezkedett be, ha nem kívánt a hatalmon lévő „ők” dolgában nyíltan állást foglalni (Horváth Györgyi, 51.).

Ezt a felosztást lehet eszképisztának is tekinteni, de meg lehetne látni benne ennek ellentétéként „az ellenállás kis köreinek” lehetőségét is. Például a diktatúra árnyékában burjánzó demokratikus és öntevékeny szubkultúrát, ahogyan az államszocializmus időszakának neoavantgárdjában, lakásszínházaiában, performanszaiban, zártkörű társaságainak működésében meglátja ezt a lehetőséget a társadalmi kontextusként értett kultúrafogalommal dolgozó neoavantgárd-kutatás. A Konrád-féle „antipolitika” tehát nemcsak apolitikus, hanem politikus magatartást is eredményezett, s ezt Horváth Györgyi is említi ugyan, de csak az apolitikus értelmiségi hagyomány leírására használja. Hiszen valóban itt van a – politizáló angolszász elméletek befogadása szempontjából – döntő különbség: „Az angolszász politizáló elméletek jellemzően épp azon a területen »találnak« politikát és ideológiát, amely korábban a régióban (kelet-európai értelemben vett) politika és ideológia elől való visszahúzóds terepeként konstituálódott [...]. Ilyen terület a magánélet, a »civil« egyének közti különféle interakciók, de a kultúra kutatásának jelentős része is ebbe a szférába esik. (53.)

Horváth Györgyi az irodalom autonómiájának lokális diskurzusát az államszocializmus időszakának tapasztalatira vezeti vissza. Joggal teszi ezt, vizsgálata sok szempontra figyelmes, egy tekintetben azonban mégis reduktívnek hat. Nemcsak azért szorgalmazta az irodalmi értelmiség a művészetek (irodalom) autonómiáját, mert az hiánycikk volt a kommunizmus alatt, hanem azért is, mert ott volt a – sokáig polgáriként megbélyegzett, a „népi”, „forradalmi” hagyományokhoz képest másodrendűnek tekintett – nyugatos esztéta hagyomány, amelyhez, mint saját hagyományhoz vissza lehetett térni. Másrészt nemcsak a kommunista kultúrpolitikusoknak és apparatcsikoknak volt határozott elképzelésük az irodalom politizálásáról, hanem a népi irodalom hagyományát képviselőeknek is. Az antipolitikus defenzióknak és az irodalmi autonómia politikai kisajátításokkal szembeni felértékelődésének a kommunista represszió talán legfontosabb, de csak egyik tényezője, ott volt a népi-nemzeti kisajátítástól való félelem és a nyugatos esztétizmus aranykora iránti nosztalgia is. Hasonló redukció érezhetünk akkor is, amikor Horváth Györgyi, Maria Todorovát követve, „Kelet-Európát” – nem a geopolitikai fogalmat, hanem Kelet Európát mint diskurzust, mint szakmai közösségek önértelmezésének a „Nyugat”-tal szembeállított ellenfogalmát, a kommunizmus örökségének, termékének tekinti. Ez is részgazságnak tűnik. Csak a kommunizmus időszakának tapasztalata lenne a periféria-tudat? És a Béccsel, Berlinnel, Párizssal, Itáliával szembeni frusztrációk, önostorozások korokon átívelő hagyományja Janustól Berzsenyin át Adyig és vissza? Érdemes lett volna olyan Kelet-vagy Közép-Európa fogalmat is játékba hozni, amelyet nem speciálisan arra a célra alkottak meg, hogy a politizáló elméletek befogadásának visszasságait magyarázzák

által. Hiszen éppen a vizsgált korszakban, a nyolcvanas–kilencvenes években volt aranykora a Közép-Európa diskurzusnak (Bojtár Endre, Hanák Péter, Václav Havel, Zbigniew Herbert, Konrád György, Milan Kundera, Claudio Magris, Czesław Miłosz stb.), amely „Közép-Európa” különböző leírásaival alternatívát keresett a Kelet vs. Nyugat bináris oppozícióra is, ebből az irodalomból válogatva talán tovább lehetett volna árnyalni ennek a „csúszó jelölő”-nek a lehetőségeit.

A recepciótörténet, mint említettem, egyben körülbelül másfél évtized magyar irodalomtudományának bírálata is. Horváth Györgyi az antipolitikus magatartás kilencvenes évekbeli továbbélését is kimutatja. Mint írja, „arról, hogy az irodalomtudományos tudás társadalmi kontextusokba illeszkedik, a kétezres évek elejéig nem volt szokás beszélni Magyarországon...” (107.), legalábbis nem a huszadik századdal foglalkozó irodalmárok, irodalomteoretikusok körében. Poszt-kádári állapotnak is lehet ezt látni, érzékelhető az irodalom autonómiájának visszaszerzése feletti öröm. Elvégre hogyan is lehetne a „jelölők korlátlanul szabad játékának” kilencvenes évekbeli ünneplését attól elvonatkoztatni, hogy a recepcióban aktív kutatók generációi korlátozott nyilvánossághoz, zárt határokhoz és a szellemi felügyelet különböző fokozataihoz szoktak hozzá? A posztmodern itt valami nagyon is modernista fogalmakkal kifejezhető szabadság-élmény kellős közepébe érkezett. Ásatagnak és bornírtnak tűnik sokak számára a társadalmi-politikai kontextusok vizsgálata, sőt a *jelöltnek* bármifajta emlegetése a pozitívizmus, a biografizmus vádját váltja ki. A jelölő játéka, az intra- és intertextuális kapcsolatok és a formai kérdések felértékelődése, a „szerző halott” dogmává válása, voltaképp a kevéssé posztmodern „irodalmiság” és az „autonómia” fogalmainak megváltozott körülmények közötti defenziójaként tűnnek fel. Ezt Horváth Györgyi még azzal is alátámasztja, hogy kimutatja a populáris kultúra, a netes- és a vizuális médiumokkal szembeni ellenállásban a posztmodernnek megint csak nehezen nevezhető magas irodalom presztízsvédelmét. Jellemzőnek tartja emellett, hogy a nyugati baloldali gondolkodásnak számos klasszikusát nem fordították le magyarra, amelyek a *cultural studies* befogadását megkönnyítették volna.¹⁰

¹⁰ Ebben a kérdésben azonban nem pontosak az adatai. Állítása szerint 2003-ban a magyar olvasókörözönység helyzete nem sokban különbözött az oroszétól, hiszen „ekkor nálunk Althussertől csak egy tanulmány jelent meg magyarul, Gramscink, Eagletonunk, Jamesonunk ugyan már volt, de Raymond Williamstól csak néhány rövidebb fordításunk” (50.) Ezzel szemben meg kell jegyezni, hogy Althussertől megjelent az *Olvassunk Marxot* (fordította GERŐ Ernő), Kriterion, 1977; *Az elmélet forradalma* (fordította GERŐ Ernő), 1968, 1970, Korunk. Gramscitól kilenc kötet jelent meg magyarul 1949 és 1987 között, továbbá két szemelvény az *Olasz marxista filozófusok írásaiból* című kötetben (Gondolat, Bp., 1970). Raymond Williamstól két könyv, igaz, nem a sokat hivatkozott főművei, hanem a *George Orwell* (Gondolat, Bp., 1989), valamint *A televízió – technika és kulturális forma*, Bp., 1976. Ezen kívül 1998-ban megjelent két tanulmánya a WESSELY Anna szerkesztette *Kultúra szociológiájában* (fordította PÁSZTOR Péter), és sajnos ugyanezek jelentek meg a *Posztmodern irodalomtudomány kialakulása* című szöveggyűjteményben (szerkesztette BÓKAY, SÁRI, SZAMOSI, VILCSEK, Osiris, Bp., 2002).

Elhamarkodottan általánosítani nem szabad persze, de számos példát felsorakoztat arra Horváth Györgyi, hogy kimutassa, a magyar irodalomelmélet és kritika többsége ódzkodik az „irodalmiság” a „szövegszerűség” bármiféle kontextuális (politikai, társadalmi) beszennyezésétől. Szemléletes alátámasztása diagnózisának, hogy egyébként igen különböző felfogású kutatók értenek egyet ebben a kérdésben (például Szilasi László és Kulcsár Szabó Ernő, 124–125.). Nemezszer kényelmetlen összefüggésekre hívja fel a figyelmet. Például amikor Kulcsár Szabó Ernő az irodalmi jelentés totalizálására törekvőnek, abszolutizálónak állítja be a kulturális-kontextualista szemléletet, akkor Horváth Györgyi szerint (125–127.) az irodalom mint ellenzékiesség, a művészet mint a polgári világnak ellenálló önjelölő struktúra modernista narratíváját mondja újra, ráadásul annak a posztkommunista Kelet-Európára jellemző regionális változatát, amelyben a művészet autonómiájának védelmét a kommunista rezsimekkel szemben kifejlesztett antipolitikai értelmiségi magatartás kondicionálta. Azaz modernista és regionális – állítja Horváth Györgyi annak az irodalomtudósnak az álláspontjáról, akinek a posztmodern kitüntetett értékkategóriája, és aki oly sokszor hívta fel a figyelmet a regionális látókör-szűkülés veszélyeire.

A recepciótörténet jó külső nézőpontot biztosít a szakma politikaellenességének bírálatához, azonban ez a nézőpont is korlátozott. Abból (a szerintem elfogadható, a könyvben igazolt premisszából) ugyanis, hogy komoly ellenállást tanúsított a szakma a politizáló elméletekkel szemben, nem következik, hogy *ne volna* politikai és társadalmi kontextust figyelembe vevő irodalomértelmezés a mai és a közelmúltbeli Magyarországon. (Az irodalmi kultusz kutatás törekvéseit, Takáts József politikai eszmetörténeti és más társadalomtudományi kontextusokat javasoló írásait, Györgyi Péter munkáit, az emlékezetkutatásokat, Schein Gábor írásait, Rákai Orsolya, K. Horváth Zsolt tanulmányait, a szocializmus irodalmának vagy a magyar neo-avantgárdnak több kutatóját sorolhatnám mások mellett.) A könyv mintha akaratlannul is azt sugallná, hogy az irodalom politikai érintettségének, az irodalmi szövegek ideologikumának értelmezésére *egyedül* az angolszász politizáló elméletek nyújtanak eszközöket, és egy-egy súlytalan lábjegyzetben vagy még abban sem említi a fenti kutatásokat. Ebben van némi szűkmarkúság. Valóban levonhatók tanulságok a szakmáról, amikor azt látjuk, hogyan depolitizálják, hogyan fordítják néha önmaguk ellentétére a gyorsan és felületesen átvett elméleteket, hogyan érvényesülnek egyesek egy-egy korszerű, divatos szakmai „brand” alatt szélesebben, úgy, hogy gyakran egy régi termék átcímkezésének, átsomagolásának tűnik az új könyv, tanulmánykötet. Mégis, a *cultural studies*, a *gender studies* politikai-kritikai attitűdjének elutasításából nem vonható le az a tanulság, hogy a huszadik századi magyar irodalom- és kultúrakutatásban teljességgel egyeduralkodó volna az antipolitikus, esztéta szemlélet.

„Miként a magyarországi irodalomtudományos közegben iskolaszerűen működő értelmezői közösségek többségére, úgy sajnos a feminista kritikára is sokszor jellemző, hogy önmagát zárt kontextusként kezeli, nem vesz tudomást sem a múltban, sem a kortársi diszciplináris környezetben felmerülő egyéb releváns vizsgálati szem-

pontokról”¹¹ – írta nemrég Schein Gábor, vitatkozva Horváth Györgyi egy még 1998-ban megjelent tanulmányával. Horváth Györgyi kiváló, bátor könyve épp azáltal tűnik számomra kiemelkedőnek, hogy igazán mélyreható benne a befogadó közeg vizsgálata, így Schein Gábor idézett kritikája az *Utazó elméletek*re már nem alkalmazható. Mégis, pontosabb, körülhatároltabb volna Horváth Györgyi szakma-bírálata, ha az általa képviselt szemlélettel közelebbi vagy távolabbi rokonságban álló törekvésekre valamivel több figyelmet fordítana.

¹¹ SCHEIN Gábor, „Ein ganz hibsches Zigaanerweibli” (A „női” és a „cigány” identitás kölcsönös megfelelése Weöres Sándor *Psychéjében*), in *Jelenkor* 2013/11, 1138.

Szénási Zoltán¹

ATTITÚDOK ÉS EVIDENCIÁK

– Agárdi Péter, *Nemzeti értékviták és kultúrafelfogások 1847–2014*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2015, 274 oldal –

1847 és 2014. A cím alapján ezek a dátumok adják Agárdi Péter könyvének időhatárait. Az előbbi a reformkor kulcsfontosságú dokumentumának, az *Ellenzéki Nyilatkozat*nak a kiadási éve, míg a másik (melyet szintén köthetnénk a nagyon közeli múlt valamelyik történelminek tetsző eseményhez) a jelenkort, vagy pontosabban a kézirat lezárásának évét jelöli. Az előbbi határdátumként való kiemelését Agárdi szerint az indokolja, hogy az *Ellenzéki Nyilatkozat* volt a „modern nemzeti liberális kultúrafelfogás első jelentős dokumentuma”, melyben „a kultúra ügye mint nemzeti sorskérdés” (32) fogalmazódik meg. 1847 kiemelése ebből a szempontból tehát feltétlenül indokolt, hisz – miként a szerző is hangsúlyozza – mindez egy olyan modernizációs program keretében történik, mely az alapvető emberi és polgári jogok érvényesítését, valamint a gazdaság és társadalom korszerűsítését a nemzeti kultúra felemelésével szoros összefüggésben képzelte el. Az időintervallum kijelölése is jelzi: Agárdi körülbelül százötven éves s lényegében lezáratlan (esetenként pedig lezárhatatlan) kultúr- és művelődéstörténeti folyamatok értelmezésére tesz kísérletet. Többről van tehát szó, mint történeti kutatás eredményeinek publikálásáról, az értelmező – a könyv címe mindenképpen ezt sugallja – a nemzeti értékviták és kultúrafelfogások vizsgálata során arra is választ keres: hogyan alakultak ki a jelenkori kulturális viszonyaink.

Kevés olyan könyv születik ma a magyar bölcsészettudományban, melynek író-értekezője annyira előtérbe állítaná saját személyes politikai-ideológiai meggyőződését s ezzel együtt hangsúlyozná elfogulatlan értelmezői attitűdjét, mint Agárdi Péter 2015-ben megjelent könyve. Az *Előszóban* Agárdi a múlt jelen és a „várható jövő” perspektívájából való újraértelmezésnek, a szakmai igényességnek és a múlt-hoz való viszony állandó „de- és rekonstrukciójá”-nak (12) fontosságáról értekezik. Az itt kifejtett gondolatok azáltal nyerik el jelentőségüket, hogy a szerző többször is hitet tesz saját politikai beállítottságáról, demokratikus, európai értékrendre alapozott baloldali szocialista nézetrendszeréről, melynek alapján a nyitott társadalom és

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalom Osztályának tudományos munkatársa.

(egy konszolidált kapitalizmuskritika keretében) az elnyomott, perifériára szorított társadalmi osztályok művelődés révén való emancipációjának a híve. Az olvasó így egyik aspektusból a saját értelmezői előfeltevéseit, interpretációs gyakorlatát meghatározó „külső” tényezőket is feltáró értekezői magatartásra nyer rálátást, míg másból a saját vélekedéseiket gyakran evidenciaként állító gondolkodók eszmeiségéből rekonstruált és tipologizált kultúrafelfogásokkal ismerkedhet meg.

Agárdi értelmezői alapbeállítottságának több fontos következménye is van a könyv egészét tekintve. Ennek (illetve a szerző egyetemi oktatói munkájának, mely – az *Előszó* tanúsága szerint – értelmezéseinek első próbaköve volt) tudható be az értekezésnek az a közvetlensége, amely ugyan időnként a regényesített narráció eszköztárát is felvonultató elbeszélésmódba vált („S máris megérkeztünk a baloldali kultúrafelfogás újabb periódusába” [190] – zárja például Agárdi a Révai József-ről és Lukács Györgyről szóló alfejezetet), mégis megőrzi az értekezői nyelv pontosságát, s ezáltal párbeszédre, esetleg vitára készlet.

Agárdi értekezői attitűdjének másik következménye a könyv központi fogalmának, a kultúrának a meghatározásában és használatában ragadható meg. A szerző könyvének bevezető fejezeteiben pontosan definiálja értekezésének kulcsfogalmait: a kultúrát, a kultúraváltást, a kultúrafelfogást, illetve azt, hogy mit ért „nemzetnevelésen” és művelődéspolitikán. Agárdi számol ugyan egy olyan kultúrafogalommal, mely magában foglalja az emberi tevékenység valamennyi értékteremtő és -őrző mozzanatát, saját koncepcióját – érthető módon – mégis szűkebb jelentéskörrel bíró kultúra-definícióra építi, mely mindenekelőtt a tudományra, az oktatásra, a vallásos tevékenységre, a médiumok működésére és általában a közművelődésre fókuszál. Megállapítja azonban: „Akár a szűkebben, akár tágabban használjuk a *kultúra* fogalmát, alapvető funkciói közé tartozik, hogy az *egyént és a kisebb-nagyobb közösségeket* valóság- és önismerettel, eligazodási, alkalmazkodási és változási-változtatási képességekkel ruhazza fel.” (15–16) A kultúra tehát Agárdi értelmezésében egyfajta szocializációs közeg, melynek elsajátításával az egyén az adott közösség, esetünkben a nemzet szerves részévé válik. Ez a koncepció konzervatív, amennyiben a kultúrát mint az öröklött értékek megőrzésének, áthagyományozásának aktusát ragadja meg, de progresszív is, mivel hangsúlyosan számol az egyén és kisebb közösségeinek értékmegújító, innovatív részvételével a kulturális életben, s alapvetően jövőorientált látásmódot képvisel. A fogalomhasználatnak ez az aspektusa is magában rejti annak a lehetőségét, hogy a kultúrát („kulturális tőkét”), mivel a közösség (polisz) életműködését a gazdasági és társadalmi változókkal együtt döntően meghatározó tényező, a szó eredeti értelmében politikai kérdésként kezeljük, melynek meghatározása, őrzése és megújítása a vele foglalkozók értékpreferenciái szerint rajzol ki különféle mintázatokat.

S ezzel jutunk el Agárdi könyvének másik kulcsfogalmához, a „kultúrafelfogás”-hoz, melyet ő a következőképpen határoz meg: „A *kultúrafelfogás* a kultúra funkciójáról, belső értékrendjéről, normáiról, a művelődés szerepéről, fejlesztésének lehetőségéről, feladatairól vallott teóriák és gyakorlati elképzelések sajátos rendszere;

»köztes sík« az elmélet és a praxis között.” (21) Még nem művelődéspolitika, de már nem kultúrfilozófia – teszi még hozzá a szerző, s be kell valljam: a magam beállítottága szerint az utóbbi bő másfélszáz év kultúrafelfogásainak elemzése során szívesen olvastam volna többet a vizsgált anyag rész kultúrfilozófiai vonatkozásairól. Agárdi ugyanis értekezésének politikai-ideológiai vezérfonalat választ, s ez már világosan látható a kultúrafelfogások tipologizálásánál is, a négy nagy típus (1. konzervatív, keresztény nemzeti; 2. modern liberális, polgári demokratikus; 3. radikális népi-nemzeti populista; 4. baloldali szocialista) mindegyike politikai, világnézeti értékrendek szerint határozódik meg.

Ezért is lehet az, hogy a könyv végén külön nagyfejezetben tárgyalt posztmodern nem illeszthető be ebbe tipologizációba, az Agárdi által meghatározott négy kategóriából ugyanis nem igazán vezet semmilyen kapcsolódás a posztmodernhez, amennyiben az szemben áll mind a négygel, de szembenállása is más jellegű, mint a jellemzően jobb- és baloldali politikai ideológiák által megformált kultúra-konceptiók egymás közti teoretikus és valóságos konfrontációi. Míg utóbbiak a modernség nagyelbeszéléseinek totalitásigényét fenntartva folytatják évszázados vitájukat, a posztmodern kétely alapjaikban kezdi ki valamennyiük közösség- és korszakformáló erejét és kompetenciáját. (Nagy vonalakban még akkor is így van ez, ha a baloldali és a liberális gondolkodás általában nyitottabb és elfogadóbb a posztmodern állapottal szemben.) Másrészt éppen napjaink világpolitikai eseményei látszanak igazolni azt a majdnem másfél évtizeddel ezelőtti elméleti tételt, mely szerint a posztmodern „detotalizálódáshoz hozzátartozik a retotalizálás”.² A posztmodern pluralizmussal ugyanis a nemzeti kultúra anakronisztikus homogenitásigénye s a minden „idegen” behatástól intakt egységének megőrzése kerül szembe, a tolerancián pedig a más kultúrákkal, civilizációkkal szembeni egyre agresszívebb intolerancia látszik felülkerekedni.

Legproblematisabbnak mégis a kultúraváltás fogalmának használatát gondolom Agárdi Péter könyvében. A szerző fogalom-meghatározása ezúttal is világos, „kultúraváltásról” – miként megjegyzi – egyetemes információ- és művelődéstörténeti, művelődésszociológiai és kultúrantropológiai terminus technikusként akkor beszélhetünk, amikor „a tágon értett kultúra funkcióját, a társadalom és a művelődés viszonyát, a kultúra szerkezetét, értéknormáit, intézményeit illetően *gyökeres fordulat* következik be.” (18) Agárdi a magyarság ezeréves történetében hat kultúraváltást különböztet meg: 1. a kereszténység felvétele és az államalapítás; 2. a humanizmus és a reneszánsz; 3. a felvilágosodás és a reformkor; 4. a 20. század eleji modernizáció; 5. a Trianon utáni „kultúrnemzetté” válás; 6. globalizációs–digitális–mobilkommunikációs kultúraváltás. Utóbbival tehát eljutunk a jelen lezáratlan folyamatainak érzékeléséig, anélkül persze, hogy meglenne az a történelmi rálátás, ami akár csak a két világháború közötti időszakra is megvan, vagy meglehet. De nem is elsősorban ez az érdekes Agárdi korszakolásában, hiszen aligha kétséges, hogy a 20–21. század

² HELLER Ágnes, „Mi a posztmodern – húsz év után”, *Alföld* 2003/2, 5.

fordulója valóban olyan kultúraváltás időszaka, mely döntően formálja át a korábbi kulturális intézményrendszereket, mediális közeget, s általában mindazt, amit a kultúra szűkebben értett gyűjtőfogalma alá sorolhatunk. A feltűnő inkább az, hogy az utóbbi kétszáz évben Agárdi szerint szinte egymást érik a kultúraváltások, mintha radikálisan felgyorsult volna az idő, ami persze lehet a modernség alapvető időtapasztalata is, jelen esetben azonban – véleményem szerint – az értelmezői nézőpont torzításáról is szó van. Hogyan lehetséges például az, hogy a századelő modernizációs fordulatát 1920 után egy újabb kultúraváltás követi? Mennyiben nevezhető „gyökeres”-nek az előbbi, ha két évtized múlva újabb kultúraváltás állapítható meg? Nem lehetséges, hogy annak a kultúrtörténeti folyamatnak két szakaszáról van szó csupán, mely nagyjából a 19. század első harmadában kezdődött, s lényegében a mai napig meghatározza, hogy mit is értünk nemzeti kultúrán?

Agárdi a kultúrafelfogások változását bemutatva történeti áttekintését a felvilágosodás (pontosabban a felvilágosult abszolutizmus) korával indítja, mégis éppen azok az összefüggések maradnak feltáratlanok, melyek azt mutatják be, hogyan vált a kultúra ügye a társadalmi, gazdasági és politikai modernizációval együtt a nemzet felemelésének, felemelkedésének kulcskérdésévé a 19. század első felében. Ennek pontos leírása legalább a reformkorig visszanyúlva több szempontból is fontos lenne. Legfőképpen azért, mert annak a „nemzeti kultúra”-fogalomnak az alapjai, melyet Agárdi is használ, lényegében ebben az időszakban teremtődtek meg. Nagyjából ekkortól a nemzeti identitás megerősítésének szerves része volt a nemzeti művelődés, a nemzeti kultúra felvirágoztatása, s ezen belül legfontosabb médiummá az irodalom vált. A kiegyezés után azonban, a gyorsuló gazdasági és társadalmi modernizáció ellenére, szoros összefüggésben a magyarországi liberalizmus átalakulásával s gyakorlati politikai megvalósulásának már az 1870-es évek óta megmutatkozó ellentmondásaival a nyelvi-kulturális identitást átható, s ebben az irodalom számára kitüntetett szerepet biztosító magyar nemzeti eszme egyre inkább olyan nacionalista ideológiává alakult, melynek keretei között – s ezt Agárdi is pontosan érzékeli – „*a magyar nemzeti kultúra és az azt szolgáló értelmiség*” (23) küldetéses társadalmi szerepfelfogása is megerősödött. A politikai és kulturális elit legfontosabb célkitűzése pedig az egységes magyar nemzet megerősítése, a kiegyezés utáni politikai status quo, s ezen belül is mindenekelelt a magyarság Kárpát-medencei politikai és kulturális hegemoniájának biztosítása volt. Az irodalmi intézmények, a Kisfaludy és a Petőfi Társaság mint a magyar nemzeti kultúrát hordozó és szolgáló értelmiségiek közössége ekkor már elsődleges feladatának a kulturális homogenitás látszatának megőrzését és a nemzeti hagyományok ápolását tekintette. Ez az egységörző tradicionalizmus találja magát szembe az 1890-es évektől a gazdasági és társadalmi változások miatt másként (is) plurálisabbá váló kulturális étellel. Leszámítva a felvilágosodás és a 19. század vázlatos áttekintését, benne az Eötvös Józsefről alkotott portréval, lényegében itt indul Agárdi Péter könyvének törzsanyaga.

Az általa meghatározott négy típus leírása ugyanis lényegében innen kezdődik. A konzervatív, a liberális és a baloldali szocialista kultúrafelfogás ugyanis a század-

vég társadalmi és kulturális változásaira adott különböző ideológiai előfeltevésekből születő, s (más-más értelemben ugyan, de) modern reakciókból formálódnak, míg a „radikális népi-nemzeti”-ként címkézett kultúrafelfogás a két világháború közötti időszak társadalmi problémáira adott részben politikai, részben irodalmi válaszként ragadható meg. A *Függelék*ként közölt táblázatos áttekintés is meggyőzi az olvasót arról, hogy a szerzőnek egyértelmű szempontrendszer (a magyar kultúrában elfoglalt helyük, ideológiai alapjaik, értékelvek és távlati orientációjuk stb.) van a négy különböző kultúrafelfogás szintetizáló leírására és összehasonlítására, s pontosan érzékeli és érzékelteti az egyes kultúrafelfogások belső összetettségét is. A vonatkozó nagyfejezetek azonban másféle koncepció szerint épülnek fel, átfogó leírás helyett az olvasó tablót kap. Jellemzően egy általános, az adott kultúrafelfogás eszmei hátterét, történeti alakulását felvillantó alfejezet után egyes és páros, esetenként hármast portrék követik egymás, melyekben Agárdi az adott kultúrafelfogás képviselőinek kulturális vagy kultúrpolitikai nézeteit ismerteti. A négy típusba sorolt gondolkodók névsora első látásra aligha vitatható. (Konzervatív: Beöthy Zsolt, Tisza István, Szekfű Gyula, Klebelsberg Kunó, Kornis Gyula, Hóman Bálint és Prohászka Lajos; liberális: Jászi Oszkár, Ady Endre, általában a *Nyugat* és Ignótus, Babits Mihály, Szerb Antal, Fülep Lajos, Imre Sándor, Bartók Béla, Márai Sándor és Bibó István; népi: Szabó Dezső, Németh László, Féja Géza, Karácsony Sándor, Veres Péter, a falukutatók és Illyés Gyula; baloldali, szocialista: Szabó Ervin, Kunfi Zsigmond, Mónus Illés, Fejtő Ferenc, József Attila, Révai József, Lukács György, Vitányi Iván és Aczél György, s még sokan, akik rövidebben vagy csak az említés szintjén kerülnek bele valamelyik típusba.)

Néhány kérdés mégis felmerül ennek kapcsán is. Túl azon, hogy a konzervatív a „nemzeti” mellett megkapja a „keresztény” jelzőt is, nem látom pontosan, hol lehetne a helye a különböző felekezeti kultúráknak, de számomra hiányzik a századelő legnagyobb hatású újságírójának, Rákosi Jenőnek a neve is. Értelmiségiként talán kevésbé tekinthető elmélyült gondolkodónak, mint a fent említettek, mégis életpályája sok szempontból tanulságos lehet, hiszen asszimilánsból lett harcos nacionalista, publicistaként a *Nyugat* első számú ellenfele volt, 1920 után azonban a „keresztény kurzus” megerősödő szellemi erőterében mégis perifériára szorult. Agárdi Babitsot a liberális kultúrafelfogás képviselői közé sorolja (véleményem szerint helyesen), de nem szabad elfeledni, hogy Babits világháború utáni pályája miatt az irodalomtörténet-írás részéről gyakran megkapja a „konzervatív” jelzőt, s meglehetősen a hagyományhoz és a kortárs kulturális-politikai kontextushoz való viszonyát tekintve életpályája akár egy korszerű konzervatív értelmiségi magatartásmód mintája is lehetne. Tagadhatatlan az is, hogy a regnáló politikai kurzussal való szembenállás, s a különböző szolidaritási akciók politikai és kultúrpolitikai szempontból is összekapcsolták a *Nyugat* autonómiatörekvésre épülő irodalmi modernizációját a különböző baloldali politikai törekvésekkel, azonban ez a viszony sem volt feltétlenül harmonikus. Igen tanulságos ebből a szempontból Ignótusnak a Társadalomtudományi Társaság *Irodalom és társadalom* című vitájában kifejtett álláspontja, mely elismeri

ugyan a két terület, az új irodalom és a politikai radikalizmus törekvéseinek részbeni azonosságát, mégis az új költészet mondanivalójának és a radikális politikai irányzatok programjának összekapcsolását leginkább a konzervatív támadásoknak tudja be.³ Irodalomtörténészként kérdés számomra, hogy mennyire tekinthető modernnek a két háború közötti népi irodalom. A parasztság társadalmi és kulturális emancipációjának politikai programja ugyan tagadhatatlanul radikális társadalmi modernizációs kísérletnek tekinthető, miközben a népi mozgalom a maga totalitásában jobb- és baloldali politikai nézetek szinkretista vegyületének tűnik, mely bizonyos fokig szinte minden politikai kurzussal összehangolhatóvá tette a népiek kultúrafelfogását.

A kérdések, melyeket Agárdi Péter könyvének olvasása felvet, nyilván hosszan sorolhatók lennének még, s éppen ez legnagyobb erénye: kérdéseket generál, s ezáltal vitára készítet. Lényegében mai szellemi kondíciónk minőségét jelzik majd a könyv körül kialakuló diskurzusok, melyek irányultságukat tekintve vélhetően igen szórtaak lesznek. Főként, mivel a szerző nem kerüli meg a vizsgált s napjainkig futó folyamatok szinkrón leírását, értékelését sem, ezzel azonban esetenként a tudományos egzaktság területéről a politikai publicisztika határáig jut. Ez a tudatosan vállalt értelmezői viszonyulás szándékolt következménye, s egyben égetően fontos feladat is, jelen szakrecenzió kereteit s a recenzens kompetenciáját azonban túllépi a jelenkori kultúrpolitikai irányvonalakra vonatkozó reflexiók értékelése.

³ IGNOTUS előadása a Társadalomtudományi Társaság *Irodalom és társadalom* című vitáján, *Husadik Század* 1912, május, 5. szám, I. kötet, 667.

E számunk szerzőinek e-mail címe

András Csaba: andrascsab@gmail.com

Bozsoki Petra: bozsokipetra@gmail.com

Gergye László: dr.gergye@freemail.hu

Gintli Tibor: gintlitibor@gmail.com

Hajdu Péter: pethajdu@gmail.com

Jeney Éva: jeneyeva@gmail.com

Kálmán C. György: gckalman@gmail.com

Jutka Rudaš: jutka.rudas@um.si

Szénási Zoltán: szenazol@gmail.com

Szolláth Dávid: dszollat@yahoo.com

Tverdota György: tverdotagyorgy@yahoo.com

Veres András: veresand@t-online.hu

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó
Készült a Tama Solutions Kft. nyomdaüzemében